

- I
- Q
- F
- B
- E
- G
- N
- H
- T
- L
- P
- V
- J
- XY
- C
- R
- M
- S
- A
- D
- W
- K
- U
- Z
- O



# OBJETS - TROUVÉS

*Mémoire de fin d'études  
sous la direction de Aurélien Lemonier  
Edouard Chassaing*



- « *Qu'est ce que c'est que ces salades, vous êtes drogués ou quoi?* »
- « *Non, c'est normal monsieur.* »
- « *Toutes les choses étranges sont normales dans cette putain de ville!* »

JEAN-LUC GODARD, *Alphaville*, 1965, 07'05".

I  
COMME  
IDENTITÉS

---

## « SE FAIRE MENER EN BATEAU... »

La mythologie grecque enseigne le mythe du bateau de Thésée, rapporté par le philosophe Plutarque. Lorsque Thésée partit d'Athènes combattre le Minotaure, il trouva à son retour son bateau préservé par les Athéniens. Pendant son absence, ils retirèrent les planches usées et les remplacèrent de sorte que le bateau demeure encore des siècles plus tard. Deux points de vue ainsi s'opposèrent dans la cité : les uns dirent que ce bateau était le même, les autres que l'entretien en avait fait un tout autre. Il faut s'imaginer le bateau de Thésée fait uniquement de planches assemblées. Au moment où l'histoire commence, le bateau est neuf et nous sommes au temps  $t^1$ . Ce bateau du temps  $t^1$ , appelons-le  $B^1$ . A mesure que le bateau s'use il faut remplacer des planches. Au temps  $t^2$ , toutes les planches ont été remplacées. Il ne reste aucune des planches d'origine. A ce stade le bateau se nomme  $B^2$ . Mais il se trouve qu'au même moment  $t^2$ , un autre bateau a été construit. Il s'agit de  $B^3$  qui a été réalisé avec les vieilles planches de  $B^1$ . Il y a donc trois bateaux,  $B^1$  (le bateau d'origine),  $B^2$  (le bateau fabriqué avec des planches neuves) et  $B^3$  (assemblé avec les vieilles planches de  $B^1$ ). La question est de savoir quel est le véritable bateau de Thésée, au temps  $t^2$ ? Est-ce  $B^2$  ou  $B^3$ ? En d'autres termes,  $B^1$  est-il identique à  $B^2$  ou à  $B^3$ ?

Ce mythe soulève la question paradoxale de l'identité. En effet, deux réponses peuvent être apportées. Le bateau d'origine ( $B^1$ ) trouve son identité dans le bateau restauré ( $B^2$ ), car sa forme et sa fonction ont été préservées dans le temps. Néanmoins ce bateau d'origine ( $B^1$ ) peut aussi être identique au bateau reconstruit avec ses anciens éléments. Il garde son unicité parce que les éléments demeurent les mêmes. Se pose alors la question des éléments. Dans un premier cas, ils sont construits selon le modèle et assemblés dans l'unique but de composer le bateau dans sa forme originelle. Dans le second cas, les éléments sont usés et sont enlevés car leur géométrie, du fait de l'érosion, ne permet plus d'obtenir la forme globale du bateau.

Ainsi la fonction de celui-ci est affectée. Avec les éléments usés, un autre bateau est reconstruit mais il ne peut avoir la forme et la fonction du bateau d'origine de Thésée. En revanche ce sont ces éléments qui sont liés par leurs matérialité dans l'histoire, à l'identité du véritable bateau.

Alors où se situe l'identité de l'objet, dans la forme et la fonction ou dans les éléments qui la composent? L'identité apparaît être une difficulté. En effet, l'identité n'est pas un *en soi* mais une *relation à*. Ainsi le bateau de Thésée conserve son identité grâce au regard que les athéniens portent sur lui. On trouvera l'identité par mise en relation, analogie, comparaison et non par définition, celle-ci conduisant à l'aporie. Comme l'a montré Gottlob Frege: «*Puisque toute définition est une identité, l'identité elle-même ne*

*saurait être définie*»<sup>1</sup>. Définir consiste à énoncer une proposition de type A=A (un triangle = forme géométrique à trois côtés). Nous sommes face à une tautologie, expression de l'équivalence de deux concepts, qui nous enferme dans une définition répétitive mais surtout improductive. «*Soit dit en passant : dire de deux choses qu'elles sont identiques est une absurdité et dire d'une chose qu'elle est identique à elle-même, c'est ne rien dire du tout.*»<sup>2</sup>.

### TENTATIVE DE DÉPASSEMENT DE L'IDENTITÉ PAR LES IDENTITÉS.

L'écriture d'un mémoire, comme exercice, peut être communément comprise comme une tentative d'accession à une définition. Le mémoire peut avoir pour objet une quête d'identité. Il s'agit d'apporter une définition à la pratique du design. Si l'on procède selon le raisonnement précédent, la technique, l'habitat, la marque, l'usage, le matériau... pourraient être des associations pertinentes. La nôtre est celle de la ville. La ville et le design n'auraient-ils pas des similitudes? Dans ce mémoire, nous manipulons trois ensembles d'objets qui trouvent la même logique que pour le bateau de Thésée. Nous tentons d'écrire sur le design (le bateau B<sup>1</sup>) afin de trouver sa définition, mais en vain. Nous pensons que pour reconstruire notre bateau d'origine, nous pouvons interpellier la ville. Ainsi la ville devient le second bateau B<sup>2</sup>. Nous estimons qu'il existe une lecture du design, compris comme discipline, par le filtre de la ville. Nous allons désormais appliquer cette même logique en partant de la ville et trouver ses éléments constitutifs, qui pourront être ceux du design. Nous comparons la ville à des objets qui, accumulés, forment notre bateau B<sup>3</sup>. Nous inaugurons une relation qui serait par exemple : design, ville, paysage. Paysage est le bateau B<sup>3</sup> et possède donc une relation au design. Ce raisonnement nous indique que par nature le sujet du design, comme celui de la ville, se dérobe. Alors que faisons-nous? Doit-on se dire que le design est *identique à la ville*, qui sont deux sujets infinis, c'est donc absurde; ou alors dire qu'il est *identique à lui même* et en ce sens, il n'existe pas.

Les deux relations sont envisageables. D'une part, c'est affirmer que le design existe en le rapprochant de la ville. D'autre part, en comparant le design à un nombre fini d'objets relatif à la ville, nous cernons le sujet. Mais c'est une investigation infinie, puisque du point de départ de cette relation

---

<sup>1</sup> GOTTLOB FREGE, *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*, 1894, Oxford, éd. P. Geach & M. Black, Basil Blackwell, 1960, p. 80.

<sup>2</sup> LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1961, Paris, éd. Gallimard Tel, 1964, p.81.



entre design et ville nous inaugurons des axes d'études qui peuvent être eux-mêmes définis par d'autres. C'est donc une collection que nous établissons. Perdre la définition nous plonge dans la description, qui est elle-même paradoxale, plurielle, aléatoire, fuyante.

## COMMENT CHERCHER L'IDENTITÉ DE LA VILLE, POUR RACONTER LE DESIGN ?

Résultat d'une nécessité historique (Athènes), commerciale (Ur), religieuse (Jérusalem, La Mecque), politique (Madrid, Brasilia) ..., la ville s'organise dans la convergence du profane et du sacré, de l'activité mercantile et du culte d'un dieu. Dans cette fusion se dessinent ses contradictions, sa complexité et son aporie. La ville, à l'opposé du village, rassemble une population nombreuse et comporte une organisation spécifique car elle est née de la volonté de constituer une société organisée autour de richesses et d'en assurer la protection. Elle accueille ou repousse ceux qu'elle doit abriter et dans les premiers temps, définit ses propres structures qui assurent son rayonnement et assoient son autorité. Bâtie par l'homme, espace de civilisation et de société complexe, la ville construit à son tour les hommes qui l'habitent, leur donne des caractéristiques, des traditions qui leur sont propres et qui marquent leur identité, au même titre qu'ils ont créé la sienne. Phénomène de réflexivité et patiente élaboration des successions générationnelles, la ville devient pour l'étranger une curiosité où se mêlent crainte et séduction. De la cité antique à la mégapole, elle est à la fois objet d'art et sujet de réflexion. Tour à tour célébrée, sacralisée ou au contraire, rejetée et diabolisée quand elle devient la concrétisation des vices de l'humanité. Elle forge les identités, parfois jusqu'à l'extrême, façonne la mémoire et fige le temps par la présence des monuments qu'elle détient, mais est aussi capable d'engloutir l'individu dans son tourbillon ou de le rejeter dans ses bas-fonds. Chacun de ces deux visages n'a cessé de solliciter l'imaginaire pictural, littéraire, photographique et cinématographique, de nourrir la pensée philosophique et, par nature, l'architecture et la sociologie.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

«[...] Dans le cas d'une Nouvelle Charte d'Athènes, il s'agit exactement du contraire. C'est-à-dire, qu'il faut commencer à voir la ville comme une réalité qui ne correspond pas, plus à un ensemble de boîtes d'architecture, qui ne répond pas, plus à des fonctions définies : la forme de la ville, la structure des passages, des boulevards, des rues ne correspondent pas à la possibilité des connexions humaines qui se réalisent aujourd'hui à travers internet, à travers tous les instruments immatériels. Donc nous vivons dans une époque où la ville est devenue une réalité opaque. »<sup>3</sup>.

A force d'accumuler les définitions de la ville, nous n'arrivons plus à la regarder. Nous tentons de la structurer mais en vain... De plus, comme l'explique Andréa Branzi, les supports immatériels, ont accéléré la production de la ville. À l'instant où nous écrivons, la ville se crée et se transforme en temps réel par le biais de ces réseaux. Elle devient de plus en plus floue, de plus en plus rapidement ; en essayant de l'atteindre elle s'éloigne.

Lorsque Andréa Branzi, parle d'une «réalité opaque», il affronte les théories modernistes de la ville, expliquant qu'au moment de la charte d'Athènes de Le Corbusier, la ville était justement conçue comme une addition de formes répondant à des fonctions clairement définies, dictées par l'usager urbain. Cependant il décrit en filigrane ce que nous expliquions plus haut : le sujet de la ville est infini. En effet, les architectes du courant moderne avaient sans aucun doute compris le caractère infini de la ville. Mais ils ont dû se fixer sur une notion, se résoudre à une conception puis la mettre en forme. En quelque sorte la ville a toujours été une *réalité opaque*, elle est un paradoxe dans le sens où elle est à la fois fuyante mais doit devenir concrète. C'est un cercle vicieux car en l'analysant nous prenons conscience de sa multiplicité, mais il faut bien s'engager sur un principe puis le mettre en forme, sinon la ville n'existe pas. Nous produisons donc par addition une multiplication d'objets, de théories, de sens, de signes qui rendent la ville floue et opaque, mais en même temps réelle.

Conscients que la ville est une «réalité opaque» que nous produisons, ce paradoxe nous questionne sur la forme que peut avoir une étude sur la pratique du design par la lecture de la ville. Afin d'écrire sur cette discipline, il va falloir aborder cette complexité qu'est la ville. Pour correspondre au mieux à cette «réalité opaque», nous décidons de graviter autour de la ville, par l'analogie. Nous choisissons d'étudier la ville par une liste de notions; comme d'ailleurs de tenter de définir notre discipline par la ville.

Nous adoptons la forme d'un index arbitraire afin de répertorier les éléments *comparants* de la ville. Cette fausse organisation est symptomatique

---

<sup>3</sup> Intervention d'ANDRÉA BRANZI, le Jeudi 1er Octobre 2009 au Colloque international d'Architecture, « Enjeux Capital (es) », Centre Pompidou, Paris, 2009.

de l'organisation urbaine. Par là nous traitons de ce paradoxe entre les identités infinies de la ville, lesquelles doivent être achevées et figées pour répondre à l'exercice du mémoire.

Au même titre qu'un dictionnaire tend à définir, qu'un plan tente de représenter, notre étude utilise une distribution méthodique dans le but de circonscrire. Par l'emprunt de cette forme, nous venons illustrer l'oxymore « *réalité-opaque* », signifiant à la fois un objet, un support, un écrit tangible, concret, réel; cependant il est flou, illimité, sans début ni fin : il est opaque, non exhaustif, pouvant se lire dans plusieurs sens, par le début comme par la fin.

Comme l'identité du bateau B<sup>1</sup> se trouve dans l'unicité des planches de construction du Bateau B<sup>3</sup>, celles-ci ayant souffert de l'érosion, dès lors le temps donne de l'identité. Du bateau d'origine en sont nés deux. Le mythe du bateau de Thésée nous permet d'analyser les trois périodes qui rythment ce mémoire. La ville comme *Fonction* (l'érosion affecte la fonction du bateau B<sup>1</sup>), la ville comme *Temporalité* (l'emprise du temps sur le bateau B<sup>1</sup> crée les bateaux B<sup>2</sup> et B<sup>3</sup>), et enfin la ville comme *Représentation* (les bateaux B<sup>2</sup> et B<sup>3</sup> représentent le bateau B<sup>1</sup>). Nos notions comparatives sont *identités*, comme les planches constituant les bateaux. Elles s'ajoutent et se placent dans les périodes: *Fonction*, *Temporalité*, *Représentation*. Partant d'un classement alphabétique, nos *Lettres* se mélangent dans le classement périodique de la ville. L'ensemble crée ainsi un désordre chronologique, un index aléatoire, qui permet d'entrer dans l'étude par le milieu. N'adoptant ni début ni fin, ce mémoire apporte une vision *multi-focales* de la ville. La lecture par période autant que cette désorganisation ne sont-elles pas représentatives de la forme de la ville et par cet intermédiaire du design? Cette addition *d'objets trouvés* par un designer tente de qualifier la ville.

« *Cette ressemblance était une identité qui me donnait le frisson* »<sup>4</sup>. Les perspectives croisées de l'urbanisme, de l'architecture et du design permettront peut-être en fin d'étude d'appréhender les caractères du design en tant que discipline, qui comme la ville, a été façonnée au cours du XX<sup>ème</sup> siècle par la paradoxale influence de l'utopisme et du pragmatisme.

---

<sup>4</sup>. EDGAR POE, « *Morella* », in. *Histoires extraordinaires*, 1835, trad. Charles Baudelaire 1856, Paris, éd. Michel Levy Frères, 1869, p.389-398.

Q

COMME

QUALIFICATIONS

I comme IDENTITÉS

Q comme Qualifications

F comme FONCTION

B comme Brasilia

E comme Embellissement

G comme Grands-ensembles

N comme Normaliser

H comme Habiter

T comme TEMPORALITÉ

L comme Langage

P comme Paysage

V comme Voir

J comme Jouer

X et Y comme *différences inconnues*

C comme Corps

R comme REPRESENTATION

M comme Matériaux

S comme Signes

A comme Agriculture

D comme Développement durable

W comme www

K comme Krach

U comme Utopie

Z comme ZIGGOURAT

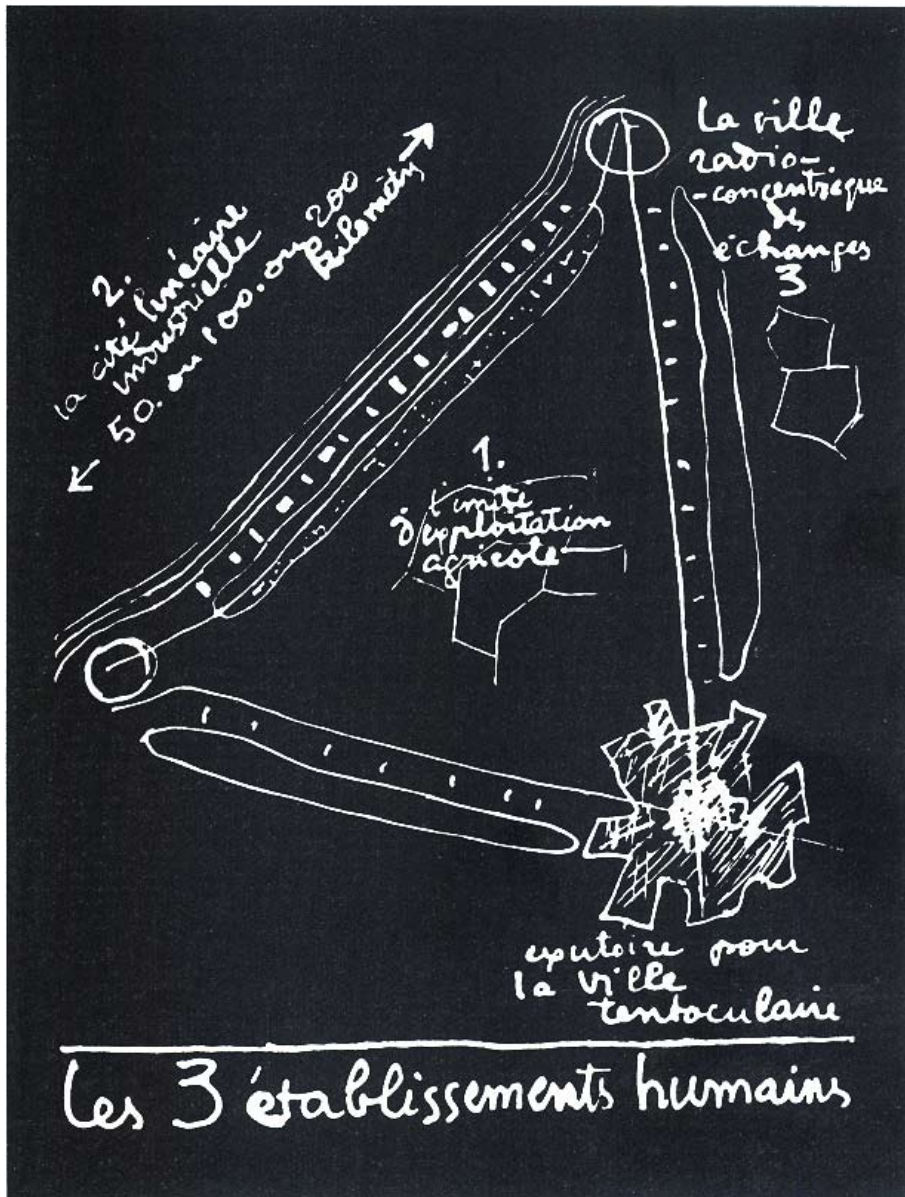
O comme Ouvrages

F

COMME

FONCTION

---



1.

1. CHARLES EDOUARD JEANNERET-GRIS, dit LE CORBUSIER, *Les Trois Etablissements Humains* :  
 1 - l'unité d'exploitation agricole; 2 - la cité linéaire industrielle; 3 - la ville radio-concentrique des échantés, Collection urbanisme des CIAM Ascoral, Denoël, Boulogne, 1945.

« Il y a quelque chose qu'un savant et seul un savant sait faire : inventer et créer des fonctions (...) Alors qu'est-ce que c'est une fonction : il y a fonction dès qu'il y a la mise en correspondance réglée de deux ensembles au moins. »<sup>5</sup>

La fonction peut être définie par le rôle ou l'activité qu'effectue un élément dans son ensemble. C'est-à-dire qu'en elle-même la fonction n'est pas. Selon le contexte auquel nous relierons la fonction, elle vient se définir et prendre son sens. En mathématique, par exemple, la fonction ( $f$ ) est la relation entre deux ensembles. En chimie et en informatique, il en va de même : la fonction est une relation, indépendante ou non, d'un élément avec son ensemble.

« La fonction crée l'organe, disaient jadis les biologistes. Mais en même temps l'organe développe la fonction. Ainsi la roue est née sans doute de l'effort de mouvoir. Le galet aidant au glissement est devenu rouleau à la fois organe et forme — et toute forme organisée semble comme elle déterminée par l'usage, par l'utilité organique (...). En ce sens, Forme utile tend à devenir comme un nom commun désignant les machines, les objets usuels, les outils ménagers, considérés sous les angles de l'Esthétique et de l'Efficacité. »<sup>6</sup>. Nous choisissons d'établir ce premier point sur la fonction, puisque cette étude a pour but d'écrire sur le design en fonction de la ville. La question de cette relation est primordiale dans notre étude, étant donné que l'ensemble des notions abordées sont des fonctions du design et de la ville.

## DESIGN $f$ VILLE

Mais dans quel sens interpréter cette relation ? Doit-on analyser le fonctionnement de la ville en étudiant les parties ou alors se servir de l'ensemble pour aborder toutes les parties ?

Les deux modèles de conception de la ville moderne : l'un culturaliste, l'autre progressiste<sup>7</sup>, sont issus de cette question de la fonction. Et c'est à travers l'étude d'exemples qui sont des formalisations de ces conceptions urbaines, que nous allons pouvoir comprendre ce qu'est une ville *en fonction* du design.

---

<sup>5</sup> GILLES DELEUZE, *Cours sur la création artistique*, Université de Vincennes, 1982.

<sup>6</sup> ANDRÉ HERMANT, *Formes Utiles*, Paris, Vincent Fréal et Cie, 1959, p. 13.

<sup>7</sup> FRANÇOISE CHOAY, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris, 1965, Seuil, coll. Essais Points.

Dans son introduction, l'auteur découpe l'histoire de l'urbanisme moderne, daté d'Hausmann selon elle, en deux courants : l'un progressiste l'autre culturaliste.



I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

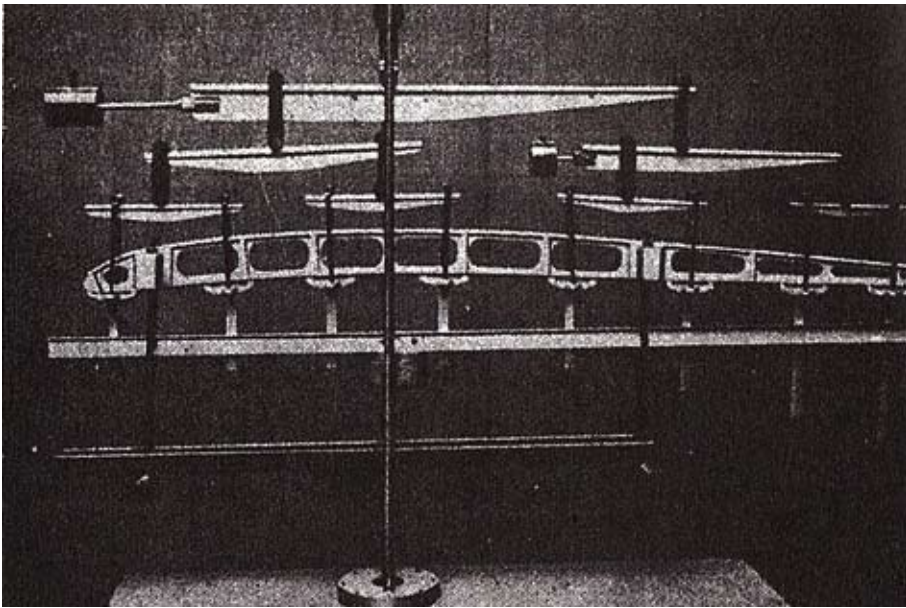
B

COMME

BRASILIA



2.



3.

---

2. PHILIPPE DE BROCA, *L'homme de Rio*, 1964, 1'12"05.

3. LE CORBUSIER, «Essai de nervures d'avion.», *L'art décoratif d'aujourd'hui*, 1925, Champs arts, Flammarion, Paris, 1996, p.46.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

## D'UNE VILLE PROGRAMMÉE...

La capitale administrative du Brésil, bâtie en 1310 jours et inaugurée en 1960, est née d'un concours gagné par Lucio Costa concernant l'urbanisme et Oscar Niemeyer pour la construction des bâtiments publics. Au même titre que Chandigarh en Inde, réalisée en partie par le Corbusier, Brasilia est une ville programmée.

*«Allo Paris, ici Daniel Garric, Brasilia. Brasilia qui depuis ooh est la capitale du Brésil, le président Juscelino Kubitschek a été follement acclamé quand le premier maire de Brasilia lui a remis les clefs. Il y avait l'assurance de 50 000 personnes, dont la plupart des travailleurs qui ont construit Brasilia et qui portaient encore un marteau au côté. Les personnalités qui étaient invitées c'est-à-dire les représentants de toutes les missions diplomatiques en poste au Brésil, arrivaient au milieu d'une double haie de cuirassiers qui portent encore les uniformes de Napoléon. Face à l'autel, le président et madame Kubitschek, vêtue d'un élégant ensemble codurone étaient vraiment graves et émus. Je voudrais signaler qu'il s'agit en ce moment de la première liaison radiophonique entre Brasilia et l'Europe, et que les techniciens brésiliens de la Radio Emisora et Radio Tuffi, réalisent là un véritable miracle, puisque voici 48h, la liaison Brasilia-Rio de Janeiro n'existait pas encore. Eux aussi ont travaillé au rythme de Brasilia. Un rythme dont j'ai pu me rendre compte personnellement puisqu'il y avait maintenant huit mois que je n'étais pas venu à Brasilia, et bien c'est absolument extraordinaire. Il y a désormais un lac de 48 km de long, il y a des routes et des avenues, d'où naissaient les halos des poussières rouges qui montent encore des chantiers. Ici Brasilia. Daniel Garric.»<sup>8</sup>.*

L'unité et l'identité nationales du Brésil étaient sans cesse remises en cause depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi la constitution de 1946 prévoyait la création d'une nouvelle capitale à l'intérieur du pays afin d'équilibrer le territoire et faire rentrer le Brésil dans une nouvelle ère. C'est juste après la guerre et l'élection précipitée de Juscelino Kubitschek en octobre 1955, que nous entrons dans une période dite de «nationalisme développementaliste»<sup>9</sup>, avec pour objectif d'affirmer une indépendance vis-à-vis des États-Unis. Le nouveau président considère comme un enjeu prioritaire la construction

---

<sup>8</sup>. Retranscription d'un document radiophonique de *France-Soir* daté du 21 Avril 1960, relatant de l'inauguration de Brasilia.

<sup>9</sup>. LAURENT VIDAL, *De Nova Lisboa à Brasilia, l'invention d'une capitale*, Paris, Institut des hautes études de l'Amérique latine (IHEAL), 2002, p.200.

d'une nouvelle capitale. Il va tout mettre en œuvre pour la faciliter : la mise en place de la NOVACAP (Compagnie Urbanisatrice de la Nouvelle Capitale), le lancement du concours...La figure du président déclarant dans sa campagne électorale « *cinquante ans de progrès en cinq ans de gouvernement* », va très vite être rejointe par celle d'un urbaniste et d'un architecte.

Le Plan Pilote, dessiné par Lucio Costa (croquis accompagné d'une courte note écrite), adopté le 16 Mars 1957 a pour ambition de mettre en forme ce souhait de changement pour le Brésil. Faisant table rase, Costa sait que Brasilia est un symbole, puisque c'est une capitale. Son projet en forme d'avion représente l'espoir, l'ordre nouveau. Il va avec Niemeyer proposer un projet dans lequel la maîtrise des fonctions pourrait abolir la séparation des classes sociales. C'est la réponse de Niemeyer sur la fonction architecturale. Ce dernier va mêler trois échelles. Autour du palais présidentiel, du Congrès National et de la place des trois pouvoirs, échelle d'un urbanisme monumental de capitale, s'organise l'échelle collective du centre commercial, celle individuelle du résidentiel et enfin celle du bucolique apportée par les nombreux espaces verts.

La ville programmée est une tentative d'œuvre totale. Les théories modernistes ne concevaient la ville que dans sa globalité. Il s'agissait d'inclure et de répondre, dans le programme urbain, à toutes les fonctions urbaines. Brasilia, est une ville programmée dans son ensemble, répondant aux trois fonctions : politique, sociale et architecturale. Cette dernière comporte trois dimensions : monumentale, collective et individuelle.

Voici le point de vue rétrospectif d'Oscar Niemeyer sur Brasilia :

*« Pour moi Brasilia était une aventure, nous sommes partis il n'y avait rien sur la terre, c'était une terre hostile sans végétation, sans rien, et nous avons commencé le travail avec beaucoup de problèmes, parce que les opposants au gouvernement faisaient des critiques tous les jours, disaient que Brasilia était très loin, n'avait pas de végétation, que l'eau du lac serait perdue parce que le terrain était poreux, il n'y avait même pas d'oiseaux. Mais le président*

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

*Kubitschek était si fixé dans l'idée de faire Brasilia, si déterminé, qu'il l'a construite avec tous ces problèmes dans le temps fixé. Je pense que Brasilia était un projet: un plan pilote très bien pensé par Lucio Costa, ce qui fait que c'est une ville différente. Brasilia commence à avoir des problèmes de densité démographique, mais il faut la défendre, je pense qu'il a été très bien de faire Brasilia.*

*Il y a des gens qui on toujours été contre Brasilia, qui pensent qu'il faut enlever Brasilia mais c'est une bêtise. Je me souviens qu'un jour, André Malraux a rencontré Le Corbusier à Paris. Le Corbusier lui dit : «Ah, on dit que Brasilia va être paralysée ?» et Malraux répond «Ah c'est dommage, mais quelle belle ruine nous aurons!». Et Brasilia fut construite si rapidement qu'elle a accumulé des problèmes. Mais il faut comprendre aussi toutes ces choses : vivre à Brasilia c'est comme un geste d'enthousiasme pour le Brésil. Je marche pour Brasilia ! Si tu causes avec les habitants de Brasilia, tu verras que personne ne veut sortir de la ville. Parce que cette ville elle est agréable à vivre. Les habitations sont liées à l'école, au petit commerce quotidien... la ville est bien pensée, personne ne veut sortir. Je pense que Brasilia, il faut arrêter de la critiquer, elle est faite ! Il ne faut pas faire d'autres bâtiments, pas d'autres choses pouvant aggraver la densité démographique. Je pense que Brasilia est bien.»<sup>10</sup>.*

Brasilia est victime d'un écart entre le rêve d'une capitale harmonieuse conçue pour 500 000 habitants et la réalité d'une métropole qui en comporte 3M aujourd'hui<sup>11</sup>. Brasilia est une ville manifeste : édifiée selon les principes stricts de l'urbanisme progressiste, elle est l'icône d'une avant-garde architecturale mais en aucune manière une réponse à un problème social et économique.<sup>12</sup>

### ... À LA CRÉATION INDUSTRIELLE ?

Brasilia est un modèle fascinant car elle représente le fantasme d'un projet qui a été construit sur une zone complètement vierge. Pas d'histoire,

---

<sup>10</sup>. Re transcription de l'entretien dans l'émission de ROBERT GRÉLIER, *l'échappée Belle*, datée du 7 octobre 1994. OSCAR NIEMEYER évoque ce mélange politique, social et architectural dans le projet si rapide qu'est Brasilia.

<sup>11</sup>. FRANÇOIS CHASLIN, *Métropolitains*, Emission du 22.04.2010 à l'occasion du 60<sup>ème</sup> anniversaire de l'inauguration de Brasilia, France Culture.

<sup>12</sup>. FRANÇOISE CHOAY, *L'urbanisme, utopies et réalités*, op. cit., p.75.

pas d'autre construction, pas d'habitant... un terrain sans rien hormis une maigre végétation. D'autre part, les différents édifices qui constituent cette ville sont captivants tant leurs formes futuristes représentent le progrès.

L'image du progrès selon Costa est la machine et plus particulièrement l'avion. En effet, l'avion va être l'objet constitutif du projet de Brasilia, sur tous les aspects. Il est vrai que le Plan Pilote se présente sous la forme d'un axe élancé (l'axe monumental) qui pourrait être comparé au fuselage d'un avion, coupé en son dernier tiers par un axe large et incurvé (l'axe résidentiel) pouvant être comparé aux ailes de l'avion. Poussons plus loin la comparaison : dans un avion, le carburant est stocké dans les ailes; à Brasilia, ce sont les habitants (la force de travail sans laquelle les services gouvernementaux ne peuvent fonctionner) qui résident dans les ailes. Brasília serait alors la parabole d'un Brésil prenant son envol, sortant de l'âge colonial pour entrer résolument dans l'ère moderne.

Si les Etats-Unis avaient réalisé leur conquête de l'ouest par le train, le Brésil entreprend la sienne par l'avion. Certes, il s'agira ensuite de construire depuis la nouvelle capitale un réseau de routes pour rejoindre le nord, l'ouest et le sud. Mais l'avion facilitant l'implantation rapide de ce nœud de communication au cœur du pays (à plus de 1000 kilomètres du littoral), cela permettra de gagner du temps. Ce qui était exactement l'objectif du président Kubitschek : faire progresser le Brésil de 50 ans en 5 ans de gouvernement ! La technique permet ainsi de surpasser les contraintes naturelles de l'espace brésilien, pour imposer une nouvelle temporalité. Grâce à ce temps de la technique, dominé par la vitesse, le Brésil est enfin en adéquation avec son qualificatif de « *pays du futur* ».

Il est vrai que l'avion est présent à chaque étape de la construction de Brasilia. Le choix définitif du site a été réalisé grâce aux photos aériennes prises en 1955 par l'entreprise nord-américaine Donald J. Belcher. C'est aussi depuis un avion que Kubitschek a « visité » pour la première fois le site. Car étonnamment, l'avion permet de renouer avec la pratique coloniale de la fondation des villes à partir d'un port. La première construction majeure réalisée à l'intérieur du District Fédéral n'est autre qu'une piste d'atterrissage.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

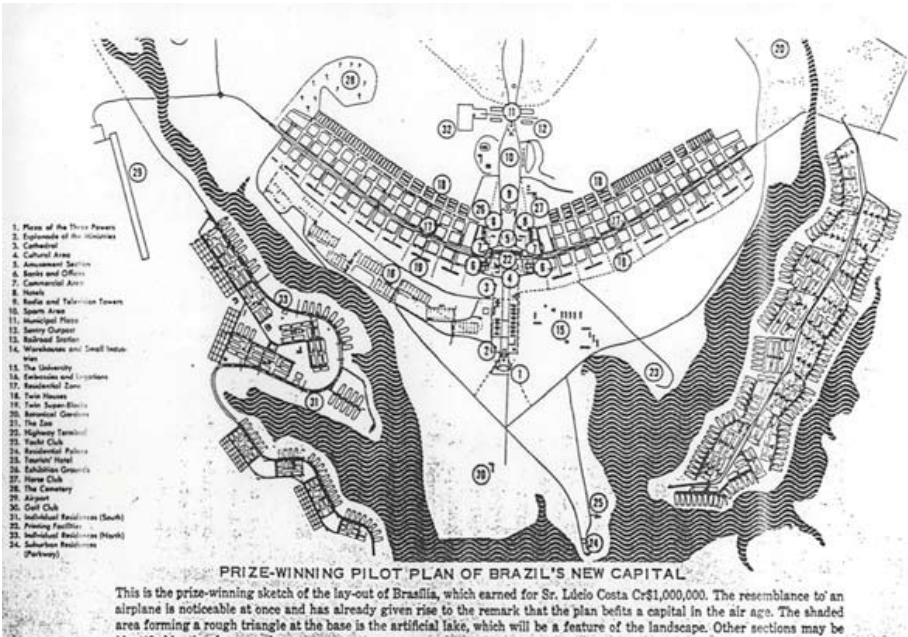
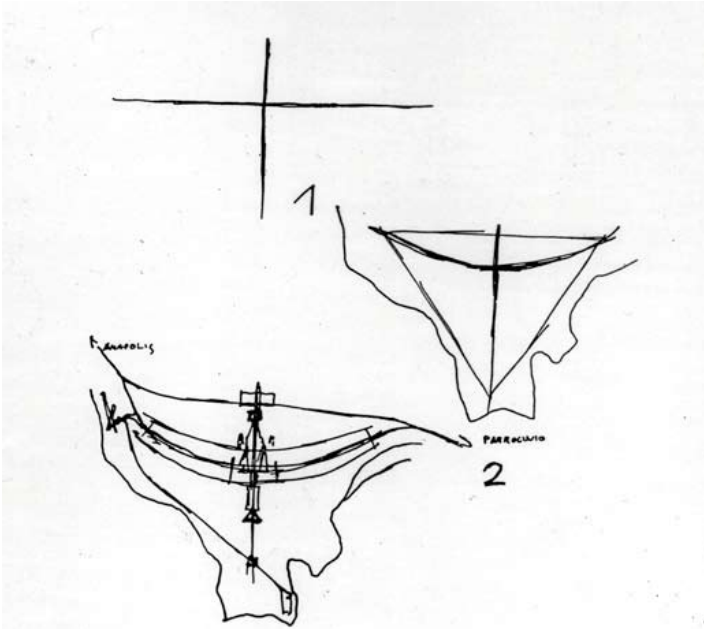
W

K

U

Z

O



4.

4. Lucio COSTA, Croquis et Plan pilote du concours de Brasilia, 1957.





5.



Cliché Drager.

## DES YEUX QUI NE VOIENT PAS...

6.

---

5. PHILIPPE DE BROCA, *L'homme de Rio*, op.cit., 1'20"27. Scène d'avion tirée du film tournée dans Brasilia en construction, vide comme un décor.

6. LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, 1923, Paris, éd. Flammarion Champs, 1995, p.81.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

Le District fédéral ne dispose initialement d'aucun autre accès que les ailes des avions, qui permettent le transport des officiels, des ingénieurs, des techniciens, des matériaux et des premiers ouvriers également. La compagnie aérienne Panair du Brésil installe dès la fin du mois d'octobre 1956 un bureau en bord de piste, même s'il faudra attendre le milieu des années 1990 pour que Brasília se dote d'un véritable aéroport international. Brasília n'est donc pas seulement une ville imaginée par avion, mais construite par et grâce à l'avion.

Brasilia est conçue comme un objet industriel et possède l'échelle de regard ainsi que la forme de cet objet industriel<sup>13</sup>. En 1923, dans *Vers une architecture*, Le Corbusier se détache du discours de la ville comme architecture pour la penser comme un objet technique : les paquebots, les avions, les autos... Il inaugure ainsi une vision industrielle de l'architecture. Celle-ci doit s'industrialiser, l'habitat doit devenir un habitacle, une « machine à habiter ». L'analogie va plus loin, puisque les progrès techniques dans la conception industrielle permettent de construire les villes *comme* et *par* des objets industriels. C'est le début de la dite « *architecture du bulldozer* »<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup>. « Si les maisons étaient construites industriellement, en série, comme des châssis, on verrait surgir rapidement des formes inattendues, saines, défendables, et l'esthétique se formulerait avec une précision surprenante ». LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, op.cit., p. 105.

<sup>14</sup>. FRANÇOISE CHOAY, *L'urbanisme, utopies et réalités*, op. cit., p.34.

I

Q

F

**B**

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

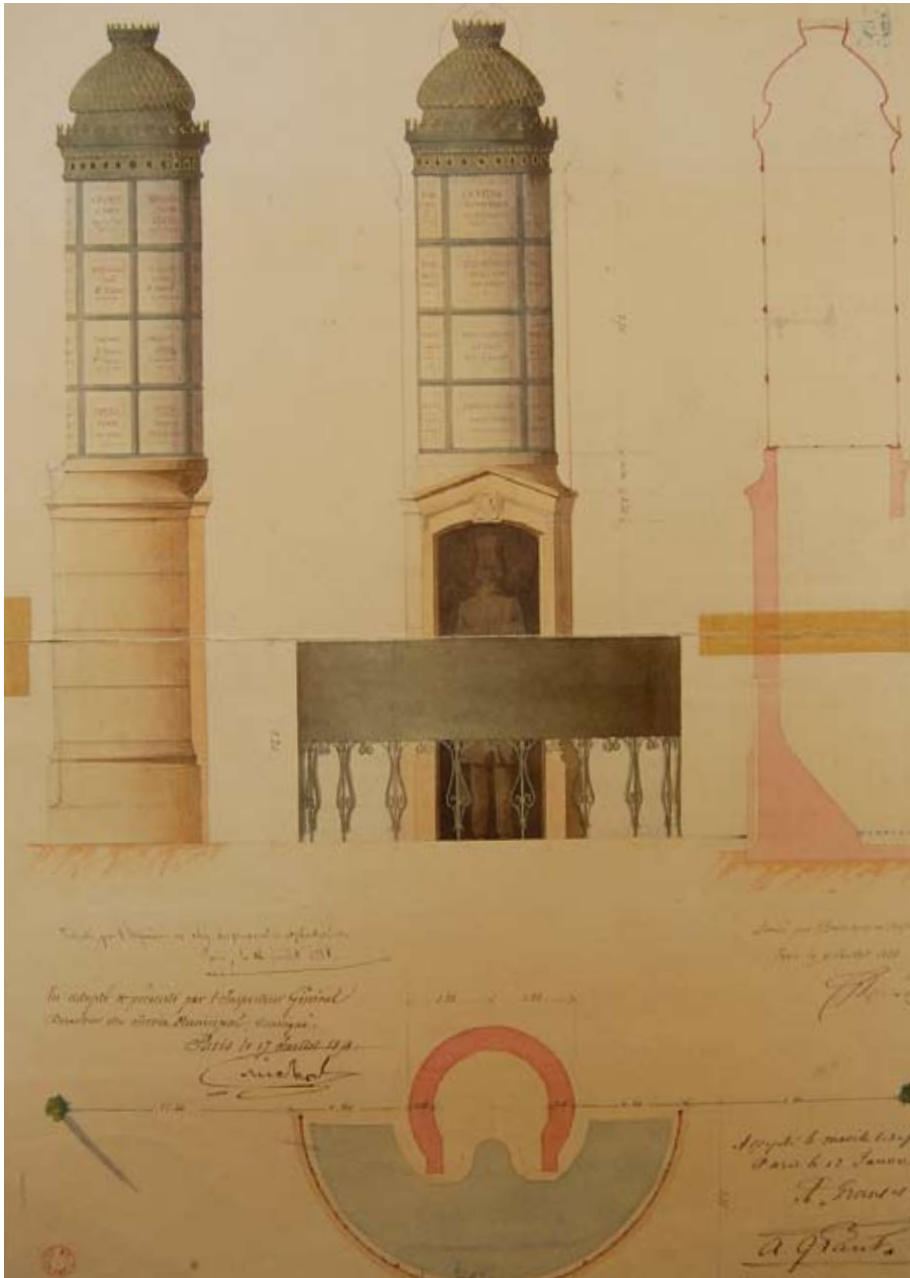
Z

O

E

COMME

EMBELLISSEMENT



7.

---

7. GABRIEL DAVILOUD, « *Projet d'urinoir pour les boulevards extérieurs* », Paris, 9 juillet 1858, Fond Davioud, Bibliothèque spécialisée de la ville de Paris, côte DA 1428.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

« *Agrandir, embellir, assainir, [...] Pour embellir Paris, il y a plus à démolir qu'à bâtir.* ». Voici l'interjection qu'adresse Napoléon III au Baron Georges Eugène Haussmann, lors de sa nomination comme préfet de la Seine en Juin 1853. Cette phrase est l'ordre de mission confié à Haussmann pour qu'il effectue les transformations de Paris au XIX<sup>e</sup> Siècle. Une « *Commission des Embellissements de Paris* » est même créée, qui consiste à établir un rapport à l'Empereur (rédigé par le comte Henri Siméon).

Les travaux qu'il réalise à Paris et la position qu'il prend, ont pour origine une confrontation intellectuelle qui marque ce début du XIX<sup>e</sup> siècle quant à la conception de la société et de l'individu. En effet la révolution industrielle et le développement de l'économie capitaliste mettent le débat social et politique au centre de toutes les attentions et avec lui émergent des réflexions sur l'homme et son environnement. Victor Considérant décrit que « *les grandes villes, et Paris surtout, sont de tristes spectacles à voir ainsi, pour quiconque pense à l'anarchisme social que traduit en relief, avec une hideuse fidélité, cet amas informe, ce fouillis de maisons [...] ce chaos architectural.* »<sup>15</sup>. Le territoire devient le lieu d'expression de la profonde transformation que subit l'individu par la révolution industrielle. De cet affrontement, deux conceptions du territoire naissent entre ordre et désordre. Françoise Choay dans son anthologie écrite en 1965<sup>16</sup> scinde l'histoire de l'urbanisme en deux modèles distincts afin d'établir sa critique: l'un progressiste, l'autre culturaliste. Camillo Sitte<sup>17</sup>, s'oppose en 1889 à la construction de Vienne selon les principes haussmanniens<sup>18</sup>, car il considère que le plan urbain doit être abordé comme une œuvre d'art : il faut insister sur l'esthétique des villes, privilégier sur le plan d'une ville les rues, les places, qui sont des lieux de passage et de rencontre. Les modernes et Le Corbusier<sup>19</sup> militent pour un traitement global, systématique de la ville et critiquent violemment Camillo

---

<sup>15</sup>. VICTOR CONSIDÉRANT, *Considérations sociales sur l'architectonique*, Paris, Libraires du Palais Royal, 1834, XLIX-84 p.18.

<sup>16</sup>. FRANÇOISE CHOAY, *L'urbanisme, utopies et réalités*, op. cit.

<sup>17</sup>. CAMILLO SITTE, *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*, Paris, éd. Seuil, coll. Points, 1996.

<sup>18</sup>. CAMILLO SITTE, *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*, Paris, éd. Seuil, coll. Points, 1996.

<sup>19</sup>. « *Siegfried Giedon faisait de Sitte un nostalgique « troubadour », tandis que Le Corbusier le définissait comme le champion du « chemin des ânes », c'est-à-dire de la ligne courbe que notre modernité, vouée à l'orthogonisme, condamnait à l'obsolescence.* » FRANÇOISE CHOAY dans la préface de *L'art de bâtir les villes*.

Sitte chef de file du courant culturaliste, pour son approche esthétique du territoire. Le Corbusier emprunte à Haussmann sa culture de l'axe. Il s'en inspire et en fait d'ailleurs son apologie<sup>20</sup>. Le programme « *Assainir, agrandir, embellir* » ne serait-il pas le système « *eau, air, lumière* » si cher aux hygiénistes, notamment réalisé par Jean-Baptiste André Godin dans son familistère à Guise, puis utilisé et scandé par Le Corbusier ?

### « AGRANDIR ET ASSAINIR »

Compte tenu de l'insalubrité engendrée par une poussée démographique, le Baron Haussmann choisit d'ordonner Paris dans son ensemble. Il met en place une réponse systématique pour la capitale. L'agrandissement et l'assainissement de Paris sont un traitement global du territoire. Le percement rationnel de boulevards pour relier et annexer les faubourgs est la solution qu'il envisage pour agrandir Paris. C'est une réponse à l'augmentation importante des habitants. Les percées qu'il réalise vont organiser la vie urbaine. Les rues deviennent des routes qu'il borde d'un type d'habitat équipé du tout à l'égout; c'est d'ailleurs à Eugène Belgrand<sup>21</sup> qu'Haussmann délègue ce programme hygiéniste de la maîtrise des eaux. Là où il n'y a pas de boulevard, il installe des jardins dont l'implantation et le dessin sont confiés à Adolphe Alphand<sup>22</sup>. Ce dernier crée ainsi des ouvertures de verdure dans un tissu ancien trop dense. Par cette « *culture de l'axe* » reliant l'habitat et les jardins, il répond globalement et avec un certain pragmatisme à l'assainissement de Paris.

---

<sup>20</sup>. « Avoir une idée, une conception, un programme. Voilà ce qu'il faut.

*Les moyens ?*

*N'avons-nous pas les moyens ?*

*Le Baron Haussmann fit dans Paris les plus larges trouées, les saignées les plus effrontées.*

*Il semblait que Paris ne saurait supporter la chirurgie d'Haussmann.*

*Or, Paris, ne vit-elle pas aujourd'hui de ce que fit cet homme téméraire et courageux ? ».*

LE CORBUSIER, 1925, *Urbanisme*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 1994, p. 149.

<sup>21</sup>. « *De l'eau pour Paris ! Haussmann / Belgrand naissance d'un service public* », exposition au Pavillon de l'Eau à Paris, du 20-05-2010 au 29-01-2011.

EUGÈNE BELGRAND, BARON HAUSSMANN, *L'eau et Paris / Paris and water*, Paris, éd. Albin Michel, 2009.

<sup>22</sup>. CHARLES-ADOLPHE ALPHAND, *Les promenades de Paris, 1867-1873*, éd. Connaissance et mémoire, Paris, 2002.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

Objet de nombreuses critiques, notamment qualifié d'un point de vue financier « *d'utilité douteuse et passagère* »<sup>23</sup>, « *le travail qu'il entreprend, s'il brime la classe ouvrière, choque les esthètes passésistes, gêne les petits bourgeois expropriés, contrarie des habitudes, est en revanche la solution la plus immédiatement favorable aux capitaines d'industrie et aux financiers qui constituent alors un élément les plus actifs de la société.* »<sup>24</sup>. Haussmann fait face à la poussée démographique qui engendre une peur sociale de l'insécurité, de la maladie, de la faim, il répond aux demandes de sa société par l'élaboration d'un modèle de ville et d'un type d'habitat<sup>25</sup> : il transforme dans son essence le Parisien qui devient bourgeois et industriel, « *le bon traitement des instruments vivants* », déclare Robert Owen. La création d'un type d'immeuble, l'installation de réseaux d'égouts, l'introduction d'un système de parcs et jardins reliés par ses percées sont autant de solutions qui relèvent d'un traitement industriel du territoire. Il s'inspire du processus mécanique et utilise les moyens de production en série de l'industrie pour les appliquer au territoire parisien : par exemple, la gare du Nord est dessinée par Jacques Hittorff à Paris, ses éléments sont fondus en Ecosse, importés en kit en France, puis assemblés sur place.

Haussmann propose donc pour Paris ce programme : « *Assainir, Embellir, Agrandir* ». L'ingénierie du boulevard et de la percée permet l'assainissement de la capitale : sur un maillage de rues se calque un réseau d'égouts. Le traitement de la notion d'embellissement s'inscrit dans ce système et se base sur une connaissance spécifique de l'identité symbolique et narrative de Paris.

---

<sup>23</sup>. JULES FERRY, *Les Comptes fantastiques d'Haussmann*, Paris, éd. Guy Durier, 1979. Paru en 1868 pour la première fois dans les colonnes du journal *Le Temps*, il révéla au grand public le problème que posait le financement des travaux de Paris. Ce pamphlet était une réponse aux mémoires publiées par Haussmann en 1867 et dans lesquelles le préfet de la Seine tentait de justifier sa politique financière.

<sup>24</sup>. FRANÇOISE CHOAY, *L'urbanisme, utopies et réalités*, op. cit., p.11.

<sup>25</sup>. « *Nous allons découvrir les modèles d'habitations* » déclare PIERRE-JOSEPH PROUDHON. Cette période est caractéristique d'une recherche intense sur le type d'habitat, en témoignent le « *phalanstère* » de CHARLES FOURRIER, le type d'école de ROBERT OWEN, le type d'hôpital de BENJAMIN WARD RICHARDSON. Influencé par l'univers industriel, la recherche de *l'homme-type* obsède déjà à cette époque.



«Beaucoup de citoyens ont construit des édifices magnifiques, mais plus recherchés pour l'intérieur que recommandables par des dehors dans le grand goût, et qui satisfont le luxe des particuliers encore plus qu'ils n'embellissent la ville.»<sup>26</sup>

## « EMBELLIR »

« Il n'y a point de recette pour embellir la nature. Il ne s'agit que de voir » dit Auguste Rodin. Pour le sculpteur, embellir la nature, c'est d'abord la voir comme belle. Ce qui embellit, c'est le regard de l'artiste. En ce sens, embellir serait à la fois voir le beau et le rendre visible aux autres. Ainsi, embellir joue d'emblée sur les moyens engagés et le résultat. Cette double portée signifie une constatation du beau et une volonté de produire du beau, soit en rendant beau ce qui ne l'est pas, soit en rendant plus beau ce qui l'est déjà. Que signifie pour Haussmann l'embellissement de Paris ? Nous pouvons regrouper deux interventions majeures : la mise en valeur de l'existant et la décoration du territoire. Ces deux actions menées conjointement forment l'embellissement.

« Bonnes gens, qui, du fond de vos bibliothèques, semblez n'avoir rien vu, citez, du moins, un ancien monument, digne d'intérêt, un édifice précieux pour l'art, curieux par ses souvenirs, que mon administration ait détruit, ou dont elle se soit occupé, sinon pour le dégager et le mettre en aussi grande valeur, en aussi belle perspective que possible ! Et l'achat de l'Hôtel Carnavalet, que je fis faire, afin d'en assurer la conservation et d'y créer, de toutes pièces, un Musée historique parisien, l'avez-vous donc oublié ? »<sup>27</sup>. La réplique du préfet aux critiques qui lui sont adressées se vérifie sur le plan d'exécution de ses travaux. Les percées sont toujours effectuées en fonction des monuments existants dans le but de les valoriser<sup>28</sup>. De nombreux monuments anciens furent même dégagés et rénovés, arrachés à l'oubli et d'autres sont construits. L'opéra Garnier<sup>29</sup>, la gare du Nord ou encore l'église Saint-Augustin sont des *monuments-cibles* (ils se situent au milieu de l'étoile que forment les percées) qui contribuent à la

---

<sup>26</sup>. FRANÇOIS MARIE AROUET, dit VOLTAIRE, *Le siècle de Louis XIV*, chap. XXXIII « Suites des arts », 1768.

<sup>27</sup>. BARON HAUSSMANN, *Mémoires*, 1890-1893, Paris, éd. Seuil, 2000, p.810.

<sup>28</sup>. HÉLÈNE FERNANDEZ, « Les percées d'Haussmann. Le grand Paris », in. *Le Paris d'Haussmann*, TDC n°693, PBI-CNDP, 1996, p.22-23.

<sup>29</sup>. Exposition CHARLES GARNIER, *un architecte pour un empire*, Paris, du 26 octobre 2010 au 9 janvier 2011, ENSBA.

mise en scène du système de rues.

La négation du patrimoine n'est donc pas présente dans les travaux d'Haussmann : il va justement embellir le patrimoine monumental. La notion d'embellissement, au sens d'une mise en valeur, remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle comme le note vers 1750 l'Abbé Laugier<sup>30</sup>, l'un des plus importants théoriciens de cette question de l'embellissement, « *le goût des embellissements est devenu général* », Charles Fourier parle « *d'ornements obligés* » dans la construction, ce terme peut être une sorte de caution à la fois de la légitimité et de l'opérabilité du projet architectural et urbain.

Pour Haussmann, l'embellissement s'avère être « *stratégique* »<sup>31</sup>. Il embellit par un ensemble décoratif, mais propose d'une part une contemplation de cet embellissement si bien que l'ambition de son projet est d'offrir à Paris une identité non seulement visuelle mais surtout formelle et d'autre part l'embellissement devient un moyen de contrôle social. Sa stratégie d'embellissement permet de « *flatter le regard* » d'une population bourgeoise qui, grâce aux décorations mis en place, approuve ses grandes percées. Ces dernières permettent ainsi d'éviter tout soulèvement populaire puisque ce réseau empêche d'ériger des barricades, de plus leurs largeurs offrent un accès à l'artillerie. Les percées embellies déclenchent une répartition naturelle de la population : les classes populaires quittent le vieux centre pour les faubourgs devenus accessibles et le cœur est aménagé pour assouvir le confort du parisien bourgeois. « *Du dehors, ne venaient plus que le roulement des derniers fiacres, au milieu de la voix empâtée de Paris, un ronflement d'ogre repu, digérant les toiles et les draps, les soies et les dentelles, dont on le gavait depuis le matin. A l'intérieur, sous le flamboiement des becs de gaz, qui brûlant dans le crépuscule, avaient éclairé les secousses suprêmes de la vente, c'était comme un champ de bataille encore chaud du massacre des tissus.* »<sup>32</sup>.

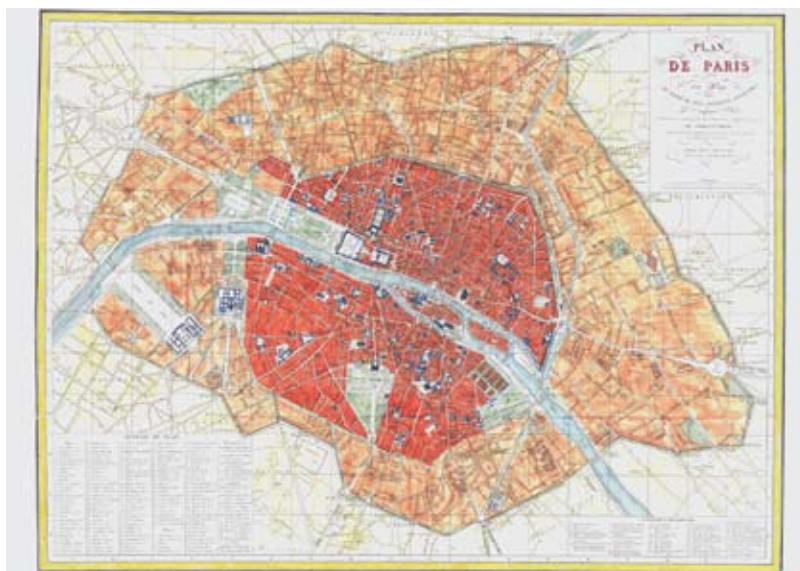
Le Baron Haussmann comprend que la société pour laquelle il agit s'est enrichie par la révolution industrielle, qui va plonger la capitale dans le capitalisme. Jouissant d'un fort pouvoir d'achat, les parisiens sont mondains, consomment et se divertissent. Cette population bourgeoise a besoin d'être représentée. Théâtres, passages, magasins, sont devenus leurs lieux d'expression de la société industrielle. La ville est une machine

---

<sup>30</sup>. MARC-ANTOINE LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753, p.242.

<sup>31</sup>. WALTER BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, E. Haussmann ou les barricades*, Paris, éd. Allia, 2009, p.39.

<sup>32</sup>. ÉMILE ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, 1883, Paris, éd. Pocket, coll. Classiques, 1990, p.124.



8.



9.

---

8. HÉLÈNE FERNANDEZ, « *Les percées d'Haussmann. Le grand Paris* », in. *Le Paris d'Haussmann*, TDC n°693, PBI-CNDP, 1996, p.21-22. Plan de Paris élaboré par Rambuteau en 1839 sur lequel travail Haussmann.

9. GABRIEL DAVIOUD, « *Projet de candélabre, boulevard Sébastopol* », Paris, Fond Davioud, Bibliothèque spécialisée de la ville de Paris, côte DA 1572.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

satisfaisant des besoins de démonstration. Le principal lieu où s'opère ce spectacle, est la rue. Haussmann propose à Gabriel Davioud de la décorer pour donner à Paris une identité. Gabriel Davioud, partant de l'usage dans la rue, réussit à créer des objets d'une typologie nouvelle et unique, donnant ainsi un visage non seulement à Paris mais aux travaux d'Haussmann. Les objets qu'il propose « *contre-pointent, de façon ludique, la masse minérale des immeubles, grâce à la légèreté de formes étrangères au vocabulaire classique* »<sup>33</sup> et apportent toute la dimension humaine et locale. Gabriel Davioud est le designer de Paris. Les amples trottoirs sont déjà plantés d'arbres (auparavant seuls les boulevards et les quais en disposaient); des immeubles cossus les bordent: longue façade en pierre de taille, à porte cochère, à balcons et à décoration sculptée. Cependant Davioud propose des objets spécifiques: bancs, corbeilles à ordures, lampadaires, mais aussi clôtures, collets d'arbre, garde-corps, potelés, becs à gaz, candélabres, grilles d'arbres « *arceaux de fonte pour ourler les pelouses* », vespasiennes, kiosques, colonnes Morris, fontaines Wallace... Les objets de Davioud adoptent des formes de plantes et d'arbres, en revanche ils sont en fonte<sup>34</sup>, le matériau du luxe industriel. Le moulage permet une reproduction en série d'un type d'élément décoratif. Gabriel Davioud réalise puis industrialise des objets d'une typologie totalement nouvelle. Il est l'inventeur du mobilier urbain, par un transfert dans la rue du salon bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle.

Il semble d'abord qu'embellir en tant qu'action de rendre beau permette d'approcher le beau, face aux risques qu'implique une déformation de la nature. L'embellissement apparaît ensuite comme un danger pour le beau. La décoration et l'ornement sont une tromperie du réel. Le fait même de décorer, comprend le sens d'injecter la ville idéale dans la ville réelle, « *Quand à la fantasmagorie de la civilisation elle-même, elle a trouvé son champion dans Haussmann, et son expression manifeste dans les transformations de Paris.* »<sup>35</sup>. La décoration serait ainsi l'ajout d'une ville rêvée et utopique dans la ville réelle. Mais la ville embellie fait aussi partie de la ville réelle. Puisque celle-ci met en scène, scénographie, donne à voir comme un spectacle, la ville réelle où se mêlent des objets urbains de toute nature.

---

<sup>33</sup>. GABRIEL DAVILOUD in. PIERRE MERLIN, FRANÇOISE CHOAY, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, PUF, 1988, article: *Mobilier urbain*.

<sup>34</sup>. ADOLPH LOOS, *Ornement et Crime*, Vienne, 1908, Paris, éd. Rivages, coll. Rivages poche / petite bibliothèque, 2004.

<sup>35</sup>. WALTER BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p.9.

« La richesse des décorations, / Le charme du paysage, de l'architecture / Et tous les effets des décors de théâtre reposent / Uniquement sur les lois de la perspective. »<sup>36</sup>.

La rue est la fonction centrale des transformations d'Hausmann : elle structure, embellie et scénographie la capitale. Il transpose grâce à Gabriel Davioud, les usages de l'intérieur d'un salon bourgeois, à l'extérieur dans la rue. Cette adaptation est rendu possible par l'industrie : une re-production en série puis un assemblage mécanique et une implantation rythmique sur le territoire, d'objets figuratifs du confort d'un salon bourgeois au XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>36</sup> FRANZ BÖHLE, *Theater-Katechismus*, Munich, p.74. In. WALTER BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p.10.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

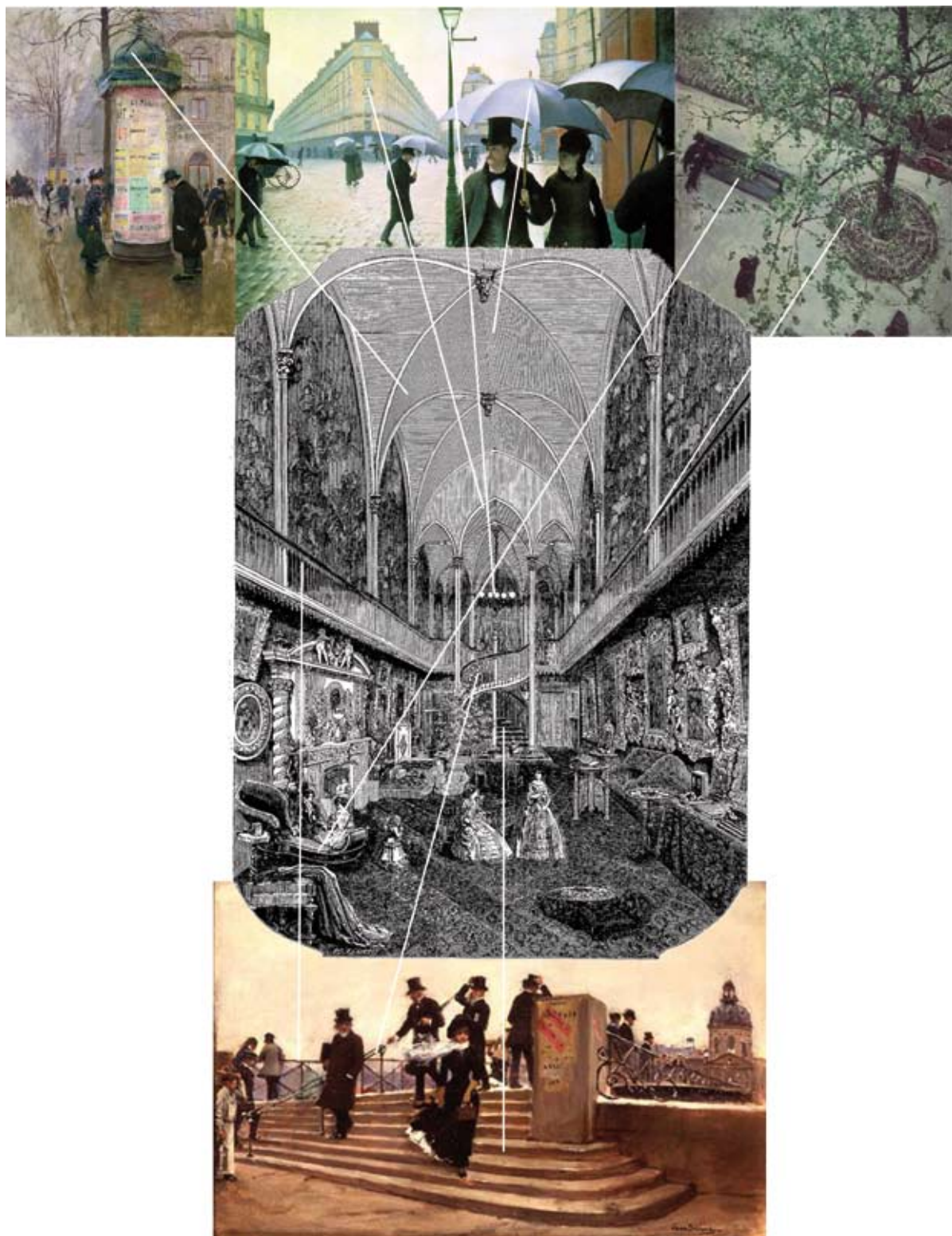
W

K

U

Z

O



10.

---

<sup>10</sup>. *Salon d'un hôtel du faubourg Saint-Honoré*, dessin paru dans : *Tableau de Paris*, Ed. Texier, vol. 2, Paris, Paulin, 1853.

JEAN BÉRAUD, *La colonne Morris*, 1889, huile sur panneau, Musée Carnavalet, Paris. (angle de la rue Lafitte et du boulevard des Italiens).

GUSTAVE CAILLEBOTTE, *Rue de Paris, temps de pluie*, 1877, huile sur toile, Art institute, Chicago (vue de la place de Dublin à Paris).

GUSTAVE CAILLEBOTTE, *Boulevard, vue d'en haut*, 1880, huile sur toile, collection particulière.

JEAN BÉRAUD, *Le Pont des Arts par grand vent*, 1891, huile sur toile, collection particulière.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

G  
COMME  
GRANDS-ENSEMBLES





11.



12.

---

<sup>11.</sup> JEAN-LUC GODARD, *2 ou 3 choses que je sais d'elle : La région parisienne*, 1966, 1:10'50".

<sup>12.</sup> *Ibid.*, 44'43".

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

## SÉGRÉGATION FONCTIONNELLE.

L'expression « *grands-ensembles* » apparaît pour la première fois dans un article daté de 1935 sur la construction du premier complexe d'habitation. La Cité de la Muette à Drancy est construite par Eugène Beaudouin, Marcel Lods et Jean Prouvé entre 1931 et 1934.<sup>37</sup> Pourquoi Marcel Rotival désigne-t-il ainsi ce type de construction nouvelle ? Toutes les fonctions urbaines : fournir un toit, manger, circuler, sont concentrées dans un même lieu. En mutualisant les besoins, cet espace devient donc indépendant, autarcique et autosuffisant. Dans ce projet urbain l'ensemble est ensemble.

« *Ensemble c'est un mot que j'aime bien, un ensemble ce sont des milliers de gens... une ville peut-être.* »<sup>38</sup>.

Inspirées des principes modernistes de la charte d'Athènes<sup>39</sup>, ces constructions sont une réponse à la croissance démographique que connaît la France. Entre les vagues d'immigration provoquées par une demande forte de main d'œuvre nécessaire à la reconstruction puis le Baby Boom d'après-guerre, ces augmentations brutales de populations placent les recherches sur l'habitat de l'homme au cœur de toutes les considérations. À l'origine, le Mouvement Moderne a précisément l'intention d'aboutir au progrès social par l'industrialisation des procédés de construction. Mais en tentant de rendre accessible au plus grand nombre le logement et le confort moderne (eau courante chaude et froide, chauffage central, équipements sanitaires, ascenseur...), l'espace et son habitant sont envisagés industriellement et techniquement. La réponse apportée à cette philanthropique ambition est un établissement des besoins de l'habitant érigé en *homme-type*<sup>40</sup>. Le Corbusier définit l'homme « *par la somme des constantes psycho-physiologiques reconnues, inventoriées par des gens compétents (biologistes, médecins,*

---

<sup>37</sup>. MARCEL ROTIVAL, « *Les grands-ensembles* », *L'Architecture d'aujourd'hui*, vol.1, n°6, juin 1935, p.57.

<sup>38</sup>. JEAN-LUC GODARD, *2 ou 3 choses que je sais d'elle : La région parisienne*, 1966, 16'46".

<sup>39</sup>. LE CORBUSIER, *La Charte d'Athènes*, 1941, Paris, éd. Seuil, 1957.

<sup>40</sup>. « *Rechercher l'échelle humaine, la fonction humaine, c'est définir les besoins humains. Ils sont peu nombreux ; ils sont identiques entre tous les hommes, les hommes étant tous faits sur le même moule depuis les époques les plus lointaines que nous connaissions.* ». LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, op. cit., p. 72.

*physiciens et chimistes, sociologues et poètes*).»<sup>41</sup>. L'idée de l'homme-type est nourrie dans un premier temps par la fascination des progrès dans les procédés industriels et techniques. Dans un deuxième temps elle s'établit sur le fantasme de pouvoir lister les besoins universels humains. Elle ambitionne de finaliser l'histoire de l'homme. Selon la Charte d'Athènes, pour accéder à cet épanouissement absolu il faut, dans la construction d'un habitat, satisfaire quatre grandes fonctions : habiter, travailler, circuler, se cultiver le corps et l'esprit. Ces fonctions vont permettre à l'homme de s'épanouir et de s'établir, ce que Walter Gropius appelle « *le type idéal de l'établissement humain* ». Pour répondre aux besoins de l'homme conçu comme type, Le Corbusier va imaginer un modèle d'habitation (*l'unité d'habitation*) qui selon lui peut apporter à l'homme tous les besoins nécessaires à sa vie. Il propose des formes types qui répondent aux fonctions types répertoriées : la forme pour habiter, la forme pour travailler et la forme pour circuler... Il sépare les fonctions mais imbrique leurs formes dans un même ensemble spatial. Il obtient un type de ville pour l'homme : c'est le grand ensemble.

## SÉGRÉGATION SPATIALE.

*« Je scrute la vie de la cité et de ses habitants et les liens qui les unissent, avec autant d'intensité que le biologiste scrute les rapports de l'individu et de la race en évolution... c'est seulement ainsi que je pourrais m'attaquer aux problèmes de pathologie sociale en formant l'espoir d'une vraie cité nouvelle »*<sup>42</sup>.

Selon la célèbre formule du Corbusier : les « *machines à habiter* », les formes d'habitations sont envisagées par la machine industrielle. Il est établi que l'homme peut habiter s'il comble des besoins énumérés : travailler, circuler, dormir, se nourrir. Les communautés humaines s'organisent en villes pour satisfaire ces besoins. Le grand ensemble qui possède en lui-même une réponse à toutes les fonctions urbaines est une micro-ville installée dans

---

<sup>41</sup>. LE CORBUSIER, « *Manière de penser l'urbanisme* », in. *L'architecture d'aujourd'hui*, Paris, 1946, éd. Gonthier, 1963, p.38. Cf. « *Tous les hommes ont mêmes organismes, mêmes fonctions. Tous les hommes ont les mêmes besoins.* » in. *Vers une architecture*, op. cit., p.108.

<sup>42</sup>. JEAN-LUC GODARD, *2 ou 3 choses que je sais d'elle : La région parisienne*, op.cit., 22'10".

une ville. « *Une cité, c'est une ville dans une grande ville* »<sup>43</sup> comme le déclare justement un habitant de la Cité des Pêcheurs de Montreuil. Ce modèle de ville nouvelle s'est construit durant les années 50 à la périphérie de toutes les agglomérations : c'est la création de la banlieue. En recoupant quatre documents cinématographiques<sup>44</sup> ayant tous une valeur de reportage à des époques différentes sur le même thème de la création de la banlieue et plus spécifiquement des grands-ensembles, nous nous apercevons que dès 1960 apparaît en France une critique de la modernité.

La fonction est la relation d'un élément avec son ensemble. Dans ces constructions les éléments sont présents dans l'ensemble mais sans relation avec l'ensemble. La relation n'existe pas et nous constatons que pour que la fonction existe il faut créer des lieux qui fonctionnent de manière autonome. « *Il est bien évident que la forme n'est pas fatalement déterminée par la fonction et qu'un pur fonctionnalisme, souvent mal compris, risque d'aboutir à un formalisme géométrique absurde* »<sup>45</sup>. Les loisirs, la circulation, l'achat de nourriture, l'habitat, les jeux, sont des activités dépendantes les unes des autres puisqu'elles sont incarnées dans des formes posées sur le même lieu. Les espaces privés et publics sont additionnés. Sans structure, l'espace forme donc un ensemble<sup>46</sup> dans l'ensemble. D'une volonté de séparation des fonctions urbaines à leur accumulation dans un seul espace résulte une impression d'addition. L'apparent principe de séparation des

---

<sup>43</sup>. BERTRAND TAVERNIER, *De l'autre coté du periph'*, mars 1997, 44'45". Le 11 février 1997, à l'initiative de PASCALE FERRAN et d'ARNAUD DESPLECHIN, 66 cinéastes, pour protester contre la loi Debré et notamment contre l'article Premier, appellent à la désobéissance civique. Le 12 février, BERTRAND TAVERNIER reçoit, comme tous les signataires de cet appel, une lettre d'ERIC RAOULT l'invitant à passer un mois dans une cité, en l'occurrence celle des Grands-pêcheurs à Montreuil. Quelques jours plus tard, certains habitants de la cité contactent le cinéaste et l'invitent à les rencontrer. Il se retrouve alors face à 250 personnes offensées et blessées par la lettre du ministre. Naît alors l'idée du film qui donnera aux habitants de la cité la possibilité de répondre, de parler de leurs problèmes, de leur vie et d'exprimer leur colère. C'est une analyse à l'échelle locale de ce qu'est la vie dans les Grands-ensembles.

<sup>44</sup>. MARCEL CARNÉ, *Terrain vague*, 1960.

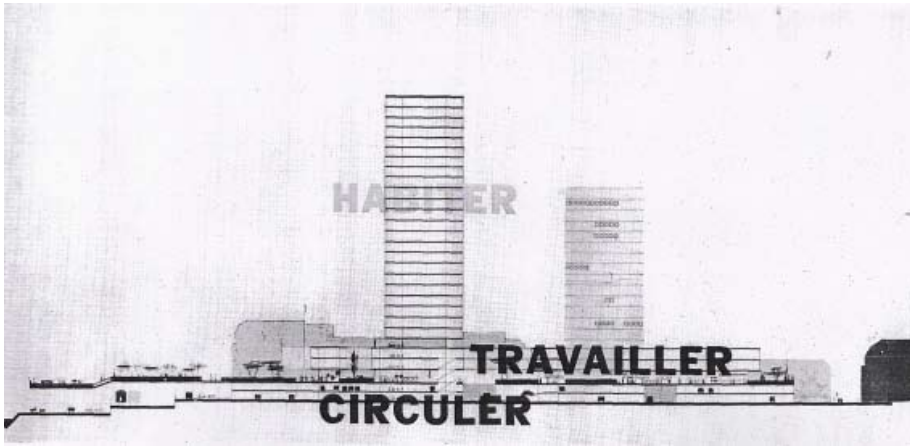
MAURICE PIALAT, *L'amour existe*, 1960.

JEAN-LUC GODARD, *2 ou 3 choses que je sais d'elle : La région parisienne*, 1966.

BERTRAND TAVERNIER, *De l'autre coté du periph'*, mars 1997.

<sup>45</sup>. FRANÇOIS MATHEY in Catalogue de l'exposition, *Design Français 1960 - 1990, trois décennies*, du 22 juin au 26 sept. 1988, APCI - CCI, Paris, Juin 1988, p.20.

<sup>46</sup>. JANE JACOB, *The Death and Life of Great american Cities*, Ramdom House, New-York, coll. Vintage Books, 1963, p.35-37.



13.



14.

---

13. MICHEL HOLLEY, *L'Espace parisien*, Centre de documentation et d'urbanisme de la ville de Paris, 1961. *Schéma de Zoning Vertical*, il met en cause le *Zoning horizontal*, qui consiste à séparer les fonctions distinguées par la tradition corbuséenne (habiter, travailler, se recréer, circuler), in. *La Chartes d'Athènes*, 1941.

14. LE CORBUSIER, *Plan Voisin pour Paris*, 1925.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

fonctions se dégrade en une monofonctionnalité du lieu. Si une seule fonction subsiste, un unique espace demeure. Il n'est ni privé, ni public mais banal. La ségrégation fonctionnelle est causée par cette pauvreté spatiale et produit à son tour une ségrégation spatiale. « *Une cité, faut vivre là-dedans, il faut un espace [...] il faut un environnement, or vous construisez un building de dix étages, vous mettez 250 familles dedans, et il n'y a rien autour! Comment voulez-vous vivre?* »<sup>47</sup>.

La rue a pour objectif de structurer le territoire dans la ville comme, par exemple, dans le projet d'Hausmann. La perception de la ville s'effectue en différenciant physiquement l'espace privé de l'espace public. La rue a disparu dans les grands-ensembles; la dalle collective vient non pas structurer comme son apparente simplicité pourrait porter à le croire mais mélanger les fonctions<sup>48</sup>.

« *T'aimerais habiter ailleurs que dans une cité?*  
— *Faut voir où, si vous me remettez dans une cité c'est pas la peine! Dans un pavillon y'a pas de problème, mais là dans une cité, je préfère rester dans celle là!* »<sup>49</sup>.

Ce dialogue entre Alexandre Lenadovitch et Bertrand Tavernier évoque ce mélange de l'espace public et de l'espace privé responsable de la banalisation du lieu. En effet, ce banlieusard souhaite habiter dans un pavillon privé. En construisant des grands-ensembles, c'est toute une logique d'habitat basé sur la parcelle qui est abolie. Sans parcelle, l'espace n'est ni public ni privé, il devient banal.

## SÉGRÉGATION SOCIALE.

Comme le signifie Jean-Luc Godard dans la citation introductive, les Grands-ensembles auraient pu devenir des villes en raison de leur concentration humaine. Mais ils demeurent un échec en partie dû à cette banalisation du territoire. Cependant, à l'origine, ils sont nés d'une conception particulière du progrès. La reconstruction d'après-guerre en Europe est caractérisée par de nombreuses innovations techniques. Pour Le Corbusier le progrès social peut s'accomplir par le biais du progrès technique. Le premier domaine où s'opère cette modernisation de la technique se situe dans la

---

<sup>47</sup>. BERTRAND TAVERNIER, *De l'autre côté du périph'*, op.cit., 42'04".

<sup>48</sup>. FRANÇOISE CHOAY, *L'urbanisme, utopies et réalités*, op. cit., p. 73-74. L'auteur développe le concept de lisibilité de l'Espace, dans son organisation.

<sup>49</sup>. BERTRAND TAVERNIER, *De l'autre côté du périph'*, op. cit., 28'25".

construction automobile. La voiture va se développer et se démocratiser après la seconde guerre mondiale, mais déjà Le Corbusier qualifie la voiture de « *Panthéon moderne* ». Et ce n'est pas un hasard si son Plan Voisin pour la reconstruction de Paris proposé dès 1925 porte le nom de Gabriel Voisin, constructeur automobile. Cet objet va s'ériger au rang de symbole du progrès, non seulement technique, mais aussi économique et social. Les systèmes constructifs (série, chaîne, assemblage) d'une automobile vont influencer toutes les structures de la société et tout va être mis en œuvre pour adapter la France à l'automobile. Les réseaux autoroutiers se développent et maillent le territoire. C'est d'ailleurs au cœur de ce maillage, sur des territoires délimités par des autoroutes que les grands-ensembles sont construits. Comme l'illustre la construction de l'A87 autour de Paris, qui prend l'aspect d'une colonne vertébrale pour les grands-ensembles d'Argenteuil, Sarcelles, Sevran, Clichy-sous-Bois, Montfermeil ou encore Neuilly-sur-Marne. Les grands-ensembles ne sont pratiqués qu'à travers le pare-brise d'une voiture: ils ne sont accessibles qu'en voiture et de l'appartement il suffit de descendre quelques étages pour se retrouver dans une automobile et contempler ce paysage. « *La banlieue triste qui s'ennuie, défile grise sous la pluie, chantait Piaf. L'ennui est le principal agent d'érosion des paysages pauvres* »<sup>50</sup>. Les grands-ensembles sont construits *par* et *pour* la voiture (comme Brasilia avec l'avion et Paris avec les objets de Davioud). Ils connaissent d'ailleurs le même développement spectaculaire au début des années 50, puis le même destin, remis en question avec les chocs pétroliers. Enfin le parking va devenir la principale contrainte formelle de ces constructions: Les voitures vont occuper le sol, et au-dessus est construite une dalle de béton remplaçant la rue. L'automobile n'est-elle pas la fondation de ces unités d'habitation ?

Cette ségrégation spatiale, où l'espace public devient un espace banal servant à couvrir et protéger les toits des voitures, édifié ex-nihilo sur un territoire enclavé, a produit une ségrégation sociale qui signe l'échec du bilan des grands-ensembles. Cette ségrégation sociale des grands-ensembles s'illustre à de multiples niveaux :

Chômage : « *C'est pas le milieu social qui fait les glandeurs, ce sont les glandeurs qui sont ce qui sont!* »<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup>. MAURICE PIALAT, *L'amour existe*, op. cit., 4'35".

<sup>51</sup>. CÉDRIC NGO VAN, in. BERTRAND TAVERNIER, *De l'autre côté du periph'*, op. cit., 08'42".

Prostitution : « ...c'est l'histoire d'une femme, une ouvrière qui se prostitue pour se payer un manteau de fourrure »<sup>52</sup>.

Intégration : « Est-ce que je lui demande à Juppé de s'intégrer, Est-ce que je lui demande à Chirac de s'intégrer, je leur demande rien. Ça existe pas l'intégration, ça c'est des conneries qui sont inventées pour faire croire que les émigrés c'était des mauvais garçons! Alors un jour l'intégration c'est ça une fois qu'on se fixe sur un moule là il vont nous dire non en fait c'est ça et à chaque fois il vont nous manipuler, comme ça. Y'a pas d'intégration. Qu'ils nous laissent vivre, c'est tout! »<sup>53</sup>

Vie : « Vie passée à attendre la paye. Vie pesée en heure de travail. Vie riche en heures supplémentaires. Vie pensée en terme d'assistance, de sécurité, de retraites, d'assurance. Vivants qui achètent au prix du détail et qui se vendent au prix de gros »<sup>54</sup>.

Argent : « Il est sûr que l'aménagement de la région parisienne va permettre au gouvernement de poursuivre plus facilement sa politique de classe... Et au grand monopole d'en orienter l'économie, sans trop tenir compte des besoins et de l'aspiration à une vie meilleure de ses huit millions d'habitants »<sup>55</sup>.

Ces villes-nouvelles ont émergé des pensées optimistes de l'après-guerre où même l'homme devait être reconstruit. Le progrès ouvre un champ infini de possibles qui alimente le fantasme d'accomplir l'homme par la fonction. Ce bilan inaugure ainsi le paradoxe de la modernité, car est-il envisageable de conclure et de définir l'homme? Les grands-ensembles sont malheureusement créés sur une conception appauvrie et synthétique de l'homme par les fonctions; séparées en théorie mais mélangées dans un seul espace restreint, si bien qu'elles ne résistent pas. Cet espace ne répond qu'à une seule fonction : circuler en voiture puisque les grands-ensembles sont conçus *comme* et *pour* une voiture; or la ville se limite-t-elle aux perceptions et aux échanges que nous pouvons avoir depuis la banquette d'une voiture?

---

<sup>52</sup>. LUC FAVORY, interview de l'ORTF à la Courneuve lors du tournage du film de JEAN-LUC GODARD en 1966.

<sup>53</sup>. BOUBA SANGARÉ, in. BERTRAND TAVERNIER, *De l'autre côté du périph'*, op. cit., 26'50".

<sup>54</sup>. MAURICE PIALAT, *L'amour existe*, op. cit., 5'28".

<sup>55</sup>. JEAN-LUC GODARD, *2 ou 3 choses que je sais d'elle : La région parisienne*, op. cit., 8'33".



I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O



**Nous avons enterré les voitures**



15.

---

15. *L'express*, n°1329, 27 Décembre 1976. Article sur la construction du quartier de la Défense à Paris.



**pour que les piétons vivent.**



Les immeubles s'élèvent dans le ciel.  
 Reflètent le ciel. Laissent le champ libre.  
 A l'air libre, en surface, les piétons  
 circulent, flânent. Les enfants jouent.  
 Les mouettes planent au-dessus d'eux, vers la S  
 Les voitures roulent dessous. Elles stationnent  
 dessous dans de vastes parkings.  
 Il faut être à l'avant-garde de l'archite  
 pour réaliser les vieux rêves des citadins.  
 Leur rendre la rue, l'espace, la lumière.

**La Défense**  
 le 1<sup>er</sup> quartier piétonnier d'Europ

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

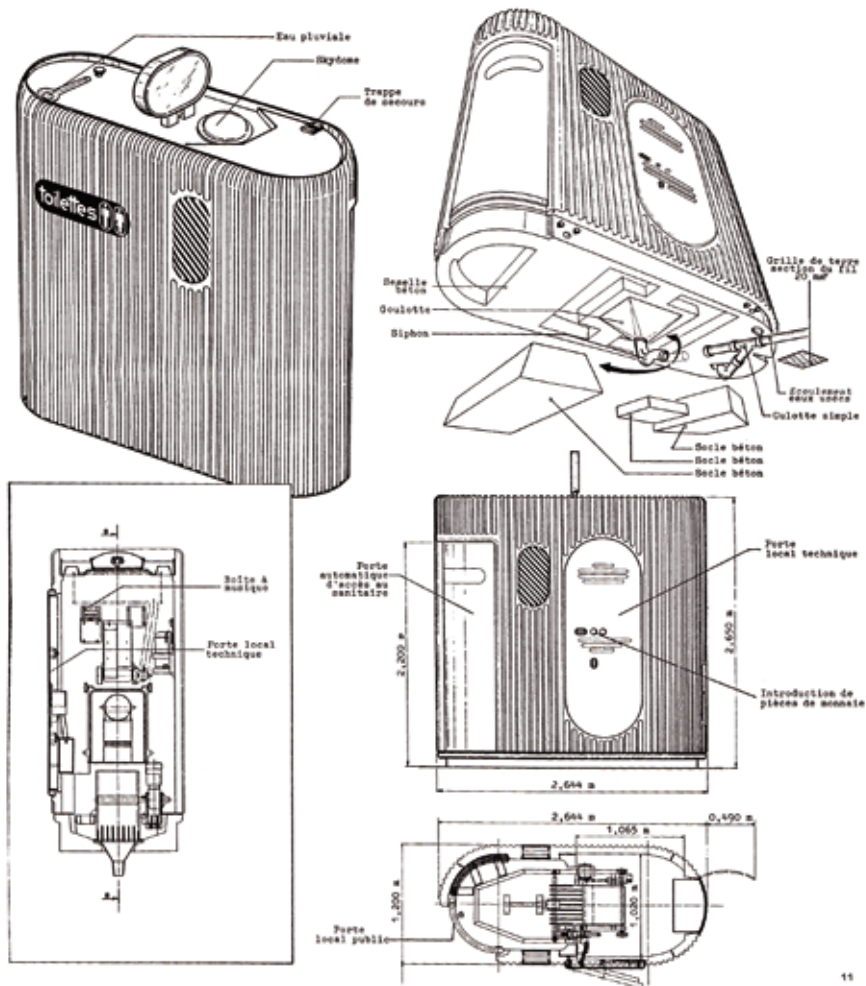
Z

O

N

COMME

NORMALISER



16.

16. JEAN-CLAUDE DECAUX, *Sanitaire public*, 1980, Paris, in. catalogue de l'exposition, *Design Français 1960 - 1990, trois décennies*, du 22 juin au 26 sept. 1988, APCI - CCI, Paris, Juin 1988, p.207.

I  
Q  
F  
B  
E  
G  
N  
H  
T  
L  
P  
V  
J  
XY  
C  
R  
M  
S  
A  
D  
W  
K  
U  
Z  
O

« Il faut créer et répandre une sorte de morale de l'environnement imposant à l'État, aux collectivités, aux individus, le respect de quelques règles élémentaires, faute desquelles le monde deviendrait irrespirable. »<sup>56</sup>, déclare Georges Pompidou. Qu'est-ce qui a poussé le président français à vouloir moraliser cette question de l'environnement ?

## LE PROGRÈS TECHNIQUE POUR DÉVELOPPER LE TERRITOIRE.

La France vit dans un paradoxe : entre l'émergence d'un progrès technique et le scepticisme, la peur de celui-ci. Avec l'invention de la maîtrise du plastique, la technique industrielle dans la production d'objet prospère pendant les années 1960. « *O temps, suspends ton bol, O matière plastique d'où viens tu ? Qui es tu ? Et qu'est ce qui explique tes rares qualités ? De quoi donc es-tu faite ?* »<sup>57</sup>. « *Notre génération a été fascinée par les possibilités du plastique qui ouvrait un champ nouveau : il devenait possible de produire des surfaces modelées et de quitter l'orthogonalité. Nous pouvions travailler comme des sculpteurs* »<sup>58</sup>.

Le plastique est une révolution car pour la première fois, une matière peut être malléable et se plier à des exigences industrielles fortes : la grande série, la rapidité et la possibilité de mise en forme ... Les techniques anciennes de transformation de matériaux sont changées et adaptées au plastique : l'emboutissage devient thermoformage, le moule devient injection. Tous les objets de la vie courante : bouteilles, rasoir, briquets, sont réinterprétés en plastique... L'objet est éphémère et jetable, une multitude en est produite. Dans cette logique, adopte une autre statut : sa faculté à être jeté interroge l'identité qu'il possède. Avec cette maîtrise du plastique, c'est tout un champ des possibles qui s'envisage et surtout une délivrance des formes et des idées.

« *Il semble que le but final de l'industrie n'est pas de fabriquer des objets mais de les remplacer. D'où la multiplication d'objets à jeter, faits pour n'exister que le temps d'un éclair : le temps d'en lire la marque sur les étagères des*

---

<sup>56</sup>. GEORGES POMPIDOU, *Voyages aux États-Unis*, 1970. Discours sur l'environnement à Chicago, le 28 février 1970.

<sup>57</sup>. ALAIN RESNAIS, *Le chant du styrène*, 1958. Les textes sont de Raymond Queneau sous la forme d'un alexandrin, faisant l'apologie du plastique.

<sup>58</sup>. MARC HELD, in. catalogue de l'exposition « *Les années plastiques* », jusqu'au 4 janvier 1987, Cité des sciences de la Villette, Paris, éd. Alternatives, 1986.

*supermarchés. Il est possible que cela dure (...).*»<sup>59</sup>

La multiplication des objets propulse la France dans la consommation de masse. Habitat (1964), Prisunic (1965), le Chouchou des Trois Suisses (1967), ouvrent leurs magasins, proposent de la vente par correspondance et utilisent la publicité pour asseoir leur marque. Entre 1969 et 1974, la France connaît une période de croissance sans précédent. Le pays se développe, se construit et innove. Pompidou déclare en 1971 « *ce n'est pas à l'automobile de se plier à Paris, mais c'est à Paris de se plier à l'automobile (...)* ». Le « *Plan Pompidou pour Paris* » est lancé. Il comprend notamment la construction des *pénétrantes*, grandes autoroutes urbaines dans la ville, dont des vestiges sont encore présents avec par exemple les voies sur berges le long de la Seine à Paris ou le tunnel sous la colline Fourvière à Lyon. Les réseaux de transport urbain se multiplient à Paris comme dans toutes les villes de province. La SNCF et la RATP agrandissent leurs réseaux à Paris, la première station de RER (Nation) est inaugurée en 1969. Le Concorde effectue son premier vol d'essai, et la Lune est foulée le 16 juillet 1969 à 14h32. « *Les Français allaient se bâtir LA ville la plus moderne, La Défense, LE train le plus rapide, le TGV, LEUR propre défense nucléaire* » note Françoise Jollant Kneebone<sup>60</sup>.

En parallèle à cet enivrant progrès technique et cette consommation à outrance, l'homme et son environnement sont à nouveau questionnés. La dualité homme / technique entretient le paradoxe du scepticisme envers ce progrès pour l'homme et surtout pose la question de l'utilité de cette technicité pour l'homme. « *Or tout le monde dit qu'aujourd'hui l'homme entre en rapport avec d'autres forces encore (le cosmos dans l'espace, les particules dans la matière, le silicium dans la machine...): une nouvelle forme en naît, qui n'est déjà plus celle de l'homme [...]* »<sup>61</sup>. Reprenant la pensée Nietzscheenne, Michel Foucault annonce sa « *mort de l'homme* », que « *L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine.* »<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> PHILIPPE GALLAND, catalogue de l'exposition *Matériau, Technologie, Forme*, Paris, Éditions du centre Pompidou, 1974.

<sup>60</sup> Catalogue de l'exposition, *Design Français 1960 - 1990, trois décennies*, op. cit., p.98.

<sup>61</sup> GILLES DELEUZE, *Pourparlers 1972 - 1990*, Paris, Éditions de Minuit, 1990. Il développe ici la pensée de MICHEL FOUCAULT, sur la question de l'Homme.

<sup>62</sup> MICHEL FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1966.

Jean Dubuffet s'échappe dans l'*hourloupe*<sup>63</sup> à partir de 1962. Il prône un autre monde qui n'adopte pas les mêmes repères et formes. Guy Debord fustige la société de consommation dans laquelle la publicité et les médias ont transformé la réalité et la nature de l'homme si bien qu'il n'est plus possible de voir. «*Dans un monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux*»<sup>64</sup>.

## À SA NORMALISATION.

Si l'après mai 68 est un nouveau départ pour la France, il est teinté d'incertitudes quant à la place de l'homme au milieu de cette technique. L'environnement humain doit être défini. Le modèle de la «*grandeur de la France*» insufflé par le Général de Gaulle est remplacé par le fameux «*jouis sans entraves*». La France a besoin de changement, elle doit définitivement sortir de l'après-guerre, passer d'une période de reconstruction à une construction; Georges Pompidou détermine sa foi dans l'avenir par le progrès mécanique et initie une production de structure urbaine liée au transport, brutalement stoppée d'une part par le premier choc pétrolier du 23 décembre 1974 puis par la critique de la société de consommation. Sans pétrole, le plastique doit se justifier, la consommation est freinée et par elle la notion d'environnement reconsidérée. Ce choc violent est une rupture économique brutale, mais aussi sociétale. La France à nouveau plonge dans une période de doutes, de malaise et d'angoisse vis-à-vis du progrès. L'émergence de l'informatique semble être à l'époque le nouveau plastique des années 60 mais moins dépendant du pétrole car immatériel. C'est toute la société qui s'engouffre dans ce nouveau paradigme: la CAO (1970 chez Renault et Peugeot), Carte Orange (1975), Carte Bancaire (1980), Minitel (1984) ... sont les nouveaux objets quotidiens. Une logique de réseau apparaît et s'exprime à tous les niveaux. «*Contre les systèmes centrés (même poly centrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états.*»<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup>. «*La mise en question des réalités - de ce qu'on avait cru des réalités - est chose vivifiante.*» JEAN DUBUFFET, *Asphyxiante culture*, 1968, Paris, Édition de Minuit, 1986.

<sup>64</sup>. GUY-ERNEST DEBORD, *La Société du spectacle*, 1967, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 1992, p.19, (thèse n°9).

<sup>65</sup>. GILLES DELEUZE ET FÉLIX GUATTARI, «*Rhizome*», titre de l'introduction de *Mille Plateaux*, *Capitalisme et schizophrénie 2*, Éditions de Minuit, 1980, p.30-31.



De cette instabilité politique des années 70 naît deux modèles sur le traitement nécessaire du progrès : l'un mécanique, l'autre informatique. Ce mélange de conception circonscrit l'urbain comme un consommateur certes, mais de services : s'informer, s'asseoir, s'abriter, se divertir....

Ne sachant plus comment traiter l'environnement face au flou que génère le progrès, on préfère structurer le territoire par l'implantation d'objets mécaniques offrant du confort à l'urbain. Peu chers à la construction car produits en série, ils s'implantent dans une logique de réseaux (système). C'est le modèle de Jean Claude Decaux qui l'emporte. Un système d'objets : Abribus, Sanisette,... proposant une fonction, mais financés par l'affichage publicitaire. Testés pour la première fois à Lyon, ils vont vite conquérir tout le territoire Français, et s'inscrire dans le paysage de nos villes. Cette logique de code urbain va insuffler un traitement urbanistique allant dans le même sens. La ville ne doit plus être le lieu des « événements de 68 », mais sécurisée, confortable, structurée. Des urbanistes et architectes comme Jean-Michel Willmotte et Christian Devret proposent un programme de traitement du territoire axé sur la structure par la trame, la lisibilité par les lumières et enfin la propreté par les matériaux.

Les deux produits vont connaître un succès car ils s'inscrivent dans la logique de réseaux et s'adaptent aux systèmes de distribution de leur époque : objet pouvant se multiplier sur n'importe quel territoire, relayé par le catalogue pour le promouvoir auprès des collectivités. Ces deux solutions comblent des besoins de confort, de bien-être et d'assurance dont la société de la fin des années 70 souffre. Malheureusement, c'est en ce sens que la ville en vient alors à être normalisée par des objets standards implantés en systèmes. La codification et homogénéisation du territoire fait perdre aux villes leur identité. Paradoxalement, ces programmes nous renvoient aux logiques modernistes dans la création d'un type de ville ; en revanche l'analyse ne rend pas compte de la même échelle : ici c'est l'objet urbain en tant que mobilier qui par sa reproduction va niveler le paysage.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

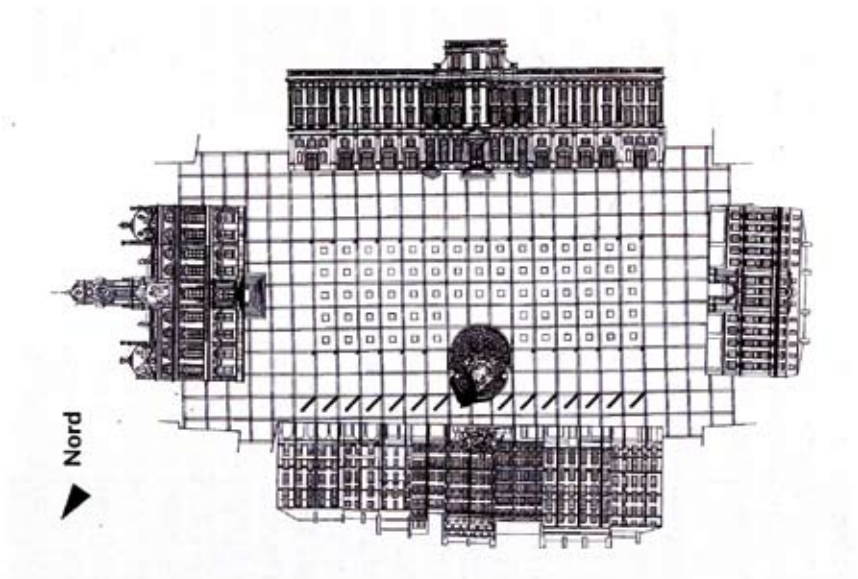
W

K

U

Z

O



17.

---

17. Dessin et image du projet d'aménagement de la place de Terreaux à Lyon par l'architecte JEAN-MICHEL WILLMOTTE l'urbaniste Christian Drevet et l'artiste Daniel Buren, 1994. In. *Les carnets du paysage*, Actes Sud/ENSP, Printemps 1998, p 41-42.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

H  
COMME  
HABITER



18.

18. UGO LA PIETRA, *Intérieur / Extérieur interventions urbaines*, op. cit., 1975-1980.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

Depuis le début des années 60, en critique au traitement de l'environnement adapté désormais à l'individu consommateur, des intellectuels et architectes vont s'approprier ce sujet, révélant dans leurs productions le malaise social de l'Europe d'après-guerre. La plupart de ces projets sont manifestes, et ont l'ambition d'éveiller les consciences sur les dérives grandissantes du capitalisme dans la ville.

Ces *hors du système* appelés architectes radicaux, développent des séries d'expériences, d'images, d'essais, autour d'un thème fondateur : habiter un environnement. Cette investigation de la relation de l'individu avec son environnement émerge de deux situations. D'une part historique, issue d'un malaise social lié au déni du traumatisme d'après-guerre où la société s'est plongée dans la modernité, leurrée par la consommation. D'autre part, une contestation monte de la désillusion face au progrès pour l'amélioration de la qualité de vie sans le système consumériste.

La figure d'Ugo La Pietra est sans doute la plus pertinente, car son travail est une recherche entière sur *habiter la ville*, comme il le définit lui-même par la « *vie dans la ville* ». Ayant traversé toute la période dite des architectures radicales et bien qu'ayant appartenu à différents mouvements, son travail est continu et toujours axé sur « *la transformation des outils et des méthodes projectuelles, une transformation radicale à travers des attitudes géniales et provocatrices, visant à améliorer la qualité de la vie dans le rapport individu-environnement.* »<sup>66</sup>

Ugo La Pietra semble être inclassable dans les courants radicaux. Il s'insurge très tôt contre toute étiquette en se différenciant des *Florentins* (il exerce à Milan), les jugeant trop inspirés du Pop'art, il se rapproche des courants européens. De plus, il élabore au début des années 60 avec Alberto Seassaro la théorie de la « *Synesthésie des arts* » (comme le dépassement du vieux slogan corbuséen de l'intégration des arts), ancrant sa démarche artistique et l'échelle de son travail à la confluence entre art, design et architecture<sup>67</sup>. Les *objets* qu'il crée ne se définissent pas comme tels puisqu'un objet entre dans une logique sérielle et consommatrice selon lui. Ils sont plutôt des « *outils de connaissance, de décodage, de provocation* » ayant une portée pédagogique sur la manière de comprendre ce qu'est habiter la ville.

---

<sup>66</sup>. UGO LA PIETRA, catalogue de la rétrospective, *Ugo la pietra-Abitare la città*, FRAC Centre, Orléans, 12 février-21 juin 2009, Ed. Hyx, mars 2009, p.13.

<sup>67</sup>. PAOLA NAVONE et BRUNO ORLANDONI, *Architettura « radicale »*, Documenti di Casabella, 1974.

## « ESPACES À HABITER »

Un premier aspect de l'œuvre de La Pietra est la transformation qu'il souhaite opérer sur les « *espaces à utiliser* » en « *espaces à habiter* ». C'est tout d'abord contre une morale qu'il s'insurge, d'une part celle du fonctionnement de la ville, de la manière d'utiliser la ville, imposée par l'architecte et l'urbaniste modernes. D'autre part, celle du confort, du bien être et de la sécurité présents dans l'habitat construit par l'ère de la consommation, qui selon lui dicte l'illusion d'habiter<sup>68</sup>. Pour La Pietra « *il fait partie de la morale de ne pas habiter chez soi.* »<sup>69</sup> et « *Habiter c'est être partout chez soi* »<sup>70</sup>. Ces deux slogans s'imposent comme la raison de son travail et il les formalise. Avec sa *synesthésie des arts* il apporte une vision de la relation intérieur / extérieur en tant qu'espace privé / public, nécessaire pour habiter. Ses *interventions* puis *émergences urbaines* sont les premières analyses d'Ugo La Pietra du territoire urbain : elles fondent sa théorie sur l'implantation nécessaire de dispositifs venant d'abord perturber la structure urbaine, son rythme et ses signes, puis apporter à l'urbain un lieu d'habitation du territoire : la prise de conscience de son environnement.

Il propose des interventions urbaines où des œuvres d'art (Fontana, Brancusi, Azuma, etc.) sont spécialement créées pour s'intégrer dans l'espace urbain, piratant l'environnement établi pour en proposer un autre. Il vient, de fait, imaginer des cellules privées dans l'espace public. Ces objets étaient censés s'implanter sur les *nœuds urbains* (1962-1966). Il note ici qu'il n'y a d'œuvres qu'avec le spectateur qui l'active. De la même manière, il n'y a d'espace

---

<sup>68</sup>. WALTER BENJAMIN remonte la création de l'intérieur à l'émergence du capitalisme industriel sous Louis Philippe. Il remarque d'ailleurs que c'est à cette époque que « *l'intérieur n'est pas seulement l'univers du particulier, il est encore son étui* » « *On perçoit depuis Louis-Philippe dans la bourgeoisie un effort pour se dédommager du peu de traces que laisse la vie privée dans la grande ville. Elle cherche ce dédommagement entre ses quatre murs. Tout se passe comme si elle mettait un point d'honneur à sauver de la disparition dans l'éternité des siècles, sinon son existence terrestre, du moins ses articles d'usage courant et ses accessoires. Elle prend infatigablement l'empreinte d'une foule d'objets; elle cherche des fourreaux et des étuis pour les pantoufles et pour les montres, pour les thermomètres et les coquetiers, pour les couverts et les parapluies. Elle préfère les housses de peluche et de velours qui conservent l'empreinte de chaque contact. Avec le style Makart – le style du second Empire finissant – l'appartement devient une sorte de coquille.* ». WALTER BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Editions Allia, Paris, 2009, p.25.

<sup>69</sup>. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Le Gai Savoir*, 1882, sous le titre original *Die fröhliche Wissenschaft*, Paris, trad. Patrick Wotling, GF Flammarion, 2000.

<sup>70</sup>. GUY-ERNEST DEBORD, *Rapport sur la construction de situations...*, 1957.

urbain qu'à travers ceux qui l'habitent. Les *émergences urbaines* (1966-1968) cristallisent la pensée d'Ugo La Pietra sur l'architecture dans la ville. Avec son *Centre culturel polyvalent* (1967) et le *Projet pour le pavillon italien de l'Expo d'Osaka 70*, il se positionne pour une architecture effacée qui redonne sa place à l'individu et réalise le rêve exprimé de l'Internationale Situationniste « *d'ôter l'architecture aux architectes pour la redonner aux gens qui l'utilisent* ». <sup>71</sup>. Avec Lucio Fontana, il élabore le concept d' « *ambiente spaziale* » où l'œuvre n'est pas un objet, ni une forme mais un « *milieu spatial* », un environnement que la perception va activer.

## LA PERCEPTION DE L'ENVIRONNEMENT

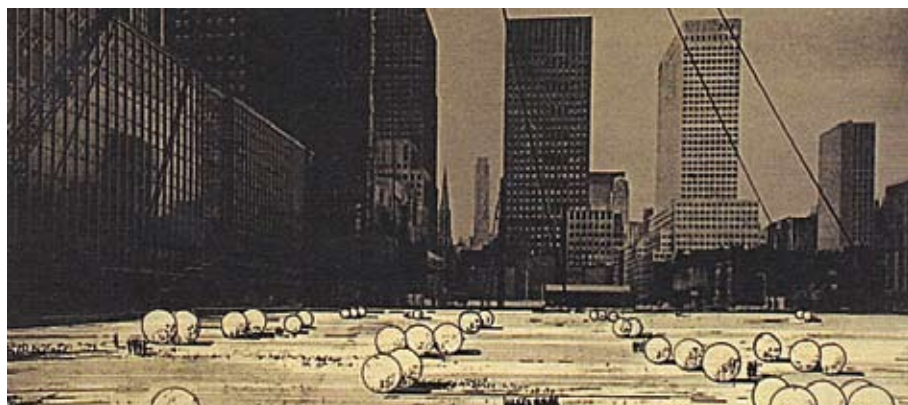
C'est lors de la triennale de Milan en 1968, qu'Ugo La Pietra expose les prémices d'un travail sur le « *système déséquilibrant* ». Par rapport à ses premières expérimentations, il choisit d'élaborer lui-même ses objets de recherche. Tout d'abord avec ses *immersions* (1967-1968) puis par les *casques sonores* (1968).

Pour ses immersions, il fabrique des « *dispositifs* » qui imposent à l'utilisateur des expériences sensibles fortes. Il les plonge dans un environnement lumineux, environnement de neige (tournoiement de billes de polystyrène autour de la tête), environnement aquatique, environnement audiovisuel, environnement aérien (air comprimé projeté dans la figure) ... L'objectif étant de permettre à l'individu de prendre conscience de la question de l'espace, soumis à celui-ci sans pouvoir s'en dégager. Ces dispositifs possèdent deux lectures, l'une critique et l'autre pédagogique. Ils sont la critique des conditionnements sociaux et psychologiques qu'opère l'environnement sur l'individu si bien que celui-ci n'en a plus conscience. Les immersions sont destinées à vitaliser la ville et surtout pirater son organisation établie. Ces installations locales accroissent les sensations et exacerbent la perception du lieu. Ugo La Pietra propose à l'individu de venir s'éduquer dans un espace effacé, (puisque transparent car construit en méthacrylate et non décoré) pour laisser une entière place à l'expérience de l'environnement. Directement empruntés à l'expérience du casque présente chez les architectes radicaux viennois : Hans Hollein, Walter Pichler, Haus-Rucker-Co, Coop Himmelb (l) au, les casques chez Ugo La Pietra sont plus pauvres et ont une dimension de refuge : boîte en carton, bétonnière... comme pour affirmer que le corps est

---

<sup>71</sup>. UGO LA PIETRA, in. 28/78 *Architettura, Cinquanta anni di architettura italiana dal 1928 al 1978*, catalogue de l'exposition organisée par Domus et la Commune de Milan, *Domus*, 1979.





19.



20.

---

19. UGO LA PIETRA, *Immersion « Homme-œuf-sphère »*, *Environnement pour isolement et décompression contre la pollution acoustique et environnementale*, photomontage, 1968, coll. FRAC Centre, Orléans.

20. UGO LA PIETRA, *Immersion*, 1967-1970 et *Immersion « casques sonores »*, op. cit., 1968.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

indissociable de l'environnement qui l'entoure. Une fois que l'individu a pris conscience de cet environnement, il ne doit plus s'y soumettre mais agir. Ugo La Pietra vient par la critique donner sa définition d'habiter. Afin d'accomplir pleinement ce décloisonnement de l'homme du servage de la ville, ces casques sont un apprentissage de l'environnement. « *Habiter est le trait fondamental de l'être (Sein) en conformité duquel les mortels sont. [...] La véritable crise de l'habitation réside en ceci que les mortels en sont toujours à chercher l'être de l'habitation, et qu'il leur faut d'abord apprendre à habiter* »<sup>72</sup>.

## APPROPRIATION DE L'ESPACE

L'architecte ne va plus se contenter de dénoncer la fausse réalité, mais il agit sur l'environnement afin de l'habiter. Avec le *Commutateur*, il montre à l'individu un outil de perception de la ville. Ces deux planches de bois forment un *objet* pouvant s'incliner selon différents degrés. Il libère l'individu de sa gravité et permet au corps de saisir une nouvelle perception de son environnement. « *Réaliser des instruments pour le dépassement de la réalité codifiée est le premier passage pour arriver à une nouvelle société* »<sup>73</sup>. Profondément relié à la « *Fonction oblique* » d'Architecture Principe de Claude Parent et Paul Virilio<sup>74</sup>, il démontre que c'est en adoptant de nouvelles attitudes corporelles que nous allons percevoir et nous approprier l'espace différemment. Avec son *Commutateur*, Ugo La Pietra libère l'homme de son immobilité mais il décomplexe aussi la forme architecturale « *Le principe de libération de la forme à travers les systèmes déséquilibrants se réalise à n'importe quelle échelle d'intervention, que ce soit celle de la production d'objets, de modèles environnementaux de comportement, dans l'analyse de structures urbaines, comme celle d'expérimentations urbaines.* », écrit Ugo La Pietra. Le commutateur s'impose par sa simplicité technique et formelle comme un « *anti-modulor* », où il n'est plus question de norme et de standard, mais d'expérience et de situation pour habiter la ville.

---

<sup>72</sup>. MARTIN HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1954, trad. André Préau, Essais et conférences, Gallimard, Paris, 1958, p. 177-178, 191-193.

<sup>73</sup>. *IBID.*, p.94.

<sup>74</sup>. Exposition, *Claude Parent : l'œuvre construite, l'œuvre graphique*, 20 janvier - 2 mai 2010, Cité de l'Architecture & du Patrimoine, Paris.

Entre les années 1972-1977, Ugo La Pietra réalise deux films critiques qui vont amorcer la suite de ses travaux. Avec *La Grande Occasion* il va montrer les absurdités de l'architecture en dressant une liste d'espaces inutilisés sur un ton humoristique : il mesure la taille d'un escalier monumental vide avec une immense échelle. Dans *Le Monumentalisme* il dénonce les contradictions de l'espace architectural avec les usages quotidiens.

«L'objectif fondamental (de l'urbanisme) semble précisément d'isoler les individus dans la cellule d'habitation familiale, de réduire leur possibilité de choix à l'intérieur d'un nombre réduit de comportements pré-ordonnés, de les intégrer dans de pseudo-collectivité, qui [...] permettent leur contrôle et leur manipulation.»<sup>75</sup>. Beaucoup de travaux d' Ugo La Pietra, effectués dans les années 75-80, mettent en exergue un équilibre entre trois protagonistes : l'espace public (collectif), l'espace privé, et au milieu l'individu. Dans l'appropriation d'une ville, l'individu va sans cesse essayer de privatiser l'espace public afin de se sentir partout chez lui. Suite à l'étude à Paris (1974) puis à Berlin (1981) d'habitats autogérés, où les habitants ont mis en place un système de communication entre foyers par le biais des tuyaux d'écoulement des eaux de pluie. Il va manifester son envie d'habiter l'espace urbain en effectuant des actions remarquées. Cette étude minutieuse des comportements urbains «spontanés» oriente son travail dans le détournement et la réappropriation. Il prône ainsi «l'émergence du vernaculaire» contre le fonctionnalisme. Par ses «reconversions projectuelles», il réduit la frontière entre l'intérieur et l'extérieur en venant inscrire des actions domestiques dans l'espace urbain. Il transforme aussi des objets urbains abandonnés en objets domestiques (horloge, hamac...), inversant les sphères publiques et privées par une porosité des deux environnements. Alberti exprime d'ailleurs depuis la Renaissance, «qu'une ville n'est rien d'autre qu'une grande maison, et qu'une maison n'est rien d'autre qu'une petite ville»<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup>. UGO LA PIETRA, *Pro-memoria*, Milan, éd. Katà, 1982.

<sup>76</sup>. cité par IGNACIO DE SOLÀ-MORALES dans son chapitre «La réparation des villes», in. catalogue de l'exposition *La ville art et architecture en Europe 1870-1993*, 10 février - 9 mai 1994, Centre Pompidou, p.401.



21.

---

21. UGO LA PIETRA, *Le commutateur*, 1970, op. cit., p.94.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

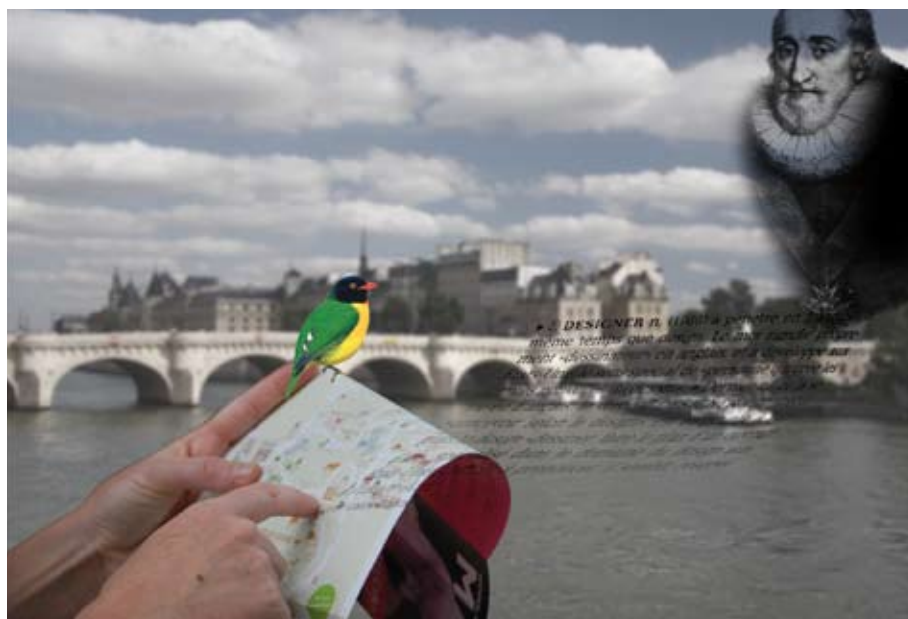
U

Z

O

T  
COMME  
TEMPORALITÉ

---



« Sous un ciel bas, dans le grand vent du nord qui soufflait sur le canal vers la Seine, le jour semblait mourir de froid. Adossé au comptoir dans la pénombre chaude des établissements, Martin regardait à travers la vitre le crépuscule glacé où passaient des silhouettes torturées par la bise. De l'autre côté du canal, les façades du boulevard Morland s'assombrissaient dans le déclin d'une clarté mate, au lieu de fondre les objets la lumière du soir durcissait les lignes et les plans. A côté de Martin, Grandgil, également adossé au comptoir, regardait avec une grande attention cette agonie lucide du crépuscule. Peut-être sensibles à la mélancolie de l'heure, les autres clients étaient silencieux, sauf un vieux marinier tout amenuisé par l'âge qui était assis dans le coin le plus obscur du café, immobile, les mains à plat sur la table et le corps très droit flottant dans sa vareuse de drap bleu, il parlait seul d'une voix grêle, presque sans porter, dont le chevrottement avait la douceur d'une prière du soir. L'un des poignets, blanc et menu, conservait les traces d'un tatouage que la vieillesse avait à demi effacé.

— La vie ressemble à ça, dit Martin en désignant le paysage qui sombrait derrière la vitre. Quand on la regarde la salope, elle vous fait froid, jusqu'aux boyaux et encore plus loin.»<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup>. MARCEL AYMÉ, *La traversée de Paris*, Le vin de Paris, Paris, Gallimard, 1947. Cette nouvelle est adaptée au cinéma par CLAUDE AUTANT-LARA en 1956 sous le titre *La Traversée de Paris* avec BOURVIL et JEAN GABIN.

L

COMME

LANGAGE





22.

---

22. Le *tipiti* est ce tube de paille tressée, ustensile culinaire des indiens d'Amazonie. Si on le remplit de manioc détrempé, en tirant très fortement chaque extrémité, le *tipiti* écrase le manioc et en extrait le jus vénéneux. On le suspend verticalement, il est ensuite lesté d'un contrepoids qui permet d'en réduire le diamètre et d'écraser ainsi le manioc.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

Le langage manifeste l'aptitude humaine à se représenter le monde (il permet d'accéder au concept et fonde ainsi la démarche de l'architecte, du designer, de l'artiste) et lui confère un pouvoir de transformation du réel. La puissance de la parole est d'ailleurs souvent présentée comme attribut de la divinité. Dans la vision judéo-chrétienne, Dieu crée par sa seule parole (Livre de la Genèse) : « Dieu dit...et cela fut » « *Dieu créa les cieux et la terre. Bien sûr..., mais c'est un peu lâche et facile. On doit pouvoir dire mieux... Dire que les limites du langage sont celles du monde..., que les limites du langage sont celles de mon monde. Et qu'en parlant je limite le monde, je le termine...* »<sup>78</sup>.

Il convient de distinguer langage, langue et parole. On peut définir le langage comme l'aptitude à inventer et à utiliser intentionnellement des signes à des fins de communication, comme le pouvoir d'expression verbale de la pensée. « *Seul entre les vivants l'homme a un langage* » note déjà Aristote après avoir remarqué que « *l'homme est par nature un vivant politique* »<sup>79</sup>. Le langage, propre de l'homme, ne peut se réduire à un simple code de signaux ou à une transmission d'informations. Comme le souligne le linguiste Emile Benveniste, il diffère radicalement du langage animal. Par exemple la danse en 8 des abeilles (étudiée par Karl Von Frisch en 1948) est un message visuel (dépendant de la lumière), unilatéral (n'attendant aucune réponse), univoque (limité dans son contenu), indécomposable, génétique et non appris. Il manque chez les animaux deux éléments fondamentaux du langage : une syntaxe complexe et l'intentionnalité correspondant à la capacité de parler de choses absentes, de situation passées ou à venir. Le langage humain a une dimension sociale affirmée<sup>80</sup>. Dès lors nous pouvons formuler trois définitions : la langue est un ensemble linguistique et un produit régi par des règles qu'étudie la linguistique. La parole est l'acte individuel par lequel s'exerce le langage et enfin, la langue est à la fois instrument et produit de la parole qui est également une institution sociale.

---

<sup>78</sup>. JEAN-LUC GODARD, *2 ou 3 choses que je sais d'elle, découpage intégral*, Paris, Éditions de l'Avant-Scène/Éditions Le Seuil, 1971, p.51.

<sup>79</sup>. ARISTOTE, *Les politiques*, Livre I, II.

<sup>80</sup>. ÉMILE BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard, 1964, p.57-59.

## PARADOXE DU LANGAGE : DU LIEN À LA LIMITE.

«L'homme, seul du monde vivant, est capable à la fois de signifier et de communiquer au plein sens de chacune de ces notions. C'est-à-dire de se servir de signes organisés en structures cohérentes et toujours susceptibles de s'accroître en nombre, pour transmettre et interpréter des messages supposant une relation sociale hautement complexe d'interaction et de dialogue»

<sup>81</sup>. Le langage dans sa structure est un outil puissant de représentation et d'interaction avec autrui. Il n'existe pas d'organe spécifique du langage, mais il en emprunte d'autres (respiratoire notamment) que l'homme partage avec d'autres vivants pourtant inaptes à la parole <sup>82</sup>.

«Maman, qu'est ce que c'est le langage ?  
— Le langage, c'est la maison dans laquelle l'homme habite.» <sup>83</sup>

Si l'on conçoit le langage comme un ensemble de mot que l'on maîtrise (c'est-à-dire que nous venons leur donner sens par d'autres mots reliés ou par une image relative à une culture donnée), nous l'admettons comme un territoire circonscrit : il y a les mots que l'on connaît ou que l'on peut définir et ceux que l'on ne connaît pas car ils n'appartiennent pas à notre référence. Par exemple notre lecteur ne peut relier cet objet exotique ni à ses références ni aux objets qu'il connaît.

C'est pourquoi le langage est un système fermé à un instant donné. Mais il s'enrichit dans le temps et nous n'habitons pas toute notre vie dans la même maison. Dans ses *Investigations philosophiques*, Ludwig Wittgenstein compare d'ailleurs la langue à un ensemble architectural : «*Un labyrinthe de ruelles et de petites places, de vieilles et de nouvelles maisons et de maisons agrandies à différentes époques; et ceci environné d'une quantité de nouveaux faubourgs aux rues rectilignes bordées de maisons uniformes.*» <sup>84</sup>. Par le langage nous définissons et nous nous représentons le monde, ou plutôt notre monde, notre référence.

---

<sup>81</sup>. CLAUDE HAGÈGE, *L'homme de paroles*, 1985, Paris, Fayard, 1996, p.132-143.

<sup>82</sup>. JULIAN SCHNABEL, *Le scaphandre et le papillon*, 2007. Ce long-métrage est une adaptation du l'ouvrage autobiographique du même titre écrit par JEAN-DOMINIQUE BAUBY paru en 1997. Ayant perdu toute capacité motrice à la suite d'un accident cardio-vasculaire, il instaure une structure linguistique à travers un code de battements d'œil, afin de communiquer avec son entourage.

<sup>83</sup>. JEAN-LUC GODARD, *2 ou 3 choses que je sais d'elle : La région parisienne*, op.cit., 10'37".

<sup>84</sup>. LUDWIG WITTGENSTEIN, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961, 18, p.121.

Mais notre référence s'accroît (comme la ville de Ludwig Wittgenstein) et surtout se spécialise sur une structure linguistique (communément appelée comme le langage d'un certain milieu: langage informatique, mathématique, philosophique...). Un phénomène apparaît donc: celui de la limite et la division du langage. En effet, le langage ayant pour rôle originel d'effectuer un lien social en unissant les individus par la compréhension des concepts qui construisent le monde, il se dégrade en se spécialisant. D'un langage général, il vient se créer des langues. « *Les idées générales ne peuvent s'introduire dans l'esprit qu'à l'aide des mots... Toute idée générale est purement intellectuelle; pour peu que l'imagination s'en mêle, l'idée devient aussitôt particulière.* »<sup>85</sup>. Chaque langue possède ses propres zones de signification qui se traduisent par des différences dans l'articulation de la pensée qui « *suit les indications du langage* » souligne Cratyle dans son dialogue avec Socrate. Cependant, cette difficulté de traduction est certes causée par la différence inhérente à la langue du pays (grammaire, conjugaison), mais surtout par la spécialisation, le monde se transformant en des sociétés d'experts. Par exemple, il est plus difficile à un mathématicien hongrois de comprendre un artiste ayant pourtant la même langue maternelle, que deux experts de langues différentes. En effet, la pensée a construit une multitude de langues spécialisées, faisant perdre au langage sa définition théorique d'un outil mettant en forme la pensée universelle. C'est le phénomène de *babélisation* du monde qui s'illustre, où le langage comme code limitant la pensée, ne permet plus de définir un concept devenu trop complexe. Il faut alors inventer une langue spécifique; le langage divise ainsi les individus: « *Yahvé descendit pour voir la ville et la tour que les hommes avaient bâties. Et Yahvé dit: Voici que tous font un seul peuple et parlent une seule langue, et tel est le début de leurs entreprises! Maintenant, aucun dessein ne sera irréalisable pour eux. Allons! Descendons! Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres. Yahvé les dispersa de là sur toute la face de la terre et ils cessèrent de bâtir la ville. Aussi la nomma-t-on Babel, car c'est là que Yahvé confondit le langage de tous les habitants de la terre et c'est de là qu'il les dispersa sur toute la face de la terre.* »<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup>. JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1754, Paris, Hatier, coll. «Les classiques de la philosophie», 1999, p. 43-44.

<sup>86</sup>. *La Bible de Jérusalem*, Ancien testament, Genèse, chapitre 11, 1-9.

## L'OBJET COMME PENSÉE NON-VERBALE.

L'expérience que nous faisons de *chercher ses mots* traduit cette suprématie de la pensée et conduit à s'interroger sur l'existence d'un au-delà du langage (ineffable). Il n'y a pas de langage sans pouvoir d'abstraction (de séparer), de penser. Un ineffable comme une pensée pure non formalisée, semble ainsi exclu. Déjà Platon définit la pensée sous la forme du langage : « *Un discours que l'âme se tient tout au long à elle-même les questions et les réponses, passant de l'affirmation à la négation... cet acte de juger s'appelle pour moi discourir, un discours exprimé, non certes devant un autre et oralement, mais silencieusement et à soi-même* »<sup>87</sup>. A sa suite, la philosophie insiste sur le caractère fondamentalement indissociable de la pensée et du langage. « *Vouloir penser sans les mots, c'est une tentative insensée... On croit ordinairement, il est vrai, que ce qu'il y a de plus haut, c'est l'ineffable. Mais c'est là une opinion superficielle et sans fondement, car en réalité, l'ineffable c'est la pensée obscure, la pensée à l'état de fermentation, et qui ne devient claire que lorsqu'elle trouve le mot.* »<sup>88</sup>. La pensée n'existe donc que par son extériorisation dans le langage et dépend également de la structure de ce langage. Chaque langue contient une vision particulière du monde : « *La parole n'accompagne pas une pensée déjà faite mais l'accomplit.* » souligne Maurice Merleau-Ponty<sup>89</sup>.

Cependant, une vision s'oppose à ce postulat. Certains philosophes comme Bergson limitent le langage à sa valeur instrumentale qui ne peut exprimer la vie intérieure, fluide. Il existe un ineffable, objet d'intuition, que l'on peut ressentir par exemple au cours d'une émotion esthétique devant un tableau, un objet, une œuvre en général. La poésie aurait alors justement pour mission d'exprimer, d'enrichir une pensée que la prose appauvrit et fige. « *Nous ne saisissons de nos sentiments que leur aspect impersonnel, celui que le langage a pu noter une fois pour toutes parce qu'il est à peu près le même dans les mêmes conditions, pour tous les hommes.* »<sup>90</sup>. Le langage est donc une simplification du monde. Il limite, lisse, et uniformise la pensée et

---

<sup>87</sup> PLATON, *Œuvres complètes*, tome VIII, 2e partie : *Théétète*, texte établi et traduit par A. Diès, Belles Lettres, Paris, 1926, p.229.

<sup>88</sup> GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Philosophie de l'esprit*, Paris, éd. Baillière, 1861, p.192-195.

<sup>89</sup> MAURICE MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, 1945, Paris, Gallimard, 1987, p.211-212.

<sup>90</sup> HENRI BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1927, Paris, PUF, 1965, p.123-124.

propose une réalité factice. Pour lui, il existe une pensée indépendante et qui ne s'exprime pas par le langage. Comme l'écrit Vassily Kandinsky : « *l'art a pour fonction de rendre visible ce qui est invisible* »<sup>91</sup>. Il serait donc une forme de langage non verbal, exprimant et donnant à voir la réalité. Il existe donc des langages différents qui formulent de la pensée.

« *Peut-être qu'un objet est ce qui permet de relier... de passer d'un sujet à l'autre, donc de vivre en société, d'être ensemble.* »<sup>92</sup> déclare Jean-Luc Godard sur l'image en gros plan de la couverture d'une revue puis d'une tasse à café. C'est, selon lui, dans les objets et les images qu'il existe un langage non verbal qui permet de se comprendre. Autour de l'objet et de sa forme, un lien social peut se créer. La ville, si on la considère comme une accumulation d'objets, possède peut-être cette ambivalence. Elle est à la fois pensée verbale pour ses habitants qui parlent dans leur langue mais elle ne peut pas se réduire à une logique linguistique comme l'indique Daniel Soutif, « *Le perte de la référence elle-même, cette perte qui saisit toute interrogation sur le langage — la même perte, peut-être, que celle qui saisit l'habitant des villes lorsqu'il tente de penser la ville* »<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup>. VASSILY KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, éd. Denoël, collection Folio Essais, 1989, p.69-74.

<sup>92</sup>. JEAN-LUC GODARD, *2 ou 3 choses que je sais d'elle, découpage intégral*, op.cit., p.49.

<sup>93</sup>. DANIEL SOUTIF, « *Topes et Tropes. Le plan de Ville et Référence* », in *La ville art et Architecture en Europe 1870-1993*, op. cit., p.393.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

P

COMME

PAYSAGE





23.

---

<sup>23</sup> Images tirées du clip de *Star Guitar*, des Chemicals Brothers, réalisé par MICHEL GONDRY et OLIVIER Go. Cette vidéo montre l'évolution d'un paysage au rythme d'une composition sonore, la caméra se trouve a bord d'un train, et le paysage qui défile devant nos yeux est codé : chaque percussion et note est référencée par un objet urbain, si bien que lorsque la note est jouée, l'infrastructure défile devant nous. La partition venant ainsi créer des paysages. Il joue ici sur l'impression collective qu'il existe une corrélation entre le paysage et la musique que l'on peut écouter seul dans un train.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

## LE PAYSAGE : UN LIEU CONTEMPLÉ.

La définition du paysage prend ses racines dans la philosophie antique. Elle est née de la comparaison entre l'être, immuable et la nature changeante. Le paysage est le lieu où s'opère ce questionnement entre l'être et la nature.

*«peupliers, aulnes, cyprès, oiseaux petits et grands, de jour et de nuit, grappes de vignes accrochées au rocher, dissimulant l'entrée de la grotte, sources baignant un pré jonché de persil et de violettes.»<sup>94</sup>.*

*«Aux abords d'Athènes, les sources se réunissent dans le lit transparent de l'Illisos, un grand platane remplace l'ombre trop menue des aulnes et des peupliers, le gattilier, d'une pointe plus aigüe, change l'odeur résineuse des cyprès, les oiseaux cèdent la place aux cigales entêtantes, persil et violettes se fondent discrètement dans l'herbe molle et parfumée»<sup>95</sup>.*

Ces deux lieux révèlent la présence d'un arbre, d'une source, et d'un rocher. Dans la vision d'un Athénien du IV<sup>e</sup> siècle avant J-C, il faut que soit constitué un lieu naturel, avec la présence du végétal, de l'eau et du minéral, éléments constitutifs du corps humain pour qu'il y ait une élévation de l'être. Mais ce lieu est l'image d'une confrontation existentielle. En effet ces deux paysages vont être les lieux de discussion d'Ulysse et Calypso, de Phèdre et Socrate. C'est un paysage situé et en même temps nulle part, entre réel et rêvé, entre terre et mer, entre ville et campagne, ce sont des endroits d'affrontement de forces naturelles et lieux de débat des protagonistes. Le lieu prétexte à la réalisation de soi est alors défini dans l'Antiquité comme étant le paysage. «*Aux abords d'Athènes*» indique qu'il s'agit d'un point de vue. Cette expression implique de s'extraire d'une vision trop étroite. De la sorte, il ne sera plus possible de distinguer le détail. Le point de vue est un lieu pour voir le lieu et l'être. Cette mise en abîme est une définition du paysage. Celui-ci est issu justement d'une lecture faite par un observateur d'un lieu précis et des objets qui le composent, qu'il a lui-même créés. C'est par l'interprétation qu'il en fait, qu'il vient poser une réflexion sur lui-même. Puisqu'il implique un point de vue, le paysage n'existe pas en soi. Il est apporté par un instant temporel, un lieu donné, par un observateur défini et c'est le regard qu'il porte sur sa propre construction qui constitue le paysage. Il est le résultat de la production des sociétés humaines. Le paysage est donc le résultat d'une construction culturelle. Beau ou laid, naturel ou urbain, il est le cadre de notre existence quotidienne. Le paysage ne se définit que

---

<sup>94</sup>. Homère, *l'Odyssée*, V, 60-74.

<sup>95</sup>. Platon, *Phèdre*, 229a-230b.



24.



25.



26.

---

24. ANSEL EASTON ADAMS, *La chaîne des Téttons et la rivière Snake*, dans le Parc national de Grand Téton dans le Wyoming, USA, 1942.

25. CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Voyageur contemplant une mer de nuage*, Kunsthalle, Hambourg, 1818.

26. Relevé de fonte de glaces en Islande. Source : *Greenpeace*.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

dans une prise de recul : « *le paysage ne fait pas partie de l'environnement* »<sup>96</sup> puisque toute société humaine aménage son environnement. Cependant, le paysage est un regard porté sur l'environnement et donc sa construction et ses constructeurs. Il est par conséquent un lieu de mémoire.

## UN PAYSAGE URBAIN.

« *Partie d'un pays que la nature présente à un observateur* »<sup>97</sup>. Cette définition nous soumet les trois composantes qui illustrent un paysage urbain. La signification d'une *partie d'un pays* s'est enrichie par les études des géographes et naturalistes de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Notamment grâce aux expéditions de Alexander Von Humboldt puis par les travaux de Paul Vidal de La Blache, le pays n'est plus considéré comme un ensemble d'espèces classables<sup>98</sup> mais comme un écosystème : une « *interaction des forces de la nature et les influences qu'exerce l'environnement géographique sur la vie végétale et animale.* »<sup>99</sup>. Le paysage est donc l'observation du résultat des actions des hommes sur le territoire naturel au cours de l'histoire. « *Songez que du haut de ces monuments quarante siècles vous contemplant* », déclare Napoléon Bonaparte à ses hommes qui s'apprêtent à combattre en Égypte.

Aujourd'hui il est encore possible de contempler une ville, ainsi il existe bien un paysage urbain. C'est au moment de l'émergence des villes sous l'impulsion des révolutions industrielles, que la controverse du paysage urbain est apparu. Le paysage, compris comme la réflexion de l'homme sur la société qu'il crée, vient aussi donner un aperçu de lui-même et de sa société. Le paysage urbain donne une image figée des aspects de l'homme urbain. Mais la contemplation d'un paysage permet de saisir les évolutions et mutations d'une société. La contemplation du paysage urbain permet de produire de la critique sur le modèle de la ville.

---

<sup>96</sup>. ALAIN ROGER, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, chap. *Paysage et Environnement, valeur esthétique, valeur écologique: la verdolâtrie*.

<sup>97</sup>. *Le Petit Robert*, déf. *Paysage*, Dictionnaire de la langue française, 1993.

<sup>98</sup>. THÉRÈSE SAINT-JULIEN, *L'approche spatiale*, in. ANNETTE CIATONI et YVETTE VEYRET, *Les fondamentaux de la géographie*, Paris, Armand Colin, 2003, p.11.

<sup>99</sup>. ALEXANDER VON HUMBOLDT in. JEAN-PAUL DELÉAGE, *Histoire de l'écologie, une science de l'homme et de la nature*, Paris, La Découverte, 1991, p. 39-40.

« Les hommes ne sont point faits pour être entassés en fourmilières, mais épars sur la terre qu'ils doivent cultiver [...]. Les villes sont le gouffre de l'espèce humaine. »<sup>100</sup>. L'observation renvoie au caractère subjectif du paysage. Elle témoigne de l'opinion de l'observateur, relatée et argumentée par la suite. La question du paysage possède en elle-même une double portée : c'est une construction culturelle évoluant dans l'histoire, mais c'est aussi une description énoncée par un protagoniste. La description du constat de cette évolution peut être alors scientifique, artistique, historique... et c'est bien toute la difficulté d'une analyse de paysage.

Le paysage est avant tout une « vue »<sup>101</sup>. Les images de montagne présentées sont toutes issues d'une interprétation qui autorise des opinions différentes. Finalement, seul le mot montagne se réfère à un paysage dans la pensée collective : dès qu'il y a représentation, il y a interprétation.

La création de paysage, compris comme un lieu observé, peut être considéré comme un outil créateur de pensée sur une discipline. L'observation de l'influence de l'homme sur un pays est une interprétation par le filtre d'une discipline. Le paysage se rapporte à une simple intervention dans celui-ci. En se basant sur une série de documentaires<sup>102</sup> et sur un article qui traitent de la dégradation du paysage français ; une simple observation et un décodage des éléments constitutifs du paysage, permettent de s'interroger quand aux interventions de l'homme sur son territoire. Dans ces documents il est question de l'urbanisation initiée par l'homme : les ronds points, les friches industrielles, les zones commerciales, les panneaux publicitaires... sont autant de réalisations qui ponctuent le paysage urbain contemporain. Ces « verrues urbaines » donnent à voir l'Homme individualiste, consommateur, pollueur... Le paysage informe sur l'identité d'une communauté humaine. Il est en cela un outil anthropologique puissant pour observer que nous construisons ce que nous sommes ; cette notion peut-être comparée à la vocation du musée des Arts et Tradition Populaires voulu par Georges-Henri Rivière souhaitant offrir un regard sur notre société à travers ses objets.

---

<sup>100</sup>. JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Emile ou De l'éducation*, 1762, Paris, Garnier, 1951, p.37-85.

<sup>101</sup>. ROGER BRUNET, « Analyse des paysage et sémiologie », in. L'ESPACE GÉOGRAPHIQUE, Paris, n°2, 1974.

<sup>102</sup>. *La France défigurée*, est le titre de trois cycles d'émissions télévisées. MICHEL PÉRICARD et LOUIS BÉRIOT de 1971 à 1977. Puis vingt ans après en 1995, BÉATRICE LE MÉTAYER et FRANÇOIS AMADO et enfin le 15 mars dernier, BENOIT DUQUESNE lors de son émission *Complément d'enquête* sur France 2.



27.

---

27. Télérama, « Comment la France est devenue moche », n°3135, du 13 au 19 février 2010, p.26.



L'URBANISME À LA FRANÇAISE ENQUÊTE

# la France moche

*Echangeurs, lotissements  
zones commerciales.  
Depuis cinquante ans, la  
ville dévore la campagne  
Une fatalité ? Non :  
le résultat de choix  
politiques et économique*

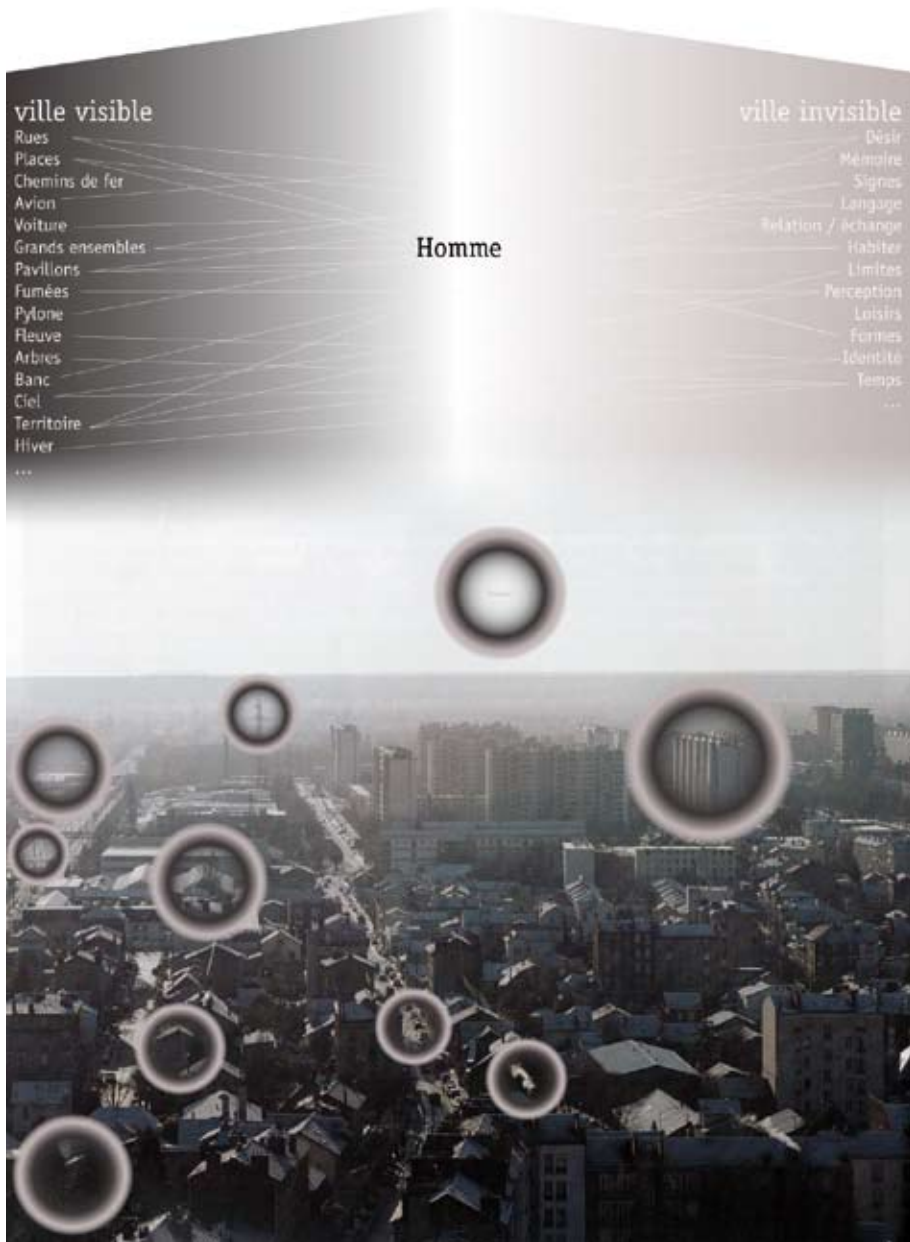
- I
- Q
- F
- B
- E
- G
- N
- H
- T
- L
- P**
- V
- J
- XY
- C
- R
- M
- S
- A
- D
- W
- K
- U
- Z
- O

V

COMME

VOIR





28.

28. Analyse de paysage urbain, photomontage personnel. *Choisy-le-Roi*, 2009.

I  
Q  
F  
B  
E  
G  
N  
H  
T  
L  
P  
V  
J  
XY  
C  
R  
M  
S  
A  
D  
W  
K  
U  
Z  
O

La question du paysage évoque une tension entre un lieu réel et symbolique, entre une ville visible et invisible. Si le paysage permet de voir une société; en contemplant la ville, les objets matériels qui la constitue sont donc des formes qui décrivent et racontent des sociétés humaines. La ville illustre les phénomènes et caractères de l'Homme. « *voir, c'est avoir à distance* »<sup>103</sup> déclare Maurice Merleau-Ponty, il signifie par là que c'est par l'observation que l'invisible devient visible, il poursuit par l'exemple que « *La peinture donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible* ».

L'observation ou la contemplation sont des étapes d'accession à la ville. Lorsque Italo Calvino compose ses villes invisibles, il propose, à travers des suites de récits urbains, une autre perception des villes, au delà de l'apparente réalité matérielle. Par son observation puis sa narration, il donne à voir (à la manière du peintre de Maurice Merleau-Ponty) des villes qui sont l'expression de la mémoire, du désir, des signes et des échanges...« *Au centre de Foedora, métropole de pierre grise, il y a un palais de métal avec une boule de verre dans chaque salle. Si l'on regarde dans ces boules, on y voit chaque fois une ville bleue qui est la maquette d'une autre Foedora. Ce sont les formes que la ville aurait pu prendre si, pour une raison ou une autre, elle n'était devenue telle qu'aujourd'hui nous la voyons. (...) L'une rassemble ce qui est accepté comme nécessaire alors qu'il ne l'est pas encore ; les autres ce qui est imaginé comme possible et l'instant d'après ne l'est plus.* »<sup>104</sup>.

Mais la portée de cet ouvrage remet en cause l'étude de la ville fondée sur les apparences et la matérialité. Italo Calvino suggère d'intégrer une dimension sociétale pour conceptualiser la ville, étape nécessaire et cruciale pour la comprendre.

Ce propos inaugure une logique complexe quant à la formation et la création de la ville. Tout d'abord c'est en abordant la ville dans le registre du « visible », par ses formes ou ses nombres transformés en cartes et en tableaux, que celle-ci devient invisible. Ce choix de la matérialité est hérité du monopole de la conception géographique des villes qui portent sur « *les lieux plutôt que sur les hommes* »<sup>105</sup>. Mais lorsqu'elle est perçue comme « *complexe* »<sup>106</sup>, elle vient donc être appréhendée « *du dedans* », comme un ensemble de

---

103. MAURICE MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, 1964, Paris, Gallimard, 2006, p.19.

104. ITALO CALVINO, *Les villes invisibles*, 1972, éditions du Seuil, coll. Points, Paris, 1996, p.41.

105. PAUL VIDAL DE LA BLACHE, *Principes de géographie humaine*, publiés par E. De Martonne, A. Colin, 1921, éd.1941. « *la ville, dans le sens plein du mot, est une organisation sociale de plus grande envergure* » p. 291.

106. Au sens de « *complexus* », tissé ensemble, selon l'expression d'EDGAR MORIN, *Penser l'Europe*, 1987, Paris, Gallimard, 1990.

relations entre société et espace. Ce dernier ne peut cependant être envisagé séparément de la société qui le produit et qui l'habite. La ville procède à la fois de la « production » et de la « productivité »<sup>107</sup> de l'espace. La diversité des situations urbaines conduisent à observer la tension entre universalité du phénomène et singularité des manifestations de l'urbanité, plutôt qu'à comparer les formes de l'urbanisation.

Lors d'une contemplation de paysage, il convient de voir d'une part les formes de l'espace urbain, puis d'en extraire ce qu'elles illustrent comme comportements humains. C'est par cette mise en relation de deux visibilitées que la ville se conceptualise; permettant ainsi d'aborder chaque ville dans son identité propre et d'éviter d'appliquer un seul modèle d'analyse pour toutes. C'est en se référant à la *praxis*, l'ensemble des activités humaines susceptibles de transformer les rapports sociaux et/ou de modifier le milieu naturel, que la ville peut-être comprise dans la variété des situations et circonstances matérielles.

---

<sup>107.</sup> HENRI LEFEBVRE, *La production de l'espace*, 1974, Paris, éd. Anthropos, 2000.

JACQUES LEVY, *L'espace légitime*, Paris, Presses de la fondation Nationale des Sciences Politiques, 1994.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

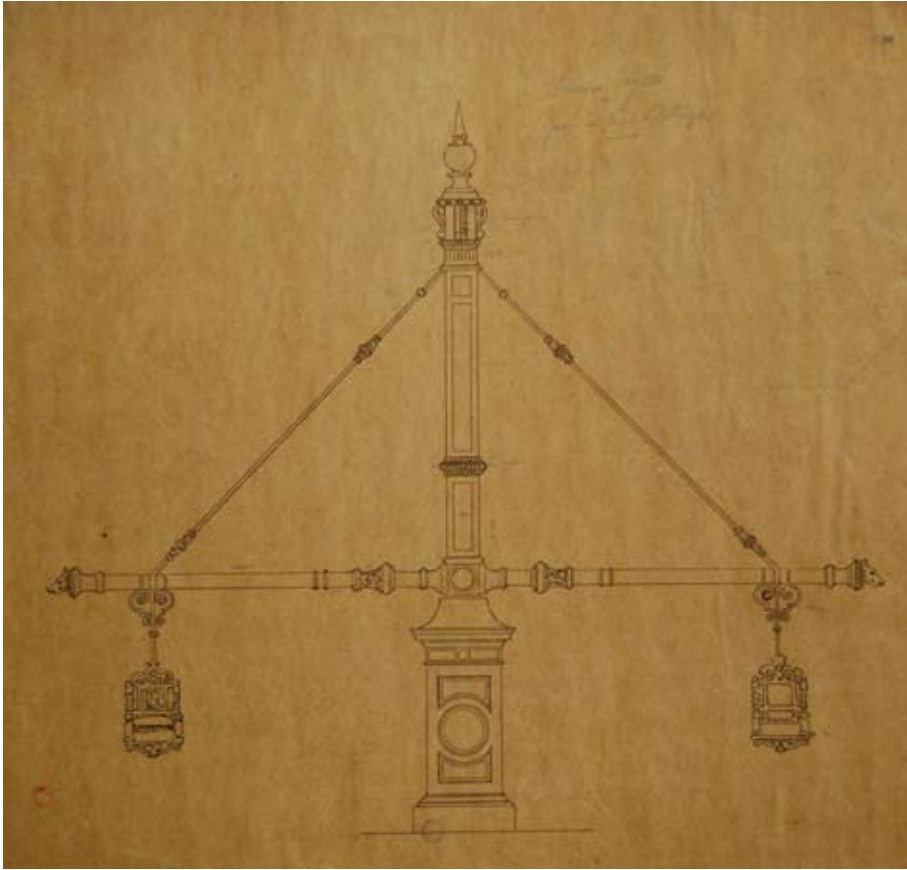
Z

O

J

COMME

JOUER



29.

« ... la culture, dans ses phases primitives, porte les traits d'un jeu, et se développe sous les formes et dans l'ambiance du jeu »<sup>105</sup>.

---

<sup>29</sup> EUGÈNE DAVIOUD, *Champs-Élysées, jeux en face l'Alcazar*, Paris, non daté (circa 1858), Fond Davioud, Bibliothèque spécialisée de la ville de Paris, cote DA 1299.

<sup>105</sup> JOHAN HUIZINGA, *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988, cité par GUY-ERNEST DEBORD in. « l'architecture et le jeu », *Potlatch* n° 20, 30 mai 1955.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

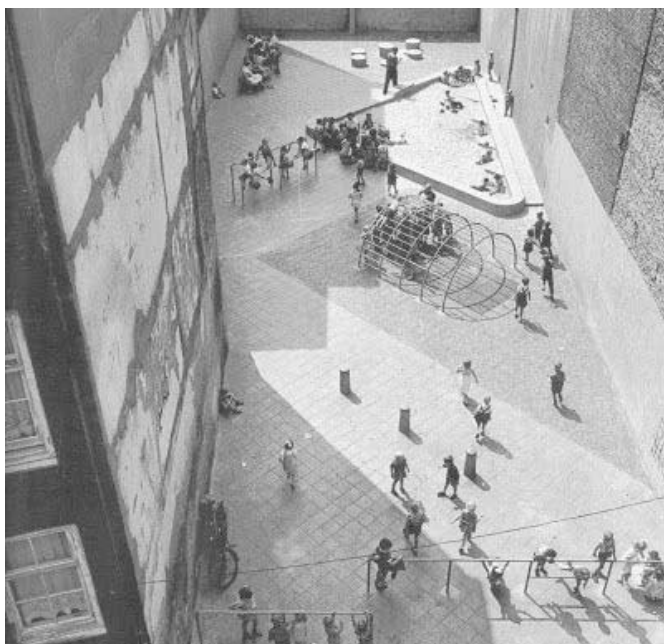
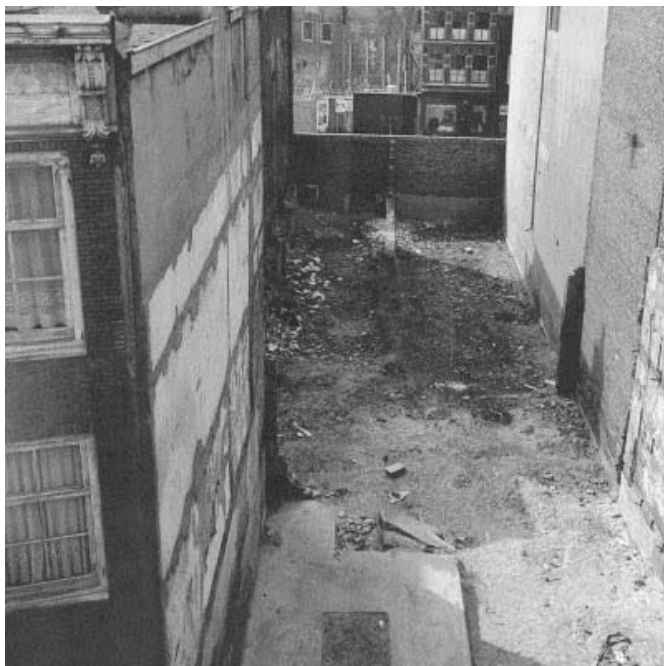
W

K

U

Z

O



30.

---

30. ALDO VAN EYCK, *Dijkstraat*, Amsterdam, 1954. « *Whatever space and time mean, place and occasion mean more* ».



31.



32.

31. *Dispatchwork in Amsterdam*, <http://www.dispatchwork.info/>. Le Dispatchwork consiste à jouer en réparant des éléments urbains à l'aide même d'un jeu de construction : le lego.

32. PLAYMOBIL®, *Policier et vagabond*, n°5504, 1992.

X ET Y

COMME

*DIFFÉRENCES INCONNUES*





33.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

---

33. SPENCER TUNICK, *Mexico City 4*, 2007.

Il faut bien distinguer Autrui des autres. En philosophie, la réflexion sur les autres et nos rapports avec eux remonte à l'Antiquité, mais le problème d'autrui est contemporain et tributaire des philosophies du sujet, héritières de la pensée cartésienne. Le terme d'autrui vient du latin *alter*, l'autre, en tant qu'il s'oppose à moi; l'accent est donc mis sur la différence, l'altérité. Rousseau écrivait déjà : « *Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaud pas mieux, au moins, je suis autre* »<sup>108</sup>. Plutôt que d'apparaître comme mon semblable voire mon prochain, autrui se présente alors davantage comme un étranger, voire une menace, celui dont le regard me hante. Dès lors, la problématique réside dans la possibilité de connaître autrui et de communiquer avec lui d'une manière non conflictuelle.

### UNE APPROCHE PHILOSOPHIQUE D'AUTRUI.

Au-delà de l'évidence de la présence d'autrui, de son existence en tant qu'être, se pose la question de comprendre comment je puis le connaître comme tel. La première et seule certitude du cogito (« *je pense donc je suis* ») semble conduire au solipsisme (affirmation de la solitude radicale du moi qui constitue toute la réalité), néanmoins l'altérité d'autrui, autre-moi, diffère radicalement de celle de la matière, non-moi, même si elle n'est perçue qu'à travers son extériorité, sa dimension corporelle, matérielle. Celui-ci ne saurait en effet, être confondu avec un automate. La reconnaissance chez autrui de l'intériorité, de sa qualité d'alter-ego, repose pour Descartes, d'une part sur la spécificité du langage et de la communication entre les hommes, non limitée à l'expression de passions, et d'autre part sur sa capacité d'action qui me révèle l'universalité de la raison et donc une autre conscience<sup>109</sup>. Autrui n'est pas l'autre en général (monde des choses) mais l'autre moi-même (alter ego), entretenant avec moi une relation d'identité et de différence.

Cette approche fondée sur une démarche analogique, débouche cependant sur un risque d'incompréhension, de non-communication. Le solipsisme, même théorique, conduit à la solitude, l'insularité de la conscience.

---

<sup>108</sup>. JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Les confessions*, 1765-1770, Paris, préambule du Livre I, *Intrus*, et *in cute*, deuxième alinéa.

<sup>109</sup>. RENÉ DESCARTES, *Discours de la méthode*, Ve partie, éd. Alquié, Garnier, Tome I, p.628-629. «... d'où vient qu'il est moralement impossible qu'il y en ait assez de divers en une machine pour la faire agir en toutes les occurrences de la vie, de même façon que notre raison nous fait agir.»

« Nous concevons les idées qui sont dans l'esprit des autres au moyen de nos propres idées que nous supposons leur ressembler, de même nous connaissons les autres esprits au moyen de notre âme propre. »<sup>110</sup>.

Chez Descartes, le premier être vrai, découvert hors du moi par le cogito, est Dieu, nature pensante infinie; l'altérité du monde est ainsi seconde quant à l'ordre, puis subordonnée quant à l'être. Le dualisme cartésien ouvre ainsi la voie à la pensée matérialiste du XVIII<sup>e</sup> et à l'émergence de deux courants opposés en psychologie au XIX<sup>e</sup>. Cependant le problème de la relation à autrui se posera surtout après Descartes et le rationalisme des Lumières, admettant qu'il existe une nature humaine et affirmant l'universalité de la raison.

Avec Hegel, autrui devient un non-moi auquel je m'affronte, sa présence étant véritablement puissance qui s'impose à moi. Hegel, conformément à sa méthode dialectique, va mettre l'accent sur l'opposition des consciences en posant que toute conscience poursuit la mort de l'autre, « chaque individu doit tendre à la mort de l'autre quand il risque sa propre vie »<sup>111</sup>; la reconnaissance par autrui est indispensable pour accéder à la conscience de soi. Vouloir l'emporter sur autrui, c'est vouloir être reconnu par lui comme vainqueur et ce désir transcende les objets sensibles sur lesquels il se fixe (je ne me contente pas de ce que désire autrui). C'est alors que s'engage une véritable lutte à mort avec autrui, sans objet de possession autre que la négation d'autrui comme conscience de soi et liberté. C'est l'origine du rapport de pouvoir qui finit en paradoxe: le malheur du maître veut être reconnu de ses esclaves comme s'ils étaient des hommes libres (cf. *La dialectique du maître et de l'esclave*). Chez Marx, l'histoire de l'humanité, étant celle de la lutte des classes, se présente également de manière conflictuelle et génératrice d'aliénation. Il convient cependant de se demander si cette approche rend véritablement compte de notre expérience relationnelle.

L'expérience initiale de l'altérité est celle d'autrui (parents) plus que celle du monde et constitue même le modèle de toute altérité: « le premier étranger en soi, le premier non-moi, c'est l'autre moi »<sup>112</sup>. Et Sartre ajoute: « Par le je pense, contrairement à la philosophie de Descartes, contrairement à la philosophie de Kant, nous nous atteignons nous-mêmes en face de l'autre, et l'autre est aussi certain pour nous que nous-mêmes. Ainsi l'homme qui

---

<sup>110</sup>. GEORGES BERKELEY, *Principes de la connaissance humaine*, 1710, rééd. 1734 éd. GF-Flammarion, Paris, section CXL, p.186.

<sup>111</sup>. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Phénoménologie de l'Esprit*, 1807, Aubier, Paris, 1939, p.158.

<sup>112</sup>. EDMUND HUSSERL, *Méditations cartésiennes*, trad. EMMANUEL LEVINAS, Paris, Vrin poche, réédition en 2000, §. 49.

*s'atteint directement par le « cogito » découvre aussi tous les autres, et il les découvre comme la condition de son existence (...) Pour obtenir une vérité quelconque sur moi, il faut que je passe par l'autre. Dans ces conditions, la découverte de mon intimité me découvre en même temps l'autre, comme une liberté posée en face de moi, qui ne pense et qui ne veut que pour ou contre moi. Ainsi, découvrons-nous tout de suite un monde que nous appellerons l'intersubjectivité, et c'est dans ce monde que l'homme décide ce qu'il est et ce que sont les autres.»<sup>113</sup>. Sartre ne remet toutefois nullement en cause le cogito: « Il ne peut y avoir de vérité autre, au point de départ que celle-ci: « je pense donc je suis », c'est là la vérité absolue de la conscience s'atteignant elle-même »<sup>114</sup>. Autrui reste alors « celui qui n'est pas moi et que je ne suis pas »<sup>115</sup>. En outre, Sartre affirme nettement sa filiation hégélienne: « L'intuition géniale de Hegel est ici de me faire dépendre de l'autre en mon être. Je suis, dit-il, l'être pour soi qui n'est soi que par un autre (...) le fait premier, c'est la pluralité des consciences et cette pluralité est réalisée sous forme d'une double et réciproque relation d'exclusion. »<sup>116</sup>.*

Dans le même sens, Heidegger parle de « l'être avec autrui » et rappelle que la solitude elle-même présuppose la présence / absence d'autrui. Autrui est ainsi celui qui est *toujours déjà-là*, même indépendamment d'une présence physique, rien qu'au travers des productions humaines; « Dans l'objet culturel, j'éprouve la présence prochaine d'autrui sous un voile d'anonymat. »<sup>117</sup>.

Malgré ces tentatives de dépassement, le rejet progressif depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle de l'existence d'une nature humaine au nom de la liberté et d'une universalité de condition, implique le rejet de ce qui fonde la possibilité de voir en l'autre mon semblable et inaugure une tendance pessimiste insistant sur l'incommunicabilité et la solitude des consciences.

---

<sup>113</sup>. JEAN-PAUL SARTRE, *L'Existentialisme est un humanisme*, Nagel, Paris, 1970, p. 66-67.

<sup>114</sup>. IBID.

<sup>115</sup>. JEAN-PAUL SARTRE, *L'Être et le Néant*, 3e partie, I, 1, 1943, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1988, p. 265-266.

<sup>116</sup>. IBID.

<sup>117</sup>. MAURICE MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p.399-400.

## FORMES ET PORTÉES D'UNE RELATION.

Autrui tel qu'il se connaît en lui-même m'est accessible; sa pensée ne se donne jamais à moi immédiatement sinon nous ne ferions plus qu'un et c'est uniquement dans ses manifestations extérieures et par le langage que je puis tenter de m'assurer qu'il ne me ment pas. La jalousie consiste à toujours rechercher un sens caché dans les signes d'autrui; elle révèle paradoxalement ce caractère insaisissable d'autrui, être qui m'échappe infiniment.

Comme le montre Edmund Husserl, par mon corps et à travers le corps d'autrui, je le saisis comme intériorité et toute donnée sensible devient signification. Mais il s'agit encore d'une démarche analogique: j'identifie autrui à moi-même, or la distance de mon corps à celui de l'autre n'est pas donnée initialement. Cette illusion repose sur une confusion entre conscience de moi et connaissance de soi, entre conscience spontanée et conscience réfléchie. Les analyses de Max Scheler, présentent l'intérêt de se fonder sur les constatations de psychologues de l'enfance et des ethnologues: « *Ce que nous percevons « en premier lieu » des autres hommes avec lesquels nous vivons, ce ne sont ni leurs corps, ni leurs idées ou leurs âmes, mais des ensembles indivis que nous ne séparons pas aussitôt en deux tronçons, dont l'un serait destiné à la perception « interne », l'autre à la perception « externe » (...) Ce qui, partout et toujours, nous est « donné » d'emblée et avant tout, à nous aussi bien qu'aux animaux et à l'homme primitif, c'est la structure totale, c'est la structure d'ensemble.* »<sup>118</sup>. De son côté, Merleau-Ponty ajoute: « *Il ne faut pas dire que seuls les signes de la colère ou de l'amour sont donnés au spectateur étranger et qu'autrui est saisi indirectement et par une interprétation de ces signes, il faut dire qu'autrui m'est donné avec évidence comme comportement* »<sup>119</sup>; il nomme cette réalité l'*intersubjectivité* (stade corporel pré-personnel initial et général de la relation): « *c'est justement mon corps qui perçoit le corps d'autrui et il y trouve comme un prolongement miraculeux de ses propres intentions. (...) Comme les parties familières de mon corps forment un système, le corps d'autrui et le mien sont un seul tout.* »<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup>. MAX SCHELER, *Nature et formes de la sympathie: contribution à l'étude des lois de la vie affective*, 1923, Payot & Rivages, Paris, 2003.

<sup>119</sup>. MAURICE MERLEAU-PONTY, *Sens et Non-Sens*, 1948, Nagel, 1966, Paris, p.107-109.

<sup>120</sup>. MAURICE MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p.404-406.



34



35.

---

34. ERWIN WURM, Série *Taipei*, Taiwan, 2000.

35. WILLI DORNER et LISA RASTI, *Bodies in urban spaces*, Vienne, 2007.

Ainsi, le « Je » émerge du « On », l'expérience première est fusionnelle, impersonnelle, adualiste et la conscience de soi est une conquête tardive : « *l'homme vit « tout d'abord » et principalement dans les autres, non en lui-même; il vit plus dans la communauté que dans son propre individu* »<sup>123</sup>, selon Max Scheler. Je puis ainsi comprendre l'autre, non seulement de façon métaphorique et par exemple, m'identifier au héros qui, dans la littérature ou le cinéma, réalise un de mes possibles. C'est le cas dans l'apostrophe de Charles Baudelaire « *Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère* »<sup>121</sup> reprise par Jean-Luc Godard « *Il faut que je regarde autour de moi plus que jamais... Le monde... Mon semblable. Mon frère...* »<sup>122</sup>.

Si Edmund Husserl rencontre autrui à partir du Je, Sartre considère que c'est le regard d'autrui qui constitue le Je mais en le réduisant à l'état de chose : « *Je suis objet pour tous les autres hommes vivants, jeté dans l'arène sous des millions de regards (...)* *Le fait d'autrui est incontestable et m'atteint en plein cœur, je le réalise par le malaise; par lui je suis perpétuellement en danger.* »<sup>123</sup>. Sartre tend à éclipser le monde de son analyse le réduisant à deux dimensions, moi et autrui. S'il y a certainement toujours médiation d'autrui, rien ne permet d'affirmer qu'elle soit nécessairement conflictuelle; elle peut, au contraire, être source de complémentarité; ce regard perçu comme un danger, il peut devenir confiant. Le regard posé sur autrui peut soit tendre à le fixer dans l'image de son personnage (avare, ambitieux...), donc dans le passé, soit voir en lui ce qu'il pourrait devenir, le considérer comme vraiment libre, apte à transcender le personnage. Je suis alors responsable de l'usage qu'autrui fait de sa liberté, selon la confiance que je lui accorde : « *Si je me crois hai, je serai hai; pour l'amour, de même.* »<sup>124</sup>.

Pour Jean-Jacques Rousseau, le premier sentiment est l'amour de soi, souci de sa conservation, tempéré par la pitié, répugnance naturelle à voir souffrir tout être sensible qu'interrompt la réflexion qui me ramène à moi-même, à ma douleur ou mon plaisir égoïste. Pour le dépasser, la raison prône la réciprocité, voire l'extension de l'amour de soi à autrui. Mais cette morale de la pitié semble insuffisante. La raison, source de la loi morale pour Emmanuel Kant m'oblige au respect d'autrui comme raison autonome.

---

<sup>121</sup>. CHARLES BAUDELAIRE, *Au lecteur*. In. *Les Fleurs du Mal*, 1857, coll. classiques, Pocket, Paris, 1998.

<sup>122</sup>. JEAN-LUC GODARD, *2 ou 3 choses que je sais d'elle, découpage intégral*, op.cit., p.51.

<sup>123</sup>. JEAN-PAUL SARTRE, *L'Être et le Néant*, 3e partie, I, 1, 1943, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1988, p.265-266.

<sup>124</sup>. ALAIN, EMILE-AUGUSTE CHARTIER dit, *Propos sur l'éducation*, 1932, PUF, coll. Quadrige, Paris, 1986, chapitre XXIV.

Mais ce respect de l'universel doit encore s'incarner dans le sensible singulier, le prochain, sous peine de rester idéal mais indifférent. Cet idéalisme subjectif semble ainsi devoir être dépassé, l'expérience concrète d'autrui conduisant à reconnaître un sentiment initial de « *sympathie* » chez Max Scheler, élan affectif non fusionnel, fondant véritablement la rencontre de l'autre. Il s'agirait alors de privilégier non la connaissance d'autrui mais sa rencontre. C'est ainsi dans l'amitié qu'une rencontre pleinement respectueuse pourrait s'épanouir. (Les grecs distinguaient l'*éros* — désir sexuel, amour possessif -, la *philia* — amitié -, l'*agapè* — charité, amour du prochain -, la *storgé* — l'affection - et la *philantrôpia* — amour de l'humanité). La « *philia* » se limitait cependant aux semblables, gens d'égale vertu. L'amour est « *précisément une rencontre dont la seule valeur est de ne point avoir d'autre valeur que celle du tu. Rencontrer, c'est aimer, non pas être aimé, ni aimer pour être aimé, mais aimer purement et simplement, s'aventurer innocemment et gratuitement vers l'Autre* »<sup>125</sup>

Pour clore cette investigation, il faut donc reconnaître une communauté de nature qui se renforce au travers des contacts noués et des sentiments échangés. C'est l'œuvre de la communauté humaine de nous assembler, le risque étant de nous assimiler ; la similitude est synonyme de violence. Paradoxalement *je* revendique l'identité avec autrui lorsque *j'en* suis privé et la dissemblance lorsqu'on m'y assimile.

---

<sup>125</sup> ROBERT MAGGIORI, *La rencontre d'autrui*, in. *Philosopher, les interrogations contemporaines Tome 1*, Fayard, nouvelle éd. 2000, Paris, p. 211.



I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

**XY**

C

R

M

S

A

D

W

K

U

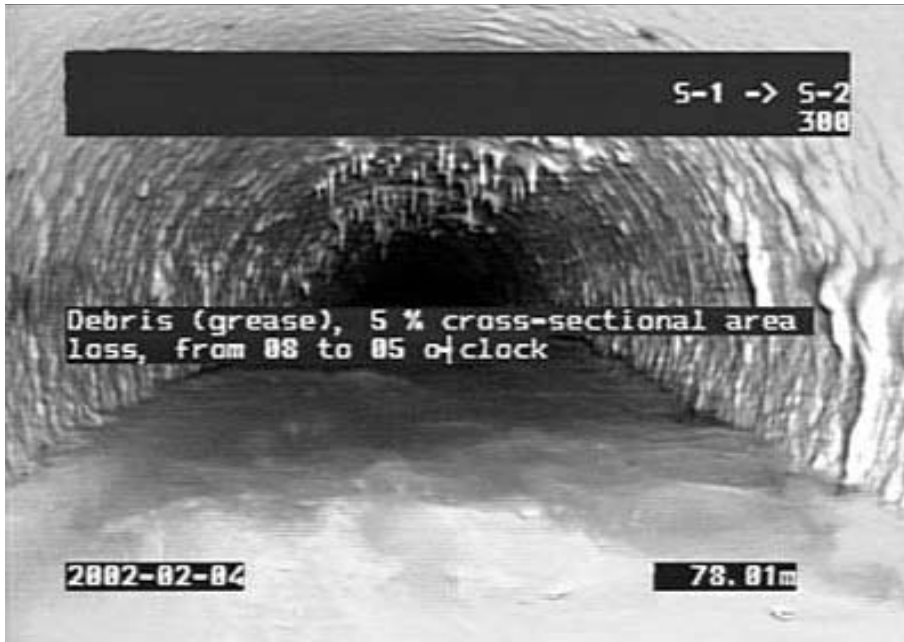
Z

O

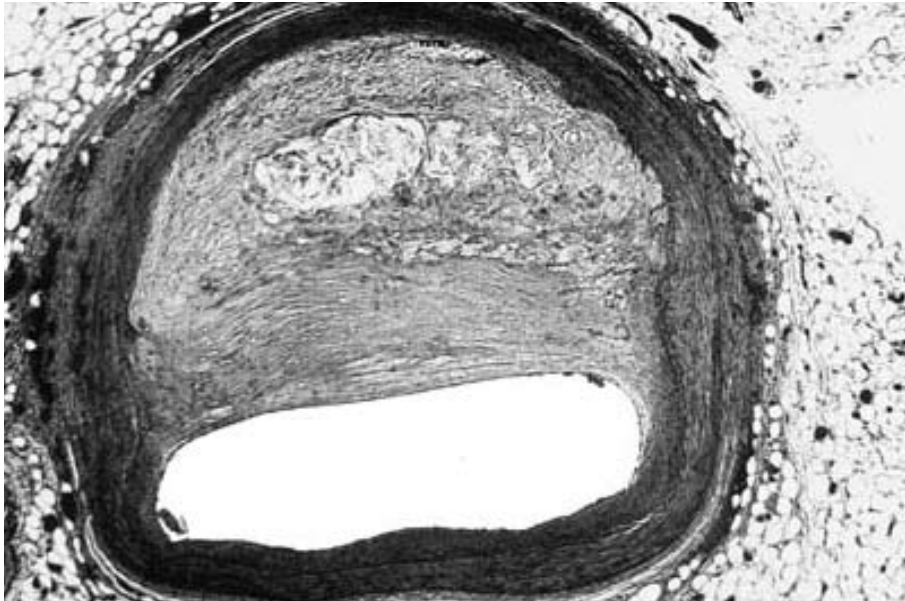
C

COMME

CORPS



36.



37.

---

36. Graisse incrustée sur les parois des égouts de la ville de Surrey, Canada.

37. Coupe montrant des dépôts graisseux à la surface des artères coronariens.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

« On ne saurait nier les progrès accomplis par nos architectes en ces dernières années pour établir cette circulation d'eau chaude et froide, de vapeur, de gaz, d'air, d'électricité qui serpente maintenant du haut en bas des parois de nos maisons comme les artères sillonnent le corps humain. »<sup>126</sup>.

Centre névralgique, flux, tissus, cœur, artères... le champ lexical de la structure urbaine est souvent emprunté à celui du corps humain. La ville est pensée à l'échelle du corps. Ce n'est pas une coïncidence puisque la ville est une organisation régie par et pour des corps. Entre les recherches de ses limites physiques et physiologiques et la symbolique qu'il véhicule, le corps n'est-il pas la mesure de la ville ? Le corps dans sa double identité entre vivant et conscience peut-être une source d'imaginaire pour la ville, sa production n'est-elle pas héritée des découvertes scientifiques ou psychologiques du vivant ?

### TENTATIVE DE DÉFINITION DU CORPS.

Les êtres vivants se définissent par la possession d'un certain degré minimal d'organisation et, dans le maintien de cette organisation, par un renouvellement permanent lié à des phénomènes de nutrition, d'assimilation et de reproduction. Le vivant est donc un système organisé qui se reproduit. « Parmi les corps naturels (c'est-à-dire non fabriqués par l'homme) certains ont la vie et certains ne l'ont pas. Nous entendons par la vie le fait de se nourrir, de croître et de dépérir par soi même »<sup>127</sup>. Aristote avait déjà noté une hiérarchie dans les formes de vie : le minéral n'est pas végétal, qui n'est pas non plus l'animal. Ce qui fascine chez le vivant c'est l'unité organique et une disposition à la conserver. La définition de Bichat (1800) est restée célèbre : « La vie est l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort ».

Un vivant est un individu dont les éléments sont subordonnés à l'ensemble. C'est un être complexe et unifié : un organisme. Cet organisme a une nature ou essence intérieure, une formule d'organisation. Il manifeste une tendance à maintenir cette formule d'organisation ou à la reconstituer. D'où les activités de nutrition, d'échanges gazeux, de lutte contre les agents nocifs, de réparation, de cicatrisation, qui sont les siennes. Le vivant est finalement à l'opposé de l'inerte. De plus le vivant est capable de se reproduire, il se développe, à partir de sa naissance, puis vieillit et meurt.

---

<sup>126</sup>. JULES HENRIVAUX, *Revue des deux mondes*, Paris, 1898, chap. « la maison de verre », p.58.

<sup>127</sup>. ARISTOTE, *Traité de l'Âme*, II, I.



38.

---

38. MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO, dit LE CARAVAGE, *Narcisse*, 1598-1599, huile sur toile, 110 x 92 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

Cette tentative de définition pourrait sembler juste pour tous les êtres vivants observés et classés selon les méthodes de Jussieu pour les plantes et de Cuvier pour les animaux. Ces classifications sont basées sur une approche scientifique partant d'une observation du vivant puis d'une organisation de celui-ci. Mais il existe une grande différence entre le corps humain et tous les autres vivants : c'est la conscience qui désigne donc une certaine connaissance qu'a le sujet de lui-même, de ses actes, de ce qu'il sent et de ce qu'il pense. La conscience témoigne d'une double dimension. D'une part, elle « élève l'homme infiniment au-dessus de tous les êtres vivants sur la terre. Par là, il est une personne; et grâce à l'unité de la conscience dans tous les changements qui peuvent lui survenir, il est une seule et même personne... »<sup>128</sup>. D'autre part, elle arrache l'Homme au monde simplement naturel, aux choses et « la grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se connaît misérable... Pensée fait la grandeur de l'homme... L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature; mais c'est un roseau pensant... Travaillons donc à bien penser: voilà le principe de la morale »<sup>129</sup>. Rendant compte à l'homme que celui-ci est à la fois grand mais aussi faible, la conscience donne au corps humain une double complexité. Il est à la fois organisme vivant, mais aussi organisme pensant. De cette dualité, vont découler des affrontements idéologiques quant à la définition du corps dans la ville, puis de la ville même.

### LES BESOINS DU CORPS.

« Ces besoins sont types, c'est-à-dire que tous nous avons les mêmes; nous avons tous besoin de compléter nos capacités naturelles par des éléments de renfort, car la nature est indifférente, inhumaine (extrahumaine) et inclemente; nous naissons nus et insuffisamment armés. »<sup>130</sup>. La citation du Larousse sur laquelle le Corbusier écrit, fait état du corps humain comme une carcasse de systèmes nerveux et sanguins. Ce corps a pris conscience de sa faiblesse et de ses manques, son intelligence va lui permettre alors de s'outiller pour répondre à ses besoins. Il est vrai du point de vue de ce dictionnaire, qui a pour rôle de définir le corps comme organisation selon l'approche scientifique, que les besoins physiques et matériels du corps

---

<sup>128</sup>. EMMANUEL KANT, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, I, 1.

<sup>129</sup>. BLAISE PASCAL, *Pensées*, 1670, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2004, fragments 347 et 348.

<sup>130</sup>. « Besoins Types, Meubles types », LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, op.cit., p. 72.



humain sont les mêmes, puisque les corps humains sont tous issus d'une même espèce, possédant donc la même organisation, la même forme et les mêmes nécessités. L'Homme va pouvoir par sa pensée adapter son corps au milieu pour lequel, par définition, il est imparfait. Il va donc combler des manques physiques inhérents à son corps, par, selon le Corbusier, des « *objets-membres humains* » qui deviennent des types d'objets, puisque les besoins sont types, à savoir, les mêmes pour tous les hommes : le banc pour s'asseoir, la fourchette pour manger, le stylo pour écrire... Cette recherche des besoins universels du corps ne serait-elle pas issue de l'héritage du quattrocento italien? L'idée du corps comme mesure du monde n'est-elle pas présente par le *nombre d'or*; chez Leonard de Vinci dans son dessin de l'Homme de Vitruve?

En extrapolant, c'est cette adaptation du corps au milieu qui va créer un milieu. La ville pourrait être finalement l'organisation créée pour satisfaire les besoins physiques d'un corps humain. « *Une ville! C'est la mainmise de l'homme sur la nature. C'est une action humaine contre la nature, un organisme humain de protection et de travail. C'est une création.* »<sup>131</sup>

D'un corps humain envisagé comme un corps mécanique venant combler ses manques jusqu'à la création de son climat (la ville), va naître un refus. En effet, en se construisant des objets, l'homme s'est plongé dans un monde standardisé, où tous les objets jusqu'à la ville sont les mêmes dans leur typologie. Le Modulor, issue de la contraction des termes : *module* et *nombre d'or*, est une notion architectural inventée par Le Corbusier en 1943. Ce concept prend la forme d'une silhouette humaine standardisée servant à concevoir la structure et la taille des unités d'habitation. Cet étalon devait permettre, selon lui, un confort maximal dans les relations entre l'homme et son espace vital. Ainsi, Le Corbusier pense créer un système plus adapté que l'actuel système métrique, car il est directement lié à la morphologie humaine et espère voir un jour le remplacement de ce dernier. En effet, les proportions fixées par le modulor sont directement liées au nombre d'or. Par exemple, le rapport entre la taille (1m83) et la hauteur du nombril (1m13) moyenne est égal à 1,619, soit le nombre d'or à un millième près. D'autre part la taille humaine standard 1,83 mètre est basée sur l'observation de l'architecture traditionnelle européenne et de l'utilisation des proportions de cette unité pour élaborer l'harmonie d'une architecture. L'unité est utilisé pour habitation qui devient par cette logique un type d'habitat et en se multipliant, peut construire un type de ville sans cesse reproductible. C'est un modèle de ville qui prétend apporter une réponse aux fonctions humaines, elle ne peut pas complètement satisfaire l'homme; c'est une tentative de

---

<sup>131</sup>. LE CORBUSIER, *Urbanisme*, op. cit., p. 1.



rationalisation du corps alors qu'il est sensible.

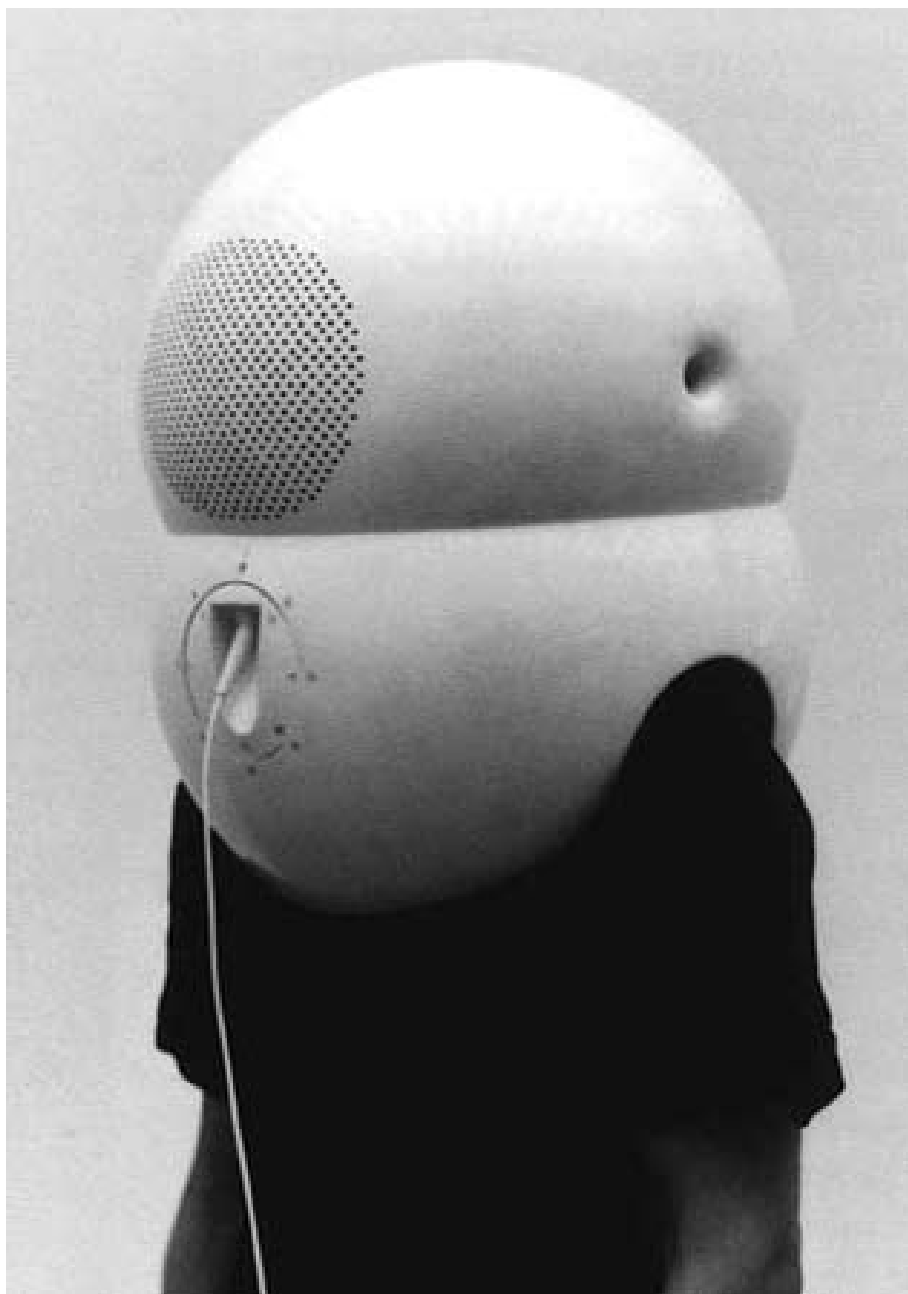
C'est à Vienne que s'opère une critique de la société de consommation ayant fait perdre à l'individu tout sens du corps. Vienne émerge lentement de la désintégration de l'empire des Habsbourg, du traumatisme dans lequel les avait plongé l'austro-fascisme de l'entre-deux guerres, de l'expulsion et de l'extermination de leur population juive et de leur élite intellectuelle, de l'annexion par un IIIe Reich rêvé et conçu par un Autrichien et du désastre provoqué par deux conflits mondiaux. La société bourgeoise viennoise refoule sa participation au totalitarisme, au national-socialisme, à l'holocauste et se plonge dans une consommation aveugle. C'est dans ce contexte social étouffant, que surgissent des mouvements contre l'aseptisation, le refoulement, la standardisation, opérés par la société consumériste sur le corps humain, l'obligeant à enfouir toute forme de sentiments propres à sa conscience.

« *Qu'est ce que vous faites, vous pleurez ?* »  
— *Non, puisque c'est défendu.* »<sup>132</sup>

Pour les architectes radicaux viennois Hans Hollein, Walter Pichler, Haus-Rucker-Co et la future agence d'architecture Coop-Himmelb (1) au, le rôle principal de l'Homme n'est pas de chercher à répondre à des besoins d'objets, mais à satisfaire ses sens par la prise de conscience du corps dans son environnement. Le collectif d'architectes Haus-Rucker-Co met en place une série d'objets-prothèses, détournant de manière burlesque la définition fonctionnaliste de l'objet. Ces outils ont pour fonction de stimuler et libérer la conscience, permettant par l'esprit de satisfaire les besoins du corps. Selon eux l'épanouissement de l'homme s'opère beaucoup plus par l'expérience du corps que par la satisfaction de ses besoins physiques. Les casques opèrent chez l'individu une stimulation de la conscience et c'est à travers eux que l'homme peut percevoir l'environnement différemment. Ce projet manifeste est destiné à éveiller les consciences des dérives de la société de consommation dans laquelle l'homme pense s'accomplir en ne prenant soin que de satisfaire ses besoins matériels. Cette vision basée sur la conscience de l'environnement va ouvrir le champ architectural et la construction des villes vers des architectures qui se « pluggent » sur des bâtiments existants et se donnent comme des environnements psycho-sensoriels. Ici, le matériau est l'air. Pour Coop Himmelblau, les nuages sont les symboles d'états rapidement changeants. Ils se forment et se transforment par le jeu complexe de

---

<sup>132</sup>. FRITZ LANG, *Metropolis*, 1927. Ce film de science fiction est une critique de la société mécaniste vers laquelle se dirige l'Europe.



41.

---

41. HAUS-RUCKER-CO, FLYHEAD, *Viewatomiser and Drizzler, Environmental Transformers, helmets to isolate the wearer from the outside world*, Vienne, 1968.



42.

---

42. HAUS-RUCKER-CO, *Mind Expander*, 1967

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

situations différentes. L'architecture en tant que développement urbain peut être comparée à des masses nuageuses. Dans cette période d'activisme viennois, Coop Himmelblau élabore un projet d'habitat-capsule, assemblage de cellules gonflables, emblématique de l'architecture radicale, *Villa Rosa*. De même, *Pneumacosc* de Haus-Rucker-Co est une unité d'habitation gonflable, accrochée à une structure urbaine verticale, qui fonctionne comme une ampoule électrique. Dans ces projets, l'architecture se donne comme une enveloppe tout à la fois pour le corps et pour la ville, qui permet leur « respiration », leur pulsation commune, « nous construisons ce que nous voulons et comme nous le désirons, notre architecture n'est pas déterminée par la technique mais se sert d'elle » déclare Hans Hollein.

L'Actionnisme Viennois a aussi cette prétention de redéfinir le corps. C'est dans le même contexte de critique de la société de consommation et du refoulement du traumatisme de la guerre par la société viennoise, que le *Wiener Aktionismus* est fondé en 1962. Avec leurs « actions », ce mouvement artistique actif entre 1960 et 1971, tente de montrer la réalité du corps comme matière et conscience. Otto Muehl, Adolf Frohner et Hermann Nitsch, s'emmurent dans un atelier-cave et affichent le manifeste *Orgue de sang* sur la porte. Les actions sont des performances-manifestes en public et ont lieu dans la ville. Tout au long du mouvement, ces artistes rejoints par Günter Brus, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler et Kurt Kren, se servent de leur corps comme matériaux et support : matière fécale, urine, viande, sang, farine, graisse, terre. Ils n'utilisent que des onomatopées ou des cris, le corps est appréhendé comme toile. Ils cherchent, grâce à un art spontané sans outils ni langage, à stimuler les sens afin de montrer ce que la société refoule : la douleur de la chair, l'amour, l'égoïsme, le désir, la peur, la mort. Ils sont influencés par les recherches de Freud sur l'inconscient, ainsi que sur l'aspect dionysiaque de la conscience chez Nietzsche comme une force qui s'empare de l'homme « jusqu'au plus total oubli de soi ». Leurs actions ont une portée thérapeutique visant à guérir les maux de la société et déconstruire ses structures établies. L'œuvre d'art doit être, selon eux, totale<sup>133</sup>. Ainsi, les actions n'ont pas lieu dans des galeries mais dans des universités, des théâtres, des rues viennoises ... Dans l'espace public devant des assemblées.

---

<sup>133</sup>. *Le journal des Arts* n°336, du 3 au 16 décembre 2010, « Hermann Nitsch, artiste », propos de ROXANA AZIMI, p.35.



43.



44.

---

43. GÜNTER BRUS, *Kunst und Revolution (Art et Révolution)*, Vienne, 1968.

44. GÜNTER BRUS, *Wiener Spaziergang (Promenade viennoise)*, Vienne, 1965.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

Les « actionistes viennois » questionnent la place que laisse la société au corps physique et sensible. C'est par cette vision ultra réaliste du corps physique que va pouvoir se dégager la conscience d'un corps sensible dans la société. Ils agissent dans le but de libérer et purifier la société viennoise bourgeoise pour une intégration du monde réel<sup>134</sup>. La critique d'un espace devenu impropre au corps et surtout la question du corps sensible dans la ville est reprise ici par Rem Koolhaas. Il s'insurge contre le fonctionnalisme, qui usant de sa conception réduite du corps, a produit les villes contemporaines. « *Nous avons transformé la ville en une surface dans laquelle le moindre pouce carré doit appartenir à un certain décor. Dans un contexte pareil, il n'est pas permis que l'on puisse mal se comporter, que l'on puisse mourir, mendier, se battre, se saouler, etc.* »<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup>. Cette idée du corps physique mis à mal pour atteindre une certaine vérité est notamment reprise dans le film *Fight Club* (adaptation du roman *Fight Club* de CHUCK PALAHNIUK) réalisée par DAVID FINCHER et sortie le 10 septembre 1999, « *Arrêtez le shopping excessif et la masturbation. Quittez votre travail commencez à vous battre. Prouvez que vous êtes en vie. Si vous ne revendiquez pas votre humanité vous deviendrez une statistique. Vous aurez été prévenu...* », avertissement diffusé avant le générique de début.

<sup>135</sup>. REM KOOLHASS, « *Dilemmi sull'evoluzione della città* », dans *Area*, n°100, 2008, p.172-179.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

R  
COMME  
REPRÉSENTATION

---





*« La ville comme le territoire humain, où il y a une permanente expérimentation sexuelle. Où il y a ce flux de sperme humain. C'est la ville dans la vision indienne, qui n'est pas considérée comme un ensemble d'architecture, mais comme un flux humain et d'énergie sexuelle. »<sup>136</sup>.*

---

<sup>136</sup>. Intervention d'ANDRÉA BRANZI, le Jeudi 1er Octobre 2009, op.cit.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

*« Moi aussi... Moi aussi  
J'arrive à la ville  
Pour y verser  
Ma vie  
Je monte la rue  
Comme un géant  
Ça c'est la ville  
Et ça... C'est ma vie*

*Moi aussi... Moi aussi  
J'arrive en fuyant  
Je suis encore  
Loin devant  
Si la ville me cache  
On ne me trouvera pas  
Je ne sais pas qui  
Je ne sais plus quoi*

*Moi aussi... Moi aussi  
J'arrive les mains vides  
Au sud du nord  
Au nord du sud  
J'ai un passé  
Mais je ne m'en sers pas  
Le futur sera mieux  
Tellement mieux que ça*

*Moi aussi... Moi aussi  
J'arrive à la ville  
Pour y verser  
Ma vie  
Je monte la rue  
Comme un géant  
Ça c'est la ville  
Et ça... C'est ma vie »<sup>137</sup>*

---

<sup>137</sup>. LHASA DE SELA, *J'arrive à la ville*, album *The living Road*, piste n°5, 5'58", tôt Ou tard, France, 2003.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

**R**

M

S

A

D

W

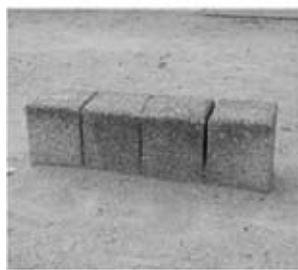
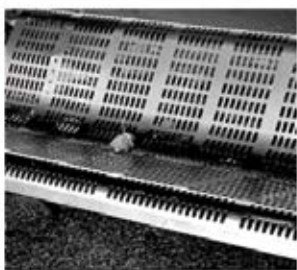
K

U

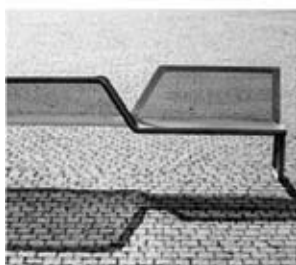
Z

O

M  
COMME  
MATÉRIAUX



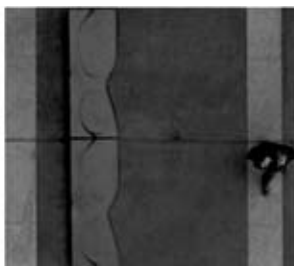
I  
Q  
F  
B  
E  
G  
N  
H  
T  
L  
P  
V  
J  
XY  
C  
R  
M  
S  
A  
D  
W  
K  
U  
Z  
O



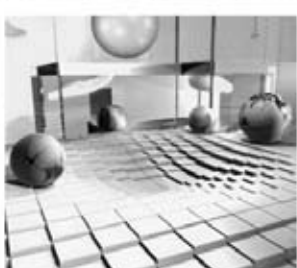
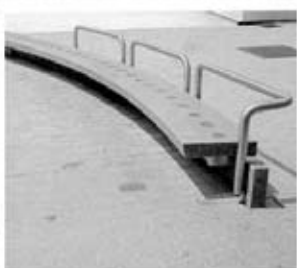


I  
Q  
F  
B  
E  
G  
N  
H  
T  
L  
P  
V  
J  
XY  
C  
R  
M  
S  
A  
D  
W  
K  
U  
Z  
O

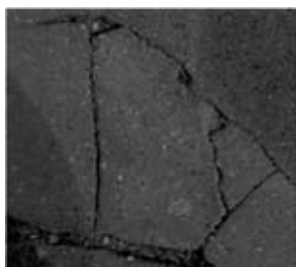
Objets-trouvés • M comme Matériaux

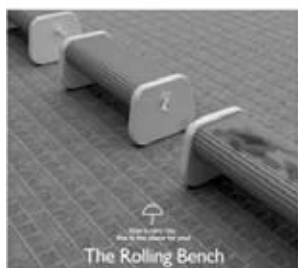
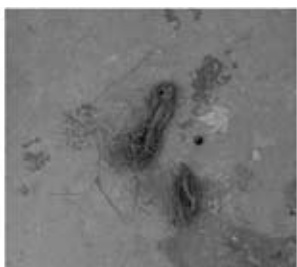






I  
Q  
F  
B  
E  
G  
N  
H  
T  
L  
P  
V  
J  
XY  
C  
R  
M  
S  
A  
D  
W  
K  
U  
Z  
O





I  
Q  
F  
B  
E  
G  
N  
H  
T  
L  
P  
V  
J  
XY  
C  
R  
M  
S  
A  
D  
W  
K  
U  
Z  
O

S

COMME

SIGNES



45.

---

<sup>45.</sup> GÉRARD PARIS-CLAVEL, *Signalétique cosmique en milieu urbain*, 1993. Photomontage, 15x21 cm. Association Ne pas Plier, Fondation 93.

I  
Q  
F  
B  
E  
G  
N  
H  
T  
L  
P  
V  
J  
XY  
C  
R  
M  
S  
A  
D  
W  
K  
U  
Z  
O

Le fonctionnalisme propose une ville comme un ensemble d'architectures et d'objets assignés à des fonctions définies. Cette vision urbaine est influencée par une analyse scientifique de l'homme établi comme « *type* ». Cette recherche de la fonction est corrélée à une étude poussée de l'usage qui masque complètement la valeur sémiologique des objets. Le fantasme du bien-être absolu, de la forme parfaite et universelle répondant à un besoin humain occulte la dimension statutaire et sémantique de l'objet, comme le souligne Andréa Branzi « *Il y a des civilisations qui n'ont pas eu d'architecture, mais toutes ont eu des vases, cet objet inutile indispensable.* » ajoutant que le designer est « *un protagoniste de la métropole, qui contribue à sa qualité, en agissant de l'intérieur.* »<sup>138</sup>.

Dans le prolongement de *Langage*, la ville s'appréhende, non plus comme un ensemble d'architecture ou d'objets répondant à des fonctions humaines programmées, mais établit la « *ville comme système non verbal d'éléments signifiants* »<sup>139</sup>. Dans *H comme Habiter*, il est question pour l'individu d'habiter la ville, non plus comme un environnement global imperceptible, mais partant d'une expérience locale provoquée par des objets interpellant tous les sens de l'individu, donnant ainsi chair à la ville. La signification de la ville ne trouve-t-elle pas sa réponse dans les objets qui la composent, invoquant donc une l'échelle du designer ?

## DE LA LINGUISTIQUE STRUCTURALE À LA SÉMIOLOGIE « SOCIALE ».

Le signe linguistique ou signifiant est arbitraire, sans lien analogique avec le concept ou signifié, à la différence du symbole qui contient des attributs de la réalité qu'il désigne, (comme par exemple, la balance pour la justice). Bien avant Ferdinand de Saussure, le fondateur de la linguistique moderne, les stoïciens avaient déjà remarqué le caractère immotivé de la relation unissant le signe et le concept. Le sens ne se confond pas avec le signe, ce qui s'illustre notamment dans la dimension métaphorique de la poésie. Un langage parfaitement univoque, sans métaphore, où le signe serait parfaitement adéquat à son sens, est totalement artificiel. C'est le cas du « langage » mathématique. La vérité ne réside donc pas dans les mots mais dans les

---

<sup>138</sup>. ANDRÉA BRANZI interviewé dans *Libération* le 4 juin 2004 à propos de son exposition *Blisters et Jardin*, à la galerie Mouvements modernes. Il propose des séries de vases qui selon lui sont « *Juste des petites structures pour soutenir des fleurs, mais qui vont bien au-delà du vase* ».

<sup>139</sup>. FRANÇOISE CHOAY (sous la direction de), *Le sens de la ville*, Seuil, 1972.

relations entre les concepts. Françoise Choay caractérise la ville comme un système non verbal d'éléments signifiants. Elle propose de concevoir la ville comme un langage sans parole, une langue (La langue = langage - parole, selon Ferdinand de Saussure). « *Les villes sont des bibles de pierre* »<sup>140</sup>; lorsque Victor Hugo compare l'architecture au livre, il met en exergue cette relation en étudiant la révolution de l'imprimerie sur l'architecture médiévale. Il présente la ville comme un langage où les formes, les objets, la disposition, le tracé sont à la ville ce que la parole est à la langue. Ces signes contiennent la pensée de ceux qui les construisent. Selon Jakobson, la fonction poétique du langage intervient lorsque la valeur rythmique, sonore ou visuelle du message (la face signifiante) devient aussi importante, voire plus importante que le contenu du message (la face signifiée)<sup>141</sup>. C'est bien de cette idée dont il est question dans la ville comme langage non verbal.

En 1908, le linguiste André Martinet découvre que les énoncés se décomposent en unités sémantiques de sens, appelées morphèmes ou monèmes et en unité de son en nombre limité appelées phonèmes qu'il faut distinguer des lettres et syllabes. Ainsi le Français comporte environ cinquante mille monèmes (préfixes, radicaux, terminaisons...) qui se combinent avec 34 phonèmes<sup>142</sup>. Une combinaison qui permet de « *faire tant avec si peu* »<sup>143</sup> et surtout d'enrichir nos moyens de communication.

Mis en exergue par Jean Baudrillard, les *technèmes*<sup>144</sup> sont les éléments techniques simples qui constituent un objet. Ils fonctionnent de la même manière que les phonèmes et morphèmes pour le langage : ils forment la *parole* de l'objet. La forme de celui-ci communique et évoque les sens de son utilisateur par une communication non-verbale. Cependant à l'inverse des structures de la langue, les *technèmes* évoluent selon la technique et changent plus vite que la langue. Ce langage des objets est par la technique infiniment puissant et riche, quant à la transformation des relations sociales. Dans ce langage des objets, la technique vient créer un objet type qui favorise une communication non-verbale entre les individus d'une société. Les *mythes*

---

<sup>140</sup>. VICTOR HUGO, *Notre Dame de Paris*, livre V, chap. 2 : « *Ceci tuera cela* », 1832, éd. Du Seuil, Coll. L'Intégrale, t. I, p. 300.

<sup>141</sup>. ROMAN JAKOBSON, *Essai de linguistique générale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1963.

<sup>142</sup>. Par exemple le mot RÉEMBARQUONS est composé de quatre monèmes : RÉ / EM / BARQU / ONS, et de sept phonèmes : R / É / EM / B / A / R / QU / ONS.

<sup>143</sup>. ÉMILE BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., tome I, p.28. Le linguiste parle ici de l'économie que permet le langage.

<sup>144</sup>. JEAN BAUDRILLARD, *Le système des objets*, 1968, coll. tel, Gallimard, Paris, p.12-16.

sont ces formes qui vont au-delà de toute langue et qui représentent en eux une signification sociale. Le mythe est un condensé, qui s'incarne en une forme, de signes linguistiques. « *On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée; c'est un mode de signification, c'est une forme* ». <sup>145</sup> La Citroën « *Déesse est en un quart d'heure médiatisée, accomplissant dans cet exorcisme, le mouvement même de la promotion petite bourgeoise* ». <sup>146</sup> En extrapolant, l'iPhone ou Dubaï ne sont-ils pas les mythes des sociétés contemporaines ?

## LA SÉMIOLOGIE URBAINE.

« *Les mots divisent, les images unissent* » comme le déclare Otto Neurath pour justifier la création de son système d'isotypes qui est un langage universel et simple d'images. Il a pour ambition de créer des relations sociales à travers l'invention d'un système de pictogrammes qui donne de l'information. La signalétique est l'ensemble des signes par lequel l'utilisateur d'une ville communique avec son environnement. En effet, tout est indiqué aujourd'hui et la ville devient un ensemble d'objets qui permet des relations rhétoriques entre les individus et avec le territoire. Les panneaux, les pictogrammes et les codes viennent permettre à l'urbain de dialoguer avec son territoire.

En 1973, Jean Widmer dessine l'ensemble de la signalisation pour les Autoroutes du Sud de la France. Il apporte un sens universel au maillage routier du territoire français. Roger Tallon fait de même en 1975. Il met en place le programme de signalétique du Train Corail puis du TGV. Il équipe d'un langage le territoire ferré. La borne Michelin vient également indiquer des directions tout comme les systèmes de panneaux qui permettent d'arpenter les villes. La carte est aussi une représentation de l'environnement. Elle est une figuration par l'homme de son territoire. Elle est ainsi pour la ville un langage non-verbal, comme la *parole* forge le langage verbal. Elle permet l'appropriation du territoire et sa connaissance. En revanche la carte nécessite un apprentissage et une projection intellectuelle afin d'appréhender le territoire représenté. Ce langage « *logotechnique* » <sup>147</sup> comme le nomme Françoise Choay limite puisqu'il impose un apprentissage de

---

<sup>145</sup> ROLAND BARTHES, *Mythologies*, coll. Essais points, Edition du Seuil, 1957, p.181.

<sup>146</sup> *IBID.*, p.142.

<sup>147</sup> FRANÇOISE CHOAY, *L'urbanisme, utopies et réalités*, op. cit., p.79.





46.



47.

46. JEAN WIDMER, *Signalétique pour les Autoroutes du Sud de la France*, 1972.

47. MICHELIN, *Borne signalétique*, 1930.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

codes d'utilisations de l'espace urbain et ne permet pas réellement d'habiter la ville. Ces langages, bien que non-verbaux, fixent l'habitant à son territoire. La multiplication des signes codifie et homogénéise le territoire, ne serait-elle pas responsable de l'appauvrissement de nos paysages ?

### LE PLAISIR DES SENS.

« Personne aujourd'hui ne peut savoir quelle sera la ville de demain. Une partie de la richesse sémantique qui fut sienne dans le passé, elle va disparaître, certainement... certainement... peut-être ... et le rôle créateur et formateur de la ville sera assuré par d'autres systèmes de communication... peut-être... télévision, radio. »<sup>148</sup> Le langage de la ville s'exprime par des objets qui consentent à la ville son fonctionnement. Et c'est bien là que s'exprime tout le paradoxe : voulant se dégager de la fonction de la ville par l'élaboration de langages non-verbaux, la ville redevient un espace à utiliser pour satisfaire des fonctions. Mais la ville est un milieu de relations inter-conscientielles. C'est le lieu d'une activité qui consomme des systèmes de signes autrement complexes que ceux évoqués plus haut.

La sémiologie urbaine non-verbale de la ville réside d'abord dans l'usage qu'en font ses habitants. C'est là toute la nature de la ville et c'est aussi ce qui engendre son imperceptibilité. Loin de nous d'entendre par le langage d'usage, l'utilité que l'on fait de la ville, mais plutôt le fait d'agir sur elle pour en obtenir des effets. Par l'usage de la ville, l'individu transgresse l'univers des signes étudiés ci-dessus (cartes, signalétiques, frontières...) pour « habiter l'inhabituel »<sup>149</sup> selon la formule de Paul Virilio. C'est en quelque sorte, adopter l'attitude du flâneur propre à Baudelaire pour se décoller de la référence physique de la ville et entretenir un rapport intime avec elle. C'est par ce langage de l'appropriation ou du détournement que nous venons posséder la ville et par là, lui donner sa nature. La ville interfère avec nos sens et nous venons sans cesse y définir d'autres espaces « *Il me semble que je serai toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme.* »<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup>. JEAN-LUC GODARD, *2 ou 3 choses que je sais d'elle : La région parisienne*, op. cit., 16'46".

<sup>149</sup>. PAUL VIRILIO, *L'insécurité du territoire*, Paris, Stock, 1976, p.199-208.

<sup>150</sup>. CHARLES BAUDELAIRE, *N'importe où hors du monde*. In. *Petit Poèmes en prose Le Spleen de Paris*, 1864, coll. classiques, Pocket, 1995, p.135.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

**S**

A

D

W

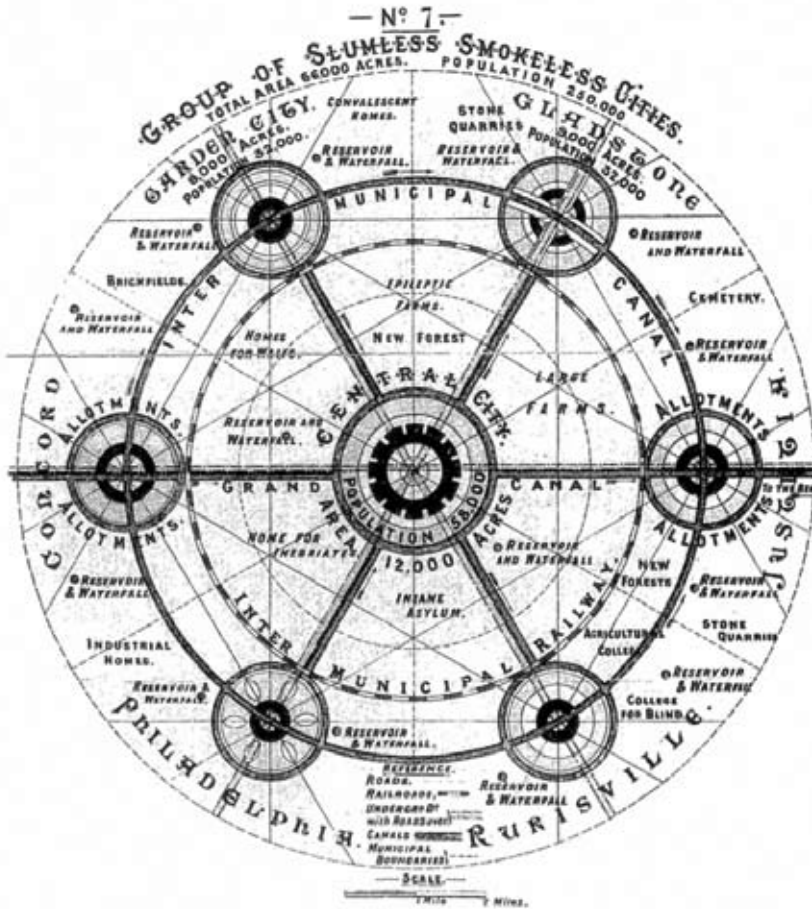
K

U

Z

O

A  
COMME  
AGRICULTURE



48.

48. EBENEZER HOWARD, *Garden-Cities of Tomorrow*, 1902, Faber & Faber, 1946, p.15.  
Page de couverture.

I  
Q  
F  
B  
E  
G  
N  
H  
T  
L  
P  
V  
J  
XY  
C  
R  
M  
S  
A  
D  
W  
K  
U  
Z  
O

## LA DUALITÉ ARCHITECTURE / AGRICULTURE

*« Les villes sont le gouffre de l'espèce humaine. Au bout de quelques générations les races périssent ou dégénèrent; il faut les renouveler, et c'est toujours la campagne qui fournit à ce renouvellement. Envoyez donc vos enfants se renouveler, pour ainsi dire, eux-mêmes, et reprendre, au milieu des champs, la vigueur qu'on perd dans l'air malsain des lieux trop peuplés. »<sup>151</sup>*

La culture d'un territoire, entre *architecture* et *agriculture*, est issue d'un choix inhérent à la géographie du lieu. La présence de ressources naturelles (irrigation, fertilité des sols, présence de minerais...), la situation géographique (zone d'échange, de déplacement, de savoir-faire), sont des causes du développement d'un territoire entre urbanisation ou agriculture. Cependant, c'est durant l'époque moderne puis industrielle, que va naître l'idée d'une ville agricole. Le développement urbain que connaît l'Europe, causé par l'industrialisation et le progrès technique, provoque un retour vers les qualités que propose un lieu agricole et l'activité de cultiver la terre. Le mythe agraire naît d'une volonté de produire un climat à la fois urbain mais aussi agricole pour l'épanouissement humain; il émerge du constat que l'environnement uniquement minéral d'une ville ne satisfait pas complètement les appétences de l'individu.

## UNE NÉCESSITÉ CAMPAGNARDE POUR L'URBAIN

La révolution industrielle brutale que connaît l'Angleterre puis la France dès la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle provoque une transformation majeure : la mutation de la société féodale et agricole en société industrielle, ouvrière et bourgeoise. Cette période charnière instaure deux figures antagonistes : le rural et le citadin. Rupture brusque qui divise les sociétés entre les nostalgiques du mythe rural, sceptiques vis à vis de l'industrie et les partisans de celle-ci, engagés du côté du progrès technique. Le logement se faisant rare, la suburbanisation ou l'entassement sont les conséquences d'occupation des sols pour répondre à cette mutation. Autour de la création de cette banlieue, des théories d'articulation de la ville avec la campagne naissent.

Des urbanistes, conscients du rôle aliénant de la machine apporté par l'industrialisation, projettent la campagne sur le territoire urbain; comme un refuge pour que puisse s'élever l'homme. Robert Owen propose

---

<sup>151</sup>. JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Emile ou De l'éducation*, op. cit., p.273.

de séparer les activités industrielles et l'habitat par des plantations et des jardins, « *immédiatement derrière les jardins, se situent les bâtiments consacrés aux activités mécaniques et industrielles. L'abattoir, les étables, etc., seront également séparés de l'établissement collectif par des plantations.* ».<sup>152</sup>

En France, Charles Fourier propose le principe de phalange et conçoit le phalanstère, modèle d'urbanisation. Il compose une structure permettant à l'industrie de s'installer dans la ville mais sans jamais nier la campagne. Le modèle du phalanstère expliqué par Victor Considérant, est une réflexion sur le logement et l'unité d'habitation. « *Contemplons le panorama qui se développe sous nos yeux. Un splendide palais s'élève du sein des jardins, des parterres et des pelouses ombragées, comme une île marmorienne baignant dans un océan de verdure. C'est le séjour royal d'une population régénérée.* »<sup>153</sup>. Les utopies urbaines sont des réponses au manque de logement et à l'insalubrité dont sont victimes les villes industrielles, problèmes inexistant à la campagne. C'est de cette constatation que se développe la théorie de Friedrich Engels, d'une « *ville-campagne* ». Mais déjà le mythe de rendre les deux climats perméables avait été prédit par Charles Kingsley, « *une complète interpénétration de la ville et de la campagne, une complète fusion de leurs différents modes de vie et une combinaison des avantages de chacune, telles qu'aucun pays dans le monde n'en a jamais vu.* »<sup>154</sup>.

---

<sup>152</sup>. Rapport au comité de l'association pour le soulagement des classes défavorisées employées dans l'industrie, 1817, in. *A Supplementary Appendix to the First Volume of the Life of Robert Owen, Containing a Series of Reports, Adresses, Memorials*, 1830-1820, Londres, 1858, p.57-58.

<sup>153</sup>. VICTOR CONSIDÉRANT, *Description du Phalanstère et considérations sociales sur l'architecture*, Librairie sociétaire, Paris, 1848, p.39-40.

<sup>154</sup>. CHARLES KINGSLEY, *Great Cities*, 1848, in. *The works of Charles Kingsley, volume XVIII*, BiblioBazaar, LLC, 2009, p.215-216.

Sur la question de la relation entre l'architecture et l'agriculture, toutes les théories s'accordent pour limiter les barrières franches de ces deux climats. D'une part, pour William Morris et John Ruskin, c'est grâce à l'étendue des villes dans la campagne que l'urbain et le campagnard profitent des milieux « *et c'est bien ce mode de la campagne, vivifié par la pensée et l'esprit alerte des gens élevés dans les villes, qui a produit cette vie heureuse, pleine de loisirs [...].* »<sup>155</sup>. D'autre part, pour Walter Gropius, les « *cités dispersées et spacieuses — cités vertes disséminées dans une campagne urbanisée — accompliraient une mission historique, depuis longtemps nécessaire : la réconciliation de la ville et de la campagne.* »<sup>156</sup>.

Ce court aperçu de la relation ville campagne montre combien la question va au-delà des divergences conceptuelles. Elle est universelle dans l'histoire de l'urbanisme. La pensée d'une ville par rapport à la campagne, l'utopie de la cité-jardin, est théorisée par Ebenezer Howard et mise en forme par Raymond Unwin près de Londres. Il ne s'agit plus ici d'un dialogue entre deux climats, mais d'une implantation d'un climat dans l'autre, afin de créer un environnement hybride entre architecture et agriculture.

## LE MYTHE DES CITÉS JARDINS

« *Il y a en réalité, non pas seulement comme on l'affirme constamment deux possibilités — la vie à la ville et la vie à la campagne — mais une troisième solution, dans laquelle tous les avantages de la vie de ville la plus active et toute la beauté et les délices de la campagne peuvent être combinés d'une manière parfaite.* »<sup>157</sup>.

L'illustration est le résultat d'une observation des mutations urbaines effectuée par Howard. Il en dégage sa théorie des aimants, c'est-à-dire de l'attrait qu'a l'individu pour les deux environnements ville et campagne. Elle repose sur quelques principes fondamentaux : maîtrise publique du foncier pour éviter la spéculation, nombreux espaces verts, jardins intégrés à un bâti de faible densité et infrastructures publiques et sociales (crèches, dispensaires, marchés, centres culturels et sportifs, maison commune).

---

<sup>155</sup> WILLIAM MORRIS, *News from Nowhere*, 1884, Société nouvelle de Librairie et d'Édition, Paris, 1902, p.244-245.

<sup>156</sup> WALTER GROPIUS, « *A Program for City Reconstruction* », in *The Architectural Forum*, juillet 1943, p.75.

<sup>157</sup> EBENEZER HOWARD, *Garden-Cities of Tomorrow*, 1902, Faber & Faber, 1946, p.15.



Un type d'environnement qui donne la priorité à la mixité sociale et au bien-être des habitants. Comportant 30 000 habitants chacun, ces entités entre ville et campagne devaient être reliées entre elles par un réseau de chemin de fer dense.

Ce modèle utopiste s'est construit en Angleterre, à Lechworth puis à Welwyn. Il est importé en France pour être mis en pratique par Henri Sellier, homme politique humaniste et pacifiste. On doit à ce dernier une dizaine de cités jardins, notamment au Plessis-Robinson. L'architecte favori d'Henri Sellier, Maurice Payret Dortail, débuta en 1924 la construction d'un complexe mélangeant des pavillons et des petits immeubles collectifs cubiques de trois ou quatre étages au plus, dans lesquels s'installèrent, indistinctement, artistes, ouvriers et représentants des classes moyennes. Chaque appartement, chaque maison individuelle possédait son propre jardin. La priorité était donnée aux espaces verts et aux arbres. Basé sur le principe de la communauté, ce type d'habitat n'a pas résisté au développement de l'habitat collectif (*cf. supra G comme Grands-ensembles*), à l'hygiénisme, et à l'industrialisation des procédés de construction. La nécessité de réductions des coûts et la poussée démographique d'après-guerre n'ont-ils pas eu raison de ce modèle d'habitat ? Néanmoins, c'est un modèle de vie entre ruralité et urbanité qui a notamment inspiré Andréa Branzi dans son projet *Agronica* réalisé en 1995 avec la Domus Academy ; un projet théorique pour Philips Corporation, « *Modèle de métropole symbiotique* ». Il y combine planification urbaine et dimension rurale, en passant de la référence industrielle à celle de la culture agricole. Il se réfère ici à un modèle « *liquide* », sensible à l'autorégulation, intégrant l'énergie naturelle. Il propose un système « *diffus* » capable de se réadapter à de nouvelles exigences, une structure composée de préfabrication légère, transformable et démontable, installée sur deux nappes de réseaux : l'un agricole, l'autre numérique. La métropole s'envisage comme une sorte de paysage indéfini en transformation permanente. Un territoire non pas construit mais productif en termes enzymatiques, qui procède de l'émergence d'une compatibilité entre des technologies avancées et des logiques biologiques. Ouverte, l'architecture ne se manifeste pas par ses édifices, mais par son caractère relationnel où le sol agricole et la ville coexistent en toute intégrité. Andréa Branzi développe alors la théorie d'un « *urbanisme faible et diffus* »<sup>158</sup>.

---

<sup>158</sup>. Intervention d'ANDRÉA BRANZI, le Jeudi 1er Octobre 2009, op.cit.



49.



50.

---

49. MAURICE PAYRET DORTAIL, *Cité jardin*, Plessis Robinson, 1924.

50. ANDRÉA BRANZI, *Agronica*, Eindhoven, 1994-1995.

Enfin pour Jane Jacobs, il ne suffit pas d'essayer de trouver dans un autre milieu une réponse à la vie urbaine. C'est-à-dire que selon elle, la recherche d'un fantasme de ville-campagne est une fausse solution et que *« nous avons le devoir de chercher à développer intelligemment une authentique vie citadine et d'accroître la force économique de la cité. Il est stupide de nier le fait que nous, Américains, sommes un peuple citadin, vivant dans une économie citadine: dans la mesure où nous le nions, nous nous exposons effectivement à sacrifier toute la campagne authentique qui entoure les métropoles. »*<sup>159</sup>.

Au regard des deux exemples ci-dessous, on constate aujourd'hui à Paris que les deux cultures ne peuvent cohabiter sous des formes anecdotiques ou spectaculaires. Il existe certainement un défaut dans la création de notre véritable urbanité. Peut-être serait-il nécessaire de commencer à concevoir une ville *« où les biodiversités: les hommes, les vivants, les morts, la technologie, les religions... peuvent vivre ensemble. On voit des villes comme Mubaï, New-Delhi, Calcutta... qui supportent très bien la présence de cinq mille vaches sacrées... et pourquoi pas à Paris? »*<sup>160</sup>.

---

<sup>159</sup>. JANE JACOBS, *The Death and Life of Great American Cities*, Vintage Books, 1963, p.372-373.

<sup>160</sup>. Intervention d'ANDRÉA BRANZI, le Jeudi 1er Octobre 2009, op.cit.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O



51.

---

<sup>51.</sup> « La marche sur Paris », autoroute A1, Paris, 26 Avril 2010.



52.

---

52. « *Jardin potager* », Champs-Élysées, Paris, 24 mai 2010.

D  
COMME  
DÉVELOPPEMENT DURABLE

Le sujet est complexe puisqu'il est surdéveloppé, galvaudé et l'enjeu de nombreuses polémiques... Toutefois c'est un moyen qui rassemble les solutions aux problèmes les plus importants des prochains siècles. Il va désormais être impossible de continuer à vivre sans entreprendre un développement durable. C'est un mode de « *développement qui permet de répondre aux besoins du présent sans compromettre la capacité des générations futures à satisfaire leurs propres besoins* »<sup>161</sup>. La définition s'illustre dans deux problèmes sociétaux contemporains : d'une part la pauvreté, ou la question de la répartition des richesses sur terre et d'autre part l'environnement global, où s'affrontent les capacités techniques et d'organisations par rapport aux limites de la biosphère. Notre analyse adopte une échelle globale, puisque cet enjeu est finalement global.

### DE DEUX DÉSÉQUILIBRES INSOUTENABLES ET INSOLUBLES.

C'est dans l'idée d'affronter les deux déséquilibres mis ci-dessus en évidence que se constitue le développement durable. Mais avant tout il s'agit de comprendre comment sont nés ces deux déséquilibres et donc de les replacer dans leur histoire longue.

Aujourd'hui la pauvreté n'a jamais connu d'ampleur aussi grave dans l'histoire. Malheureusement c'est un phénomène exponentiel : lors de la parution de l'enquête d'Adam Smith en 1776, sur « *la nature et les causes de la richesse des nations* », il fait état, par une étude scientifique et quantitative, qu'il n'existe aucune région au monde, en dehors des peuples vernaculaires dit premiers, dans laquelle le pouvoir d'achat moyen est supérieur à plus du double de la région la plus pauvre. En d'autres termes nous ne connaissons pas d'époque dans l'histoire où l'écart-type entre pauvres et riches, est aussi grand. Et plus on s'approche de notre époque contemporaine, plus cet écart se creuse, si bien qu'aujourd'hui 2% de la population mondiale se partage 50% de la richesse mondiale et 50% de la population mondiale se partage 1% de la richesse mondiale. Le PIB mondial depuis 1950 a été multiplié par sept et paradoxalement, plus nous avons su produire de la richesse moins nous parvenons à la répartir. C'est donc la première fois que nous sommes confrontés à de tels écarts de richesses, et surtout que toute la population

---

<sup>161</sup>. Selon la définition proposée en 1987 par la Commission mondiale sur l'environnement et le développement dans le rapport BRUNDTLAND, qui a été nommé ainsi du nom de la présidente de la commission, la Norvégienne GRO HARLEM BRUNDTLAND. Ce rapport définit la politique nécessaire pour parvenir à un « *développement durable* ».

mondiale sait. En effet, par rapport au XVIII<sup>ème</sup> ou même avant, les écarts de richesses n'étaient pas connus du fait de la faiblesse des moyens de communication, et quand bien même la population aurait-elle été avertie, ces écarts de richesses semblaient logiques puisque le droit divin induisait dans la pensée collective une richesse supérieure. Aujourd'hui, grâce à l'accessibilité aux médias, toute la population mondiale connaît ces écarts et les admet comme étant une injustice : c'est donc un vecteur de haine et de violence. Du seul point de vue de la pauvreté, cette situation qui est exceptionnelle historiquement, n'est donc plus durable.

Afin d'aborder le deuxième déséquilibre, celui de l'environnement, il faut dissocier la question de l'environnement de celle de la pollution. Nous analysons donc les effets et non les causes. L'environnement n'est ici considéré que par les filtres de flux et de ressources. Ainsi, bien que la pollution soit nocive pour l'environnement, elle « serait solvable techniquement », c'est le cas notamment de l'amélioration de la qualité de l'air depuis les années 1970. Cependant les problèmes de flux viennent englober plus largement les problèmes environnementaux, ils n'ont pas cessés d'augmenter et surtout ils ne possèdent pas de solutions solvables techniquement. En effet Garrett Hardin met en évidence que l'accès libre à une ressource limitée (eau, charbon, pétrole...) pour laquelle la demande est forte mène inévitablement à la surexploitation de cette ressource et finalement à sa disparition. C'est « *la tragédie des biens communaux* » selon son expression<sup>162</sup>. Le problème de partage des ressources, ne peut donc se résoudre techniquement; la technologie accroît d'ailleurs la vitesse de l'exploitation inégale; la seule solution réside dans la régulation des ressources.

Nos activités humaines (déplacement, consommation, production...) ont explosé depuis les années 1950. La première cause de cette croissance exponentielle se trouve dans l'augmentation de la population mondiale: de 3 à 6 milliards entre 1950 et 2000, le monde compte actuellement 7 milliards d'individus sur terre et probablement 9 milliards dans trois décennies. Face à ce constat il n'est plus possible de croire que nous pouvons augmenter à la même vitesse nos ressources. « *N'importe qui, qui croit que la croissance exponentielle peut continuer pour toujours dans un monde fini est un fou ou un économiste.* »<sup>163</sup>. Notre croissance telle qu'elle est entreprise atteint le support matériel et énergétique sur laquelle elle est basée. Afin d'élaborer de

---

<sup>162</sup>. GARRETT HARDIN, *The Tragedy of the Commons*, in. *Science*, 13 décembre 1968, vol. 162, n° 3859, p. 1243-1248.

<sup>163</sup>. KENNETH BOULDING, *Analyse économique: La micro-économie*, Row de Harper, New York, 1966, p.5.



nouvelles stratégies de croissance, il faut intégrer l'entrée dans un nouveau paradigme. Loin d'être une table rase, c'est la prise de conscience d'une finitude. C'est-à-dire que pour établir notre croissance future nous ne faisons pas abstraction du passé mais nous l'intégrons complètement; nous sommes désormais confrontés tous azimuts à toutes sortes de limites physiques.

## LES LIMITES PHYSIQUES

La croissance exponentielle depuis 1950 vient du progrès technique dans l'exploitation des gisements de nos ressources fossiles. Celles-ci sont devenues de plus en plus abordables par le plus grand nombre, et ce schéma a structuré la croissance si bien qu'aujourd'hui 85% de l'énergie consommée au monde provient de l'énergie fossile. Cependant la consommation d'énergie croît (3,4%) malgré une baisse des découvertes de gisement. Nous consommons des ressources mises à disposition depuis les années 1960, mais qui vont se raréfier puisque nous connaissons et exploitons aujourd'hui tous les gisements de pétrole, gaz et charbon. Le stade d'exploitation maximum, c'est-à-dire l'extraction maximale en quantité de matière première est appelé « pic pétrolier »<sup>164</sup>, il a été atteint depuis les années 1970 pour les USA et depuis la quantité extraite ne cesse de diminuer d'années en années. Selon le rapport prospectif d'octobre 2008 de la compagnie pétrolière Shell, l'avenir de notre planète s'engage vers deux scénarios. Le premier, appelé *scrambeled*, serait que les états ne parviendraient pas à imposer à leurs populations une réduction de leur consommation d'énergie. Chaque état essaierait alors par des accords bilatéraux de débloquer des accès aux ressources afin d'apaiser la colère de leur population demandeuse. Les états vont donc avancer de manière dispersée, jusqu'en 2015 date aux environs de laquelle le pic va se faire sentir et les ressources manqueront, ceux-ci s'exposeront alors à des conflits sociaux difficiles. Le deuxième scénario *low-print*, évoque cette possibilité pour les états d'imposer à leur population une réduction de la consommation en énergie, mais surtout de provoquer un changement de leurs modes de consommation. D'autres limites s'établissent dans d'autres ressources minérales. La raréfaction des métaux, par exemple, va provoquer

---

164. Cette notion a été théorisée par le géologue américain MARION KING HUBERT. Il expose sa théorie du « *pic pétrolier* » appelé par la suite « *pic de Hubert* » lors d'une conférence en 1956. Il se base sur sa propre étude des gisements de pétrole Shell aux USA, et annonce la décroissance inévitable de l'extraction du pétrole à compter de 1970. Ce modèle peut être appliqué sur tout gisement de matière première.

un ralentissement de la production industrielle et technologique.

La limite, d'une ressource à consommation constante et surtout vitale, est celle de l'eau douce. Bien sûr, cette limite touche inégalement le monde puisque les richesses sont inégalement réparties géographiquement. Par exemple, le Québec possède à lui seul 10% des réserves mondiales en eau douce. Mais aujourd'hui le problème ne se trouve pas dans la répartition, mais dans l'utilisation de cette ressource car 70% de l'eau douce est consommée pour l'irrigation de l'agriculture. Les nappes phréatiques n'ont pas le temps de se remplir puisque notre rythme de puisement est supérieur. Or, si l'eau vient à manquer c'est toute l'économie céréalière qui sera touchée. Ce phénomène est accru par les sécheresses, dues au réchauffement climatique, ressenties dans certaines zones du monde.

Le manque d'eau illustre d'autres problèmes comme l'appauvrissement des sols et surtout des ressources que nous apporte le vivant. Ces dernières sont appelées services éco-systémiques et possèdent trois grandes catégories : les services de fourniture (récoltes, cheptels, bois...), de régulation (épuration de l'air, de l'eau, régénération des sols...) et les services culturels (paysage, loisirs, symbolique). Le plus grand problème environnemental que nous allons subir est l'atteinte, par nos modes de consommation induisant un dérèglement climatique, de ces services. Ce dérèglement est basé sur une relation de cause à effet : nos consommations produisent des gaz à effet de serre responsables du réchauffement climatique. Ce dernier fait fondre les glaces et provoque donc la montée du niveau des mers ainsi que l'élévation de la température mondiale. Ce mécanisme va provoquer une diminution de l'écoumène, c'est-à-dire de l'ensemble des terres anthropisées (habitées ou exploitées par l'Homme) engendrant une augmentation des densités humaines. C'est donc l'émission des gaz à effet de serre, inhérents à nos consommations, qui va dicter nos futurs modes d'habitation. La solution urgente à adopter serait de ralentir ce cercle vicieux. Afin de réduire nos émissions, il faut envisager de changer nos modes de fonctionnement et par là modifier les structures de nos sociétés contemporaines basées sur la consommation de ressources déjà épuisées.

## *VERS DES SOLUTIONS DE DÉPASSEMENT.*

Nous sommes donc confrontés à la situation imagée d'une baignoire possédant un robinet soudé si bien qu'il est impossible de contrôler le débit d'eau qui est fixe. Seul le siphon permet une évacuation mais nous l'avons obstrué. Le but est de maintenir le niveau de l'eau au plus bas. Il va falloir agir vite afin ré-ouvrir le siphon le plus vite possible. L'émission des gaz à effet de serre doit alors être prise en considération et il faut, non pas essayer de maintenir un équilibre mais véritablement abaisser ce niveau d'émissions

rapidement. C'est là tout l'enjeu du développement durable, il ne s'agit pas en effet de trouver l'équilibre entre la dimension environnementale, la dimension sociale et culturelle puis la dimension économique... mais c'est par une réaction soudaine et globale à l'égard de cette pollution, par une modification de nos régulations économiques et politiques, que nous serons à même de faire du développement durable.

## *LES DIFFÉRENTES STRATÉGIES DE DÉMATÉRIALISATION.*

Dématérialiser : il s'agit finalement de produire proprement et cette action peut s'illustrer sur deux plans : à l'échelle industrielle, au niveau de la stratégie des entreprises, puis sur le plan des politiques publiques. Au début des années 1970, face au pic de pollution environnemental (air, eau, sols...), une pression réglementaire imposa d'assainir les procédés de production. Afin de produire propre, des filtres furent installés... mais les objets produits étaient autant polluant dans leur durée de vie.

De ces prémices est née l'éco-conception : on ne s'intéresse pas qu'au fait de réduire les émissions polluantes lors de la production, mais au cycle entier et à l'impact du produit sur l'environnement. Dès lors il s'agit d'opter pour une maîtrise globale du cycle de production et de vie d'un objet : des flux de matière, d'énergie utilisés, puis sa pollution pour enfin intégrer son recyclage, l'ensemble ayant pour but de réduire l'impact d'une production sur l'environnement. Elle s'illustre dans le choix des matériaux, de la logistique, de sa distribution...

Mais au-delà d'une approche produit, nous pouvons envisager une approche systémique. C'est-à-dire que l'intervention va se faire en amont de la production visant justement une écologie non pas dans le produit, mais dans la production elle-même : c'est l'écologie industrielle. Cette recherche d'efficacité écologique s'opère dans la symbiose industrielle qui est la mutualisation d'un certain nombre de flux sur un site industriel donné, dans un parc industriel donné (par exemple : Culemborg aux Pays-Bas, Perth en Australie...). Par delà ce procédé finalement restreint, il s'agit d'incorporer les deux échelles, produit et système, au sein d'une même production. C'est une démarche plus englobante, plus exigeante, de l'économie circulaire qui consiste à réduire les quantités d'énergie et de matière utilisées, à réutiliser et re-fabriquer puis recycler la production. Afin de proposer de nouvelles structures de production, il faut donc intervenir plus en amont, et remonter jusqu'à l'analyse du besoin de l'objet, sa pertinence à être produit : c'est l'économie de fonctionnalité qui consiste à ne plus vendre un bien, mais à vendre l'usage de ce bien. Cette stratégie d'innovation organisationnelle perturbe nos habitudes de consommation puisqu'elle provoque une disparition de la

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

propriété d'un bien. Elle est basée sur une réduction des objets produits qui viendrait engendrer une croissance économique et technologique.

Elle s'opère à deux niveaux, par l'intervention d'une entreprise qui optimise la fonction d'une autre entreprise (B to B) et au niveau du consommateur ou client (B to C).

Une entreprise telle que Michelin, manufacturier de pneus, ne va plus seulement vendre ses pneus mais leur fonction d'usage. C'est-à-dire qu'elle propose un service de maintenance à une entreprise qui n'achète plus les pneus, mais les loue à Michelin. Ce dernier, intervient dans l'entreprise cliente et propose d'optimiser le gonflage, la réparation, le montage... si bien que plusieurs échelles d'économie s'opèrent : sur la consommation en carburant, la durée de vie du pneu et du véhicule, le recyclage puis la réutilisation du pneu. Michelin, en ne vendant plus un produit mais une expertise de celui-ci, réduit ainsi les flux de matière et assure une durabilité de son produit et la pérennité de sa situation financière. Ce système économique est aussi présent dans l'entreprise Élis qui fabrique des vêtements industriels. Elle aussi loue ses vêtements afin de pouvoir maîtriser l'entretien, la réparation et la distribution. Par cette activité, elle optimise le soin de ses produits et augmente leur durée de vie. Grâce à ce système, elle minimise la production de nouveaux produits qui est le coût le plus important de son activité et dans cette logique réalise plus de profits. Dans ces exemples, la logique économique et la logique écologique ne s'opposent pas, mais se complètent l'une et l'autre. Moins il y a de flux de matière, plus la rentabilité augmente.

Étudions maintenant l'application du principe d'économie fonctionnelle dans une relation avec un consommateur. Par exemple en Suisse, l'entreprise Mobility propose à la location de courte durée un certain nombre de voitures disséminées dans la ville. Ce service fonctionne avec un système de carte clef, il est possible de réserver rapidement la voiture via des interfaces web ou mobile et la carte permet d'ouvrir la voiture. Ce service permet d'utiliser pour quelques minutes ou quelques heures un objet dont le besoin d'utilisation est restreint et ponctuel. Il en va de même à une échelle très locale, de l'immeuble ou la copropriété, pour la mutualisation de machines à laver permettant l'utilisation d'outils de qualité professionnelle, mais que l'on ne possède pas et qui sont entretenus par une entreprise. On gagne de la place au domicile et les ménages économisent l'achat d'une machine à laver tout en gagnant en qualité de lavage. La mutualisation est une perte de la propriété mais un gain de productivité. C'est dans ce sens que s'opère le dépassement de la logique industrielle, de marché et de nos modes de consommation : il n'y a plus de préconception mais des logiques d'usages.

Enfin, pour que puisse se réaliser de manière globale cette économie de fonctionnalité, il faut qu'elle soit mise en place, non seulement par les industriels qui vont modifier la production, mais aussi et surtout par les

individus. Car par leurs modes de consommations, ils sont les principaux pollueurs de l'environnement. C'est également à ce niveau qu'il faut intervenir et le changement des politiques publiques peut permettre un traitement global de la question environnementale. Si nous prenons pour exemple la taxation du carbone, c'est un basculement qui s'opère puisqu'il n'est plus question ici de fiscaliser le travail ou la production mais bien de fiscaliser l'utilisation d'énergie. Il est donc question d'une nouvelle logique : plus on consomme de ressources et moins on s'enrichit. Tout le système fiscal va donc encourager la dématérialisation des activités économiques. Ce système est le même pour la consommation domestique d'énergie; la taxe carbone encourage l'achat d'objets ayant le plus faible impact environnemental. Mais cette solution a des limites puisque nous voyons que la mise en place de ces solutions contraignantes s'inscrit dans des logiques électoralistes. En effet l'échelle de l'élu est territoriale et son but est de protéger les habitants de son territoire (ses électeurs), au contraire les problèmes d'environnements sont globaux et s'inscrivent, même si ils sont urgents, dans un espace temporel beaucoup plus large. Nos démocraties dans leur temporalité ne sont pas du tout conçues pour prendre en compte le problèmes d'environnement. Il y a un désaccord entre le système politique local et un problème environnemental global. Elles sont incapable de prendre en charge le long terme. Se pose donc la question de créer une autorité particulière, relative à nos enjeux environnementaux.

En l'état, la recherche de solutions est bloquée sur un plan politique. Mais les institutions ne sont pas directement responsables. En effet, les pays dit développés sont les seules sociétés du monde, organisées sur un principe de satisfaction des *besoins relatifs*<sup>165</sup>, au détriment des *besoins absolus*. Nos sociétés dans lesquelles l'économie a prit une place prépondérante, sont basées sur un épanouissement matériel personnel, un progrès qui se situe dans la propriété et la production croissante d'objets, une maximisation de l'avantage personnel ce qui est complètement contradictoire avec un développement durable. C'est d'ailleurs sur ces logiques que notre système politique à été créé. De ce fait, pour installer un développement durable il va donc falloir changer les structures constitutives de nos sociétés et c'est bien ce qui constitue la véritable difficulté de sa mise en œuvre.

---

<sup>165</sup>. JOHN MAYNARD KEYNES, économiste britannique, oppose et hiérarchise les besoins propres à l'individu en *besoin absolu* et *relatifs*. Il distingue les besoins absolus comme ceux que l'on ressent indépendamment du regard d'autrui, ce sont les besoins vitaux comme se nourrir, se loger, se vêtir...en revanche les besoins relatifs eux sont infinis, ils sont motivés par le désir propre à chacun, qui lui-même dépend d'autrui.

W

COMME

WWW

« La ville comme une sorte de Favelas High-Tech (...) la ville comme un Personal Computer connecté tous les 20m2. »<sup>166</sup>.

Dans son intervention, Andréa Branzi inaugure deux idées de la ville. D'une part la ville à travers l'arrivée du numérique est devenue de plus en plus complexe, puisque intangible. Cette révolution de la connexion des réseaux immatériels a complètement changé non seulement la forme de la ville, mais surtout la manière de l'aborder. La structure physique construite sur la logique d'une forme répondant à une fonction n'existe plus. En effet un bâtiment n'accueille plus ce pourquoi il avait été programmé : la ville ne répond plus à une logique forme/fonction. « ... c'est-à-dire qu'on vit aujourd'hui dans les magasins, on fait son université dans les usines, on réalise des musées dans des gazomètres, on va utiliser le parking pour faire de la gymnastique... c'est-à-dire qu'il y a une ville qui semble encore présenter des fonctions sur le plan formel mais que si l'on regarde à l'intérieur, elle possède une réalité complètement différente. »<sup>167</sup>.

D'autre part, nous vivons aujourd'hui dans le paradoxe urbain soulevé par Branzi, d'une ville ayant à la fois ses instruments physiques et ses instruments immatériels. Ces derniers viennent s'ajouter aux structures urbaines existantes, mais surtout viennent les transformer. Les bâtiments sont connectés, les habitants sont connectés, les infrastructures sont connectées... donnant à cet ordre en apparence établi des fonctions venant se créer en temps réel. Nous devons donc intégrer que la ville ne produit plus de forme, mais de l'information.

Le réseau d'un ordinateur connecté tous les 20m2 est bien plus grand que ne le décrit Andréa Branzi, puisqu'il est aujourd'hui complètement mobile et nomade. « Le câble, le cuivre du téléphone et la fibre optique, les réseaux hertziens WI-FI et Wimax, les antennes GSM et 3G, les satellites, les capteurs, les puces dans les objets, dans les espaces et demain dans les corps ... »<sup>168</sup>. En effet la matérialité de la ville connectée se traduit par des ordinateurs, mais aussi par des terminaux nomades dotés de possibilités de connexions et d'interaction situées tout simplement dans la main ou dans la poche des habitants d'une ville. La matérialité de tous ces outils est très faible puisque petits, embarqués, de l'ordre du nanomètre mais produisant une qualité d'interaction et de lien social, comme il serait impossible d'en produire avec le bâti. La ville ayant pour rôle historique d'apporter de l'échange (économique, politique, social) par ses lieux n'est plus justifiée. En effet les « ex-utilisateurs » de la ville

---

<sup>166</sup>. Intervention d'ANDRÉA BRANZI, le Jeudi 1er Octobre 2009, op. cit.

<sup>167</sup>. IBID.

<sup>168</sup>. FABIEN EYCHENNE, *La ville 2.0, complexe et familière*, éd. FYP, 2008, p. 7.

produisent eux-mêmes de l'échange grâce aux réseaux. Le lieu physique dans lequel il se matérialise n'a plus beaucoup d'importance.

Cette connexion permanente a établi de nouveaux paradigmes et logiques de compréhension de la ville. D'une part ses formes architecturales répondant à des fonctions ne doivent plus être une priorité, puisque la ville se passe désormais de ces outils pour répondre au lien social qu'elle doit créer. D'autre part, nous prenons conscience de l'activité de l'urbain dans la création de sa ville, redéfinissant le rôle des anciens acteurs, créateurs de la ville ( politique, urbaniste, architectes ).

## *LA VILLE EN RÉSEAU OÙ LA FORME EST INFORMATION.*

La dimension numérique n'est pas une couche qui vient se superposer aux structures urbaines existantes, mais c'est un élément faisant partie intégrante de ces structures. Elle s'infiltré et provoque une mutation les changeant dans leurs essences. Loin de nous de faire un constat alarmant de cette ville devenant si complexe qu'elle n'est plus envisageable. Cette dimension numérique a ouvert le champ créatif de la ville, notamment puisqu'elle permet de construire la ville sans mobiliser de lourds moyens. Elle apporte cette écologie de mise en œuvre, mais surtout permet de satisfaire le changement permanent que la ville numérique demande, sans construire physiquement. Ce précipité numérique a provoqué l'obsolescence rapide de la pensée moderne. En effet, la dématérialisation de la ville a conduit à repenser ses possibilités de morphologie, de matières de signes, d'objets... De sorte qu'il est possible de reprendre les notions abordées dans notre étude et de les illustrer par des réponses numériques.

## *SÉMIOLOGIE*

De la transformation de la ville en signes afin de s'y repérer et de se représenter sa complexité, la signalétique peut à son tour devenir numérique. Cependant, celle-ci est plus riche et vient combler les manques d'une signalétique tangible. Elle n'est pas matérialisée par des panneaux ou des objets, mais prend support sur eux afin de donner plus de contenu. Dans une conception numérique du signe dans la ville, c'est toute la ville qui va devenir signe. Google Map représente toute les villes du monde en plan, en vue satellitaire, mais aussi en vue de flâneur, c'est-à-dire avec une reconstitution du paysage montrant une image de la rue dans laquelle nous





53.



54.

---

53. MARC FUNAMIZU, Concept d'objet pour une lecture du territoire « *créative commons* », 2008.

54. CHAOS COMPUTER CLUB, *Tétris sur la BNF, Nuit Blanche*, Paris, octobre 2003.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

sommes en train d'évoluer en temps réel (non). De plus, ce territoire virtuel est un support au territoire réel et peut être annoté par n'importe quel utilisateur. Celui-ci produit sa propre signalétique (restaurant intéressant, lieu où il a fait l'amour dernièrement, vélo libre...) et informe en permanence avec des niveaux d'importance variable. Par la lecture mais aussi l'écriture de ce territoire virtuel qui n'est qu'une image du territoire réel, il vient *l'habiter*. Désormais la ville vient se numériser, c'est-à-dire que les composants existants proposent d'autres fonctions que celles pour lesquelles ils ont été programmés. C'est une réalité augmentée.

## JOUER

La ville comprise comme un grand terrain d'aventures n'a jamais eu plus de sens qu'avec le numérique. Le projet Blinkenlicht consiste à s'approprier des façades d'immeubles et de les transformer en écrans géants. Il s'agit de nouveaux supports offerts par la ville et l'architecture déjà présente qui permettent un affichage et des interactions par le changement d'échelle du support. Ces installations architecturales «pirates» sont contrôlées par un logiciel téléchargeable sur téléphone portable. Le Chaos Computer Club a été invité lors de la Nuit Blanche parisienne en octobre 2003 à investir les façades de la Bibliothèque François Mitterrand en proposant aux passants des parties de Tetris géantes en composant un simple numéro de téléphone, ou encore l'affichage de dessins ou messages créés avec leur téléphone portable. Ce jeu grandeur nature interpelle quant à l'appropriation que peut effectuer un individu de son espace public, mais aussi sur le fait qu'il n'est plus possible d'envisager la ville seulement comme un ensemble architectural répondant à des fonctions urbaines. L'échelle numérique vient complètement changer cette logique. Il n'est plus possible de contrôler les individus et leurs usages des structures urbaines. «*Accompagner le citoyen depuis le monde de sa maison dans tout l'univers de la ville*» comme le déclare JC Decaux, n'est plus envisageable puisque ce citoyen crée lui-même son accompagnement, à savoir cette relation entre les structures urbaines et son usage.

## ORGANISATION

Le web ne s'organise pas hiérarchiquement mais comme son nom l'indique en toile, en multipolarité où tous les points sont connectés d'une manière ou d'une autre entre eux : c'est une organisation en réseau, accrue notamment dans le web 2.0. Ce système organisationnel où le producteur est à la fois consommateur et utilisateur a complexifié la logique urbaine.

Analysé par Pierre Musso, qui philosophiquement chez les Saint-Simoniens, et historiquement dans le développement du réseau ferré sur le territoire<sup>169</sup>, le réseau a finalement centré l'attention sur la relation humaine avec autrui. L'émergence de réseaux sociaux ( Facebook, Twitter, MySpace...) est la preuve grandissante que la pensée doit maintenant se construire autour de cette question de la relation et de l'individu. Dans le traitement de l'espace urbain face au flou que peut provoquer la multiplication des relations, il est donc impératif de se focaliser sur l'observation de l'individu.<sup>170</sup>

### ESPACE PAUVRE, ESPACE RICHE.

De la multitude d'exemples de transformations que le numérique opère sur la ville, dont l'objet n'est pas ici d'en faire l'inventaire, nous pouvons formuler deux hypothèses sur la ville. D'une part, il n'est plus possible de l'envisager seulement dans sa dimension physique, bi-relationnelle et globale. L'espace réel s'appauvrit au profit d'un e-space qui s'enrichit constamment dans une logique de destruction créatrice. Les réseaux se densifient et complexifient l'approche du territoire si bien qu'il est désormais impossible d'isoler les fonctionnements : tout est en relation à tous les niveaux. Face à cet abîme d'illogisme, l'individu et donc le local, demeurent les seuls instruments de mesure de la ville. D'autre part, il est bien entendu que le numérique pourrait être vu comme une victoire de la critique des architectes radicaux italiens envers le fonctionnalisme. La ville n'est plus une organisation satisfaisant les besoins matériels de l'individu dans le but qu'il s'épanouisse. Mais la ville est un champ de possibilités numériques pour l'individu. Ce phénomène s'illustre dans l'addition des rapports qu'entretient chaque individu avec le territoire qu'il pratique. Grâce à cette dimension numérique l'habitant a des choix multiples dans ses manières d'arpenter la ville. Ces infinies possibilités d'organisation du territoire, offertes par le numérique, placent l'individu au-dessus de la formation urbaine : il la maîtrise aujourd'hui, ce qui le rend plus familier avec sa ville.

---

<sup>169</sup>. Article « *Les chemins de fer, utopie et réalité* », in. *Manière de voir, Le Monde diplomatique*, n° 112, *Le temps des Utopies*, Août-Septembre 2010, p.22.

<sup>170</sup>. SANDRINE HERBERT, *La ville Interface*, mémoire de fin d'étude, Paris, ENSCI les Ateliers, 2007.

K

COMME

KRACH

« Le sociologue peut se demander si l'étonnante petitesse du monde pourra longtemps satisfaire les appétits des milliards d'individus qui le peupleront bientôt. Les villes champignons d'aujourd'hui ne seront plus telles demain, les Etats-Unis, leur terre d'élection commence à s'user, exilée de l'Est américain, puis du Centre, déjà de l'Ouest où pousseront les mushroom cities, le pétrole du Sud sera vite épuisé, et la civilisation envahissante en quelques siècles aura saturée le globe. Qu'on ne s'y trompe point, l'exubérance des villes n'est pas en soi un élément indispensable à l'existence du monde certes, mais elle est un symptôme, et un symptôme très précieux de son évolution. Or du jour où sur terre il n'y aura plus de ville champignon, ce jour-là les derniers ressorts des dernières civilisations seront brisés, les sociétés humaines pourront épeler le mot décadence, décadence économique surtout, car un univers qui ne grandit plus très vite est bien prêt de grandir moins vite, et un univers qui ne grandit plus est bien prêt de diminuer. L'avenir de l'urbanisme demeure immense, la terre s'ouvre à peine à l'activité industrielle, et à la vie citadine et l'on peut penser que lorsque la civilisation aura tout connu, tout défriché, tout industrialisé, lorsque son centre de gravité aura parcouru successivement toutes les parties du monde, on peut penser que le cycle recommencera et que les terres les plus vieilles paraîtront jeunes à une civilisation rajeunie. » <sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup>. RENÉ SEDILLOT, *Les villes champignons : contribution à l'étude de l'évolution urbaine*, Paris, Les Presses Modernes, 1928.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

U  
COMME  
UTOPIE



55.

55. THOMAS MORE, *L'Utopie*, 1516, Paris, éd. J'ai lu, 2003.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

«Elle est à l'horizon, dit Fernando Birri. Je me rapproche de deux pas, elle s'éloigne de deux pas. Je chemine de dix pas et l'horizon s'enfuit dix pas plus loin. Pour autant que je chemine, jamais je ne l'atteindrai. A quoi sert l'utopie ? Elle sert à cela : cheminer.»<sup>172</sup>

## « NULLE PART »

«En Utopie, le jour solaire est divisé en vingt-quatre heures d'égale durée, dont six sont consacrées au travail: trois avant le repas de midi, suivi de deux heures de repos, puis de trois autres heures de travail terminées par le repas du soir.»<sup>173</sup>.

Bien que n'ayant pas de racines, le mot «Utopie» a été forgé par Thomas More à partir du grec *ou* et *topos*, la négation et le lieu, il signifie «nulle part»: un lieu qui n'est dans aucun lieu. C'est là toute l'ambiguïté de cette notion fondée sur un oxymore: une présence absente, une réalité irréelle, un lieu à vivre dans un non-lieu... Ce néologisme devenu générique implique la réalité d'un lieu décrit mais en même temps imaginaire ayant pour ambition d'annoncer la plausibilité d'un monde. L'utopie est en ce sens une exploration de la possibilité d'autres mondes, souvent meilleurs, parfois pires. Hors des repères historiques et du temps (uchronie), elle dessine un monde imaginaire à partir de moyens concrets et produit une «*déterritorialisation absolue*»<sup>174</sup>. L'utopie est un outil servant à formuler un propos sans contraintes. Mais l'utopie décrite comme telle possède une double portée, à la fois critique d'un contexte sur un sujet donné, elle dénonce la légitimité d'un monde soi-disant à l'endroit, mais aussi elle permet d'inaugurer un autre regard sur ce sujet ainsi se projeter dans l'atteinte d'une concrétisation. L'utopie adopte donc deux dimensions à savoir l'utopie comme expérience de pensée et comme activité de pratique. Dans les deux cas il peut y avoir une véritable

---

<sup>172</sup>. EDUARDO GALEANO, *Las Palabras andantes*, Siglo XXI, Madrid, 1993.

<sup>173</sup>. THOMAS MORE, *L'Utopie*, 1516, op.cit., p.10.

<sup>174</sup>. GILLES DELEUZE ET FELIX GUATTARI, *Qu'est ce que la philosophie?*, Editions de Minuit, Paris, 1996, p.95-96.



démarche de « *reconstruction utopique* »<sup>175</sup>, soit par *l'utopie pratiquée*<sup>176</sup> ou par *l'expérience de pensée*<sup>177</sup>. Ces deux notions peuvent donc permettre d'esquisser deux définitions de l'utopie. L'utopie peut être appréhendée comme une création de la pensée, qu'elle soit ou non expérimentée par un individu. Son approche méthodologique est alors souvent narrative et elle remplit une fonction théorique. En tant qu'expérience pratique, l'utopie peut aussi être considérée comme un imaginaire social (architectural et urbanistique) qui se projette sur l'activité pratique d'un groupe ou d'un mouvement dans le cadre d'une expérience collective.

Sur la ville par exemple, elle peut servir à mettre en relief des dysfonctionnements, c'est sa portée critique, mais elle permet aussi de s'extraire d'un milieu et de porter le regard sur celui-ci pour envisager des ailleurs. « *Nous considérons comme utopiques toutes les idées situationnellement transcendantes (et pas seulement les projections de désirs) qui ont, d'une façon quelconque, un effet de transformation sur l'ordre historico-social existant.* »<sup>178</sup>. L'utopie est dans ce sens productrice de pensée mais aussi de solutions techniques. L'utopie fixe un possible, elle donne la permission d'envisager une possibilité de solution qui n'avait pas été vue jusqu'à présent; c'est l'utopie qui être en mesure de la réaliser.

---

<sup>175</sup>. JEAN DUVIGNAUD, *Chebika. Etude sociologique*, Paris, Gallimard, 1968.

<sup>176</sup>. HENRI DESROCHE, *Utopie et utopies*, in. *Encyclopédie Universalis*, p. 264-269. Il reprend la définition de l'utopie donnée par JEAN SÉGUY : « *Tout système idéologique total visant, implicitement ou explicitement, par l'appel à l'imaginaire seul (utopie écrite) ou par passage à la pratique (utopie pratiquée), à transformer radicalement les systèmes sociaux globaux existants.* ». JEAN SÉGUY, in. *Une sociologie des sociétés imaginées : monachisme et utopie*, Paris, Annales, mars-avril 1971, p. 331.

<sup>177</sup>. THOMAS KUHN, *La fonction des expériences de la pensée*, in. *La tension essentielles, Tradition et changement dans les sciences*, Gallimard, Paris, 1990.

<sup>178</sup>. KARL MANNHEIM, *Idéologie et Utopie*, 1929, Librairie Marcel Rivière et Cie, Coll. Petite bibliothèque sociologique internationale, Série B : Les classiques de la sociologie, Paris, 1956, p.155.

## « L'UTOPIE PRATIQUE » : LA VILLE COMME SUPPORT D'UTOPIE OU D'IDÉAL.

L'utopie comme genre littéraire bien défini va devoir s'ancrer dans un contexte bien réel, afin de se situer au sein de cette distance entre le lieu et le non-lieu. Instauré comme genre littéraire à part entière par Thomas More, l'utopie est avant tout un ouvrage critique à l'égard de la société existante à laquelle les auteurs opposent une société imaginaire parée de toutes les vertus. La ville, la forme d'établissement des sociétés humaines, va en ce sens devenir un support d'utopie. L'architecture ou le contexte urbain vont être les objets réels et concrets permettant à l'utopie de se fixer dans cette tension qui résulte de l'exposé d'un imaginaire sur un existant. L'utopie fait donc appel aux formes architecturales pour se cristalliser et renforcer sa crédibilité. Alain Bublex se sert de la ville, par tous les outils de représentation quelle induit pour se matérialiser (plan, maquette, vues panoramiques...), pour construire une ville fictionnelle dont il est le seul créateur : Glooscap. Et ce sont bien la matérialité de ces outils qui provoquent cette mise à distance; il leurre et invoque notre imaginaire à travers des systèmes de représentation standard en architecture. Par ce procédé, ce sont ces outils qu'il remet en question et de manière sous-jacente, l'existence même de la Ville comme lieu de vie de nos sociétés. « *Dès lors qu'il aboutit, un projet devient un objet, un produit. Dans la plupart des cas, les idées suffisent. Rien n'oblige à réaliser une idée. Que Glooscap existe ou pas, ce n'est pas important. Le fait est que, pour moi, elle existe au moins autant que n'importe quelle ville dans laquelle je ne me suis pas rendu.* »<sup>179</sup>. De plus la ville possède en elle une portée narrative et symbolique, c'est un ensemble de signes qui fonctionne comme un langage non-verbal si bien que lorsque ces éléments sont convoqués à des fins critiques, ils *racontent* d'eux-mêmes et renforcent toute la puissance du propos. Le recours à l'architecture permet de donner chair à ce qui risquerait autrement d'apparaître comme un discours abstrait sur la société idéale. C'est dans les projets d'architectes tels que Claude-Nicolas Ledoux ou Etienne-Louis Boullé que la transition entre l'utopie critique et l'utopie pratique s'incarne, notamment par la ville idéale. Elle possède la même portée que toute utopie, à savoir remettre en question un système établi passablement dangereux pour l'homme, cependant elle adopte une posture de proposition et ne se cantonne pas à la simple critique. Les citées idéales renouent et valorisent l'utopie qui s'essouffle avant la Révolution Française. Elles sont des projets urbains répondant essentiellement à une

---

<sup>179</sup> Propos d'ALAIN BUBLEX, tirés de « *Alain Bublex, tenir à jour les paysages* », interview de JEAN-YVES JOUANNAIS in. *Art Press* n°244, mars 1999, p.25-30.



56.

---

56. ALAIN BUBLEX, *Musée historique de la ville de Glooscap-Glooscap historical Museum*. Sélection d'œuvres (1990-1993). Collections de l'artiste, Lyon, d'Ingrid van Galen et de la Galerie Georges-Philippe de Vallois, Paris.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

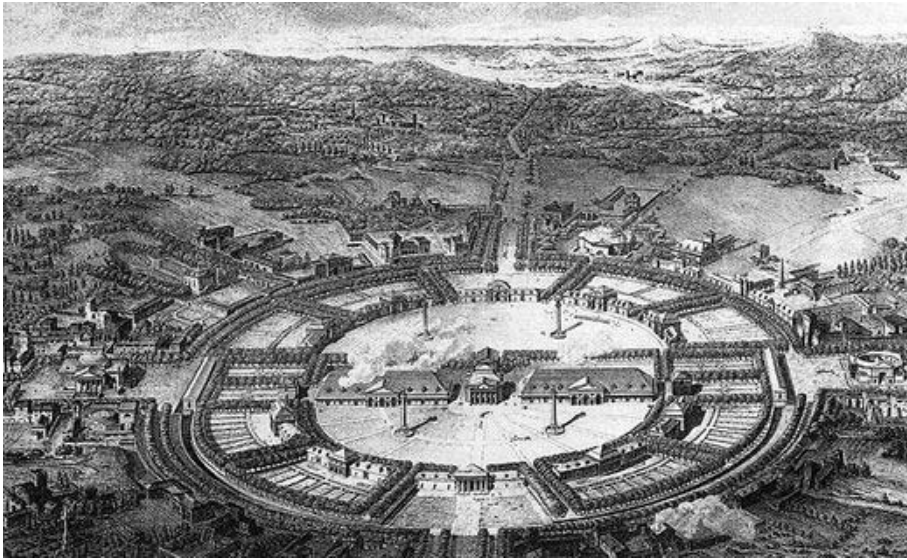
finalité (pratique) immédiate, sans la nécessité de critique sociale qui se retrouve, elle, au second plan. Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, émerge une nouvelle pensée sur la ville idéale qui devient de plus en plus réalisable, en tant qu'expérience unique et significative. Sa raison d'être et son renouvellement viennent de sa position de confluence et de sa capacité de répondre à la fois à la volonté du monarque absolu et à la bourgeoisie urbaine émergente dans leurs efforts de créer des villes nouvelles de prestige et de pouvoir. La saline Royale d'Arc-et-Senans en Franche-Comté, commandée par Louis XV et construite selon le projet de Claude-Nicolas Ledoux, est un exemple de ville idéale, qui annonce déjà la modernité. Nommé entre 1771 et 1793 inspecteur des Salines d'États en Franche-Comté, Claude-Nicolas Ledoux devait faire les projets d'une ville-manufacture ex nihilo pour le traitement du sel, denrée précieuse, stratégique même, entrant sous la protection de l'armée. Le projet construit, bien que partiellement réalisé, est une ville idéale autant dans ses qualités architecturales, mais aussi dans son contexte historique : autour de l'usine de sel se développent concentriquement, et en contact avec la nature, les bâtiments d'habitation, de repos, de loisirs, les lieux de culte et la nécropole. Claude-Nicolas Ledoux remplace l'enceinte de la ville par un boulevard circulaire planté d'arbres qui sert de frontière entre la cité et sa périphérie où il prévoit de disperser quelques habitations isolées. Claude-Nicolas Ledoux travaillait parallèlement sur un projet de ville idéale complète, appelé la ville de Chaux, qui devait être le couronnement de ses idées utopiques sur la ville à venir. Son ouvrage majeur donne une conception sociale de l'architecture et de l'urbanisme<sup>180</sup>. «*Égayons le présent, jetons des fleurs sur l'avenir*»<sup>181</sup> écrit Claude-Nicolas Ledoux; cette phrase illustre bien les deux dimensions de son œuvre, à la fois réalisée et ancrée dans le réel (la Saline et sa déclinaison pour la barrière de l'octroi de Paris) mais aussi idéale (la ville de Chaux), entre une prise de considération de la faisabilité immédiate, des contraintes, des institutions... dépassée par l'imagination créatrice, l'ensemble introduit la notion d'utopie sociale qui inspirera par la suite les utopies modernes.

À la suite de Claude-Nicolas Ledoux, trois utopies vont illustrer ce passage de l'utopie écrite à l'utopie pratique, et vont donner l'exemple d'une réflexion sur l'utopie sociale de l'après révolution. A la suite de Robert Owen, Henri-Claude de Saint-Simon énonce dans *Le conseil de Newton* les principes d'une utopie socialiste face au développement industriel, *Le Phalanstère* de Charles Fourier puis *Le Voyage en Icarie* d'Etienne Cabet proposeront des réponses à ce malaise. Le Familistère construit par l'industriel philanthrope

---

<sup>180</sup>. CLAUDE-NICOLAS LEDOUX, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804.

<sup>181</sup>. Cité par EMIL KAUFMANN, *De Ledoux à Le Corbusier ; origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, éd. Live et Communication, 1990, p.30.



57.

---

57. CLAUDE-NICOLAS LEDOUX, *Saline Royale d'Arc-et-Senans*, 1775. Plan masse du projet initial et vue satellite *Google map* de la Saline réalisée.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

Jean-Baptiste André Godin à Guise sera la mise en forme de ces utopies pratiques du XIX<sup>e</sup> siècle industriel. Toutes ses propositions se fondent sur l'architecture et la ville considérées comme les outils les plus aptes à exprimer une doctrine sociale et par là l'invention d'une nouvelle société. En se matérialisant (Le Familistère), ces utopies sociales apportent un sens ignoré jusqu'alors de l'utopie : elle n'est pas que la satisfaction du besoin de rêver, mais elle est constamment motivée par une éventuelle possibilité de réalisation. Elle opère sur des bases réelles qui deviennent réalisables, c'est là son mécanisme producteur, « *C'est par la porte étroite de l'utopie qu'on entre dans la réalité bienfaisante.* »<sup>182</sup> déclare Gide.

L'utopie serait en quelque sorte un projet imaginaire d'une réalité autre, on est tenté de dire : d'une société autre, car les utopies sociales semblent dominantes. Si elles se fixent sur des réflexions sociales, c'est bien qu'il existe dans la structure de pensée propre à l'homme le fait de recourir à l'utopie pour produire à la fois de la pensée mais aussi de la forme. « *Être un homme (...), c'est ne pas se contenter du présent, imaginer une société meilleure, décrire une utopie.* »<sup>183</sup>.

## LES BESOINS D'UTOPIES

« *Il est sans doute permis de dire, dans l'ensemble, que ce sont les périodes d'incertitude, d'inquiétude, voire de souffrance, qui sont surtout favorables à l'apparition de récits de ce genre. Lorsque beaucoup d'hommes, la majorité des hommes, peut-être, sont contraints de se replier sur eux-mêmes, ils cherchent dans leur imagination ce que la réalité leur refuse, et l'on voit fleurir les utopies.* »<sup>184</sup>

L'utopie est issue le plus souvent de la fuite d'un malaise social et instaure le fantasme d'une reconsidération de notre existence. En prenant conscience de ce mécanisme de l'utopie, certains auteurs, afin d'établir leur critique sociale, ont caricaturé les codes de l'utopie : c'est la contre-utopie. Pour Herbert George Wells, Aldous Huxley ou Georges Orwell<sup>185</sup> le moyen d'établir une critique lucide serait de faire croire qu'ils proposent de l'utopie, cependant c'est une critique réelle de leurs société contemporaine. Bien que leurs ouvrages soient de nature complètement différente, ils travaillent tous en se basant sur les symptômes de leurs sociétés puis

---

<sup>182</sup>. ANDRÉ GIDE, *Journal*, Tome I, 1887-1925, feuillets de 1921.

<sup>183</sup>. ALBERT JACQUARD, *L'utopie ou la mort*, éd. Canevas, Dole, 1993.

<sup>184</sup>. RÉGIS MESSAC, *les Premières utopies*, 1938, Paris, Editions Ex-nihilo, 2009, p.34.

<sup>185</sup>. HERBERT GEORGES WELLS, *Une utopie moderne*, 1905, Paris, éd. Mercure de France, 1907.

ALDOUS HUXLEY, *Le meilleur des mondes*, 1932, Paris, Pocket, 2006.

GEORGES ORWELL, *1984*, 1949, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1976.

ANDREW NICCOL, *Bienvenue à Gattaca*, 1997.

I  
Q  
F  
B  
E  
G  
N  
H  
T  
L  
P  
V  
J  
XY  
C  
R  
M  
S  
A  
D  
W  
K  
U  
Z  
O

en les décontextualisant et en les exagérant, ils construisent une société effrayante où l'existence est dévalorisée, le sensible est rationalisé et aseptisé, mais ce n'est que l'aboutissement de la première.

La caricature peut-être poussée plus loin à des fins de dénonciation, comme c'est le cas dans Métropolis de Fritz Lang ou l'Alphaville de Jean-Luc Godard ou encore dans les 12 contes de Noël proposés par les architectes radicaux italiens de Superstudio. Mais tous ces ouvrages sont le reflet, par l'utilisation de l'utopie ou de la contre-utopie, d'une réplique inventive à la dialectique de la raison. L'utopie s'engage d'abord dans une autoréflexion critique pour mieux rechercher et investir les points aveugles susceptibles d'engendrer une inversion de l'émancipation, un renversement de la liberté en servitude. L'utopie, loin de travailler à établir une nouvelle harmonie, s'efforce de penser contre elle-même, afin d'ouvrir des « *lignes de fuite* ». Cette expression, employée par Theodor Wiesengrund Adorno<sup>186</sup> dit combien cette évasion, cette négation déterminée de ce qui se contente d'être, se tient délibérément à l'écart des rêves de plénitude ou de souveraineté satisfaite, soucieuse bien plutôt de mettre un terme à la souffrance, tout en étant avertie que la souffrance des générations passées et leurs irrémédiables traces placent l'utopie sous le signe de la dissonance, promesse de bonheur sur le point de se briser. C'est en 1964, au cours d'un entretien radiophonique avec Ernst Bloch, que Theodor Wiesengrund Adorno déclare : « *Je crois que sans la représentation d'une vie sans entraves, d'une vie libérée de la mort, l'idée d'utopie ne peut même pas être conçue.* »

La conquête de la Lune dans les années 1960, puis les recherches effectuées par la Nasa récemment sur l'habitabilité potentielle de la planète Mars et enfin le sauvetage en 2010 des Mineurs de San José au Chili à l'aide d'une capsule Phénix II, dans le désert d'Atacama ne sont-elles pas des formes d'utopies ? Ces trois situations déchainent des passions puisqu'elle se situent à la confluence entre le risque d'une mort de l'homme contraint à un environnement nocif et des possibilités venues d'ailleurs (hormis pour les mineurs qui sont accidentellement restés sous terre). Le fantasme d'un habitat dans un environnement non propice au corps humain, questionne ainsi les limites de l'homme et de sa raison. Et il est justement question de vie dans l'utopie, puisqu'elle entretient l'imaginaire, le rêve, mais aussi l'espoir, et permet donc d'établir l'avancement d'une société. « *Dans le monde contemporain où nous sommes davantage des nomades que des sédentaires, il y a un grand besoin d'utopie. Le nomade a besoin d'utopies au sens où il a besoin de savoir où il va, de savoir ce qui le fait marcher et donc de savoir ce qui lui fait supporter la marche. Peut-il voir au loin un oasis, ou est-ce seulement un mirage ? Quelle est la destination du nomade : c'est cela la définition d'utopie.* »<sup>187</sup>.

---

<sup>186</sup>. THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Minima Moralia*, Paris, Payot, 1983.

<sup>187</sup>. JACQUES ATTALI, « *la renaissance de l'utopie* », in. *Le Magazine Littéraire* n°387, mai 2000.



58.

---

58. Image du robot d'exploration *Exomars*, Nasa, 2009.





59.

---

<sup>59</sup> Capsule *Phénix II* qui permit, le 29 octobre 2010, le sauvetage des 33 mineurs chiliens piégés soixante-dix jours dans un espace obscur et confiné à près de 700 mètres sous terre.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

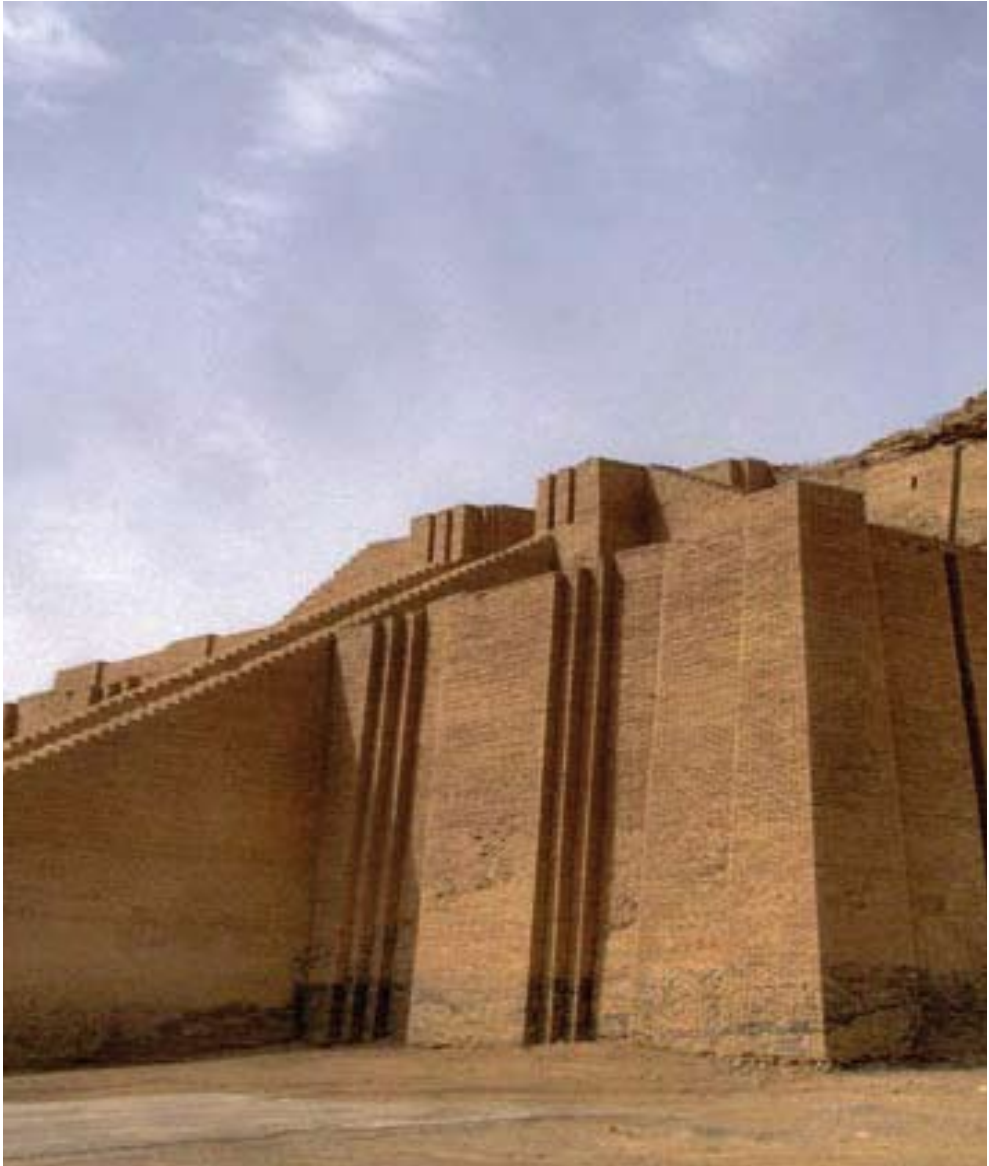
O

Z

COMME

ZIGGOURAT

---



60.

---

60. Ruines de la *ziggourat d'Ur*, Mésopotamie.

« *Chaque époque rêve la suivante. Avenir! Avenir!* » cette interjection de Jules Michelet empruntée par Walter Benjamin pour introduire son Livre des passages, illustre bien l'état d'avancement dans cette quête infinie d'identité dont mon étude fait l'objet. L'utopie s'est vue, tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle, discréditée : Charles Beaudelaire, Walter Benjamin puis Theodor Adorno. Tous adoptent une dialectique contradictoire afin d'établir leur critique de l'utopie. Cette approche singulière sera remise en question par la suite : c'est la critique du discrédit des utopies. Alors que faire ? Walter Benjamin distingue deux utopies : l'une historique, l'autre anhistorique. La première se construit par les représentations d'une société meilleure; représentations qui naissent à chaque époque, provoquées selon lui par l'apparition d'un nouveau moyen de production (la maîtrise industrielle de l'acier, par exemple). La seconde est invariable. C'est la volonté d'un retour à un âge d'or, enfouie chez chacun de nous; c'est-à-dire à une société qui aurait existé dans un passé très ancien, au-delà de l'histoire. Il met ces deux utopies en opposition. Cependant, Walter Benjamin met en garde contre l'utopie qui produit des mythes qu'elle propage dans la conscience collective.

Je choisis de vous en raconter un, afin de clore cette étude.

Les premières organisations urbaines datent du IV<sup>e</sup> millénaire avant notre ère, en Mésopotamie. Une « *révolution urbaine* »<sup>188</sup> théorisée par Gordon Childe est symbolisée par un type de forme bâtie : la ziggourat. Les fouilles archéologiques effectuées au début du XX<sup>e</sup> siècle ont permis d'extraire les structures de cet édifice mystérieux. La Ziggourat est le symbole de la première ville, on en recense environ une vingtaine. Elles sont le lieu d'expression des pouvoirs (le législatif, l'exécutif), qui à l'époque, s'incarnent dans le religieux. Le mythe de la tour de Babel pourrait être emprunté d'ailleurs à la plus célèbre d'entre elles, celle de Babylone. La ziggourat fut probablement l'édifice central de ces villes mais cette affirmation n'est pas justifiée car les habitations qui formaient jadis la ville ont disparu, seules subsistent les ruines de ces *temples*.

Elles sont formées d'une base carrée ou rectangulaire de 30 à 60 mètres de côté, et le volume se crée par une addition d'étages de même type, variant de 4 à 7, constituant des terrasses. Celles-ci sont desservies par de monumentaux escaliers qui permettent d'accéder au dernier étage.

---

<sup>188</sup>. VERE GORDON CHILDE, *Social Evolution*, Londres, 1951. Dans l'esprit de GORDON CHILDE, le processus d'urbanisation n'est certes pas la caractéristique unique de l'essor des civilisations, mais il en est le résultat et le symbole. Il y a donc une civilisation pré-urbaine; mais elle ne prend qu'ensuite, avec l'apparition des villes, son sens véritable. C'est ainsi que, dans l'histoire de l'humanité, l'aube de la civilisation qui se manifeste dès le début du Néolithique fait place à la civilisation proprement dite lorsque apparaissent les premières villes en Mésopotamie.

L'ensemble prend la forme d'une pyramide tronquée pouvant atteindre 40 à 100 mètres de haut. Nous ignorons la raison de ces constructions, elles ne sont pas des tombeaux, mais sûrement des lieux de pratique religieuse, lieu d'observation des astres, lieux de rencontre entre le monde divin et le monde humain... « Destinée à donner à la fois le sentiment de l'élévation vers le monde céleste et une silhouette originale à chacune des cités de la Mésopotamie. »<sup>189</sup>.

Les ziggourats sont des formes issues de la volonté d'une communauté humaine d'incarner à un instant l'identité de leurs villes. Nous percevons anachroniquement les ziggourats comme des identités. Bien plus qu'un symbole, elles deviennent un mythe représentatif des peuples et villes mésopotamiennes.

### LES MÉCANISMES DE LA PRODUCTION D'IDENTITÉ.

Ces formes primitives, dont la connaissance est très incomplète, s'érigent en mythe; et paradoxalement ce sont elles qui donnent des identités aux premières villes du monde.

Je me sers de l'exemple de la ziggourat car elle fait l'identité de la ville mésopotamienne. Les habitants ont créé cette forme qui circonscrit leur pensée. Ce mémoire fonctionne pour la ville et le design, comme les ziggourats pour les habitants de Mésopotamie. Nous commençons par produire de la fonction, à savoir de la mise en relation d'un élément à un autre: le design par rapport à la ville, puis la ville par rapport au paysage et par syllogisme ce dernier se confronte au design... C'est la quête infinie d'une recherche de fonction car je m'aperçois que tout peut-être fonction. De cet abîme, j'ai fait ressortir les fonctions importantes à étudier, j'ai tenté de capter les nœuds qui malheureusement provoquent la perte dans une autre quête. Mais le temps imparti pour l'étude s'achève et avec lui s'interrompt l'investigation. Je formalise et vous donne à lire une représentation de ma pensée. Celle-ci est une forme arbitraire pour donner à voir une identité. Par le fait même de conclure mon mémoire, je circonscrit ma pensée dans une forme. J'illustre ainsi ce mécanisme.

---

<sup>189</sup>. JEAN-CLAUDE MARGUERON, *Encyclopédie Universalis*, article *Ziggourat*.

## CONCLURE PAR LES PRÉMISSSES (OU PRÉMICES).

« Et d'abord un objet qu'est-ce que c'est ?  
 Peut-être qu'un objet est ce qui permet de relier..., de passer d'un sujet à l'autre,  
 donc de vivre en société, d'être ensemble. »<sup>190</sup>.

De tous ces « *objets trouvés* » je propose un répertoire aléatoire, qui est selon moi l'objet qui formalise ma pensée à cet instant; mais du même coup la limite... C'est dans ce sens que la ziggourat est une mise en forme de la pensée d'une communauté humaine, néanmoins elle est érigée selon un choix et n'est donc qu'une représentation. L'écriture du mémoire (*Objets-trouvés*) a été pour moi l'occasion d'approfondir une pensée sur le design par la ville. En cherchant, j'ai pu saisir à quel point ces sujets s'échappent. A mesure que j'essaye de circonscrire *design puis ville*, ils fuient. J'insiste sur la formule par le *filtre de la ville*, et non *par la ville*; cette nuance donne à voir la ville comme une notion plurielle où s'articulent des horizons, où se croisent des perspectives. En effet *ce filtre* ouvre vers tous les champs narratifs et symboliques que la ville porte et véhicule. *Ce filtre de la ville* inaugure ainsi une méthode paradoxale pour analyser le design: une mise en relation à tous niveaux de tous les éléments avec tous les ensembles! Il est entendu que l'écriture des *Objets trouvés* fut motivée par des projets urbains réalisés au cours de mon cursus. Je constate à quel point la ville donne une définition, puis un statut particulier à l'objet, et par ce biais révèle et offre une explication du design. Désormais la ville m'apparaît comme un prétexte qui m'a permis de comprendre une discipline: pratiquer le design est une *suture* d'objets entre eux pour former une identité, ici celle de la ville.

Mon étude met en exergue trois propositions d'échelle de regard sur la ville qui simultanément œuvrent à la production de l'espace urbain: la *Fonction*, la *Temporalité* et la *Représentation*. Le projet d'un designer répond à une fonction *hyperlocale*: ses objets sont des mises en forme d'usages dans l'espace public. Le projet de design possède une temporalité qui œuvre à la production de la ville; avec les objets urbains le designer en propose une fiction: l'ensemble participe à la représentation de l'espace public. Serait-ce lorsque ces objets se relient qu'ils construisent une identité de la ville?

---

<sup>190</sup>. JEAN-LUC GODARD, *2 ou 3 choses que je sais d'elle, découpage intégral*, op. cit., p.18-19.



61.

---

61. JEAN-LUC GODARD, *2 ou 3 choses que je sais d'elle : La région parisienne*, op. cit., 25'58".

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

0

COMME

OUVRAGES



## LIVRES

**ADORNO**, Theodor Wiesengrund :

*Minima Moralia*, Paris, Payot, 1983.

**ALAIN**, Emile-Auguste Chartier dit :

*Propos sur l'éducation*, 1932, Paris, PUF, collection « Quadrige », 1986, chapitre XXIV.

**ALPHAND**, Charles-Adolphe : *Les promenades de Paris, 1867-1873*, Paris, éd. Connaissance et mémoire, 2002.

**ARISTOTE** :

*Traité de l'Âme*, II, I.

*Les politiques*, Livre I, II.

**AYMÉ**, Marcel : *La traversée de Paris, Le vin de Paris*, Paris, Gallimard, 1947.

**BAUDELAIRE**, Charles :

*Les Fleurs du Mal*, 1857, Paris, coll. classiques, Pocket, 1998.

*Petit Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, 1864, Paris, coll. classiques, Pocket, 1995.

**BAUDRILLARD**, Jean : *Le système des objets*, Paris, coll. tel, Gallimard, 1968.

**BARTHES**, Roland *Mythologies*, Paris, coll. Essais points, Edition du Seuil, 1957.

**BELGRAND**, Eugène : *L'eau et Paris / Paris and water*, Paris, éd. Albin Michel, 2009.

**BENJAMIN**, Walter : *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Allia, 2009.

**BENVENISTE**, Émile : *Problèmes de linguistique générale*, Paris, tome I, Gallimard, 1964.

**BERKELEY**, Georges : *Principes de la connaissance humaine*, 1710, Paris, rééd. 1734 éd. GF-Flammarion.

**BERGSON**, Henri : *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1927, Paris, PUF, 1965.

**BOULDING**, Kenneth E. : *Analyse économique: La micro-économie*, New York, Row de Harper, 1966.

**BRUNET**, Roger : « *Analyse des paysage et sémiologie* », in. *L'espace Géographique*, Paris, n°2, 1974.

**CALVINO**, Italo : *Les villes invisibles*, 1972, Paris, éditions du Seuil, coll. Points, 1996.

**CONSIDÉRANT**, Victor : *Considérations sociales sur l'architecture*, Paris, Libraires du Palais Royal, 1834.

*Description du Phalanstère et considérations sociales sur l'architecture*, Paris, Librairie sociétaire, 1848.

**CHOAY**, Françoise : *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Essais Points, 1965.

*Le sens de la ville*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

*Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, PUF, 1988.

Avec **MERLIN**, Pierre.

**CHILDE**, Vere Gordon : *Social Evolution*, Londres, 1951.

**DESCARTES**, René : *Discours de la méthode*, Ve partie, Paris, éd. Alquié, Garnier, Tome I.

**DEBORD**, Guy : « *l'architecture et le jeu* », *Potlatch* n° 20, 30 mai 1955.

*Rapport sur la construction de situations...*, 1957.

*La Société du Spectacle*, 1967, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 1992.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

**DELEUZE**, Gilles :

*Cours sur la création artistique*,

Université de Vincennes, 1982.

*Pourparlers 1972 - 1990*, Paris, Éditions

de Minuit, 1990

*Mille Plateaux, Capitalisme et*

*schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit,

1980. Avec **GUATTARI**, Félix.

*Qu'est ce que la philosophie?*, Paris,

Éditions de Minuit, 1996. Avec **GUATTARI**,

Félix.

**DUBUFFET**, Jean : *Asphyxiante culture*,

1968, Paris, Édition de Minuit, 1986.

**DUVIGNAUD**, Jean : *Chebika*.

*Etude sociologique*, Paris, Gallimard, 1968.

**EYCHENNE**, Fabien : *La ville 2.0, complexe*

*et familière*, Limoges, éd. FYP, 2008.

**FERNANDEZ**, Hélène : « *Les percées*

*d'Hausmann. Le grand Paris* », in.

*Le Paris d'Hausmann*, Paris, TDC

(Textes et Documents pour la Classe)

n°693, PBI-CNDP, 1996.

**FERRY**, Jules : *Les Comptes fantastiques*

*d'Hausmann*, 1868, Paris, éd. Guy Durier,

1979.

**FOUCAULT**, Michel : *Les mots et les choses*.

*Une archéologie des sciences humaines*,

Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des

sciences humaines, 1966.

**FREGE**, Gottlob : *Translations from*

*the Philosophical Writings of Gottlob*

*Frege*, 1894, Oxford, éd. P. Geach & M.

Black, Basil Blackwell, 1960.

**GALEANO**, Eduardo : *Las Palabras*

*andantes*, Madrid, Siglo XXI, 1993.

**GIDE**, André : *Journal*, Tome I, 1887-1925,

feuillet de 1921.

**GROPIUS**, Walter : « *A Program for City*

*Reconstruction* », in. *The Architectural*

*Forum*,

juillet 1943.

**HAGÈGE**, Claude : *L'homme de paroles*,

1985, Paris, Fayard, 1996.

**HAUSSMANN**, Georges-Eugène :

*Mémoires*, 1890-1893, Paris, Éditions

du Seuil, 2000.

**HARDIN**, Garrett : *The Tragedy of the*

*Commons*, in. *Science*, 13 décembre 1968,

vol. 162, n° 3859.

**HEIDEGGER**, Martin : *Vorträge und*

*Aufsätze*, Pfullingen, 1954, Paris, trad.

André Préau, Essais et conférences,

Gallimard, 1958.

**HEGEL**, Wilhelm F. :

*Philosophie de l'esprit*, Paris, éd. Baillières,

1861. *Phénoménologie de l'Esprit*, 1807,

Paris, Aubier, 1939.

**HENRIVAUD**, Jules : *Revue des deux*

*mondes*, Paris, 1898.

**HERBERT**, Sandrine : *La ville Interface*,

mémoire de fin d'étude, Paris, ENSCI les

Ateliers, 2007.

**HERMANT**, André : *Formes Utiles*, Paris,

Vincent Fréal et Cie, 1959.

**HOMÈRE** : *l'Odyssée*, V, 60-74.

**HOWARD**, Ebenezer : *Garden-Cities of*

*Tomorrow*, Londres, Faber & Faber, 1946.

**HUGO**, Victor : *Notre Dame de Paris*, 1832,

Paris, Éditions du Seuil, Coll.

L'Intégrale, 2002.

**HUIZINGA**, Johan : *Homo ludens, essai*

*sur la fonction sociale du jeu*, Paris,

Gallimard, 1988.

**HUSSERL**, Edmund : *Méditations cartésiennes*, Paris, trad. Emmanuel Levinas, Vrin poche, Paris, réédition en 2000.

**HUXLEY**, Aldous : *Le meilleur des mondes*, 1932, Paris, Pocket, 2006.

**JACOB**, Jane : *The Death and Life of Great american Cities*, New-York, Random House, coll. Vintage Books, 1963.

**JACQUARD**, Albert : *L'utopie ou la mort*, Dole, éd. Canevas, 1993.

**JAKOBSON**, Roman : *Essai de linguistique générale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1963.

**KANDINSKY**, Vassily : *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, éd. Denoël, coll. Folio Essais, 1989.

**KANT**, Emmanuel : *Anthropologie du point de vue pragmatique*, I, 1.

**KAUFMANN**, Emil : *De Ledoux à Le Corbusier ; origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, éd. Live et Communication, 1990.

**KINGSLEY**, Charles : *Great Cities*, 1848, in. *The works of Charles Kingsley, volume XVIII*, BiblioBazaar, LLC, 2009.

**KUHN**, Thomas : *La fonction des expériences de la pensée*, in. *La tension essentielles, Tradition et changement dans les sciences*, Paris, Gallimard, 1990.

**LAUGIER**, Marc-Antoine : *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753.

**LE CORBUSIER** :

*Vers une Architecture*, 1923, Paris, éd.

Flammarion Champs, 1995.

*L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, 1925, éd.

Flammarion Champs arts, 1996.

*Urbanisme*, 1925, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 1994.

*La Charte d'Athènes*, 1941, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

*Manière de penser l'urbanisme, L'architecture d'aujourd'hui*, Paris, 1946, éd. Gonthier, 1963.

**LEDOUX**, Claude-Nicolas : *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804.

**LEFEBVRE**, Henri : *La production de l'espace*, 1974, Paris, éd. Anthropos, 2000.

**LEVY**, Jacques : *L'espace légitime*, Paris, Presses de la fondation Nationale des Sciences Politiques, 1994.

**LOOS**, Adolph : *Ornement et Crime*, 1908, Paris, éd. Rivages, coll. Rivages poche / petite bibliothèque, 2004.

**MAGGIORI**, Robert : *La rencontre d'autrui*, in. *Philosopher, les interrogations contemporaines Tome 1*, Paris, Fayard, nouvelle éd. 2000.

**MANNHEIM**, Karl : *Idéologie et Utopie*, 1929, Paris, Librairie Marcel Rivière et Cie, Coll. Petite bibliothèque sociologique internationale, Série B : Les classiques de la sociologie, 1956.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

**MERLEAU-PONTY**, Maurice :

*Phénoménologie de la perception*, 1945, Paris, Gallimard, 1987.

*Sens et Non-Sens*, 1948, Paris, éd. Nagel, 1966.

*L'Œil et l'Esprit*, 1964, Paris, Gallimard, 2006.

**MESSAC**, Régis : *les Premières utopies*, 1938, Paris, Éditions Ex-nihilo, 2009.

**MORE**, Thomas : *L'Utopie*, 1516, Paris, éd. J'ai lu, 2003.

**MORIN**, Edgar : *Penser l'Europe*, 1987, Paris, Gallimard, 1990.

**MORRIS**, William : *News from Nowhere*, 1884, Paris, Société nouvelle de Librairie et d'Édition, 1902.

**NAVONE**, Paola : *Architettura « radicale »*, Milan, Documenti di Casabella, 1974.

Avec **ORLANDONI**, Bruno.

**NIETZSCHE**, Friedrich : *Le Gai Savoir*, 1882, Paris, trad. Patrick Wotling, GF Flammarion, 2000.

**ORWELL**, Georges : *1984*, 1949, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1976.

**PLATON** :

*Œuvres complètes*, tome VIII, 2e partie : *Théétète*, Paris, 1926.

*Phèdre*, 229a-230b.

**PASCAL**, Blaise : *Pensées*, 1670, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2004.

**POE**, Edgar : « *Morella* », in. *Histoires extraordinaires*, 1835, Paris, trad. CHARLES BAUDELAIRE 1856, éd. Michel Levy Frères, 1869.

**ROGER**, Alain : *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

**ROTIVAL**, Marcel : « *Les grands-ensembles* », in. *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, vol.1, n°6, juin 1935.

**ROUSSEAU**, Jean-Jacques :

*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1754, Paris, Hatier, coll. «Les classiques de la philosophie», 1999.

*Emile ou De l'éducation*, 1762, Paris, Garnier, 1951.

*Les confessions*, 1765-1770,

Paris, préambule du Livre I, *Intrus*, et in *cute*, deuxième alinéa.

**SARTRE**, Jean-Paul :

*L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, éd. Nagel, 1970.

*L'Être et le Néant*, 3e partie, I, 1, 1943, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1988.

**SAINT-JULIEN**, Thérèse : *L'approche spatiale*, in. ANNETTE CIATONI et YVETTE VEYRET, *Les fondamentaux de la géographie*, Paris, éd. Armand Colin, 2003.

**SCHELER**, Max : *Nature et formes de la sympathie : contribution à l'étude des lois de la vie affective*, 1923, Paris, Payot & Rivages, 2003.

**SÉDILLOT**, René : *Les villes champignons : contribution à l'étude de l'évolution urbaine*, Paris, éd. Les Presses Modernes, 1928.

**SITTE**, Camillo : *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1996.

**VIDAL**, Laurent : *De Nova Lisboa à Brasilia, l'invention d'une capitale*, Institut des hautes études de l'Amérique latine (IHEAL), Paris, 2002.

**VIDAL DE LA BLACHE**, Paul : *Principes de géographie humaine*, Paris, publiés par E. De Martonne, A. Colin, 1921, éd.1941.

**VIRILIO**, Paul : *L'insécurité du territoire*, Paris, Stock, 1976.

**VOLTAIRE**, François Marie Arouet dit : *Le siècle de Louis XIV*, chap. XXXIII « Suites des arts », Paris,1768.

**WELLS**, Herbert Georges : *Une utopie moderne*, 1905, Paris, éd. Mercure de France, 1907.

**WITTGENSTEIN**, Ludwig :  
*Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961.  
*Tractatus Logico-Philosophicus*, 1961, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1964.

**ZOLA**, Émile : *Au Bonheur des Dames*, 1883, Paris, éd. Pocket, coll. Classiques, 1990.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

**FILMS, ÉMISSIONS  
RADIOPHONIQUES,  
DOCUMENTAIRES.**

**BRANZI**, Andréa : *Enjeux capitale (s)*,  
Colloque international d'Architecture  
Jeudi 1<sup>er</sup> Octobre 2009,  
Centre Pompidou, Paris, 2009.

**CHASLIN**, François : *Métropolitains*,  
Emission du 22.04.2010 à l'occasion du  
60ème anniversaire de l'inauguration  
de Brasilia, France Culture.

**CARNÉ**, Marcel : *Terrain vague*, 1960.

**DE BROCA**, Philippe : *L'homme de Rio*,  
1964.

**DE SELA**, Lhasa : *J'arrive à la ville*, album  
*The living Road*, piste n°5, 5'58", tôt Ou  
tard, France, 2003.

**FINCHER**, David : *Fight Club*, 1999.

**GODARD**, Jean-Luc :  
*Alphaville*, 1965.  
*2 ou 3 choses que je sais d'elle : La région  
parisienne*, 1966.  
*2 ou 3 choses que je sais d'elle, découpage  
intégral*, Paris, Éditions de l'Avant-Scène/  
Éditions Le Seuil, 1971.

**LANG**, Fritz : *Metropolis*, 1927.

**NICCOL**, Andrew : *Bienvenue à Gattaca*,  
1997.

**PIALAT**, Maurice : *L'amour existe*, 1960.

**POMPIDOU**, Georges :  
*Voyages aux États-Unis*, 1970. Discours

sur l'environnement à Chicago, le 28  
février 1970.

**RESNAIS**, Alain : *Le chant du styrène*, 1958.

**SCHNABEL**, Julian :  
*Le scaphandre et le papillon*, 2007.

**TAVERNIER**, Bertrand : *De l'autre côté du  
periph'*, mars 1997

Document radiophonique *France-Soir*  
daté du 21 Avril 1960.

Émission de ROBERT GRÉLIER, *l'échappée  
Belle*, 7 octobre 1994.

*La France défigurée*, MICHEL PÉRICARD et  
LOUIS BÉRIOT de 1971 à 1977. BÉATRICE LE  
MÉTAYER et FRANÇOIS AMADO 1995. BENOIT  
DUQUESNE, *Complément d'enquête* sur  
France 2, 15 mars 2010.

## REVUES ET CATALOGUES

*Télérama*, *Comment la France est devenue moche*, n°3135, du 13 au 19 février 2010, p.26.

*Area*, n°100, 2008.

*Art Press*, n°244, mars 1999, p.25-30.

*L'express*, n°1329, 27 Décembre 1976.

*Manière de voir*, *Le Monde diplomatique*, n°112, *Le temps des Utopies*, Août-Septembre 2010.

*Le Magazine Littéraire*, n°387, mai 2000.

*Le paysage comme espace public*, *Les carnets du paysage*, Paris, Actes Sud / ENSP, Printemps 1998.

*Le journal des Arts*, n°336, du 3 au 16 décembre 2010.

« *Matériau, Technologie, Forme* », catalogue de l'exposition, Paris, Éditions du centre Pompidou, 1974.

« *Design Français 1960 - 1990, trois décennies* », catalogue de l'exposition, 22 juin au 26 sept. 1988, APCI - CCI, Paris, Juin 1988.

« *Ugo la pietra-Abitare la città* », catalogue de l'exposition, FRAC Centre, Orléans, 12 février-21 juin 2009, Ed. Hyx, mars 2009.

« *Claude Parent : l'œuvre construite, l'œuvre graphique* », catalogue de l'exposition, 20 janvier - 2 mai 2010, Cité de l'architecture & du patrimoine, Paris.

« *La ville art et architecture en Europe 1870-1993* », catalogue de l'exposition, 10 février - 9 mai 1994, Centre Pompidou, p.401.

« *Les années plastiques* », catalogue de l'exposition, jusqu'au 4 janvier 1987, Cité des sciences de la Villette, Paris, éd. Alternatives, 1986.

« *De l'eau pour Paris ! Haussmann/Belgrand naissance d'un service public* », exposition au Pavillon de l'Eau à Paris, 20 mai - 29 janvier 2011.

I

Q

F

B

E

G

N

H

T

L

P

V

J

XY

C

R

M

S

A

D

W

K

U

Z

O

Sophie Coiffier,  
Aurélien Lemonier,  
Gabrielle Balsan,  
Marine de Préneuf,  
Christine Huvé,  
Isaure Chassaing,  
Thierry Chassaing,  
Cyril Chassaing,  
Françoise Hugont,  
Aude Bricout.





Février 2011, Paris.

Imprimé sur les presses de Promoprint (Paris)

Les textes sont composés en caractère The Mix et Base Nine.



