

ANTOINE GIRARDON & JÉRÉMIE JOBIN

Entre paysage et matérialité:
mémoire(s) d'un territoire suburbain

De la nécessité de s'imaginer

XX

ENTRE PAYSAGE ET MATÉRIALITÉ :
MÉMOIRE(S) D'UN TERRITOIRE SUBURBAIN

DE LA NÉCESSITÉ DE S'IMAGINER

ANTOINE GIRARDON & JÉRÉMIE JOBIN

Entre paysage et matérialité:
mémoire(s) d'un territoire suburbain

De la nécessité de s'imaginer

Remerciements

À nos professeurs,
Nicola Braghieri
Elena Cogato Lanza
Sibylle Kössler

Aux habitants de Grand-Vennes,
Marc, Manon et Muriel, Léa, Michel, Claire,
Anthony et Isabelle, Sharr, Anna et Evlinda, Birgitta

Aux animateurs du centre d'animation,
Joëlle, Lionel, Théo, Jérémy, Malik

Aux jeunes rencontrés là-bas,
Lisa, Bomoh, David, Jason, Baran, Taha, Raïda,
Naïm, Philippe

Pour la méthodologie,
Mischa Piraud

Pour la traduction,
Christine, Thomas, Joon, Stéphanie, Arlette

Pour la correction des textes,
Quentin

Table

AVANT-PROPOS	15
PARTIE I – Entre paysage et matérialité.....	21
<i>De la nature au paysage</i>	27
<i>De la matière à la matérialité</i>	59
<i>Correspondances</i>	99
PARTIE II – Mémoire(s) d'un territoire suburbain.....	123
<i>Nouveau paradigme</i>	127
<i>In visu</i>	161
<i>Du témoignage à la mémoire collective</i>	202
PARTIE III – De la nécessité de s'imaginer.....	249
<i>Le puits des absents</i>	253
<i>Un cache-cache surréel</i>	256
<i>Le cours des existences</i>	259
<i>Des arrières par milliers</i>	263
<i>Les nuits intimes</i>	267

« La mémoire, c'est l'imagination
à l'envers. »

DANIEL PENNAC

« Le texte ne « commente » pas les
images. Les images n'« illustrent » pas
le texte : chacune a été seulement pour
moi le départ d'une sorte de vacille-
ment visuel [...]; texte et images, dans
un entrelacs, veulent assurer la circu-
lation, l'échanges de ces signifiants :
le corps, le visage, l'écriture, et y lire
le recule des signes. »

ROLAND BARTHES

Avant-propos

« Je crois qu'on entend encore dans les entrées d'immeubles l'écho des pas de ceux qui avaient l'habitude de les traverser et qui, depuis, ont disparu. Quelque chose continue de vibrer après leur passage, des ondes de plus en plus faibles, mais que l'on capte si l'on est attentif. Au fond, je n'avais peut-être jamais été ce Pedro McEvoy, je n'étais rien, mais des ondes me traversaient, tantôt lointaines, tantôt plus fortes et tous ces échos épars qui flottaient dans l'air se cristallisaient et c'était moi.¹»

L'homme laisse des traces. Tangibles et invisibles. Permanentes et éphémères. Les capter, réussir à les saisir, ne serait-ce qu'un instant, et se hasarder à les cristalliser en un dessein. Telles sont les prémices

1. MODIANO Patrick, *Rue des boutiques obscures*, Gallimard, 1978

d'une approche conceptuelle sensible qui permettra, peut-être, à un objet construit d'entrer en résonance. En résonance avec une Histoire. Avec un territoire. Une ville. Un lieu. Une existence.

Faire résonner et établir des correspondances : voilà l'entreprise de cet énoncé théorique. Du local au global, les relations qui nous unissent ne cessent de se fragiliser. Ayant désormais l'impression d'évoluer dans un monde où tout est connecté, l'homme moderne, paradoxalement, occulte les visages qui peuplent les rues. Le paysage devient immuable, la matérialité refuse la permanence, le jeu d'échelle est confondu : l'image supplante l'expérience du sensible. À force de lever regard vers les avions qui passent dans le ciel – allégorie d'un monde fantomatique de réseaux interconnectés – l'on en oublierait presque de voir ce que l'on est susceptible de toucher. Le voyant est aveugle.

À la marge du global et du local, entre ville et campagne, les territoires suburbains cristallisent l'indécision existentielle contemporaine. Comprendre la suburbanité ouvre des pistes pour envisager notre humanité. Ainsi, cet énoncé tentera de faire dialoguer la globalité de notre réflexion avec la spécificité de notre site de projet. Des concepts théoriques généraux à l'imaginaire du quartier de Grand-Vennes au nord de Lausanne, l'énoncé résonne en trois parties :

Entre paysage et matérialité : théoriser et conceptualiser des mécanismes d'appropriation du réel. Le

paysage est alors le processus par lequel l'être attribue du sens à la nature. La matérialité, le processus par lequel l'être attribue du sens à la matière. En ce sens, la nature et la matière n'existent pas. Ce sont les composantes à la base d'une construction mentale, des objets de conquête pour un sujet à la poursuite de sens.

Mémoire(s) d'un territoire : expérimenter et appliquer les concepts de paysage et de matérialité aux territoires suburbains selon trois approches. La première approche, théorique, visera à relativiser l'usage des anciens modèles de compréhension de la ville. La seconde, esthétique, cherchera à démontrer l'intime relation entre l'art et notre nouvelle condition urbaine afin d'investir de nouveaux outils projectuels. Finalement, la troisième approche, pratique, expérimentera un territoire suburbain, Grand-Vennes, selon la perception de ceux qui l'habitent.

De la nécessité de s'imaginer : imaginer le site expérimenté à partir de notre expérience et de celle des habitants. Se l'imaginer, c'est refuser d'y fixer une image stable. C'est donner la possibilité au lecteur d'investir le récit à partir de sa mémoire et de ses expériences propres. C'est, à l'image des premiers peintres de paysages, s'appropriier les marges d'un monde encore indicible.

De la première à la dernière partie, l'énoncé glisse de la théorie vers l'expérimentation et ouvre la porte à l'imaginaire. Comprendre, appliquer, imaginer

puis faire correspondre : la structure de l'énoncé – autant celle du texte que celle des images – n'est pas hermétique. Entre paysage et matérialité, les concepts de mémoire, d'expérience et d'imaginaire ne cessent d'investir le champ réflexif de la suburbanité. Face à des centres historiques sanctuarisés, face à des faubourgs déjà fortement densifiés, les territoires suburbains – comme le nord de l'agglomération lausannoise – constituent les espaces d'enjeux majeurs des prochaines décennies. Se réappropriier ces territoires, c'est défricher leur mémoire, la mettre à nu, et permettre à l'imaginaire collectif de l'approcher. Permettre aux temps d'exister. En d'autres termes : s'autoriser à les habiter.

« Être-présent-au-monde-et-à-autrui, c'est-à-dire selon Heidegger, *habiter*, consiste à prendre la mesure des changements qui travaillent en profondeur – parfois contradictoirement et de manière réversible – notre société urbaine, tant en ce qui concerne ses territoires que ses temporalités. Notre existentialité se nourrit des *à-côtés*, ces pauses, ces haltes, ces marges où la liberté de chacun rivalise avec sa singularité.²»

2. PAQUOT Thierry, *Un philosophe en ville*, Infolio, 2011, p.50

PARTIE I

Entre paysage et matérialité

« L'espace en extension du territoire géographique et celui replié de l'objet architectonique forment une totalité perméable, un champ phénoménal dont la porosité s'inscrit et se décrit de par la nature toute physique de la matérialité. »

PATRICE CECCARINI



HERBERT List, Liguria, Italie, 1936

De la nature au paysage

Le paysage est-il *orbi*³? De nos jours, le désir de nature et le désir de paysage sont omniprésents dans la sphère sociétale. Ils posent la question de la relation de l'homme postmoderne au milieu terrestre à partir de l'hypothèse suivante : l'homme a toujours défini la nature à partir de sa condition urbaine. Plus la distance perceptible est importante, plus le désir d'un retour vers la nature est grand. Cet engouement contemporain pour le paysage serait-il donc la conséquence d'un discours tendant à accroître la distance perçue entre l'*urbi*⁴ et l'*orbi* ?

Il convient dès lors de préciser la définition du terme *paysage*. Et de se heurter à une polysémie qui

3. Du latin *orbis* qui désigne «un espace circulaire, souvent la Terre ou l'Univers»

4. Du latin *urbs* qui signifie «ville»

affermit la confusion entre des concepts qui portent des relations entre paysage, sujet et nature, sensiblement différentes. Dans cette perspective, Vladimir Nabokov nous raconte les perceptions singulières de la nature qu'ont l'arpenteur, le jardinier et le fermier. Le paysage est en conséquence une multiplicité d'images qui ne saurait être réduite et catégorisée telle que le débat politique nous l'impose parfois aujourd'hui.

« Prenons trois types d'hommes marchant à travers le même paysage. Le premier est un citadin qui a bien mérité ses vacances, le second est un botaniste professionnel, le troisième un fermier de la région. Le premier, le citadin, est ce qu'on appelle un réaliste, de bon sens et terre à terre : il voit les arbres comme des arbres et il sait que la route indiquée sur sa carte est une belle route récente qui mène à Newton, là où il y a un bon restaurant recommandé par un de ses amis du bureau. Le botaniste regarde autour de lui et voit son environnement avec les mots exacts de la vie des plantes, leur précision biologique et la classification des espèces d'arbres, d'herbes, de fleurs et de fougères, et pour lui tout cela est la réalité ; pour lui le monde du touriste banal (qui ne peut distinguer un chêne d'un orme) semble un monde fantastique, vague, rêvé, imaginaire.

Finalement, le monde du fermier diffère des deux autres car il est chargé de significations et d'émotions personnelles, puisqu'il y est né et qu'il y a grandi : il en connaît chaque sentier,

chaque arbre, et chaque ombre de chaque arbre sur chaque chemin, et tout cela en relation avec son travail quotidien, et son enfance, et des milliers de petites choses et d'habitudes que les deux autres – le touriste banal et le botaniste taxonomiste – ne peuvent pas connaître dans un endroit précis à un moment donné. Notre fermier connaîtra la relation entre la végétation environnante et la conception botanique du monde, et le botaniste ne connaîtra rien de l'importance qu'ont pour lui cette grange, ou ce vieux champ, ou cette vieille maison sous des arbustes qui semble flotter comme ce serait le cas au milieu des souvenirs personnels de quelqu'un qui serait né là.⁵»

Dans l'exploration du paysage réalisée dans cette introduction théorique, nous retiendrons trois qualités qui fondent le *paysage-image*, à savoir une manière de voir formée par la culture. Il s'agira dans un premier temps de se confronter à la subjectivité de la réalité. Dans un second temps, nous nous interrogerons sur l'artificialité de l'image à travers le concept d'artialisation. Enfin, nous questionnerons, dans un dernier temps, la condition humaine et l'hégémonie de la vision dans la perception du monde.

5. Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, 2002, in MAROT Sébastien, *Lecture at MIAW Two or three thoughts about the present situation of cities and landscapes*, traduction libre

Paysage et subjectivité

Paysage. Œuvre graphique ou picturale prenant pour sujet la représentation, la description de sites naturels⁶. Selon cette définition, le paysage est avant tout, dans la tradition picturale, la représentation de la nature sur un support abstrait, la toile. Dès le XVI^{ème} siècle, *paysage* était communément employé par les artistes pour définir les œuvres dont l'objet résidait à l'époque dans la confrontation avec des territoires champêtres. Ainsi, la plupart des historiens de l'art s'accordent pour dire que *La Pêche Miraculeuse* du peintre suisse Konrad Witz constitue l'invention du genre *paysage*. Au-delà de la représentation de deux scènes bibliques, l'apparition de Jésus au bord du lac et Jésus marchant sur les eaux, il s'agit du premier tableau qui figure un paysage réaliste, dans le sens où il est géographiquement situé : le lac Léman peint depuis Genève, puis au second plan, l'arrière-pays, le château de l'Île et des maisons sur pilotis. Mais à quel point pouvons-nous considérer l'image peinte par Witz comme une représentation du *réel*?

Pour répondre à cette question, il semble nécessaire de préciser la notion de nature, omniprésente dans le tableau de Witz. Au second plan, apparaissent la première et la seconde nature telles que John Dixon Hunt les auraient qualifiées⁷. Au loin, les massifs montagneux de Savoie représentent une

6. CNRTL, *Académie 9^{ème} édition*

7. HUNT John Dixon, *L'art du jardin et son histoire*, Éditions Odile Jacob, 1996, pp.26-63

nature vierge de toutes interventions humaines, la première nature. Sur les bords du lac Léman, les terres agricoles s'assimilent à une nature transformée par l'action humaine, la seconde nature. Dans cette représentation, le peintre s'éloigne des mythes et légendes associés à la nature dans le symbolisme païen. Par l'intermédiaire de cette prise de distance, il s'offre la possibilité de représenter un monde réaliste.

De tout temps, l'homme a défini sa propre condition en fonction de son environnement proche. Le langage devient dès lors le médium originel entre l'individu et le monde. Les lieux alentours, l'homme les nomme. Il les marque, il les trace, de façon à se les approprier. En intégrant un système de repères, construits ou non, la conscience humaine se donne la possibilité d'investir la première nature – l'ensemble de la réalité considérée comme indépendante de l'activité et de l'histoire humaine⁸. À travers ce processus, la première nature est transformée en seconde nature. La nature devient *pays*.

«Par contraste, le pays se manifeste comme ce qui relève d'une appartenance, mais d'une appartenance telle qu'elle ne peut venir que de celui qui *appartient* en tant que et parce qu'il se rapporte à cela qu'il appelle *pays*. *Appartenir*, c'est *tenir à*, aussi bien au sens d'*être attaché à* qu'au sens d'*avoir un rapport juste, pertinent*.⁹»

8. CNRTL, *op. cit.*

9. NANCY Jean-Luc, *Au fond des images*, Éditions Galilée, 2003, p.104



WITZ Konrad, *La Pêche Miraculeuse*, 1444



LORRAIN Claude, *Midi*, 1661

Comme Jean-Luc Nancy le laisse suggérer, le pays ne semble pas déterminé spatialement dans le territoire. Le *pays* est la terre du *paysan* – au sens de celui qui l’habite, de celui qui s’en occupe, de celui qui la saisit. Mais il serait stéril de réduire la définition du paysan exclusivement à partir de la campagne. Dépassant la distinction ville-campagne traditionnelle, le paysan incarne le parangon de l’habitant.

« Un paysan est un ouvrier qui ouvrage le temps-et-lieu en même temps que l’objet ouvrageé. Et c’est ainsi qu’il peut y avoir un paysan dans la ville, un paysan dans la pensée ou dans l’art : en tant que celui qui ne produit pas seulement, mais qui d’abord cultive, c’est-à-dire qui fait venir et qui laisse croître.¹⁰ »

Certes, cette définition élargit notre compréhension du processus de transformation de la nature en pays. Mais est-il juste d’affirmer que la participation de l’homme dans ce processus réside uniquement dans l’appropriation du territoire et dans le sentiment d’appartenance ?

Dans la Grèce antique, l’émergence du paysage repose sur l’essor d’une conscience urbaine. À partir du moment où je suis *ville*, je ne suis pas *nature*. D’après Joachim Ritter, la ville est l’endroit où des idées vécues et reconnues en tant que telles l’emportent sur les données matérielles¹¹. En consé-

10. *Ibid.*, p.108

11. Joachim Ritter, *Paysage : fonction de l’esthétique dans la société moderne* (1962), 1997, in JAKOB Michael, *Le paysage*, Infolio, 2008, p.48

quence, la condition urbaine induit une perpétuelle nécessité de redéfinir ce qu'est la nature puisque l'homme n'y vit plus. «Récupérer la nature, signifie dès lors construire une relation sur la base de la perte et de la non-appartenance¹²». Ainsi, afin de combler ce sentiment de perte, il ne s'agit pas de retrouver un environnement pastoral et idyllique, l'Arcadie, mais plutôt de construire une image. Au-delà d'une transformation de la nature en pays, il est ici question d'un paysage défini comme l'aboutissement d'une image de la nature constituée par le sujet. En d'autres termes, la représentation mentale d'un fragment de nature.

La définition même du *paysage* implique donc la participation du sujet. En ce sens, le paysage devient une lecture de l'espace chargée de significations individuelles. Le paysage, c'est le *moi* qui donne sens à la nature. L'être singulier s'exprime donc à travers la représentation qu'il dépeint du territoire expérimenté. Les toiles de Claude Lorrain sont révélatrices de l'individualité à l'origine du paysage. Dans *Midi*, il dévoile la campagne italienne, non pas comme réalité et vérité, mais en tant que paysage recomposé à l'aide de fragments de croquis effectués sur place.

Le paysage renverrait ainsi à la relation suivante telle qu'explicitée par Michael Jakob : $P=S+N$ ¹³. Le paysage (P) est façonné par la relation établie entre le sujet (S) et la nature (N). Cette équation induit de fait plusieurs conditions : il n'y a pas de paysage

12. *Ibid.*, p.48

13. *Ibid.*, p.33

sans sujet ; il n'y a pas de paysage sans nature ; il n'y a pas de paysage sans rencontre entre le sujet et la nature. En d'autres termes, le paysage est le résultat d'une expérience esthétique et artificielle. Le paysage est une expérience de *soi*.

« Ce paysage que je regarde, il disparaît si je ferme les yeux et celui que tu vois pourtant du même point diffère de celui que je perçois.¹⁴ »

Dans ses écrits, André Corboz nous invite à approfondir la notion de *paysage-image* au-delà d'une construction personnelle. En signifiant la différence de regard propre à chaque *être-dans-le-monde*, il met certes en lumière la subjectivité de la perception, mais il soulève également la question de ses racines. Quelle est la place des représentations collectives dans la perception du monde ? Dans quelle mesure *regarder* est-il un acte volontaire ?

Afin d'interroger l'inter-relation des représentations individuelles et collectives, il convient de se pencher sur la définition d'*imaginaire*. La racine latine du mot révèle une double signification : le latin *imaginarius* signifie d'une part, d'image, et d'autre part, qui existe dans l'imagination¹⁵. Il existe donc un savant jeu terminologique entre l'ensemble des représentations collectives et le domaine de l'imagination. Quelle importance accordée à celui-ci ? Pour y répondre, il est peut-être nécessaire de soumettre

14. CORBOZ André, *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, Les éditions de l'Imprimeur, 2001, p.224

15. CNRTL, *TLFi*

cette interrogation à la lecture d'une description de Simon Schama d'après ses souvenirs d'enfance. En effet, le temps de l'enfance semble le seul à pouvoir rendre compte d'une perception dénuée d'images partagées.

« Car c'était là que j'avais rendez-vous avec mon Puck maritime, qui était peut-être le lutin de mercure en personne, celui du *Songe d'une nuit d'été*. Par son entremise, mon horizon d'enfant imaginaire se peuplait de kilomètres de toile à voile, de gréements qui grinçaient, de cordages et de goudron, d'ancres et de nœuds en queue de cochon. De lourdes galères arrivaient, faisant geindre leurs rangées de rameurs. Des drakkars à têtes de dragon, avec des boucliers de fer terni cloués sur leurs flancs, remontaient le fleuve, menaçants. Des galiotes et des caravelles dansaient mollement dans l'estuaire avec la marée, arborant sur leur beaupré des chérubins radieux ou des corsaires riboulant des yeux, des favoris patibulaires sortant de leurs turbans. De grands clipper qui faisaient la course du thé, leurs voiles gonflées comme nos draps sur la corde à linge, s'en allaient vent en poupe vers les docks de Londres. Au fil de mes rêves d'eau, la côte dissolvait mystérieusement ses pubs minables et ses grues rouillées en de sombres forêts poussées sur les rives, le sommet des arbres émergeant d'un brouillard antique et funèbre. Lorsque je prenais le bateau avec mon père depuis Gravesend jusqu'au Tower Bridge, les docks de Wapping et de Rotherhithe avaient

encore de grands cargos à l'amarre, au lieu des grill-rooms chics et des QG d'entreprises qu'on y voit aujourd'hui. Mais mon imagination me faisait voir des générations de quais tels qu'Hollar les a représentés, hérissés de mâts et de grues, les ponts qui les surplombaient trop lourds dans les hauts et recouverts sur toute leur longueur par de méchantes petites maisons de bois, le tout dans l'activité grouillante de la cité impériale.¹⁶»

À travers ces quelques lignes, Simon Schama évoque un paysage façonné par le domaine de l'imagination. En évoquant des « drakkars à têtes de dragons » ou encore des « corsaires riboulant des yeux, des favoris patibulaires sortant de leurs turbans », il raconte un paysage intrinsèquement subjectif et entièrement personnel. Ainsi, la vision de la Tamise de l'enfant de Puck qu'il était, est bien loin de la fameuse description du fleuve anglais réalisée par Joseph Conrad dans son ouvrage *Au cœur des ténèbres*, pour qui la Tamise était un « tissu aérien et diaphane », dont l'air s'épaississait « en une triste ténèbre ».

De la nature à l'imaginaire, l'*objet* est par conséquent condensateur de subjectivité. Comme la définition de la réalité est propre à chacun, l'objet ne peut plus être défini comme *réel* ou *réaliste*. Cependant, la réalité subjective que nous suggérons est-elle dénuée de masques de la perception ? Schama semble aborder la question lorsqu'il rappelle à notre esprit les gravures de Wenceslas Hollar, pour nous

16. SCHAMA Simon, *Le paysage et la mémoire* (1995), Éditions du Seuil, 1999, p.10

transmettre au mieux les sensations éprouvées face aux quais de la Tamise. Il formule ainsi la définition du *paysage-image* comme la représentation de représentations. En d'autres termes, comme l'œuvre d'une culture.

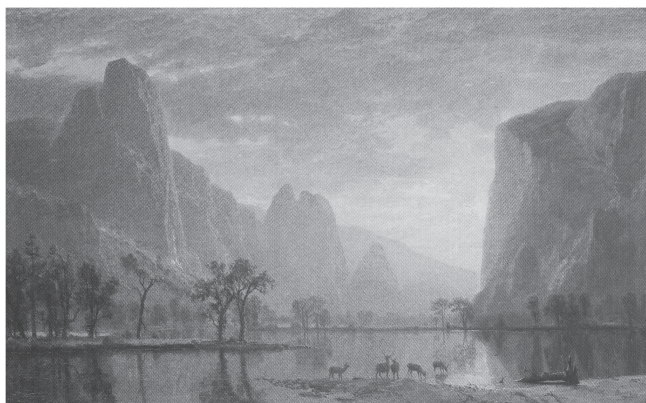
Art du paysage

Le chapitre précédent a dévoilé le paysage à travers la relation entre un sujet et le monde. De la nature au pays, du pays au paysage, du paysage à l'imaginaire, des mécanismes de perception et d'appropriation à la fois individuels et collectifs ont lieu. En orientant le regard, ces mécanismes contribuent à identifier un bout de nature, à le cadrer, à le *paysager*. Ayant reconstitué la genèse de cette transformation de la nature en paysage, il convient dorénavant de poser la question du masque culturel entre le *moi* et la réalité :

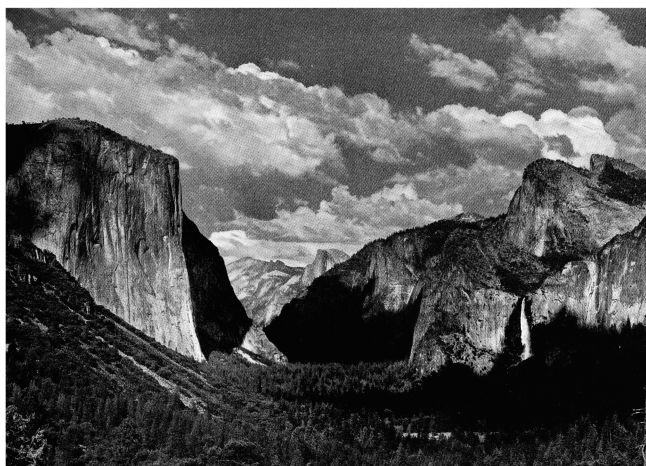
« Or si l'imagination d'un enfant est déjà pleine de souvenirs, de mythes et de signifiés complexes, que dire du cadre élaboré dans lequel nos yeux d'adultes considèrent le paysage. Car nous avons beau séparer la nature et la perception en deux domaines distincts, elles sont en fait indivisibles. Avant même d'être le repos des sens, le paysage est l'œuvre de l'esprit.¹⁷»

En définissant le paysage comme une construction intellectuelle, Schama met en évidence la faculté de la culture à s'interposer entre le sujet et la nature

17. *Ibid.*, p.13



BIERSTADT Albert, *Valley of the Yosemite*, 1864



ADAMS Ansel, *Yosemite Valley from Tunnel View*, 1938

pour fabriquer le paysage. En ce sens, il évoque peu après l'exemple du parc national du Yosemite dont la représentation culturelle est immuablement liée aux peintures de l'Hudson River School et aux premières photographies de l'Amérique. Ces œuvres incarnaient la philosophie visant à représenter la nature vierge comme une manifestation de la puissance divine. Pourtant, le fait même d'inscrire le Yosemite comme un *parc* – vaste étendue de terrain comprenant des pelouses, des massifs de verdure, des pièces d'eau, que l'on entretient pour l'agrément et la promenade¹⁸ – induit l'appropriation des lieux. Il ne s'agit plus d'une nature, ni même d'un pays, mais d'un espace construit sur un ensemble de représentations collectives. En conséquence, le paysage est une « expression humaine informée par des codes culturels déterminés¹⁹».

«Aujourd'hui que le parking est presque aussi grand que le parc et que les ours viennent marauder dans les cartons des McDonald's, nous nous obstinons à imaginer Yosemite comme Albert Bierstadt l'a peint et comme Carleton Watkins et Ansel Adams l'ont photographié : vide de toute présence humaine. Or justement, l'identifier – sans parler de la photographier – implique notre présence et, avec celle-ci, le poids du bagage culturel que nous charrions.²⁰»

Évoquant l'attitude nouvelle du visiteur face à ces

18. CNRTL, *Académie 9^{me} édition*

19. BESSE Jean-Marc, «Le paysage, entre le politique et le vernaculaire. Réflexions à partir de John Brinckerhoff Jackson», 2006

20. SCHAMA Simon, *op. cit.*, p.13

morceaux de nature protégée, Schama démontre l'impossibilité de défaire notre regard de la culture. La distinction réalisée par Alain Roger entre pays et paysage est ici significative. D'un côté, il théorise le pays comme le produit de l'*être-au-monde*, un objet connu et arpenté, un espace d'usages identifiés. De l'autre côté, le paysage relève plutôt de l'*autre-au-monde*, de celui qui traverse ou qui ne fait que passer. Le paysage implique donc la distance évoquée précédemment. Cette distance contribue à mettre en lumière la question du regard comme outil constitué à l'origine du rapport au monde. Dans la pensée de Roger, l'esthétisation du regard n'est possible que pour le visiteur, c'est-à-dire celui qui voyage. À l'inverse, en tant qu'habitant, puis-je mettre des mots sur le paysage qui est le mien ?

« Le paysan est l'homme du pays, non celui du paysage, et peut-être faudrait-il opposer, avec la prudence requise, le paysan et le paysageant, c'est-à-dire l'homme de la ville, et probablement, ce même paysan, quand il visite un autre pays que le sien et adopte, à l'occasion, avec plus ou moins d'aisance, l'œil désœuvré du touriste.²¹»

D'une certaine manière, *paysager* consiste donc à transformer le pays en paysage par l'intermédiaire du sens de la vision. L'*artialisation* évoquée par Roger est un processus de mutation de la vue en regard sous l'action du sujet. L'art pictural détermine donc la manière dont nous regardons et concevons les paysages :

21. ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Gallimard, 1997, p.27



WATTEAU Jean-Antoine, *Joyeuse assemblée en plein air*, 1720



WALLAERT Pierre-Joseph, *Le Hameau du Petit Trianon*, 1803

«La vie imite l'art bien plus que l'art n'imite la vie. [...] à qui donc, sinon aux impressionnistes, devons-nous ces admirables brouillards fauves qui se glissent dans nos rues, estompent les becs de gaz, et transforment les maisons en ombres monstrueuses? À qui, sinon à eux encore et à leur maître, devons-nous les exquis brumes d'argent qui rêvent sur notre rivière et muent en frêles silhouettes de grâce évanescence ponts incurvés et barques tanguantes ?²²»

Le fameux propos d'Oscar Wilde dans son ouvrage *Le déclin du mensonge* insiste sur l'essence-même de l'art et de l'artiste : révéler la nature. La peinture crée le paysage et semble, parfois, être capable de réalités nouvelles. Nous ne voyons plus forcément la grisaille du brouillard. Par contre, nous regardons les « admirables brouillards fauves qui glissent dans nos rues ». Les peintres impressionnistes, dans ce cas précis, nous ont révélé la beauté de ces phénomènes naturels. L'art devient alors le médiateur de l'existence.

«La nature est indéterminée et ne reçoit ses déterminations que de l'art : du pays ne devient paysage que sous la condition d'un paysage, et cela, selon les deux modalités, mobile (in visu) et adhérente (in situ), de l'artialisation.²³»

Alain Roger distingue ici deux modalités de l'artialisation et par conséquent deux manières d'interven-

22. Oscar Wilde, *in ibid.*, p.27

23. *Ibid.*, p.17

nir sur la nature. D'une part, l'artialisation *in visu* – modalité indirecte. D'autre part, l'artialisation *in situ* – modalité directe. La première est un dispositif artistique qui nous amène à voir autrement et, en définitive, à regarder. La seconde implique la modification spatiale du site le métamorphosant ainsi en artefact.

Dans le processus *in visu*, le paysage incarne la métaphore d'une nature aux caractéristiques singulières. Ainsi, lorsque Jean-Antoine Watteau peint des scènes champêtres au XVIII^{ème} siècle, il évoque autant les spécificités d'un présent qu'une culture propre à la société francilienne. À travers la représentation, il laisse, certes, libre cours à son imagination, mais il témoigne de la douceur de vie à la française que nous retrouvons également dans *Le Déjeuner sur l'herbe* d'Edouard Manet ou dans *Souvenir de Mortefontaine* de Jean-Baptiste Corot au XIX^{ème} siècle. À ce propos, Schama écrit que «la tradition poétique de la *douce France* décrit une géographie tout autant qu'une histoire; la douceur, c'est celle de l'ordre classique où rivières, champs cultivés, vergers, vignes et bois sont en parfaite harmonie les uns avec les autres²⁴». Ainsi, il est nécessaire de comprendre la permanence des représentations à travers les siècles. Ceci afin d'appréhender la manière de regarder qui est la nôtre, au XXI^{ème} siècle.

Dans le processus *in situ*, il s'agit non plus d'agir sur la perception mais d'intervenir directement sur l'objet regardé. Ainsi, la nature devient paysage par

24. SCHAMA Simon, *op. cit.*, p.22



CÉZANNE Paul, *Mont Sainte-Victoire*, 1902-04



HABER Phil, *Mont Sainte-Victoire*, 2011

l'intermédiaire de l'art. Ce processus d'artialisation *in situ* est par exemple perceptible au Petit Trianon sur le domaine du château de Versailles. Collines artificielles, petit lac, grotte, belvédère, constituent les artefacts d'un théâtre de nature. Dans le jardin anglais, il s'agit de jouir d'une nature façonnée pour la promenade. Imiter la nature, mais de telle sorte à offrir une multitude de points de vue soigneusement calculés pour exalter la poétique du lieu. La démarche à l'origine du jardin à l'anglaise se fonde ainsi sur une conception artistique de la nature. Et dans cette perspective, les propos de Jacopo Bonfadio, cité par Hunt, sont révélateurs :

« La nature, quand elle s'intègre à l'art, est élevée au rang de créatrice qui devient l'égale de l'art et que l'union des deux engendre une troisième nature.²⁵»

La triade des trois natures telle que théorisée par Hunt est dorénavant complétée. La troisième nature est donc le produit archétypique d'une artialisation *in situ*.

Au premier abord, les concepts d'artialisation *in visu* et *in situ* semblent étanches l'un à l'autre. Pourtant, ces deux aspects de l'artialisation peuvent être intimement liés. Ainsi, en représentant la montagne Sainte-Victoire au début du XX^{ème} siècle, Paul Cézanne entreprend l'artialisation *in visu* d'un petit massif de Provence et fonde l'identité d'un espace

25. Aulo Greco, *Le lettere e una scrittura burlesca*, 1978, in HUNT John Dixon, *op. cit.*, p.26

alors absent des esprits. Comme l'écrit Charles Lopicque, « la butte Montmartre ressemble à Utrillo, le port de Rouen à Marquet, la campagne d'Aix-en-Provence à Cézanne. Que dis-je, ressembler : la montagne Sainte-Victoire finit par n'être qu'un Cézanne²⁶ ». En effet, alors que dans un premier temps, les peintures du mont ne visaient qu'une prise de conscience du monde, elles désignent de nos jours un état originel à préserver par tous les moyens. De l'orientation du regard à la transformation du site, il y a un processus qui tend à rapprocher le sujet de l'objet, et en conséquence, à créer les conditions d'une artialisation *in situ*. La limite entre les deux concepts semble dorénavant plus ténue, notamment dans le cadre des démarches actuelles de patrimonialisation. « La vie imite l'art bien plus que l'art n'imita la vie ». La formule de Wilde résonne dans nos esprits.

Apercevoir le paysage

Les composantes du *paysage-image* étudiées dans les deux chapitres précédents ont mis en lumière l'aller-retour constant entre nature et culture dans la perception subjective du monde. Dans cette relation, l'imagination joue un rôle prépondérant comme condensateur individuel d'un ensemble de représentations collectives. Cela dit, lorsque le paysage est évoqué, il est également question de la manière de saisir ce fragment de nature. Comme le souligne Roger, le paradigme de la fenêtre constitue

26. Charles Lopicque, *Essais sur l'espace, l'art et la destinée*, 1958, in ROGER Alain, *op. cit.*, p.21

« l'invention du paysage occidental ». Au-delà d'un paysage considéré comme arrière-plan, la fenêtre devient le moyen de s'affranchir du premier plan et de s'ouvrir au monde.

« Car l'événement décisif, que les historiens ne me semblent pas avoir assez souligné, est l'apparition de la fenêtre, cette *veduta* intérieure au tableau, mais qui l'ouvre sur l'extérieur. Cette trouvaille est, tout simplement, l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'enchâssant dans le tableau, institue le pays en paysage. Une telle soustraction – extraire le monde profane de la scène sacrée – est, en réalité, une addition : le *-age* s'ajoutant au pays.²⁷ »

Dans une perspective matérielle, le paysage est une représentation définie spatialement par la dimension de la toile, support de la peinture. Le cadrage est la conséquence d'une décision personnelle, celle du peintre, qui choisit de focaliser un bout de nature, un morceau du monde. « En l'enchâssant dans le tableau », le pays devient paysage. En ce sens, le paysage n'est pas la réalité. Il pourrait être un fragment de réalité, mais l'intervention d'un tiers nous interpelle. En contraignant ce qui est vu, le peintre questionne la perception du monde. Qu'est-ce que je vois ? Qu'est-ce que tu regardes ? Quelle est le degré de réalité que nous percevons ?

En étudiant le thème du tableau dans le tableau,

27. *Ibid.*, p.73

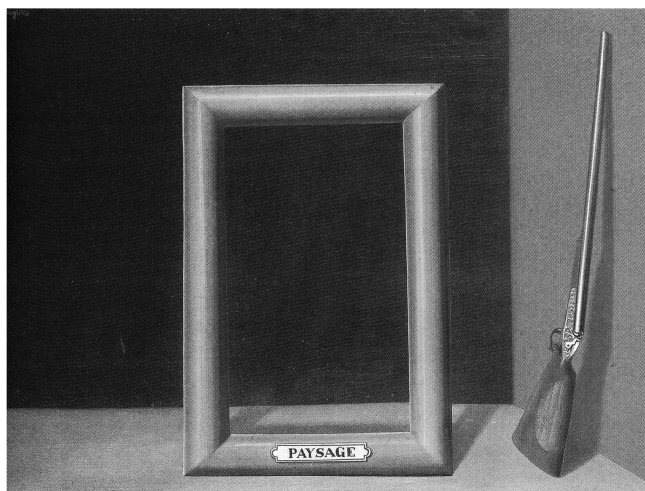
René Magritte tente d'apporter des réponses à la subjectivité de la réalité à l'image de sa peinture *La Condition Humaine*. Dans une pièce, une fenêtre constitue une ouverture dans le cadre du tableau. À travers cette ouverture, une campagne française. Un champ de bruyères, un chemin, un arbre, une forêt. Bref, la vision d'un espace extérieur en tant que paysage de nature. Seulement, la partie centrale du tableau est couverte par une toile peinte. Une toile dans l'ouverture. Une ouverture dans le cadre. Instinctivement, nous identifions alors ce qui était représenté sur la toile comme la continuité du paysage. Pourtant, en regardant précisément la *composition* de la toile, nous comprenons peu à peu que la toile représente une nature artificielle façonnée pour l'œil du spectateur : un champ de bruyères d'une régularité synthétique, un chemin sans aspérités, un arbre solitaire, une forêt ramassée.

« On peut supposer que derrière le tableau, le spectacle soit différent de ce que l'on voit », affirme Magritte, en ébranlant la première appréhension du tableau. L'œuvre d'art ne serait donc pas la représentation de la réalité ? L'homme ne perçoit le monde que par l'intermédiaire de sa propre expérience. Il n'y a ni vérité, ni réalité, mais des réalités individuelles.

« Il n'y a rien *derrière* cette image. Il y a derrière les couleurs du tableau, la toile. Derrière la toile, il y a un mur, derrière les murs, il y a... Les choses visibles cachent toujours d'autres choses visibles.



MAGRITTE René, *La Condition Humaine*, 1933



MAGRITTE René, *Les Charms du Paysage*, 1928

Mais une image visible ne cache rien.²⁸»

Au-delà de l'absence de vérité, Magritte, dans son art le plus absolu, met en évidence l'absurde questionnement du spectateur au sujet de l'arrière de la toile. Le cadre du tableau fait partie du monde réel alors que derrière lui, point de paysage, mais un mur avant un morceau de nature. « Une image visible ne cache rien ». En tenant ces propos, Magritte souhaite amener le spectateur à prendre conscience de sa condition externe et de sa vulnérabilité lorsqu'il s'agit de répondre à une quelconque réalité. Par essence, la représentation n'est pas réelle, il s'agit de ce qui est présent à l'esprit²⁹.

« L'homme a toujours besoin d'une représentation pour comprendre les formes qu'il a *in visu*. La culture trace les lignes du dessin ou de la peinture, qui, à leurs tours, confèrent à notre vision cérébrale un plaisir que nous éprouvons sous le nom de beauté.³⁰»

Dans une seconde œuvre, *Les Charmes du Paysage*, Magritte nous renvoie à nos contradictions humaines. Debout sur le sol, un cadre vide. Au centre de la composition, la vacuité dérange, d'autant plus qu'elle se confronte au plein métallique de la plaque du tableau. « PAYSAGE », le mot résonne à la hauteur de l'absence de représentation. En ce sens, la non-représentation devient une

28. MAGRITTE René

29. CNRTL, *op. cit.*

30. MAGRITTE René

ode à l'imagination du spectateur dont la tâche est de construire son image. Face au défaut de figure, le tableau suscite l'interrogation. Quel est l'essence du visible? L'image ou le mot? Entre représentation et langage, la différence semble minime tant la réaction du spectateur face aux deux tableaux est semblable. Où donc situer la réalité?

Dans cette perspective, les mots de Roger résonnent dans nos esprits. « Chaque paysage a son langage³¹ ». Les langues et dialectes sont des phénomènes qui sont avant tout localisés. Dans le sens où ceux-ci sont liés à des expériences individuelles et à un imaginaire collectif. C'est d'ailleurs ce dont témoigne l'ouvrage *Landmarks* de Robert Macfarlane. L'exploration des mots qu'il a effectuée sur Lewis, la plus grande île de l'archipel des Hébrides extérieures en Écosse, révèle l'élégance et la subtilité du lexique local. Ainsi, *caochan* désigne « un ruisseau dans la lande, obscurci par la végétation tel qu'il est pratiquement caché de la vue », tandis que *feadan* désigne « un petit cours d'eau dévalant d'un lac de la lande³² ». Sur l'île, le langage rend le paysage intelligible. Dans le même sens que l'artialisation, il constitue le médiateur de la perception du monde naturel et témoigne donc de la richesse de la relation entre celui-ci et l'*être-au-monde*.

De nos jours, notre lexique pour explorer le monde semble se restreindre, comme en témoigne la volonté de la rédaction de l'Oxford Junior Dictionary

31. ROGER Alain, *op. cit.*, p.101

32. MACFARLANE Robert, «The word-hoard : Robert Macfarlane on rewilding our language of landscape», *The Guardian*, 2015, traduction libre

de remplacer certaines définitions issues du monde naturel au profit de nouveaux termes technologiques³³. Est-ce significatif d'une distance croissante entre le *moi* et la nature ? Face à cette question, il semble nécessaire de revenir à la condition humaine de la perception. Le paysage n'est qu'une image de la réalité. En ce sens, il ne constitue qu'une partie de l'information. D'ailleurs, lorsqu'il s'agit d'évoquer un point de vue remarquable, il n'est pas question de perception. *Contempler un paysage*, c'est le regarder avec attention. D'après le latin *contemplari*, il s'agit même de le considérer avec la pensée³⁴. Tout l'inverse d'une prise de connaissance par les sens³⁵. On perçoit avec les sens, on aperçoit avec les yeux.

« L'art de l'œil a certainement produit des structures imposantes et stimulantes pour la pensée, mais il n'a pas facilité l'enracinement de l'homme dans le monde.³⁶ »

Le paysage marque peut-être le début d'un processus d'appartenance vis-à-vis d'un territoire. Pourtant, en le saisissant en un instant, l'*être-au-monde* reste prostré à une certaine distance du lieu qu'il arpente. Certes, il structure une vision d'ensemble du monde, mais à force d'éloignement, il s'isole dans une perception centrée sur *un unique sens*, centré sur l'instantané, centré sur la pensée. Comment s'émanciper de la domination patriarcale de l'œil, et parvenir à un équilibre *des sens* ?

33. *Ibid.*

34. CNRTL, *op. cit.*

35. *Ibid.*

36. PALLASMAA Juhani, *Le regard des sens*, Éditions du Linteau, 2011, p.20

De la matière à la matérialité

Écrire. Du latin *scribere* : rayer avec un objet pointu, marquer avec un style, marquer d'une empreinte. Écrire, c'est donc graver, tracer, creuser une matière et éprouver physiquement sa résistance. Écrire est, en quelque sorte, une mise en œuvre de la matière. C'est transposer une idée en acte. C'est charger la matière de sens. C'est produire une matérialité. De la même manière, construire ne consiste-t-il pas en l'élaboration d'un récit où la matière de la page blanche acquiert une matérialité ?

S'interroger sur ce processus, c'est se poser la question du sens. C'est tenter de comprendre comment *être* et *monde* interagissent. C'est vouloir dépasser l'hégémonie de la perception visuelle, la fixité de l'image, pour entrer dans la concrétude des choses.

Signifiant à la fois « matière » et « question », la dénomination anglaise de matière, *matter*, témoigne de son essence subjective. La matière *est* question. Alors que dire de la matérialité ? Afin de répondre à cette interrogation, commençons par revenir brièvement vers la notion de paysage.

L'origine de la notion de paysage est partie intégrante de l'histoire du genre pictural qui lui est associé. Le paysage se présente dès lors comme un morceau de nature reproduit sur une toile tendue à l'intérieur d'un cadre. Le support matériel qu'est le tableau lui-même implique une mise à distance. Le paysage est cadré. Le spectateur voit ce qu'on lui dit de voir. Mais, dès lors, comment se dégager de ce sens premier du mot « paysage », de cette matérialisation d'un fragment de nature enfermé dans un périmètre orthogonal préétabli ?

Les peintres impressionnistes semblent avoir été les premiers à marquer une première « mort » du paysage dans l'histoire de l'art. Monet refusa le regard implicite en faisant disparaître l'horizon. Le spectateur est désorienté. La distance nécessaire à la constitution de l'image en tant que vue disparaît :

« Il n'y a désormais plus de « fenêtre » qui s'ouvre et plus de paysage : l'image dérangeante et pleine d'énergie exige une approche nouvelle, elle fait appel aux facultés sensuelles et intellectives d'un visiteur dépourvu de la possibilité de s'appuyer sur un regard pré-vu pour lui ou sur une surface

plus ou moins facilement déchiffrable.³⁷»

Le cadre s'estompe. Le spectateur s'avance, recule quelques fois pour voir se mélanger les différentes tâches de couleur, mais il s'avance toujours, de plus en plus. Regardant et regardé se rapprochent. C'est à se demander si ce n'est pas le tableau qui nous regarde ? Notre regard touche la matière du tableau. Une matérialité apparaît.

«Peindre un petit tableau, c'est se placer soi-même hors de sa propre expérience, c'est considérer une expérience à travers un stéréopticon, ou au moyen d'un verre réducteur. Quelle que soit la manière dont on peint un plus grand tableau, on est dedans. Ce n'est pas quelque chose qu'on décide.³⁸»

«Quelle que soit la manière dont on peint un plus grand tableau, on est dedans». En poursuivant la logique de Rothko, quel serait le nouveau support ultime succédant au grand tableau ? Ne serait-ce pas justement l'expérience concrète de la réalité ? L'expérience de la matière ?

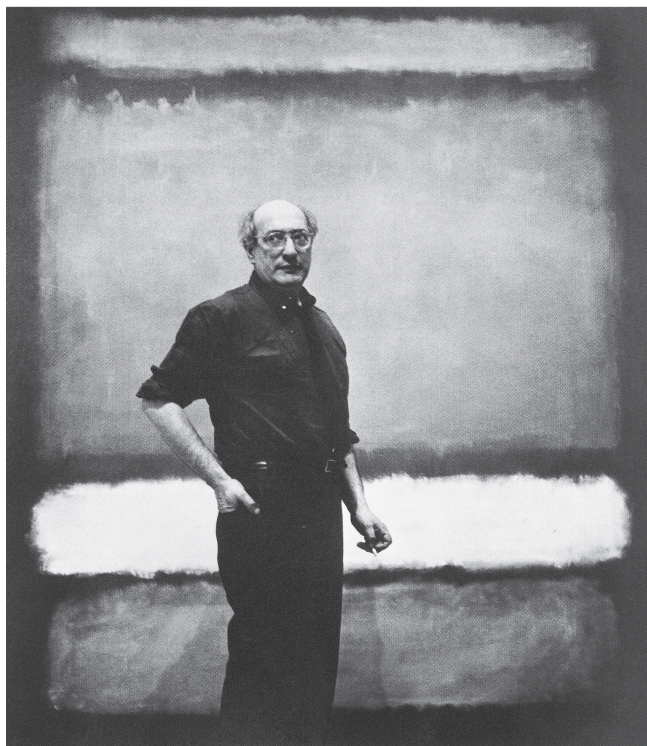
Ce chapitre, en résonance avec le précédent, cherche à déterminer les principes constitutifs de la production de matérialité. Le rapport au monde envisagé n'est plus celui du territoire, mais celui de la matière.

37. JAKOB Michael, *Le paysage*, Infolio, 2008, p.82

38. ROTHKO Mark, *Écrits sur l'art : 1934-1969*, Flammarion, 2007, p.130



MONET Claude, *Nymphéas, reflets verts* (détail), 1914-26



Mark Rothko dans son atelier, 1961

Matérialité brute

Comme nous l'avons vu précédemment, la peinture de Monet redéfinit le rapport entre l'œuvre et le spectateur, l'objet et le sujet, en tentant de matérialiser l'expérience perceptive. Elle saisit, cristallise, l'instabilité de la nature, l'impression première. Afin de dépasser la conception de la représentation classique définie, par Deleuze, comme « la conquête d'un espace optique, à vision éloignée qui n'est jamais frontale ». Ainsi, pour Deleuze, l'espace ne se réduit pas exclusivement à l'espace optique perspectif de la Renaissance ; il est aussi haptique, du verbe grec *aptô*, « toucher ».

« Les rapports de tonalité tendent à éliminer les rapports de valeurs, comme chez Turner, chez Monet ou Cézanne, on parlera alors d'espace haptique, et d'une fonction haptique de l'œil, ou la planitude de la surface n'engendre les volumes que par les couleurs différentes qui y sont disposées. [...] Maintenant, c'est dans la vue même, un espace haptique qui rivalise avec l'espace optique.³⁹»

Deleuze continue en précisant les conséquences spatiales engendrées par l'une des particularités de l'entreprise impressionniste :

« Il n'y a pas plus de dedans que de dehors, mais seulement une spatialisation continuée, l'éner-

39. DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*, Éditions de La Différence, 1981, p.85

gie spatialisante de la couleur. Si bien que, tout en évitant l'abstraction, le colorisme conjure à la fois la figuration et le récit, pour se rapprocher infiniment d'un « fait » pictural à l'état pur, où il n'y a plus rien à raconter. Ce fait, c'est la constitution ou la reconstitution d'une fonction haptique de la vue.⁴⁰»

Ainsi, la vision haptique effleure les facultés sensorielles des choses présentes sur la toile et la nature même de la matière picturale, sa matérialité. Le sens du toucher, même suggéré, fait partie intégrante de l'expérience picturale, de l'expérience du paysage. Le réalisme des paysages ne dépend plus de la précision photographique du peintre mais bien de la capacité à retranscrire l'expérience vécue en arborant la matière du tableau d'une matérialité :

«Le réalisme de Vermeer est si poussé qu'on pourrait croire d'abord qu'il est photographique. Mais si l'on vient à considérer la splendeur de sa matière, la gloire rose et veloutée de ses petits murs de brique, [...] on sent tout à coup au plaisir qu'on éprouve, que la finalité n'est pas tant dans les formes ou dans les couleurs que dans son imagination matérielle ; c'est la substance même et la pâte des choses qui est ici la raison d'être de leurs formes ; avec ce réalisme nous sommes peut-être le plus près de la création absolue puisque c'est dans la passivité même de la matière que nous rencontrons

40. *Ibid.*

l'insondable liberté de l'homme.⁴¹»

Ce nouveau réalisme, au plus proche de l'expérience vécue, ne réside plus dans l'image des formes mais dans l'image de la matière. Comme Sartre le laisse sous-entendre, une poésie – la splendeur – semble émaner directement de la matière. Ce sont les images directes de la matière – non plus les formes – et l'imagination qu'elles suscitent, qui fondent une nouvelle poésie de l'existence.

« Dans la nature, en nous et hors de nous, elles [les autres forces imaginantes] produisent les germes ; des germes où la forme est enfoncée dans une substance, où la forme est interne. Mais outre les images de la forme, si souvent évoquées par les psychologues de l'imagination, il y a des images de la matière, des images directes de la matière. La vue les nomme, mais la main les connaît. Ces images de la matière on les rêve substantiellement, intimement, en écartant les formes, les formes périssables, les vaines images, le devenir des surfaces.⁴²»

Se confronter à la matérialité des choses, imaginer, c'est aller au-delà des formes, «le devenir des surfaces». La forme n'est qu'une résultante de la matière. Elle est subséquente. Cependant, comment donc comprendre le monde en refusant la symbolique formelle? L'un des aspects fondamental de

41. SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Gallimard, 2001, p. 63

42. BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, Les éditions José Corti, 1942

l'œuvre philosophique bachelardienne est d'avoir associé « matière » et « imagination » autour du concept d'« imagination matérielle ». Pour ce dernier, les images ont une consistance, une présence et une activité dans l'imagination qui ne peuvent s'établir que par contact avec de la matière physique. C'est un besoin de pénétration qui « au-delà de la séduction de l'imaginaire des formes, va rêver la matière, la vivre, ou alors – ce qui revient au même – va matérialiser l'imaginaire.⁴³ ».

L'imaginaire aide à abstraire la chose perçue afin d'organiser une cohérence structurelle du monde qui donne sens à notre environnement et à nos actions. L'imagination matérielle serait donc la faculté de former des images qui transcendent la réalité, qui la chantent, et qui permettent de dépasser le sens commun, la condition banale du quotidien et les limites de l'homme⁴⁴. Ainsi, imaginer, c'est donner sens et, pour aller plus loin, c'est dépasser l'absurdité de la condition humaine. Imaginer la matière, c'est l'affubler d'une matérialité. En regard du concept de vision haptique de Deleuze et du concept d'imagination matérielle de Bachelard, il semblerait que la production de matérialité soit donc d'ordre phénoménologique. Pénétrer l'épaisseur de la matière, l'effleurer des yeux, n'est-ce pas une attitude phénoménologique visant à entrer en relation avec le monde qui nous entoure ? Usons de la définition de Jean-François Lyotard donnée afin

43. *Ibid.*

44. ARRUDA Francimar, *La psychanalyse matérielle chez Bachelard*, Autres modernités, 2012, p.180

de circonscrire la complexité de l'entreprise phénoménologique :

« Pourquoi phénoménologie ? Le terme signifie étude des « phénomènes », c'est-à-dire de cela qui apparaît à la conscience, de cela qui est « donné ». Il s'agit d'explorer ce donné, la « chose même » que l'on perçoit, à laquelle on pense, de laquelle on parle [...].⁴⁵»

La phénoménologie recherche donc le sens de l'expérience à travers les yeux du sujet. Et la première chose sur laquelle bute le regard ne saurait être autre chose que de la matière physique.

Afin d'aborder la matière d'un peu plus près, à travers sa réalité la plus concrète, laissons de côté les exemples picturaux pour nous tourner vers l'architecture et les éléments constitutifs de sa substance : les matériaux.

« L'architecture, c'est avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants. L'architecture est au-delà des choses utilitaires. L'architecture est chose de plastique. Esprit d'ordre, unité d'intention, le sens des rapports ; l'architecture gère des quantités. La passion fait des pierres inertes un drame.⁴⁶»

Le Corbusier établit un rapport direct entre les

45. LYOTARD Jean-François, *La phénoménologie* (1954), PUF, 1999, p.5

46. LE CORBUSIER, *Vers une architecture* (1923), Flammarion, 1995, p.121

matériaux et la constitution de l'essence de l'architecture. « Établir des rapports émouvants », ne serait-ce pas établir une matérialité ? En parlant de matériaux « bruts », Le Corbusier tente de revenir à l'essence des choses, de « réveiller cette expérience du monde, revenir aux choses même, [...] revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours⁴⁷ », comme l'affirmait Maurice Merleau-Ponty à propos de l'expérience perceptive. Ce besoin de « revenir à ce monde avant la connaissance » présuppose l'abandon du savoir au profit de la découverte d'une nouvelle naïveté. Afin de s'ouvrir à la tendre indifférence du monde. En effet, Gaston Bachelard écrivait dans *La poétique de l'espace* que l'image poétique « n'a pas besoin d'un savoir⁴⁸ », qu'elle procède d'une « fulgurance⁴⁹ ».

Dans *Précisions sur un état présent de l'architecture* (2015), au chapitre *Phénoménologie*, Jacques Lucan se propose d'étudier l'architecture contemporaine à travers les œuvres de l'architecte Peter Zumthor et des architectes Herzog & de Meuron qui qualifient explicitement leur approche comme phénoménologique⁵⁰. Les propos de Merleau-Ponty, qui cherchait à « revenir aux choses même », semblent incarner profondément l'approche projectuelle de Zumthor :

« S'occuper, dans le contexte d'un projet archi-

47. MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), PUF, 1971, p.2

48. BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace* (1957), PUF, 1970, p.2

49. *Ibid.*

50. « Notre approche est phénoménologique ! » dans « Continuities », Entretien d'Alejandro Zaera avec Herzog & de Meuron, *El Croquis*, n°60, 1993, p.15

tectural, des lois propres qui régissent les choses complètes, telles la montagne, la roche ou l'eau, offre la possibilité d'appréhender un peu l'essence originelle, et pour ainsi dire vierge de toute influence civilisatrice, de ces éléments, de leur donner une expression et de créer une architecture qui part des choses et revient aux choses. Ici, les modèles et les canons de style ne peuvent être que des entraves.⁵¹»

Zumthor refuse «les modèles et les canons de styles» dans le but de se détacher de la culture. À travers l'usage de matériaux «naturels», issus directement de la matière de l'environnement où s'établit le projet, il tente de retrouver un rapport sensible avec l'environnement qui nous entoure, une genèse de l'émotion. Considérant également la matière pour ce qu'elle est, intrinsèquement, Herzog & de Meuron se proposent de faire exister des matériaux «urbains» du quotidien et non plus traditionnels. Au sein du chaos éclectique matériel urbain, ils essaient de renforcer ce qui existe, de le rendre perceptible, à l'image des propos d'Adam Caruso pour qui, «faire d'un matériau exceptionnel quelque chose de spécial est banal, susciter la conscience d'un matériau humble est de la poésie». En développant un intérêt particulier pour les matériaux banals, les architectes Herzog & de Meuron refusent d'établir une matérialité dépendante d'une hiérarchie des matériaux en fonction de leur valeur et de leur noblesse, hiérarchie profondément ancrée culturellement. L'architecte Mies

51. ZUMTHOR Peter, *Penser l'architecture* (1999), Birkhäuser, 2006, p.31

van der Rohe s'était déjà attardé sur la question en redéfinissant ce qui constitue la véritable nature de la valeur d'un matériau :

« Le luxe demeure dans le fait que l'observateur est rendu conscient de l'essence de chaque matériau.⁵² »

Afin de renouveler le rapport à la matière, habituellement esclave d'une dimension sociale et culturelle, le regard porté sur le monde d'Herzog & Meuron est « critique, mais il est aussi naïf⁵³ ».

La démarche impressionniste a révélé le potentiel haptique de la matière. Le regard des philosophes phénoménologiques a valorisé l'imagination de la matière dans la constitution de l'image poétique, et rétabli l'essence de la perception selon une présence au monde ingénue, qui refuse l'héritage culturel. Le monde prend sens à travers une matérialité brute d'émotion, fulgurante, qui transcende l'épaisseur de la surface matérielle des choses. Elle advient.

Mais peut-on substantiellement et éternellement se laisser toucher par le monde comme des enfants sans cesse confrontés à une nouvelle réalité ? À force de chercher des images qui procèdent par fulgurance, le risque n'est-il pas de produire des sensations qui s'estompent aussi vite qu'elles ne jaillissent ?

52. Ludwig Mies van der Rohe, in CARTER Peter, *Architectural Design*, 1961

53. CHEVRIER Jean-François, «Ornament, structure, space, a conversation with Jacques Herzog», *El Croquis*, n°129-130, p.90, in LUCAN Jacques, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, PPUR, 2015, p.121

La matière et sa mise en œuvre semble à même de dépasser cette aporie. S'approcher de la façade de l'entrepôt Ricola et lever les yeux aux ciel, n'est-ce pas s'interroger sur la construction et le savoir-faire à l'origine de sa réalisation ? Pénétrer l'espace sacré de la chapelle Sainte-Bénédict, n'est-ce pas se confronter à la réinterprétation du langage constructif de la chapelle Sainte-Thérèse édifiée par l'architecte allemand Rudolf Schwartz ?

Matérialité en acte

Penser la matière pour ce qu'elle est, c'est retrouver une matérialité brute procédant d'un non-savoir. C'est, comme nous l'avons démontré, refuser le monde des formes et des signes. Mais, la matière n'est pas seule, et dès qu'elle est mise en œuvre, elle ne peut éviter la confrontation avec un contexte culturel producteur d'une nouvelle matérialité :

« Pour ceux qui savent regarder, la matière n'est jamais solitaire, elle ne cesse de renvoyer aux préalables, aux contingences de voisinages, elle répond, dialogue et controverse avec. Elle prend sa place dans les provisions de sens qui fondent les cultures, par associations élémentaires.⁵⁴ »

En construisant une chaise en assemblant divers éléments appartenant jadis à d'anciennes chaises, l'artiste Martino Gamper confronte l'histoire individuelle de la matérialité produite à l'histoire

54. ROCHE François, *L'ombre du caméléon*, Institut français d'architecture, 1994, p.28

collective du lieu investi – dans lequel il a puisé la matière première constitutive de la chaise. Dès lors, la matérialité dépend moins du matériau utilisé, le bois, que de la confrontation matérielle des éléments. Par analogie, le travail du dessinateur, selon Bachelard, procède également du rapprochement de matières différentes :

« Car que fait le dessinateur ? Il approche deux matières ; il pousse doucement le noir crayon vers le papier. Rien de plus. La cohésion du graphite est alors sollicitée à l'adhésion par le papier immaculé. Le papier est réveillé de son sommeil de candeur, réveillé de son cauchemar blanc.⁵⁵ »

Ce n'est pas le papier qui importe. Ni le graphite. C'est la réunion des deux qui définit la matérialité d'un ensemble. Regarder un mur de briques, c'est percevoir la matière même de l'argile solidifiée par la cuisson – et se laisser gagner par une impression de chaleur. C'est également, ne l'oublions pas, appréhender la texture des joints de ciment. Mais finalement aussi établir le rapport entre les deux et se laisser toucher par l'ensemble ainsi créé, par sa mise en œuvre et le savoir auquel elle renvoie. C'est la maçonnerie qui produit une matérialité. Et non la brique.

« Comme il y a de nombreuses sortes de briques et de mortiers que l'on peut assembler, et comme le résultat final dépend aussi des joints

55. BACHELARD Gaston, *Le droit de rêver*, PUF, 1970, p.69



SCHWARZ Rudolf, Chapelle Sainte-Thérèse, Linz, Allemagne, 1962



ZUMTHOR Peter, Chapelle Sainte-Bénédictine, Grisons, Suisse, 1988

et du dessin du liant, on comprendra qu'il y a une infinie de possibilités. Les différentes civilisations et les différentes périodes sont caractérisées par des types particuliers de mise en œuvre des briques mais tous se composent des mêmes éléments simples : la brique et le mortier.⁵⁶»

Ainsi, chaque solution parmi l'infinitude de possibilités dépendra d'un contexte culturel particulier. En nous rendant attentif à la dialectique des matériaux et leur mise en œuvre, Rasmussen interroge « la vraie nature de l'architecture ».

« Enfin il y a un trait important à ne pas négliger lorsqu'on cherche à définir la vraie nature de l'architecture. C'est le processus créatif, la façon dont la construction vient à l'existence. L'architecture n'est pas produite par l'artiste lui-même [...].⁵⁷»

De la même manière, et en théorisant la logique à son extrême, Georges Braque marque la primauté de la démarche projectuelle face à l'œuvre elle-même : « Chez moi, la mise en œuvre a toujours le pas sur les résultats escomptés⁵⁸ ». La façon dont est composé – *construit* pourrait-on dire dans le cas de Braque – le tableau importe plus que le tableau lui-même. Le processus créatif qui a conduit l'artiste à peindre un tableau *z* à partir d'un tableau *y* précédé d'un

56. RASMUSSEN Steen Eiler, *Découvrir l'architecture* (1959), Éditions du Linteau, 2002, p.216

57. *Ibid.*, p.24

58. BRAQUE Georges, *Le Jour et la Nuit, Cahiers de Georges Braque 1917-1952*, Gallimard, 1982

tableau *x* est révélateur de l'essence de l'œuvre. Georges Braque refuse toute velléité et toute action en vue d'un résultat finalisé. Dans *Critique et clinique* (1993), les propos de Gilles Deleuze définissant l'acte d'écriture entrent en résonance avec l'entreprise picturale de Georges Braque :

« Écrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement, comme Gombrowicz l'a dit et fait. Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu.⁵⁹»

Écrire. Peindre. Construire. N'est-ce pas toutes des attitudes qui excluent la finitude en interrogeant le passé et le devenir de la matière, qu'elle soit écrite, peinte, ou assemblée ? La poétique de la matière n'est-elle pas en définitive dépendante de la prise de conscience du processus qui l'a transformée ?

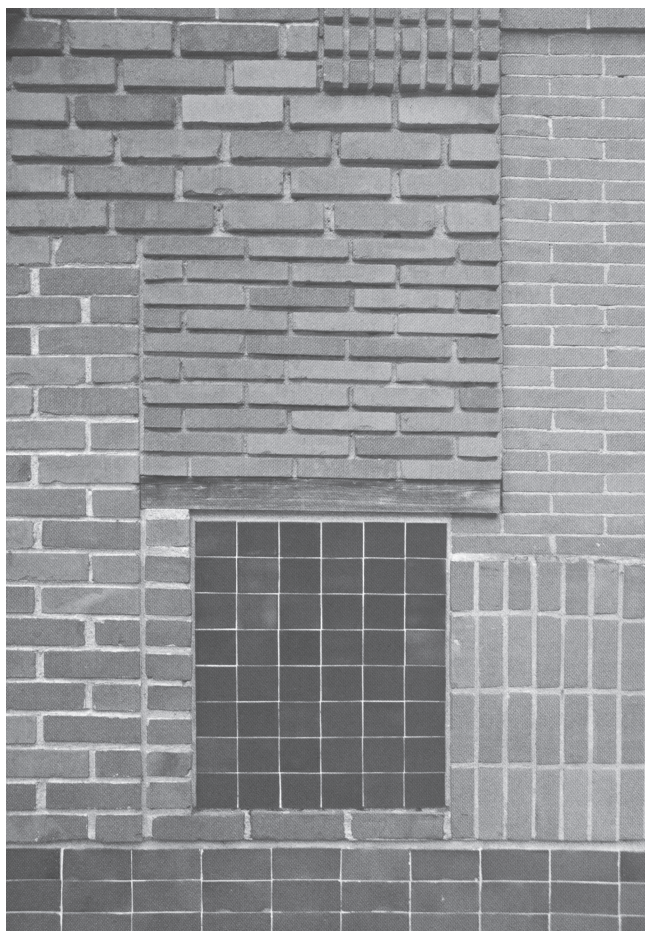
La matière doit son existence à l'acte qui l'a travaillée. Gaston Bachelard, en admiration devant l'œuvre du graveur Albert Flocon, s'interroge sur le lien unissant la matière et la main. L'image poétique de la matérialité dépasse le visuel pour s'incarner véritablement à travers le geste, l'action de la main.

« Cette conscience de la main au travail renaît

59. DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Éditions de Minuit, 1993, p.11



GAMPER Martino, *100 chairs in 100 days*, 2007



Détail du mur de briques de la *Summer House* d'Alvaar Aalto, 1953

en nous dans une participation au métier du graveur. La gravure ne se contemple pas, elle se réagit, elle nous apporte des images de réveil. Ce n'est pas l'œil seulement qui suit les traits de l'image, car à l'image visuelle est associée une image manuelle et c'est cette image manuelle qui vraiment réveille l'être actif en nous. Toute main est conscience d'action.⁶⁰»

L'image visuelle n'aura de sens que si celle-ci se complète d'une *image manuelle*. Cette *image manuelle*, dans le domaine de l'architecture, est celle qui conscientise le travail de l'ouvrier. Cela expliquerait peut-être pourquoi un mur de madriers équarris traditionnellement sur place, attendrit davantage le regard qu'un mur de madriers produits par des machines en usine. Ou qu'un mur de béton lisse, sans aspérité, émeut moins qu'un mur dont le béton garde les traces de coffrage, comme le laissent suggérer les propos de Rasmussen lorsque celui-ci se confronte à un banal château d'eau au Danemark :

« Les murs ont été coulés dans un coffrage de planches brutes [...]. De loin, on ne voit que ces grandes côtes en relief mais si l'on s'approche, la surface de ciment gris s'anime. À la base de la tour, les traces de décoffrage ont été lissées jusqu'à disparaître, probablement dans l'idée de la rendre plus belle, il en résulte quelque chose de mort, comparé à la vitalité de la structure supérieure.⁶¹»

60. BACHELARD Gaston, *Le droit de rêver*, PUF, 1970, p.68

61. RASMUSSEN Steen Eiler, *Découvrir l'architecture* (1959), Éditions du Linteau, 2002, p.203

Ce « quelque chose de mort » n'est-il pas justement l'absence d'un sentiment de vie que seule la main de l'artisan est en mesure de faire surgir de la matière ?

« Ainsi, dans la plus extrême délicatesse, la main éveille les forces prodigieuses de la matière. Tous les rêves dynamiques, des plus violents aux plus insidieux, du sillon métallique aux traits les plus fins, vivent dans la main humaine, synthèse de la force et de l'adresse.⁶²»

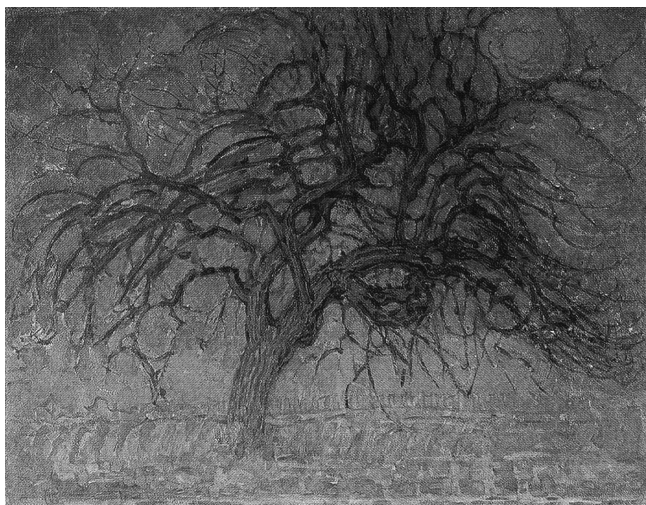
Mais, l'habileté de l'artiste n'est pas celle de l'artisan. Le geste de l'ouvrier procède d'un savoir-faire qui n'est pas exclusivement personnel mais aussi partagé. Un savoir-faire traditionnel représentatif d'une collectivité :

« L'étude de la vie matérielle des hommes n'a de signification que si la technologie possède une lucide conscience sociologique des faits étudiés. [...] [Ses] matériaux ne prendront vie que s'ils sont élaborés en fonction des rapports économiques, esthétiques et sociaux qui les unissent, non uniquement à l'artisan, mais à la collectivité plus ou moins large à laquelle il appartient.⁶³»

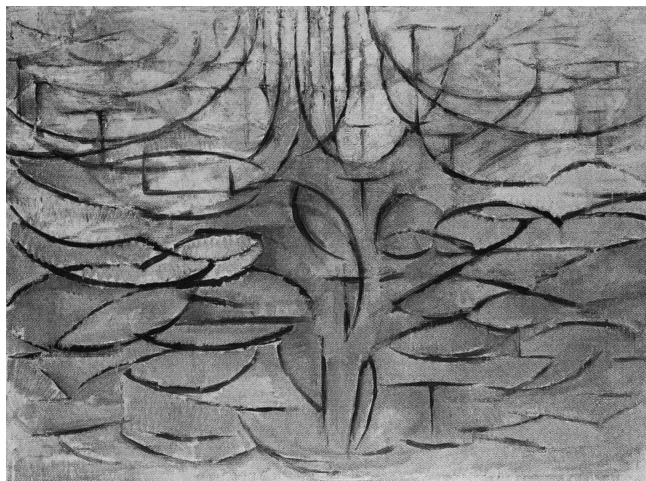
La technologie, comme savoir sur les techniques, ne renvoie pas uniquement à l'artisan en tant qu'individu. Elle s'inscrit dans une tradition. « Les matériaux ne prendront vie » seulement s'ils se réfèrent à la

62. BACHELARD Gaston, *Le droit de rêver*, PUF, 1970, p.69

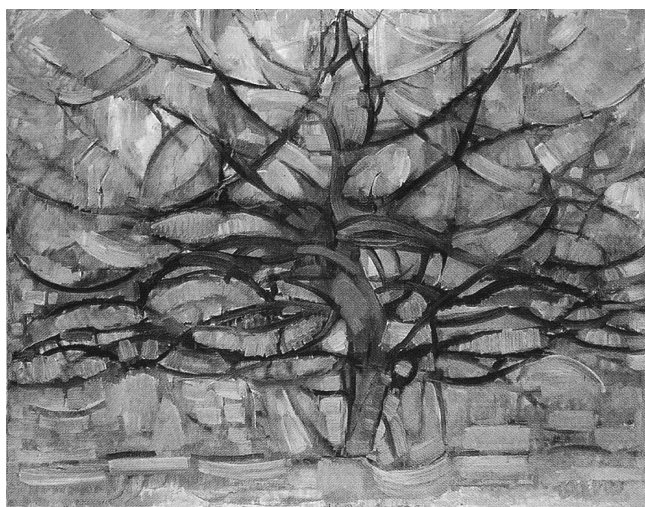
63. LEROI-GOURHAN André, *Sur la position scientifique de l'ethnologie*, PUF, 1952, p.515



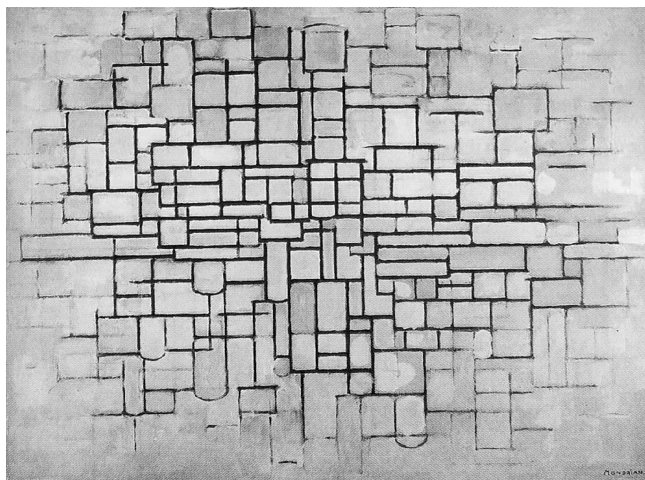
MONDRIAN Piet, *Arbre rouge*, 1909



MONDRIAN Piet, *Pommier en fleurs*, 1912



MONDRIAN Piet, *Arbre gris*, 1912



MONDRIAN Piet, *Lignes et Couleurs*, 1913

culture qui les a produits. La matérialité, cette vie des matériaux, semble en définitive ne pas pouvoir se passer d'un savoir, qu'il soit individuel – le savoir-faire de l'artisan – ou collectif – la tradition. Elle ne peut pas s'expliquer exclusivement par des concepts esthétiques. Elle dépend aussi de la technique. L'anthropologue Marcel Mauss établit d'ailleurs un rapport d'interdépendance entre le domaine de l'esthétique et celui de la technique :

« Il est très difficile de distinguer les phénomènes esthétiques des phénomènes techniques pour une raison précise : une technique est toujours une série d'actes traditionnels ; une série, c'est-à-dire un enchaînement organique destiné à produire un effet qui n'est pas seulement un effet *sui generis*, comme dans la religion, mais un effet physique. Or, très souvent, l'œuvre esthétique consiste en un objet. La distinction entre les techniques et les arts, surtout lorsqu'il s'agit d'arts créateurs, n'est donc qu'une distinction de psychologie collective : dans un cas, l'objet a été fabriqué et pensé par rapport à son but physique ; dans l'autre cas, il a été pensé par rapport à la recherche de la sensation esthétique. L'étranger connaîtra la distinction en interrogeant d'abord l'auteur ou l'acteur. Il y a de la technique dans l'art et il y a une architecture technique ; mais l'objet esthétique se reconnaît à la présence d'une notion plus compliquée que la notion d'utilité.⁶⁴»

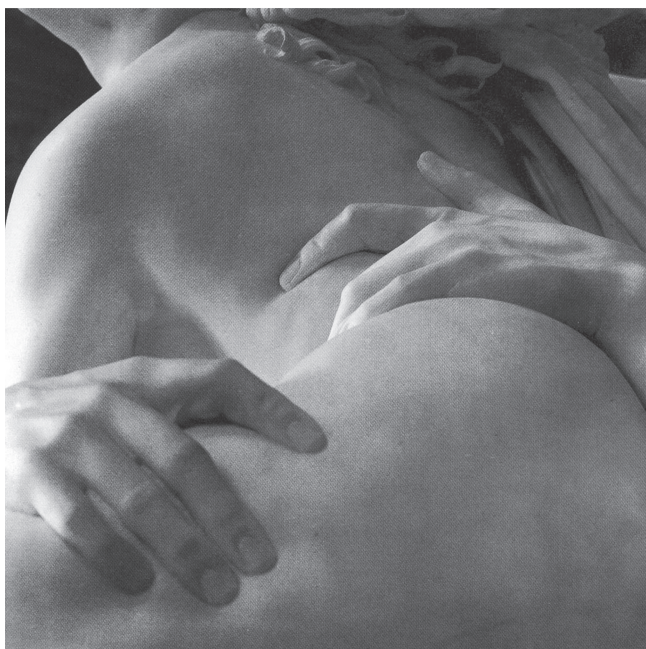
64. MAUSS Marcel, *Les techniques du corps* (1935), PUF, 1966 p.85

Ainsi, l'art est profondément ancré dans la tradition. L'objet ne peut exclure la signification des actes traditionnels qui l'ont façonné. Le matériau de construction garde donc en lui les traces – qu'elles soient physiques ou non – de sa mise en œuvre, et porte les significations de la culture dans laquelle il s'inscrit. La matière garde en mémoire. Tant l'acte technique individuel que les représentations collectives qu'elle a suscité et qu'elle suscite.

«Un bâtiment est un réseau statique de traces/empreintes liées à des opérations techniques sur un support matériel, dénotant le mouvement dynamique de sa structuration. La matière formée est dépositrice d'actions passées de sorte que l'artefact architectonique se manifeste comme une forme de mémoire. Elle témoigne, en lui et sur lui, des marques et des traces de la totalité des phénomènes qu'il a subis tout au long de l'histoire de sa formation.⁶⁵»

La notion d'empreinte semble donc inhérente à la constitution d'une matérialité qui affirme son processus. Afin d'explicitier un peu plus cette notion, attardons-nous sur un dernier exemple – *La Méditation* ou *Voix Intérieure* d'Auguste Rodin – représentatif d'une *matérialité en acte*. Inspirée par une sculpture de Michel-Ange, *La Méditation* fut ensuite privée de ses bras et d'une partie de sa jambe pour être insérée dans un monument à la gloire de *Victor Hugo*. Par la suite, la sculpture « incomplète », devenue *Voix Intérieure*, fut exposée isolée de son

65. CECCARINI Patrice, *Catastrophisme architectural*, L'Harmattan, 2004



BERNINI Gian Lorenzo, *L'enlèvement de Perséphone*, 1622



RODIN Auguste, *La Méditation ou Voix intérieure*, 1896

contexte. En exaltant les marques constitutives de son histoire propre, cette œuvre marque un changement de paradigme profond dans l'histoire de l'art : le modèle *optique* de l'imitation de la Renaissance est supplanté par un modèle *tactile*, celui du travail en acte. La technique du moulage et son expression deviennent le moyen de réconcilier la main et l'image alors que justement la Renaissance s'était engagée à les éloigner. Cette œuvre n'incarne plus le temps figé des œuvres baroque de Bernini. La mise à jour de l'empreinte révèle un temps anachronique où le passé y travaille le présent. L'empreinte nous met en contact avec l'original tout en signifiant sa perte. La ressemblance n'est plus *visuelle* comme auparavant, elle s'établit *par contact* direct avec la matière. L'empreinte – théorisée par Georges Didi-Huberman – « désoriente l'histoire (par l'anachronisme) et la vision (par le contact)⁶⁶ » car celle-ci ne fait pas appel à la distance nécessaire au regard ; elle est donc haptique, et révèle ainsi la possible manifestation d'une *matérialité brute*. En plus de condenser les deux types de matérialité – *brute* et *en acte* – traités précédemment, cette œuvre anticipe la dernière composante indissociable du concept de matérialité : le temps.

Matérialité et temps

Faire l'expérience de la matière, pour ce qu'elle est, dans son essence, en tant que masse informe sans échelle, est impossible. Expérimenter la matière

66. DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance par contact*, Éditions de Minit, 2008

produit invariablement, et instantanément, une matérialité. Le monde est bien entendu composé de matière, mais celui qui nous entoure, celui que je perçois, le mien, n'est que matérialité. L'expérience du monde suppose la présence d'un sujet, d'un *moi* pensant, évoluant dans l'espace à travers le temps. Admettre que la matérialité n'existe que par l'expérience et que l'expérience n'est réalisable qu'à travers le temps, c'est démontrer l'interdépendance des concepts de matérialité et de temps. Le temps agit sur la matérialité des choses tandis que la matérialité rend perceptible l'écoulement du temps. La matérialité est le visage du temps. Ainsi, *envisager* la manière dont le temps et la matière interagissent, c'est chercher à comprendre les variables déterminant la constitution de la matérialité.

Le temps est partagé. Les expériences structurent la tradition. Au fil des générations, le geste de l'artisan se transmet par le biais du travail sur la matière. En se confrontant à des formes architectoniques traditionnelles, nous confrontons notre individualité à la mémoire collective. Nous inscrivons notre présence dans un groupe. L'artefact architectonique devient le support matériel de notre identité collective, en nous offrant une image de permanence et de stabilité. Et ces images de stabilité donnent l'impression au groupe de perdurer. Ainsi, comme le théorisait Maurice Halbwachs dans son manuscrit sur la mémoire collective, « les groupes imitent la passivité de la pierre inerte ». Le groupe et l'inertie de la tradition locale dépendent de la permanence de l'environnement matériel dans lequel ils prennent racine :

« Lorsqu'un groupe humain vit longtemps en un emplacement adapté à ses habitudes, non seulement ses mouvements, mais ses pensées aussi, se règlent sur la succession des images matérielles qui lui représentent les objets extérieurs. Supprimez, maintenant, supprimez partiellement ou modifiez dans leur direction, leur orientation, leur forme, leur aspect, ces maisons, ces rues, ces passages, ou changez simplement la place qu'ils occupent l'un par rapport à l'autre. Les pierres et les matériaux ne vous résisteront pas. Mais les groupes résisteront, et, en eux, c'est à la résistance même sinon des pierres, du moins de leur arrangement ancien que vous vous heurtez. Sans doute cette disposition antérieure a été autrefois l'œuvre d'un groupe. Ce qu'un groupe a fait, un autre peut le défaire. Mais le dessein des hommes anciens a pris corps dans un arrangement matériel, c'est à dire dans une chose, et la force de la tradition locale lui vient de la chose, dont elle était l'image.⁶⁷ »

La tradition est structurée en un « arrangement matériel ». C'est donc davantage la manière dont les choses sont assemblées que les choses en elles-même qui importe. C'est l'*image* de la chose qui fabrique la mémoire commune. Imaginons, à titre d'exemple, qu'un simple grenier vernaculaire d'une quelconque région alpine soit détruit. Ce n'est pas l'absence matérielle de l'objet mais plutôt la perte de l'objet en tant que représentation mentale qui est

67. HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective* (1950), Albin Michel, 1997, p.200

mise en jeu. C'est le *type*, au sens de Quatremère de Quincy, qui est affecté. En ce sens, l'objet n'appartient pas exclusivement à son propriétaire ; il appartient à un réseau systémique d'images qui, assemblées, constituent le cadre mental au sein duquel un groupe peut se reconnaître. De ce fait, la matérialité de l'objet construit ne dépend pas directement de celui-ci ; elle dépend plutôt de la permanence des images matérielles à partir desquelles la mémoire collective se compose.

Le temps de la tradition est celui de la continuité où le groupe envisage l'avenir sereinement. Selon les mots du thérapeute américain Gotthard Booth, « rien de satisfait davantage l'homme que participer à des processus qui dépassent la durée de vie de l'individu ». Nous avons donc besoin de nous sentir enracinés dans le continuum du temps. La participation à ces processus se manifeste à travers la conscientisation d'un savoir-faire traditionnel dépendant davantage de représentations mentales que du contact physique et concret avec la matière. Mais il serait réducteur de mesurer exclusivement la matérialité à l'aune du temps de la tradition, du temps partagé. La matérialité dépendra aussi d'un autre temps, le temps du changement, celui dont les effets sont perceptibles par l'individu : le temps de l'existence.

Se confronter au temps qui passe, c'est se confronter à son existence propre. Heidegger affirme même que le sens de l'existence est la temporalité⁶⁸. Et,

68. HEIDEGGER Martin, *Être et Temps* (1927), Gallimard, 1986

c'est au travers de notre environnement, de notre espace, et de la manière dont il évolue, que le temps nous est rendu perceptible.

« Nous sommes en dialogue et en interaction constants avec notre cadre de vie, au point qu'il est impossible de séparer l'image du soi de son existence spatiale et de sa localisation. « Je suis mon corps », affirme Gabriel Marcel, mais « je suis l'espace où je suis », dit le poète Noël Arnaud.⁶⁹ »

En interrogeant la temporalité du monde construit qui nous entoure, l'être humain se pose la question de l'existence :

« Qui, en face d'un immeuble parisien, n'a jamais pensé qu'il était indestructible ? Une bombe, un incendie, un tremblement de terre peuvent certes l'abattre, mais sinon ? Au regard d'un individu, d'une famille, ou même d'une dynastie, une ville, une rue, une maison, semblent inaltérables, inaccessibles au temps, aux accidents de la vie humaine, à tel point que l'on croit pouvoir confronter et opposer la fragilité de notre condition à l'invulnérabilité de la pierre.⁷⁰ »

L'homme détruit, remplace, ajoute. Mais il conserve aussi, il restaure, entretient, et laisse vieillir. « Si l'immortalité était possible, l'espace disparaîtrait

69. PALLASMAA Juhani, *Le regard des sens* (1996), Éditions du Linteau, 2010, p.73

70. PEREC Georges, *La vie mode d'emploi*, Fayard, 1978, p.171

bientôt⁷¹ ». La rouille est nécessaire. Les matériaux réagissent en vieillissant. Ils s'usent, se désagrègent, s'effritent. Mais pas seulement. Ils mûrissent avec la patine du temps. Ce goût pour le vieillissement est cultivé, dans la société occidentale, depuis l'arrivée du romantisme. Avec la révolution industrielle et la dynamique de croissance engendrée, une chose devient obsolète avant même que celle-ci n'ait eu le temps d'être familière. Cette fragilité de la permanence poussa l'homme romantique à entretenir un rapport nouveau avec le passé : la beauté n'est plus forcément celle de la complétude ou celle de la jeunesse florissante.

« Si le style est pauvre, le temps l'enrichira ; s'il est surchargé, il le simplifiera ; s'il est dur et violent, il l'adoucira ; s'il est doux et obscur, il le mettra en valeur ; quels que soient ses défauts ils seront rapidement camouflés, qu'elle que soit sa vertu, elle aura toujours l'éclat et apparaîtra furtivement dans la douce lumière.⁷² »

Pour John Ruskin, aucun bâtiment « n'est enlaidi par les marques de vieillissement qu'il porte ». Les traces du temps sont sacralisées. Selon John Piper, « les hommes devraient faire des bâtiments, comme Dieu fit les hommes, pour être beaux dans leur vieillesse ainsi que dans leur jeunesse⁷³ ». Un objet laissant parler sa fragilité, communique un senti-

71. LOWENTHAL David, *Passage du temps sur le paysage*, Infolio, 2008, p.189

72. RUSKIN John, *Modern Painters*, John Wiley & Sons, 1886, p.105, *in ibid.*, p.192

73. PIPER John, *Buildings and Prospects*, Architectural Press, 1948, p.89

ment de vie, selon Malraux, « par l'évidence de leur lutte avec le Temps⁷⁴ ». L'habituelle question du « comment ça va vieillir ? » devient essentielle. Et c'est, sans doute, en interrogeant les matériaux et leur matérialité, qu'une partie de la réponse se cache. L'usure d'une matière intègre deux notions. D'une part, la nature qui, par l'intermédiaire de processus chimiques détériore l'objet progressivement. D'autre part, l'homme qui, par un usage prolongé ou répétitif, altère l'objet.

Ainsi, la matérialité issue de l'usure d'une matière par la nature révèle sa structure la plus intime. Le bois, par exemple, lorsqu'il est exposé au vent et aux variations atmosphériques, laisse apparaître le dessin des fibres plus distinctement :

« La moelle du bois s'use, lessivée jusqu'à disparaître, si bien que le dessin reste en relief. En même temps, le bois change de couleur. Les espèces jaunes, résineuses, deviennent gris argenté. On dirait de vieilles personnes dont les visages ridés et battus par le temps ont plus de caractère que les visages jeunes.⁷⁵ »

Chaque matériau réagit différemment. Mais il en est un qui semble incarner, mieux que tous les autres, la permanence de la résistance avec le temps qui passe :

« Un galet poli par les vagues est un plaisir pour

74. MALRAUX André, *La voix du silence*, Gallimard, 1951

75. RASMUSSEN Steen Eiler, *Découvrir l'architecture* (1959), Éditions du Linteau, 2002, p.210

la main, non seulement pour sa forme apaisante mais parce qu'il dit son lent processus de transformation ; un galet sur notre paume matérialise la durée, c'est le temps devenu forme.⁷⁶»

Ce « temps devenu forme » acquiert une matérialité particulière. S'appropriier un objet ayant déjà vécu, nous rassure : sa longévité nous laisse penser que nous ne sommes que de simples locataires temporaires. « Participant à l'omniprésence du délabrement, il nous arrive parfois de laisser notre propre marque qui, à son tour, enrichit et vieillit tout objet⁷⁷ ».

« On a plaisir à saisir une poignée de porte saisie par des milliers de mains ayant franchi cette porte avant nous ; la propreté chatoyante née d'un usage immémorial est devenue une image d'accueil et d'hospitalité. La poignée de porte est la poignée de main du bâtiment. [...] nous serrons les mains de générations innombrables.⁷⁸»

La matière n'est plus anonyme, elle nous est familière. L'usure due aux actions humaines produit une matérialité particulière qui nous relie à l'humanité. Notre action s'inscrit dans la continuité des actions passées. Mais l'usure de la matière ne dépend pas toujours d'un usage répété. La matière est parfois marquée par des événements particu-

76. PALLASMAA Juhani, *op. cit.*, p.65

77. LOWENTHAL David, *op. cit.*, p.201

78. PALLASMAA Juhani, *op. cit.*, p.65

liers. Des événements *marquants*. L'homme laisse des traces, tangibles ou invisibles, permanentes ou éphémères, dont la matière en garde le souvenir, au plus profond. La matière n'oublie pas :

« Car cette pierre, traitée à la fois comme page et comme visage, comme dépositaire et comme interlocuteur, c'est-à-dire par laquelle votre authentique trace doit être à la fois manifestée et enfouie, un moment arrive, en effet, où l'on va [...] l'effacer délibérément en surface, la priver du trop de visibilité, lui enlever l'immédiateté du dépôt. Et elle ne s'en défend pas, elle ne demande pas mieux sans doute, sachant bien qu'elle a bu, englouti aussitôt ce qu'elle voulait conserver.

Mais c'est au cours et à la suite de cette opération, c'est dans l'état où elle se trouve alors, pâle, retenue, le dessin devenu à peu près invisible, que la figure de la pierre apparaît la plus émouvante. Il s'agit bien ici d'une profondeur de mémoire, d'une profonde répétition intérieure du thème qui fut inscrit à la surface, et non d'aucune autre profondeur. C'est la mémoire, l'esprit (et la confiance qu'ils impliquent en l'identité personnelle) qui font ici la troisième dimension. Et voici donc une inscription dans le temps aussi bien que dans la matière. Et cette inscription, c'est d'une autre façon que la façon habituelle qu'elle répond au proverbe : *scripta manent*. Elle ne demeure pour ainsi dire que dans le possible. Dans l'immanent.⁷⁹»

79. PONGE Francis, *Matière et mémoire*, 1943

Nous parlons à la matière et la matière nous répond. La figure de la pierre témoigne, en surface, d'une épaisseur historique. Elle révèle une accumulation sédimentaire de traces. La pierre est un palimpseste. Passé et présent se côtoient. « Ce qui est là » et « ce qui n'est plus » se confondent. L'existence se fond dans la matière. La matière prend sens, elle existe. Elle est matérialité.

« Ils ne savent pas que c'est leur dernière promenade dans Paris. Ils n'ont pas encore d'existence individuelle et se confondent avec les façades et les trottoirs. Sur le macadam, rapiécé comme un vieux tissu, sont inscrites des dates pour indiquer les coulées de goudron successives, mais peut-être aussi des naissances, des rendez-vous, des morts. Ils en ont capté tous les reflets. Ils n'étaient que des bulles irisées aux couleurs de cette ville : gris et noir.⁸⁰ »

La matière est le support d'une lutte contre l'oubli. L'on y laisse des traces qui, peut-être, feront vivre l'individu au-delà de sa mort. Travailler la matière est une forme d'écriture, qu'elle soit consciente ou non. C'est une manière de se confronter au temps. Et d'y résister. *Écrire*. Du latin *scribere* : rayer avec un objet pointu, marquer avec un style, marquer d'une empreinte. Écrire, c'est donc graver, tracer, creuser une matière et éprouver physiquement sa résistance. La matérialité serait-elle donc le récit de cette résistance ? Les mots de Georges Perec nous éclairent et font écho à l'introduction de notre chapitre :

80. MODIANO Patrick, *Villa triste*, Gallimard, 1975

« L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes :

Écrire: essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose: arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.⁸¹»

81. PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, 1974, p.180

Correspondances

De la nature au paysage, de la matière à la matérialité, notre exploration théorique dévoile des processus analogues et des correspondances troublantes. La constitution du paysage comme celle de la matérialité semble pleinement dépendante du sujet. Le sujet qui *regarde* voit le paysage tandis que le sujet qui *touche* ressent une matérialité. De l'esprit aux sens, des sens à l'esprit, l'être percevant ne cesse d'attribuer des significations à l'environnement dans lequel il évolue.

Chercher à établir des correspondances entre paysage et matérialité, c'est préciser les rapports entre le monde de l'esprit et le monde matériel. C'est déchiffrer le sens des analogies qui font glisser le monde des idées à travers celui des perceptions, et vice-versa.

Dès le premier vers de son poème, Baudelaire définit la Nature à travers la symbiose d'éléments a priori antinomiques : la minéralité de l'architecture et le vivant. En ce sens, les arbres de la forêt se confondent avec les piliers d'un temple. La nature est une construction, non pas seulement architecturale, mais également mentale. Dans la complexité d'un monde où les paroles sont confuses, l'homme cherche à rétablir le dialogue avec ce qui l'entoure. Des échos épars à la recherche d'une ténébreuse et profonde unité, le poète cherche à exprimer l'harmonie du monde.

Pourtant, aujourd'hui, l'*être-au-monde* navigue à vue dans une galaxie constellée d'*im-mondes* en développement constant. D'un côté, un paysage réduit à l'accumulation d'images préconçues. De l'autre, une matérialité qui peine à faire sens au sein de la profusion des nouveaux matériaux. Désarmé, l'homme *dépaysé* cultive son individualité à défaut de pouvoir défricher les limbes d'une mémoire commune. Accaparé par la pensée technologique, l'individu expose une conscience de soi aussi élevée qu'indisponible. Notre rapport au passé n'est plus fondé sur un temps partagé mais sur une conservation éperdue d'artefacts. Pour expliciter cette relation nouvelle entretenue avec le passé, Hermann Lübbe parle de « rétrécissement du présent⁸² ». Notre champ rétrospectif s'amointrit. Notre capacité prospective diminue. Une chose devient obsolète avant même que celle-ci n'ait eu le temps d'être

82. LÜBBE Hermann, *Geschichtsphilosophie. Verbliebene Funktionen*, Erlangen - Jena, Palm & Enke, 1993, p.21

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répètent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

CHARLES BAUDELAIRE

Correspondances (1857)

familière. Cette fragilité de la permanence pousse l'homme moderne à entretenir un rapport privilégié avec le passé. Quels sont les repères partagés d'une société dont la quête d'identité devient aussi frénétique qu'insatiable ?

Rester en mémoire

Entre paysage et matérialité, l'*être-au-monde* est au centre d'une réalité partagée, tangible et temporelle. Dans la quête de sens qui est la sienne, l'expérience, la mémoire et l'imaginaire sont intrinsèquement imbriqués dans un jeu dynamique entre l'individuel et le collectif. Des visions d'enfance de Simon Schama aux chaises rapiécées de l'artiste Martino Gamper, la question de la perception relève aussi bien du *moi* que du *nous*. À ce titre, nous pouvons dans un premier temps évoquer les sens des mots. *Expérience*: épreuve que l'on fait personnellement d'une chose, mais également, fait d'acquérir un savoir-faire par l'usage et la pratique⁸³. *Mémoire*: faculté de l'esprit à conserver des images, des sensations, des états de conscience antérieurs, mais aussi, souvenir⁸⁴. *Imaginaire*: domaine de l'imagination, et, ensemble des représentations collectives⁸⁵. Puis, dans un deuxième temps, égrener les tournures idiomatiques qui mettent en évidence la mobilité des termes : *faire l'expérience d'un art* et *faire bénéficier quelqu'un de son expérience*, *avoir la mémoire courte* et *veiller sur la mémoire de quelqu'un, malade*

83. CNRTL, *Académie 9^{me} édition*

84. *Ibid.*

85. *Ibid.*

imaginaire et imaginaire d'une nation. À la lecture de ces expressions, il semble clair que l'expérience, la mémoire et l'imaginaire s'incarnent tant à travers l'individu qu'à travers le collectif.

« Au reste si la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent, en tant que membres du groupe. De cette masse de souvenirs communs, et qui s'appuient l'un sur l'autre, ce ne sont pas les mêmes qui apparaîtront avec le plus d'intensité à chacun d'eux. Nous dirions volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change suivant la place que j'y occupe et que cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux.⁸⁶»

Dans la perspective de Maurice Halbwachs, la mémoire ne peut être dissociée d'une construction collective. À ce propos, il évoque les souvenirs peu à peu fabriqués dans son esprit, dont les portes d'entrée sont toujours constituées par une ou plusieurs personnes. C'est ainsi qu'il écrit que d'autres hommes ont eu ces souvenirs en commun avec lui. La question du souvenir est donc au cœur de la relation entre les trois notions évoquées précédemment. Le souvenir peut se définir comme ce qui reste inscrit dans les mémoires⁸⁷. Et comme

86. HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective* (1950), Albin Michel, 1997, p.94

87. CNRTL, *TLFi*

l'indique Halbwachs, les individus se souviennent « en tant que membres du groupe ». Ils partagent des souvenirs qui construisent une mémoire commune et structurent ainsi une Histoire. Quelle est le support matériel de l'Histoire ? Quels sont les points de repère érigés par la société pour perpétuer les survivances personnelles ?

« Un homme, pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire appel aux souvenirs des autres. Il se reporte à des points de repère qui existent hors de lui, et qui sont fixés par la société.⁸⁸ »

Dans les sociétés occidentales, lorsqu'il est question de conserver la mémoire, il est surtout question de points de repère tangibles. C'est alors le monument qui perpétue le souvenir. Par exemple, sur le plateau des Glières, le monument de la Résistance rassemble la nation française autour d'une œuvre d'art qui se dresse dans le paysage pour lui donner sens. Il s'agit aussi bien d'un lieu de recueillement que d'un symbole de renaissance. Mais est-ce l'unique voie pour le souvenir ? Qu'en est-il des traces qui, partout dans nos réalités, fabriquent les représentations mentales à la base d'une identité commune ?

« [...] il existe ainsi des modèles formels, qui sont des constructions mentales partagées propres à chaque société à un moment donné de son histoire, et qui structurent et encadrent ses

88. HALBWACHS Maurice, *op. cit.*, p.98

perceptions des paysages.⁸⁹»

Chaque civilisation développe ses propres modèles de transmission de la mémoire. Par exemple, selon les récits mythiques des Aborigènes, les paysages australiens sont façonnés par des ancêtres surnaturels ayant créé, en des temps anciens, les sites sacrés – peints de manière concentrique dans une représentation non titrée du Cycle Tingari – mais également les cérémonies, les coutumes et les lois. Les traces du passage sur Terre de ces êtres mythiques ont formé des réseaux d'itinéraires complexes recouvrant la totalité du pays qui assurent la survivance de la mémoire et du savoir de tout un peuple. Ce lien entre mémoire et lieu fonde alors un espace-temps de la création appelé *Jukurrpa* ou *Rêve*. La peinture aborigène constitue en conséquence la représentation mentale d'une mémoire transmise entre générations. En ce sens, elle nous raconte autant une réalité tangible qu'un monde onirique. D'ailleurs, le cadre est absent dans les œuvres aborigènes. Les limites s'effacent pour suggérer un espace-temps infini et éternel.

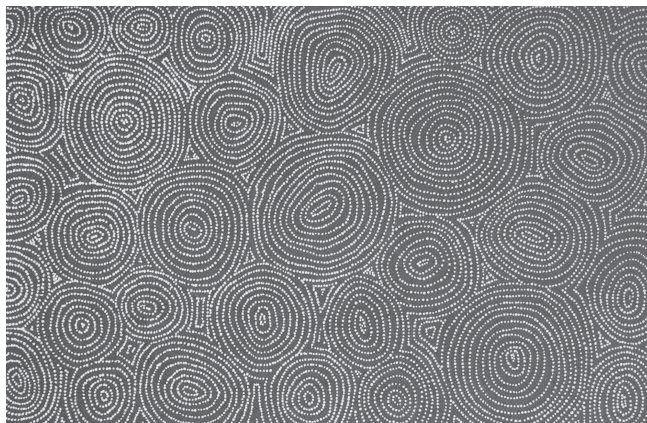
Espace-temps et identité

Les représentations aborigènes nous amènent à penser la perception spatiale collective. Dans la réalité quotidienne et ordinaire, la relation à l'espace qui nous entoure ne se réalise que par l'intermédiaire d'un enchevêtrement complexe d'images qui

89. BACHIMON Philippe et *al.*, «Forme et paysage», Géopoint : La forme en géographie, 2004



GILIOLI Émile, Monument national de la Résistance, Plateau des Glières, France, 1973



TJUNGURRAYI George Ward, *Sans titre*, XX^{ème}

repose sur des traces tangibles. Le tissu de représentations évoqué par Halbwachs est ainsi à l'origine d'une appropriation individuelle du monde. Notre personnalité est contenue toute entière dans notre entourage matériel :

« [...] lorsque quelque évènement nous oblige aussi à nous transporter dans un nouvel entourage matériel, avant que nous ne nous y soyons adaptés, nous traversons une période d'incertitude, comme si nous avions laissé derrière nous notre personnalité tout entière : tant il est vrai que les images habituelles du monde extérieur sont inséparables de notre moi.⁹⁰ »

Dans cette quête de sens constituée par « les images habituelles du monde extérieur », la notion de l'*habiter*, telle que Jackson la définit, semble révélatrice d'un processus indissociable d'une dimension locale. Habiter, ce n'est ni séjourner, ni demeurer, c'est *prendre des habitudes*. « Combien de temps faut-il rester dans un endroit pour qu'il devienne un lieu d'habitation ?⁹¹ ». À travers cette question rhétorique, Jackson met en valeur l'indissociable relation qui compose la mémoire, entre l'espace et le temps. Habiter, c'est faire l'expérience de l'environnement plusieurs fois, c'est l'user, le pratiquer, l'arpenter. Au bout du processus, la possibilité de faire partie du monde.

90. HALBWACHS Maurice, *op. cit.*, p.193

91. JACKSON John Brinckerhoff, *À la découverte du paysage vernaculaire* (1984), Actes Sud, 2003, p.181

« On dit d'une habitude qu'on la *contracte*. Habiter, c'est contracter ce qui nous entoure et qui constitue, pour un temps, notre nouvelle condition.⁹²»

Par ailleurs, Jackson sacre la banalité comme le creuset de l'habitude. Dans la perspective de Nancy qui écrit que « le paysan travaille avec le pays⁹³ », l'*habitant* est celui qui exprime un ordinaire vécu.

« L'ordinaire est le lieu privilégié de l'habitude, où se cristallisent (se contractent) le mieux les coutumes collectives et les routines privées.⁹⁴»

Intégrer le monde c'est franchir invariablement le seuil d'un réseau complexe de traces perceptibles uniquement par l'*habitant*. Lire un lieu, c'est l'appréhender comme « unité de l'image et du souvenir⁹⁵ ». Au-delà de la raison, il s'agit dorénavant de le parcourir avec sensibilité et émotion afin d'en découvrir la poésie. Le paysage poétique n'est pas celui du touriste qui photographie – au sens de celui qui capture – des points de vue culturellement préétablis mais plutôt celui l'*habitant* qui l'expérimente substantiellement, matériellement. De plus, c'est à travers la matière que l'*être-au-monde* prend conscience du passage du temps. Arpenter l'espace de la ville devient alors le moyen de percevoir le palimpseste dont elle est issue :

92. BABOULET Luc, « Le paysage, la loi, l'habitude », *Le Visiteur*, n°5, 2000, p.93

93. NANCY Jean-Luc, *Au fond des images*, Éditions Galilée, 2003, p.108

94. BABOULET Luc, *op. cit.*, p.94

95. BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, 1957, p.32

« Dans ses mille alvéoles, l'espace est du temps comprimé. L'espace sert à ça.⁹⁶ »

L'espace sert donc à contenir le temps. Et malgré tout, ce chaos temporel n'est pas un obstacle à la construction d'une image unitaire. Dans son ouvrage *L'image de la Cité*, Kevin Lynch met en évidence le caractère dynamique de l'environnement urbain, initiateur de souvenirs et de significations. Cette multiplicité d'images fugaces constituent le socle d'une *image* « lisible⁹⁷ » à l'origine d'une identité singulière :

« Tout citadin a longtemps fréquenté certaines parties de sa ville et l'image qu'il en a, baigne dans les souvenirs et les significations.

Dans une ville, les éléments qui bougent, en particulier les habitants et leurs activités, ont autant d'importance que les éléments matériels statiques. Nous ne faisons pas qu'observer ce spectacle, mais nous y participons, nous sommes sur la scène avec les autres acteurs. Le plus souvent, notre perception de la ville n'est pas soutenue, mais plutôt partielle, fragmentaire, mêlée d'autres préoccupations. Presque tous les sens interviennent et se conjuguent pour composer l'*image*.⁹⁸ »

En mettant en exergue deux attitudes face à l'espace urbain – observer et participer – Lynch nous

96. BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, 1957, p.27

97. LYNCH Kevin, *L'image de la Cité* (1960), Dunod, 1998, p.3

98. *Ibid.*, p.2

amène à penser l'expérience de l'*habiter* selon ces deux notions complémentaires. C'est en ce sens qu'il introduit la métaphore du théâtre. Le théâtre induit deux positions face au monde : c'est un lieu dans lequel se trouvent des gens qui regardent et des gens qui sont regardés. Le spectateur observe le monde tandis que l'acteur y participe. De l'acteur au spectateur, il est question d'une mise à distance du monde :

« Le regard construit des paysages différents selon les principes de distances prises par l'observateur entre son poste d'observation et la scène observée.⁹⁹ »

Ainsi, le regard constitue le médiateur du rapport au monde. Et ce, selon la distance qui sépare l'objet du sujet. Afin de mieux circonscrire ces propos, distinguons deux manières de voir et leur conséquence : le regard à la recherche d'horizon qui tend vers la construction d'une représentation mentale ; le regard d'immersion qui relève plutôt de la recherche sensible d'altérité. Entre la pensée et les sens, entre aperception et perception, le sujet tangue entre extériorité et intériorité. Entre la *cavea* et la *scæna*, le temps du spectateur et le temps de l'acteur sont complètement différents. Mais les rôles sont-ils strictement distincts ? Maria Luiza Carroza, de la même manière que John Brinckerhoff Jackson dans son ouvrage *De la nécessité des ruines et autres sujets*, suggère que l'*habitant* est à la fois acteur et specta-

99. CARROZZA Maria Luiza, *Paysage urbain : matérialité et représentation*, Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques, n°17, 1996

teur. Plus précisément, Jackson évoque l'expression « décors de notre enfance¹⁰⁰ » (*scenes of our childhood*) qui inscrit le monde au sein d'un théâtre dans lequel, littéralement, quelque chose se produit. Implicitement, le théâtre devient le lieu dans lequel l'individu construit les bases d'une identité singulière.

« La scène est l'espace de la ville. Le regard ne cherche plus à construire des paysages à contempler, mais cherche à croiser d'autres regards ; ils sont tous sur la scène. Alors, l'observateur change : il n'est plus passif, il tend à interagir avec les autres acteurs. L'observateur devient aussi un acteur.¹⁰¹ »

Ainsi, depuis la métaphore du théâtre, nous devinons l'émergence de deux concepts complémentaires. Le *paysage* serait la définition *extérieure* et *consciente* de l'identité, tandis que la *matérialité* fonderait la définition *intérieure* et *non-consciente* de l'identité.

La confrontation de la ligne d'horizon pour Buenos Aires proposée par Le Corbusier avec la photographie du village espagnol de Casares présentée par Nicolàs Muller, témoigne de ces deux conditions de perception. D'un côté, le projet pour la capitale argentine est entièrement statique, c'est une vision, l'aboutissement d'une pensée destinée à se réaliser selon les précisions de son créateur. De l'autre côté, la photographie du village espagnol, paradoxalement,

100. JACKSON John Brinckerhoff, *De la nécessité des ruines et autres sujets* (1980), Éditions du Linteau, 2005, p.109

101. CARROZZA Maria Luiza, *op. cit.*

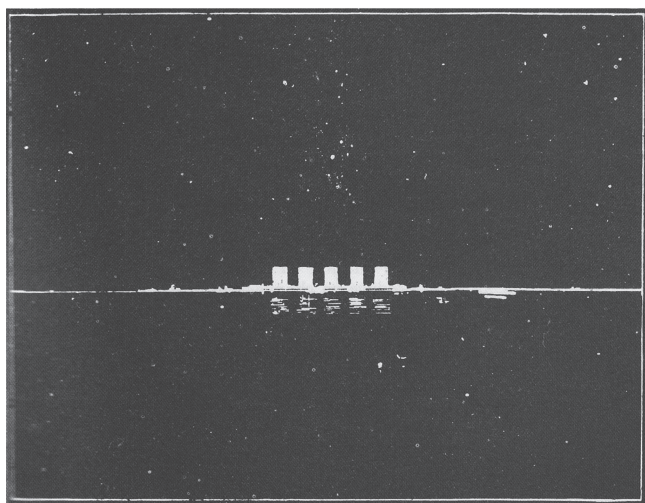
focalise le regard sur l'hétérogénéité dynamique du pays de Malaga. Dans ce cadre de proximité, c'est la matière qui prédomine et conscientise le passage du temps contrairement au paysage de Buenos Aires qui inscrit l'individu dans une atemporalité. La première image est cadrée et élève par conséquent la ville au statut d'objet. La seconde, inversement, suggère une texture et une matérialité plutôt qu'une forme. Doit-on pour autant considérer la forme paysagère et l'impression de matérialité comme deux principes antinomiques ?

« Parler de la matérialité du paysage implique de parler des formes spatiales urbaines, ou des formes spatiales qui composent la totalité, en s'accommodant ou en se remplaçant les unes les autres, dans l'espace et dans le temps.¹⁰² »

Isolés, *paysage* et *matérialité* sonnent creux, puisqu'ils ne concernent tous deux qu'une part de l'information. D'ailleurs, même si la forme relève du *paysage*, elle parle *matérialité*. En tant qu'objets spatio-temporels provenant de passés divers, les formes spatiales urbaines sont des plans matériels, horizontaux et verticaux, confiés à l'expérience et à l'imagination. Cependant, entre le sujet et le paysage, entre le sujet et la matérialité, le regard saisit de manière différente :

« La vision nette nous confronte avec le monde tandis que la vision périphérique nous enveloppe

102. BACHIMON Philippe et al., «Forme et paysage», Géopoint: La forme en géographie, 2004



LE CORBUSIER, Ligne d'horizon pour Buenos Aires, 1929



MULLER Nicolàs, Casares, Espagne, 1967

dans la chair du monde. À côté de l'hégémonie de la vision, nous avons besoin de reconsidérer l'essence propre de la vue elle-même.¹⁰³»

Dans son ouvrage *Le regard des sens*, Juhani Pallasmaa définit les termes de « vision nette » et de « vision périphérique ». À l'inverse de la pensée moderne qu'il critique ardemment, et dans la continuité des écrits de Merleau-Ponty sur la perception, il tente de mettre en évidence l'absolue nécessité de mémoire, d'imagination et de rêve dans le processus projectuel. Afin de retrouver le monde. « La vue nous sépare du monde alors que les autres sens nous unissent à lui¹⁰⁴ ». À l'inverse de la pureté du dessin moderne, la « vision périphérique », en tant que perception plurisensorielle, happe le monde dans un flou de teintes et de contrastes. Ce qui conduit d'ailleurs Pallasmaa à qualifier la ville moderne de « cité de l'œil¹⁰⁵ » par opposition à la « cité haptique » qu'incarnerait le village espagnol de Caceres. Le résultat du concours pour le Monument à la Résistance organisée pour la ville italienne de Coni est en ce sens particulièrement révélateur du paradigme moderne. En effet, le projet *architectural* d'Aldo Rossi est recalé au profit d'un projet *sculptural*.

En plan, le projet d'Aldo Rossi ne s'oriente pas selon l'axe de la route. Il cherche la relation avec le paysage par un dispositif qui ouvre sur les collines piémontaises, le lieu de la Résistance. Gravés dans

103. PALLASMAA Juhani, *Le regard des sens*, Éditions du Linteau, 2011, p.10

104. *Ibid.*, p.20

105. *Ibid.*, p.28

les murs en pierre, les noms des résistants morts au combat raisonnent en nous. La matérialité parle de l'Histoire. Puis, au bout de la procession, le regard se détache de la matière et se porte vers l'étendue du paysage. Les collines où certains de mes ancêtres ont perdu la vie se rapprochent. Loin d'eux, je les touche du regard.

Le cadrage n'est pas là pour mettre à distance mais pour mettre en relation. Le spectateur participe, l'acteur observe. Entre perception « nette » du paysage et perception « périphérique » de la matérialité, le jeu est double. Le projet rend le corps conscient de la place qu'il occupe dans le paysage. En ce sens, le projet illustre le discours phénoménologique quant à la place du corps dans l'appréhension du monde :

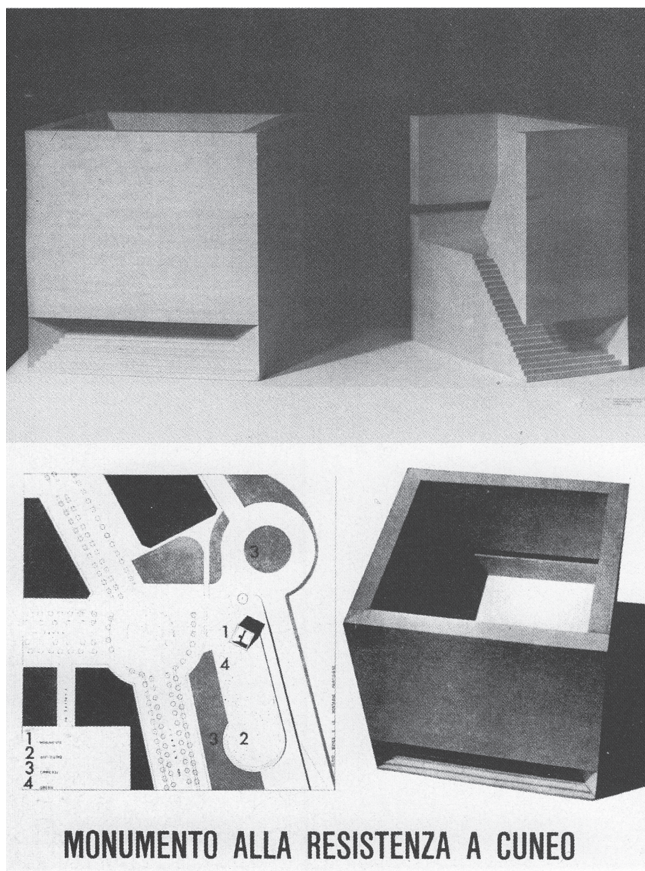
« Mon corps est vraiment le nombril de mon propre monde, non comme point de la perspective centrale, mais comme lieu de référence, de mémoire, d'imagination et d'intégration.¹⁰⁶ »

Le projet de Rossi déplace l'attention de l'objet monumental vers le lieu de mémoire – le paysage des collines piémontaises – en considérant le corps du *spect*-acteur comme lieu de référence et donc comme lieu de mémoire. Pourtant, c'est l'artiste Umberto Mastroianni qui réalisa finalement ce panégyrique aux résistants italiens. À l'inverse du paysage vécu de Rossi, la sculpture de Mastroianni isole un objet qui établit une distance entre le

106. PALLASMAA Juhani, *op. cit.*, p.11



MASTROIANNI Umberto, Monument à la Résistance, Coni, 1969



ROSSI Aldo, Projet pour un Monument à la Résistance, 1962

regardant et le regardé. Il ne s'agit pas de mettre en relation, mais de contempler une œuvre idéale.

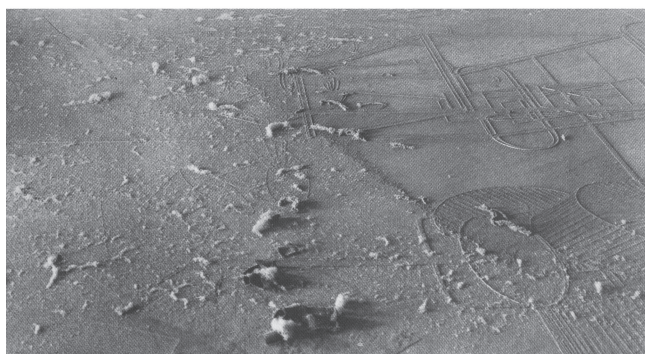
Comment concevoir et projeter à nouveau pour le monde de l'*habitant*? Le dessein de l'architecture pourrait-il associer *paysage* et *matérialité*? Le projet de Rossi semble montrer la voie d'une combinaison intime entre les deux concepts. Le paysage n'est plus exclusivement une production culturelle, le paysage intègre désormais la dimension concrète de la matérialité. Le paysage est phénoménologique.

Du latin *phenomena*, phénoménologique désigne ce qui apparaît. Penser un *paysage phénoménologique*, c'est peut-être entrer dans un mouvement de disparition du sujet et de l'objet, à la faveur d'une condition sensible de l'existence, à la fois individuelle et collective. À ce titre, il s'agit de penser l'architecture dans un équilibre entre nature et culture, c'est-à-dire comme un modèle de compréhension du monde fondé sur la relation. «Ce n'est pas une maison, c'est un matin d'été où il y a une maison¹⁰⁷», affirmait John Constable. Un *paysage phénoménologique*?

«Le souci du paysage nous invite à envisager la relation entre l'homme et la nature, non plus sur le mode de la fusion et de la dépendance ni sur celui de la séparation et de la domination, mais sur celui d'une interaction, voire d'une collaboration.¹⁰⁸»

107. John Constable, in RICHIR Marc, *Wyckaert*, Lannoo, 1986, p.172

108. COLLOT Michel, *La Pensée-paysage*, Actes Sud, 2011, p.50



DUCHAMP Marcel, RAY Man, *Élevage de poussière*, 1920

PARTIE II

Mémoire(s) d'un territoire

« Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli.
Sous la mémoire et l'oubli, la vie.
Mais écrire la vie est une autre histoire.
Inachèvement. »

PAUL RICOEUR

Nouveau paradigme

« [...] beaucoup de Parisiens voyaient les banlieues comme un magma informe, un désert de dix millions d'habitants, une suite de constructions grises indifférenciées ; un purgatoire circulaire, avec au centre Paris-Paradis. Les banlieues étaient quelque chose qui se trouvait «tout autour». Un terrain vague. Un terrain pour vague à l'âme. Un paysage livré en vrac, un peu déglingué, en perpétuelle recomposition. À remodeler.¹⁰⁹»

Ce bégaiement descriptif témoigne de l'impossibilité à rendre compte de notre nouvelle condition urbaine : celle des territoires suburbains. Nommer

109. MASPERO François, *Les passagers du Roissy-Express*, Éditions du Seuil, 1992, p.24

un lieu, c'est le faire exister. Anonyme, le territoire suburbain doit-il pour autant être qualifié de non-lieu ?

La nouvelle condition spatiale suburbaine a fait vaciller nos repères d'appartenance collective. À l'ère de l'automobile, l'espace de la vie quotidienne s'est fragmenté et dilaté. L'espace collectif peine à trouver sa place au sein d'un environnement où la sphère individuelle tend à s'intérioriser toujours plus, tandis que l'attention portée à l'espace public, paradoxalement, n'a jamais été si prégnante. Penser autrement implique une profonde remise en question des modèles de compréhension de la ville. Comment donc éviter que la dissolution de la ville et la perte de l'ordre physique construit par la modernité ne riment avec perte de l'ordre social¹¹⁰ ? Comment envisager l'appropriation de ces marges urbaines ? Comment les décrire ? Comment les imaginer ? Peut-être que les notions de paysage et de matérialité, concepts interdépendants, arriveront-ils à fonder une nouvelle manière d'appréhender les territoires suburbains.

Terminologie

Le devenir urbain des alentours de la ville semble, depuis le début du siècle passé, avoir été régulièrement au centre des préoccupations urbanistiques. De nos jours, la problématique de l'étalement urbain – pour reprendre l'un des nombreux termes

110. SECCHI Bernardo, *La ville du XX^{ème} siècle* (2005), Éditions Recherches, 2009, p.173

utilisés afin de décrire le processus d'urbanisation croissante qui anime notre siècle – s'affirme comme étant au cœur de la plupart des pensées et théories qui avivent le débat à propos du destin de nos villes.

*Urban sprawl. Suburbanisation. Suburbia. Technoburb. Edge cities. «Non-City» Revisited. Hypercity. Making a Middle Landscape. Siedlungsbrei. Scattered settlement. Città diffusa. Stadtlandschaft. Townscape. Ausdehnung. Ballung. Zwischenstadt. Rurbanisation. La Ville éparpillée. Métapole. Ville desserrée. Ville dispersée. Péri-urbanisation. Border city*¹¹¹...

L'éclectisme terminologique désignant le rapport complexe entre la ville et la campagne témoigne de l'évolution des théories urbaines au fil du temps, et, par extrapolation, du lien intrinsèque qu'entretient l'homme avec la ville. Entreprendre une approche taxinomique de ces signifiants – sensiblement analogues – permettrait de mettre en lumière les différences culturelles concernant les modalités d'extension de la ville. Une telle approche, en plus de témoigner des visions différentes propres à chaque milieu professionnel, tendrait à déceler les évolutions diachroniques et les changements de paradigme qui ont ponctué les réflexions visant à décrire puis analyser cet espace de l'entre-deux. Il ne s'agira pas, dans un premier temps, d'analyser précisément et nominativement ces notions théoriques, mais plutôt de dégager quelques tendances à partir

111. Afin de mieux «Décrire, analyser et critiquer le passé de la pensée urbaine associée à des visions de dispersion qui ont surgi dans l'histoire de l'urbanisme moderne», lire MANTZIARAS Panos, *La ville-paysage, Rudolf Schwarz et la dissolution des villes*, MétisPresses, 2008, pp.19-29

des noms les plus utilisés, ancrées profondément dans le langage commun : *suburbia* en anglais et *banlieue* en français. S'attarder, en premier lieu, sur l'origine de ces mots quotidiens nous permettra de rendre compte des représentations collectives associées à ce même phénomène. Représentations, comme nous le verrons, profondément culturelles.

Suburbia. Du latin *suburbium*. *Sub* « sous », *urbs* « ville ». Autrement dit, la suburb est, originellement, le « lieu sous [les remparts] de la ville¹¹² ». L'expression « banlieue », quant à elle, est issue du latin médiéval *banleuca*, qui désigne « l'espace d'environ une *lieue* autour d'une ville, sur lequel s'étend le *ban* dans la société féodale¹¹³ ». Certes, les termes de « suburbia » et de « banlieue » portent tous les deux les stigmates d'un référent commun – la ville – mais, *banleuca* intègre une dimension juridique qui engage un rapport de dépendance plus grand vis-à-vis de l'autorité souveraine, tandis que *suburbium* s'associe davantage à une description physique. Bien entendu, *sub* « sous » place indirectement la cité « sur », au-dessus, mais le préfixe *ban* laisse transparaître une dimension négative supplémentaire. En effet, du mot *ban* – pouvoir de commandement ou de juridiction, dérive toute une série de termes comme « bannir », « banal » ou encore l'expression « mise à ban ». Bien que la banlieue d'aujourd'hui se définisse comme l'ensemble des communes situées en périphérie de la ville-centre, communes administrativement indépendantes de celle-ci, la banlieue

112. CNRTL, *Académie 9^{me} édition*

113. *Ibid.*

traîne encore et toujours le poids des traces historico-culturelles d'une position de subordination.

Ces différences étymologiques non-négligeables laisseraient-elles supposer un regard culturel différent quant à l'utilisation et à l'appropriation de cet espace particulier? En regard des principales contributions intellectuelles traitant de l'étalement urbain, ce sont les théoriciens anglo-saxons qui ont traité du phénomène en premier. Selon Thomas Sieverts, auteur de l'essai sur la *Zwischenstadt* :

« Leur origine commune [celle des principaux théoriciens de l'étalement urbain] ne doit rien au hasard, car c'est aux États-Unis que la ville diffuse est apparue pour la première fois ; c'est là qu'elle a atteint des dimensions extrêmes, et c'est là, enfin, qu'elle a pris le caractère d'un défi théorique et pratique quand l'Europe, confrontée au même problème, avait tendance à le refouler.¹¹⁴ »

L'explication de l'origine première telle qu'elle est exposée par Thomas Sieverts est sûrement la plus convaincante mais il semble également essentiel de supposer que de telles théories – qui ne considèrent pas nécessairement la suburbia comme une manifestation expansive néfaste de l'espace construit – n'auraient pas pu voir le jour dans un autre contexte culturel. Nous pourrions même extrapoler en affirmant que le phénomène outre-at-

114. SIEVERTS Thomas, *Entre-ville, une lecture de la Zwischenstadt* (1997), Éditions Parenthèses, 2001, p.122

l'antique n'aurait sans doute pas atteint les « dimensions extrêmes » qu'on lui connaît aujourd'hui s'il n'avait pas bénéficié d'un réseau systémique de perceptions collectives urbaines particulières. Ainsi, avant de se pencher plus précisément sur la manière dont les spécialistes ont tenté de décrire les territoires suburbains, il semble essentiel de circonscrire un peu mieux l'imaginaire collectif dans lequel étaient inscrites leurs réflexions. Pourquoi donc les représentations collectives associées à la « suburbia » américaine ne se calquent-elles pas parfaitement sur les perceptions occidentales de la « banlieue » ?

Fondation

Toute société a pour point commun de fonder, d'habiter, de transformer. La manière de fonder une ville, en tant qu'acte premier, originel, varie selon les sociétés et les époques. Marquée par des aspects religieux, sociaux, culturels et contextuels, la fondation influence et marque, invariablement, le devenir de la ville. Comprendre, en premier lieu, l'acte d'origine d'une ville permet de mieux appréhender son état présent en évitant de porter un regard figé qui tend à nier la constante évolution dont est animé l'espace urbain.

La fondation de la ville occidentale classique, ville millénaire, est le plus souvent embaumée d'un mythe. On citera ici le fameux exemple de la légende de Romulus – personnage éponyme – et Remus à l'origine de la fondation de Rome. Outre la possibilité de refléter la vie culturelle et religieuse

d'une époque, un tel mythe permet de mettre en lumière les traces rituelles qui gravitent autour de la fondation. Un sillon primordial périphérique. Deux axes perpendiculaires, le *cardo* et le *décumanus*. Au centre, une fosse circulaire appelée *mundus* destinée à recevoir les offrandes aux divinités souterraines. À Rome, selon le mythe, le *mundus* aurait été creusé par Romulus et correspondrait à l'emplacement – encore sujet à débat actuellement – de l'*Umbilicus Urbis Romae* – littéralement « nombril de la ville de Rome ». Ces quelques éléments, si anodins soient-ils, fournissent des clefs de compréhension afin d'appréhender la ville d'aujourd'hui et sa représentation dans l'imaginaire collectif. Le sillon primordial tracé sur le sol établit la notion de limite et associe la ville à un lieu précis. Les axes impliquent une orientation et une géométrie particulière. La centralité, conséquence du croisement des deux axes, devient un référent essentiel.

Dans les villes moyenâgeuses reposant sur un système féodal, même si la notion de mythe de fondation telle que vue précédemment ne peut s'appliquer, l'organisation spatiale repose sur un schéma similaire : une limite et un centre. La structure du tissu bâti est alors concentrique et non plus associée à une grille.

Retenons ici essentiellement l'importance accordée au lieu. Importance amplifiée par un imaginaire collectif. Imaginaire nourri par des mythes, des légendes, des histoires communes. L'espace de la ville se réfère à une position précise. La périphé-



CARTIER-BRESSON Henri, *Rome*, 1959



BRANDT Bill, *From Homes Fit for Heroes*, 1939-43

rie urbaine européenne, la banlieue, n'appartenant ni à la ville originelle, ni à la campagne, et n'ayant ni mythes, ni histoires attachées à un lieu qui lui soit propre, peine à trouver son identité. La notion de mythe est fondamentale si l'on considère qu'il est avant-tout une construction imaginaire :

« [...] le mythe ici est d'abord « une construction imaginaire (récit, représentation, idées) visant des phénomènes cosmiques ou sociaux » en fonction des valeurs fondamentales d'une communauté à la recherche de sa cohésion.¹¹⁵ »

Le mythe serait donc le garant de la cohésion de la communauté à laquelle il est rattaché. Le mythe ne se manifeste pas seulement à travers le discours ; il prend forme dans la matière même de l'organisation spatiale de la ville. Selon Roland Barthes, le propre du mythe « est de transformer un sens en forme¹¹⁶ ».

Les villes du Nouveau Monde, encore jeunes par rapports à leurs ancêtres occidentales, répondent à des logiques différentes. L'acte originel de fondation, différant de plusieurs siècles voire de millénaires, induit un changement de paradigme.

Aux États-Unis, les fondateurs vont projeter une conception idéale de la ville – influencée par les idéaux démocratiques des Lumières – sur un terrain

115. BOIA Lucian, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Les Belles Lettres, 1998, p.40

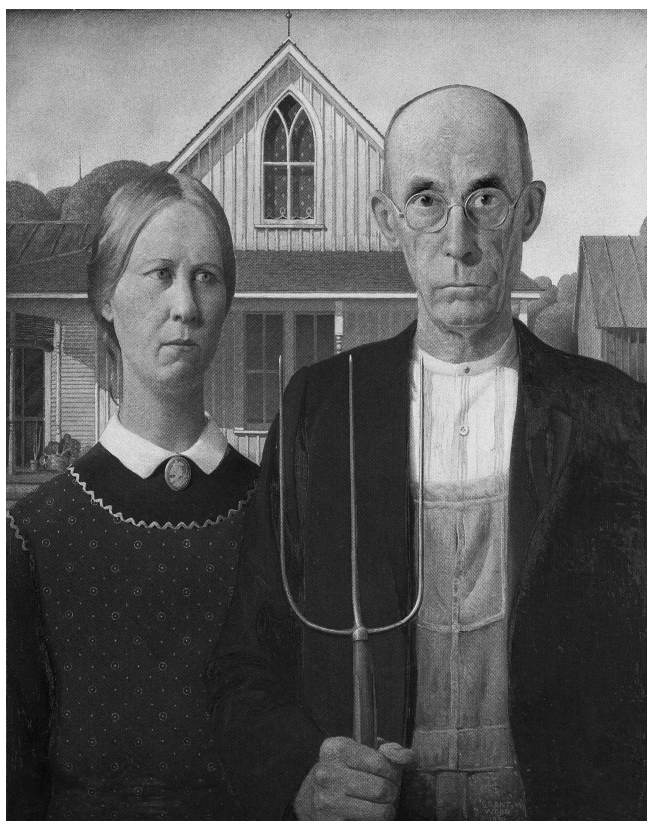
116. « Quel est le propre du mythe ? C'est de transformer un sens en forme. », in BARTHES Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957, p.239

vierge de toutes interventions occidentales. Pensée à l'échelle du territoire, la conception de la ville américaine nie le plus souvent le contexte immédiat. Originellement, les Romains définissaient un sillon primordial, une limite. Les Américains, quant à eux, spéculaient le devenir d'une grille abstraite. Une grille appelée à s'étendre. De plus, n'ayant plus besoin des mêmes systèmes défensifs que leurs cousines européennes, les villes américaines mettent en crise la notion de limite. La limite s'estompe, s'efface, disparaît. Le territoire méconnu doit être conquis. La ville est donc projetée dans une perspective infinie, une perspective de croissance. La grille, à l'image de la trame de Manhattan, devient une matrice prospective « hypothétique » :

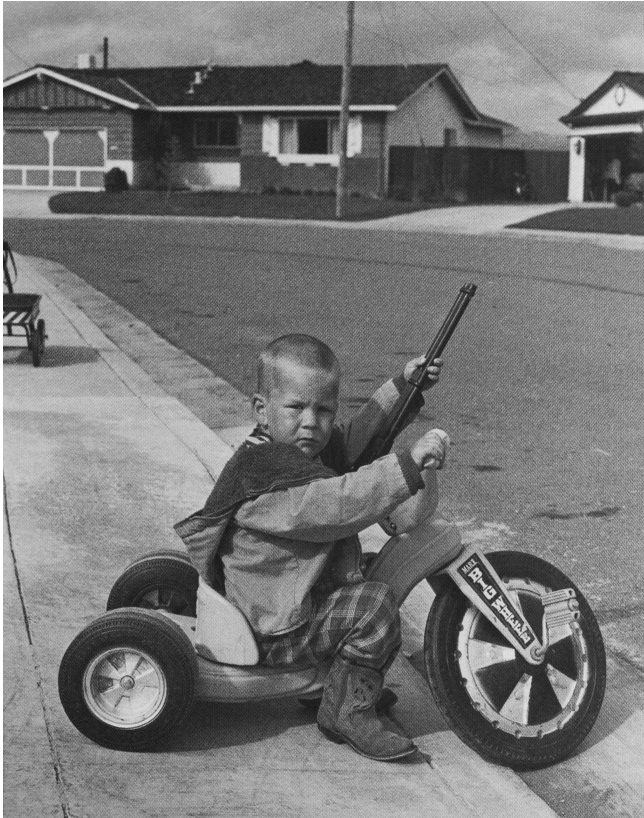
« En réalité, il s'agit là de la prédiction la plus courageuse de l'histoire de la civilisation occidentale : le sol qu'elle divise est inoccupé ; la population qu'elle décrit est hypothétique ; les édifices qu'elle localise sont fantomatiques ; les activités qu'elle encadre sont inexistantes.¹¹⁷ »

La fondation de la ville outre-Atlantique étant beaucoup plus récente, elle ne *fonde* pas son identité autour d'un mythe, d'une histoire connue de tous correspondant à un lieu bien précis. L'identité est ailleurs. Le mythe fondateur n'est plus celui d'une forme auto-centrée, c'est celui d'une trame destinée à la conquête. Ainsi, les suburbs américaines, en perpétuelle extension, ne s'inscrivent-elles pas

117. KOOLHAAS Rem, *New-York Délire* (1978), Éditions Parenthèses, 2002, p.18



WOOD Grant, *American Gothic*, 1930



OWENS Bill, *Ricky from Suburbia*, 1972

dans la continuité d'une ville imaginée potentiellement infinie, une ville ouverte? Ne font-elles pas partie intégrante d'un processus basé sur une logique de croissance, logique imaginée dès la fondation? Serait-il faut d'affirmer que la suburbia cultive le mythe de fondation de la ville américaine? Sûrement pas. La suburbia est la forme même du mythe américain. Elle en est l'incarnation.

Dans l'esprit collectif, l'espace urbain européen est limité tandis que l'espace urbain américain est prospectif. Le suffixe *-lieue* de «banlieue» désigne une distance précise – impliquant donc indirectement la notion de limite – tandis que le terme de *suburbium* ne suggère aucune circonscription précise, comme si la banlieue européenne se refusait à grandir et à se défaire de l'emprise de la ville-centre. Comme l'affirme Thomas Sieverts, «notre fascination à l'égard du mythe de la ville ancienne biaise le regard que nous portons sur la réalité de la périphérie¹¹⁸». Nos centres historiques sont sanctuarisés : il est grand temps d'en faire le deuil.

Centralité

Le thème de la fondation développé succinctement précédemment permet d'aborder le thème de la centralité qui lui est intrinsèquement lié. La centralité, selon le type de villes, se manifeste différemment. Davantage que le fait de se manifester, la centralité, sous toutes ses formes, s'impose comme

118. SIEVERTS Thomas, *Entre-ville, une lecture de la Zwischenstadt* (1997), Éditions Parenthèses, 2001, p.27

participant à l'essence même de l'espace urbain. Nous verrons comment celle-ci peut contribuer à influencer l'étalement urbain et à en modifier notre perception.

La rencontre du *cardo* et du *décumanus*, l'intersection de deux routes, le sommet d'une colline, une vallée, un pont, sont autant de conditions originelles qui confèrent une centralité initiale. La centralité est alors visible, tangible. Les villes occidentales anciennes, fondées le plus souvent à partir d'un point fixe, se développent logiquement de façon concentrique – en postulant bien entendu une topographie plane. Les différentes strates historiques qui composent le tissu urbain se réfèrent sans cesse à une forte centralité. De plus, le centre, en concentrant les principales fonctions de la ville, renforce l'attrait qui le caractérise. Le centre urbain condense les valeurs de la civilisation occidentale :

« Les villes quadrangulaires, réticulaires (Los Angeles, par exemple) produisent, dit-on, un malaise profond; elles blessent en nous un sentiment cénesthésique de la ville, qui exige que tout espace urbain ait un centre où aller, d'où revenir, un lieu complet dont rêver et par rapport à quoi se diriger ou se retirer, en un mot s'inventer. Pour de multiples raisons (historiques, économiques, religieuses, militaires), l'Occident n'a que trop bien compris cette loi: toutes ces villes sont concentriques; mais aussi, conformément au mouvement même de la métaphysique occidentale, pour laquelle tout

centre est le lieu de la vérité, le centre de nos villes est toujours plein : lieu marqué, c'est en lui que se rassemblent et se condensent les valeurs de la civilisation : la spiritualité (avec les églises), le pouvoir (avec les bureaux), l'argent (avec les banques), la marchandise (avec les grands magasins), la parole (avec les agoras : cafés et promenades) : aller dans le centre, c'est rencontrer la «vérité» sociale, c'est participer à la plénitude superbe de la «réalité». ¹¹⁹⁾

Les territoires suburbains européens, en ne cessant de s'étendre, effacent petit à petit le lien qui les relie à l'âme de la ville. Le centre, autrefois accessible en peu de temps, s'éloigne. L'église du village, qui jadis offrait un repère tangible et symbolique, se perd dans l'étendue du tissu. À force d'étirer la distance qui nous relie à l'identité de la ville – le centre, les liens s'amenuisent jusqu'à se rompre :

« [...] la structure urbaine se transforme et s'étend dans le territoire ; elle perd ainsi, peu à peu et irrémédiablement, ce caractère historique qui nous est familier et la lisibilité de l'opposition centre/périphérie. Quand se dissout le concept de centre, la notion de périphérie perd aussi sa signification, surtout lorsqu'elle accueille les centres les plus divers. ¹²⁰⁾»

En plus de l'accroissement accrue de la distance

119. BARTHES Roland, *L'empire des signes* (1970), Éditions du Seuil, 2005, p.47

120. SIEVERTS Thomas, *op. cit.*, p.42

au centre, la périphérie souffre actuellement de la mutation de son référent identitaire : aller dans le centre, ce n'est plus « rencontrer la « vérité » sociale » tel que l'écrit Roland Barthes. À l'aune de la gentrification, les centres urbains perdent leur mixité fonctionnelle et leur signification première.

Qu'en est-il de la ville américaine ? Les modes de composition de la ville américaine diffèrent largement des villes occidentales. Parler de « composition » paraît même incorrect. N'ayant pas de point de référence unique à l'instar des villes séculaires, le développement urbain américain acquiert une plus grande liberté. Une grille initialement projetée est souvent le seul moyen pour contrôler un étalement souvent chaotique. Les partisans du *non-plan*¹²¹ aiment à penser, paradoxalement, qu'une planification puisse offrir de la liberté. Ils iront même jusqu'à imaginer les conséquences d'une absence totale de planification : l'organisation spatiale ne serait ni plus ni moins le reflet des désirs de chacun. Le *non-plan* serait le parangon d'un dynamisme urbain où la ville se refuse à rester fermée sur elle-même.

Évitant la centralité originelle de la ville occidentale, la ville américaine ne cristallise pas son identité à travers un seul et même lieu. On assiste à une dispersion des fonctions au sein de l'espace urbain. La ville est pluri-centrée à l'image de « la ville

121. BANHAM Reyner et al., «An Experiment in Freedom», New Society, n°338, 1969, in LUCAN Jacques, *Composition, non-composition*, PPUR, 2009, p.483



BEDFORD Francis, *South West View of the Parthenon*, 1862



SMITHSON Robert, *The Great Pipes Monument*, Passaic, 1967

comme un tapis¹²²» imaginée par Stephen Gardiner. La ville s'étend comme une surface continue supposant, d'une certaine manière, une unité même si l'on y distingue clairement des différences morphologiques selon les endroits. Les centralités multiples annihilent la polarité unique. Une nouvelle condition urbaine est née : l'archétype de la suburbia a-t-il remplacé la cité éternelle occidentale ?

« Avec cette question, Robert Smithson pose celle de la défaillance manifeste d'un certain sens historique et culturel. Celui, en l'occurrence, du modèle européen, qui avait su construire et imposer une vision égocentrique de l'être humain et de la nature. À l'affirmation de Pascal, expliquant que « la nature est une sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part », Smithson qualifiera le monde contemporain de « sphère infinie où la circonférence est partout et le centre nulle part ». Car aujourd'hui, explique-t-il, le dimensionnel a perdu de son pouvoir d'autrefois. Sites et territoires sont devenus des panoramas zéro, où il n'y a ni noyau, ni centre. Le fait d'être toujours situé entre deux points nous place dans une position d'ailleurs. Il n'y a donc plus de point focal. La limite externe et le centre se confondent constamment, et s'annulent l'un l'autre. Ainsi la désintégration de l'espace comme du temps deviennent-ils manifestes.¹²³ »

122. GARDINER Stephen, «The City as a Rug», *Architectural Design*, n°6, 1973, p.353, in LUCAN Jacques, *op. cit.*, p.483

123. AUBIN-LAUM Caroline, «Les territoires inoccupés», 2000

Les suburbs américaines, ne s'obstinant pas à trouver leur identité dans des centres historiques qui n'existent pas, ont trouvé leur raison d'être autre part. C'est en faisant partie d'un système, d'une ville ouverte en constance évolution, qu'elles arrivent à se sentir exister, ou du moins à se faire accepter. En acceptant l'étalement, en repoussant toujours les limites, la ville américaine s'inscrit dans le monde globalisé qui l'entoure. Un monde fait de connexions.

La compréhension du modèle de la suburbia américaine et des représentations collectives qu'elle suscite met en crise nos outils d'analyse. Peut-on encore réellement tenter d'appréhender nos territoires suburbains à l'aide des modèles historiques de centralité?

Urbanité

La compréhension de l'influence du mythe de fondation corrobore l'idée qu'une ville se construit à partir d'une histoire commune: le mythe centripète européen cristallise l'âme de la cité au sein de lieux tangibles et historiquement reconnus; le mythe américain centrifuge fonde sa logique dans l'idée d'un espace à conquérir. Voyant que la considération à l'égard des territoires suburbains se profile plus positivement outre-atlantique, la *doxa* européenne est bien forcée de constater que l'image de la ville historiquement centrée biaise son regard portée sur l'urbanisation.



BRANDT Bill, *Rainswept Roofs*, 1933



OWENS Bill, *Street with Boy and Dog*, 1972

Le jugement négatif que nous émettons à l'égard de la périphérie repose, entre autres, sur une fausse représentation issue du concept d'urbanité. Auparavant associée à un mode de vie basé sur l'ouverture au monde, l'urbanité est aujourd'hui réduite à la qualité d'une structure urbaine densément bâtie favorisant les échanges sociaux. Cette morphologie compacte et contiguë était le cadre autrefois d'une « vie intense de la rue¹²⁴ » où toutes les activités de la ville se juxtaposaient, mais aujourd'hui l'image renvoyée est celle d'une réalité aseptisée et idéalisée :

« On aura beau regretter que la notion d'urbanité ait fini par se réduire à une sorte de cliché, il n'en reste pas moins vrai que l'image ainsi formée conserve toute sa puissance de suggestion. Une image idéale aujourd'hui nettoyée de ses mendiants et de ses voleurs, de ses piloris et de ses gibets, autant d'attributs qui imprégnaient l'atmosphère des lieux publics au moins autant que l'animation joyeuse des marchés et des places. C'est l'image d'une urbanité chimiquement pure.¹²⁵ »

L'urbanité jadis vécue est supplantée par une urbanité construite : rues-corridors aux façades toujours plus transparentes, places, allées, parcs... autant d'éléments qui témoignent d'une obsession visant à conserver l'image d'une urbanité aujourd'hui dépassée. En effet, depuis l'ère de la voiture individuelle et de la possibilité de jouir d'un espace personnel

124. SIEVERTS Thomas, *op. cit.*, p.36

125. *Ibid.*

toujours plus grand, les centres-villes ont vu une partie de leurs habitants les abandonner :

« En outre, une telle représentation est incapable de prendre la mobilité en charge, qui caractérise – depuis longtemps – le mode de vie urbain, soit depuis que l'on ne travaille plus où l'on habite, ou l'inverse. Pour dire la même chose sous une autre forme, cette représentation se réfère encore à une espèce de ville-surface, où règne une spatialité de voisinage, alors que nous vivons dans des villes-réseaux, où les proximités ont éclaté.¹²⁶»

André Corboz suggère ici la nécessité de s'atteler à définir une nouvelle représentation du suburbain. Mais comment donc se défaire de cette urbanité qui conditionne notre perception ? Est-il possible d'imaginer une nouvelle urbanité, une *suburbanité* telle que l'écrit Raymond Queneau ?

« Les usines travaillaient paisibles, les arbres du bois s'agitaient dans le vent. Ce furent des suburbanités exquises. Que tout cela paraissait calme, imaginaire.¹²⁷»

Vers une suburbanité

Bien avant les premiers théoriciens qui se sont penchés sur la problématique suburbaine, la litté-

126. CORBOZ André, «La Suisse, fragment de la galaxie européenne», *werk, bauen+wohnen*, n°3, 1997, pp.49-56

127. QUENEAU Raymond, *Loin de Rueil*, 1944, p.88

rature amorçait déjà le début d'un changement de sensibilité. Sur le plan théorique, ce n'est qu'au début des années soixante que la ville éparse pénètre véritablement le discours architectural. Aldo Rossi – influencé par les films néoréalistes tels que ceux de Pasolini – dépeint la condition urbaine périphérique à laquelle il est confrontée en des termes profondément négatifs :

« Souvent de la ville ne reste qu'une image lointaine liés à la tête d'une ligne d'autobus ; et c'est comme vivre dans un lieu à la frontière, entre la ville et la campagne, sans racines et sans perspectives. À cette dégradation de l'environnement, à cette absurdité géographique d'une campagne sillonnée par le ciment et le fer et d'une ville provisoire et incroyable, correspond la dégradation morale de l'homme qui réagit avec sa pathétique vitalité.¹²⁸ »

Pour Rossi, la nouvelle condition urbaine n'est pas définie ni spatialement – « entre ville et campagne » – ni temporellement – « sans racines et sans perspectives ». Sans passé et sans avenir, elle n'est que provisoire. Mais pourrait-on encore user de tels qualificatifs aujourd'hui, sachant que depuis les années soixante le provisoire semble bien décider à rester ?

À la même période, aux États-Unis, Robert Venturi et Denise Scott Brown se proposent d'étudier « ce

128. ROSSI Aldo, «La città e periferia», Casabella, n°253, 1961, p.26, in FRANK Frédéric, *Suburbanité, des théories urbaines au logement collectif contemporain*, PPUR, 2012, p.16

type nouveau de forme urbaine [...] par une investigation sans parti pris ni jugement de valeur¹²⁹». La ville nouvelle n'est plus considérée pour ce qu'elle devrait être mais bien pour ce qu'elle est. Venturi et Scott Brown refusent la « fausse complexité¹³⁰» du strip de Las Vegas ainsi que « la fausse simplicité¹³¹» de Levittown en faisant l'apologie du complexe et du contradictoire. Bien entendu, il ne s'agit pas de comparer *stricto sensu* la situation américaine et européenne, mais plutôt de considérer la démarche.

Dans un premier temps, l'accueil critique des principes énoncés par Venturi et Scott Brown fut quelque peu mitigé, notamment en Suisse, si l'on en croit les concepts de « chaos » et de « monotonie » employés par Rolf Keller¹³² afin de dépeindre le visage naissant de la ville diffuse. Le chaos « se réfère à une échelle urbaine et au rapport entre objet architecturaux¹³³ », tandis que la terme de monotonie « se réfère, quant à lui, à l'échelle de l'objet architectural¹³⁴ ». Sans le savoir car encore influencé par une vision nostalgique de la cité européenne, Keller esquisse une dichotomie terminologique essentielle à la compréhension des territoires suburbains. Ces territoires peuvent autant être perçu en tant que *paysage* d'un genre nouveau qu'au travers

129. VENTURI Robert et al., *L'enseignement de Las Vegas* (1972), Mardaga, 2008, p.7

130. VENTURI Robert, *De l'ambiguïté en architecture* (1966), Dunod, 1971, p.59

131. *Ibid.*

132. KELLER Rolf, *Bauen als Umweltzerstörung, Alarmbilder einer Un-Architektur der Gegenwart*, Artemis, 1973, in FRANK Frédéric, *op. cit.*, p.23

133. *Ibid.*, p.23

134. *Ibid.*



PASOLINI Pier Paolo, *Uccellacci e ucellini*, 1966



VENTURI Robert, SCOTT-BROWN Denise, *Las Vegas Strip*, 1968

de la *matérialité* qui les caractérise.

Ce jeu d'échelle semble caractéristique du débat suburbain, de ses prémisses jusqu'à nos jours. *L'Architettura della città* (1966) et *Learning From Las Vegas* (1972) ont su développer des clefs de lecture inédites à partir de l'étude du phénomène urbain selon une grande échelle. Tirant parti pleinement de ces outils d'analyse, les théories des décennies suivantes ont amorcé un changement de paradigme : le suburbain n'est plus seulement un territoire, mais un site. Le *chaos indifférencié* de la macro-échelle peut révéler un *ordre caché* à la micro-échelle, et inversement. L'on commence peu à peu à parler de « lieu » et de « quartier » afin de considérer la périphérie. À ce propos, Martin Steinmann s'interroge sur l'utilisation courante du terme de lieu :

« Pourquoi le *lieu* – ou du moins le terme même de lieu – occupe-t-il une place si importante dans le débat architectural de ces dernières années ? Nous sommes convaincus que, en dehors de toute mode, il révèle la prise de conscience de l'historicité des choses qui nous entourent.¹³⁵ »

Davantage qu'ouvrir profondément le débat suburbain à partir des banlieues elles-même et des quartiers dont elle est constituée, la notion de lieu a initié un mouvement de patrimonialisation encore inédit à l'égard des centres urbains. L'attention

135. STEINMANN Martin, NOSEDA Irma, « Reflets », *archithese*, n°3, 1984, p.2, *in ibid.*, p.25

étant portée à la conservation des artefacts anciens, la périphérie bénéficie d'une plus grande liberté de développement, comme s'il fallait contre-balancer l'inertie à laquelle sont désormais soumis les centres historiques.

« Pendant toute cette nouvelle période [depuis la fin des années 1960], la transformation des villes avait surtout été perçue comme une perte de l'apport du passé ce qui, pour une part, explique probablement pourquoi l'on accepterait que l'extension des périphéries et des agglomérations occupe des étendues de paysage libre toujours plus grandes, pour autant que ceci contribue à sauvegarder l'image traditionnelle des noyaux urbains.¹³⁶»

En critiquant la politique conservatrice à l'égard du centre, ces propos renversent l'opposition centre-périphérie. Peu à peu, la périphérie n'est plus seulement considérée comme une conséquence mais en tant que potentialité, en tant que lieu de tous les possibles. L'absence de règles, à l'inverse de la ville séculaire, devient une condition qu'il ne s'agit plus d'infléchir, mais plutôt d'accepter. *L'indéterminé* devient une qualité projectuelle.

« La ville générique est la ville libérée de l'asservissement au centre, débarrassée de la camisole de force de l'identité. La ville générique rompt avec le cycle destructeur de la dépendance : elle

136. «Retour vers la ville», *werk, bauen+wohnen*, n°11, 1999, p.3, *in ibid.*, p.39

n'est rien d'autre que le reflet des nécessités du moment et des capacités présentes.[...]Son principal attrait est l'anomie.¹³⁷»

Faire de l'anomie de Koolhaas le modèle contemporain susceptible de sauver la banlieue nierait la possibilité de toute approche contextuelle. Mieux vaut déceler un peu de cynisme dans les propos de l'architecte afin de ne retenir que l'essentiel : refusons la nostalgie des villes d'hier, il est grand temps d'imaginer les villes de demain.

De «la prise de conscience de l'historicité des choses¹³⁸» à la tentative de globalisation proposée par «la ville générique¹³⁹», le débat ne cesse de faire un aller-retour méthodologique, cherchant tantôt à pointer la spécificité des choses, tantôt à circonscrire le phénomène selon une logique territoriale qui dépasse le particularisme. L'émergence et la récurrence du mot «paysage» depuis les années nonante en tant qu'outil conceptuel orienté vers le suburbain marquent la volonté d'extérioriser le phénomène, comme le signale Frédéric Franck en citant l'un des éditoriaux de la presse spécialisée helvétique :

«Précisément parce que la périphérie n'offrirait aucun accès aux motifs typologiques, morphologiques ou narratifs, le paysage s'y révéla comme un

137. KOOLHAAS Rem, «La ville générique», Mutations, Actar-Arc, 2000, pp.724-726, in FRANK Frédéric, *op. cit.*, p.31

138. STEINMANN Martin, NOSEDA Irma, *op. cit.*, p.25

139. KOOLHAAS Rem, MAU Bruce, *S, M, L, XL*, 010 Publishers, 1995, in FRANK Frédéric, *op. cit.*, p.31

instrument de perception bienvenu : on pourrait en déduire des rapports d'échelle, des analogies dans la structure et l'articulation, mais aussi des facteurs d'ambiance.¹⁴⁰»

En affublant le « paysage » de l'attribut « suburbain », l'indescriptible devient lisible, le dissimulé devient visible, à l'image du dessinateur qui fronce les paupières devant son sujet afin de n'en extraire que les lignes essentielles. Dans les territoires suburbains, « le rapport entre la campagne ouverte et l'espace bâti s'est souvent déjà inversé : le paysage qui formait le fond global est devenu une figure façonnée¹⁴¹ » qui refuse le principe de l'harmonie au profit d' « une nouvelle sensibilité basée sur le contraste, la tension, la discontinuité, la fragmentation¹⁴² ». S'inscrivant dans la continuité de la pensée d'André Corboz¹⁴³, Mirko Zardini précise les caractéristiques de ces paysages d'un genre nouveau :

« Il s'agit d'adopter une sensibilité différente, basée sur le contraste et la tension, sur la fragmentation et la discontinuité, sur l'hybridation et la superposition, et non plus sur une vague idée d'harmonie. [...] La dissymétrie et la variété, l'irrégularité, l'insolite, l'enchevêtrement, la variété, la dysharmonie, le rapprochement incongru de morceaux divers, la fragmen-

140. werk, bauen+wohnen, n°10, 1997, p.3, *in ibid.*, p.38

141. SIEVERTS Thomas, *op. cit.*, p.6

142. ZARDINI Mirko et al., «Paessagi ibridi», Revisita Tecnica, n°11-12, 2001, p.8, *in* FRANK Frédéric, *op. cit.*, p.40

143. CORBOZ André, «La Suisse, fragment de la galaxie européenne», werk, bauen+wohnen, n°3, 1997, pp.49-56

tation, la dispersion, l'indétermination, la matière grise, les valeurs tactiles deviennent les qualités du pittoresque. [...] Non pas la précision, mais l'approximation, non pas la netteté mais le flou, non pas la retenue mais le relâchement sont les qualités et les caractères de ces nouveaux paysages.¹⁴⁴»

À travers le concept du « pittoresque », Mirko Zardini vise donc à définir une nouvelle poétique à même d'exprimer ces nouveaux paysages. Partant d'une perception *extérieure* du paysage en tant que nouvel espace hétérogène à composer, il souligne finalement certaines qualités du pittoresque relevant de l'*intérieurité*. La « matière grise » et les « valeurs tactiles » ne déterminent-elles pas la nouvelle matérialité du suburbain ? Le « flou » plutôt que la « netteté » n'est-il pas la condition nouvelle d'une perception fondée sur un réalisme sensoriel qui cherche à refuser l'idéalisme hégémonique et désincarné du visuel ?

De l'italien *pittoresco*, du mot *pittore* « peintre », l'attribut « pittoresque » désigne donc ce qui est digne d'être peint. La poétique du pittoresque semble ainsi réconcilier *paysage* et *matérialité* – extériorité et intérieurité – et permet d'intervenir à l'intérieur des paysages hybrides en se basant « non sur la raison mais sur le sentiment, l'émotion, la perception¹⁴⁵ ». Une suburbanité existe, entre paysage et matérialité.

144. ZARDINI Mirko et al., *Back from the Burbs*, EPFL, 2000, p.7, in FRANK Frédéric, *op. cit.*, p.41

145. ZARDINI Mirko et al., *op. cit.*, p.27, in *ibid.*, p.42

In visu

Le chapitre précédent a décrit la genèse d'un changement de paradigme où la ville n'est plus envisagée à partir de la ville historique européenne. Les territoires suburbains et leur homogène complexité se présentent dès lors comme la nouvelle manifestation de la condition urbaine. Peu à peu, le débat théorique suburbain s'est affirmé en visant à infléchir une conception idéale de la ville héritée depuis la Renaissance. Comme nous l'avons déjà explicité, les modalités actuelles de conceptualisation de la ville diffuse – mythe de fondation, centralité, urbanité – doivent être repensés à l'aune de notre condition contemporaine globalisante. Ainsi, comme en témoignent les réflexions théoriques des dernières années, il semble que le *paysage* et la *matérialité*, concepts interdépendants visant à décrire le rapport

entre l'individu et son environnement, se profilent comme les dignes guides du dessein projectuel au sein de cette suburbanité nouvelle. Qu'en est-il du paysage suburbain? Qu'en est-il de la matérialité suburbaine? Qu'en est-il de l'identité suburbaine?

Envisager la suburbanité ne consiste pas à transfigurer l'existant mais plutôt à transfigurer nos perceptions en vue d'engager notre imagination vers une nouvelle esthétique. Et comme toujours, il semble que l'art anticipe les difficultés auxquelles nous serons invariablement confrontées. Interroger les principes inhérents à l'art contemporain engage les prémisses d'un processus d'artialisation *in visu* essentiel afin de fonder une intervention *in situ*.

Vers une nouvelle esthétique

Le suburbain, généralement en marge de la culture, échappe encore trop souvent à toute appropriation sensible. Hésitant sans cesse entre ville et campagne, entre culture et nature, ces lieux peinent à développer une esthétique qui leur est propre. Cité par Thomas Sievert, Wolfgang Welsh affirme la nécessité de dépasser le beau par l'*anesthésique*, seule attitude capable de reconsidérer la complexité hétéroclite du monde contemporain.

« Elle [l'anesthésique] n'entend pas se limiter à l'art, et c'est dans ce sens que l'on peut en parler comme d'une esthétique du monde moderne. Elle permet de comprendre ce que les défenseurs traditionnels de la beauté n'ont jamais compris

et ne comprendront jamais : qu'il faut s'engager aujourd'hui dans le paradoxe de la perception de l'imperceptible, qu'il s'agit de porter une attention particulière aux limites et à l'au-delà de la perception immédiate.¹⁴⁶»

Il s'agit donc de fonder une nouvelle « prise de position paraesthétique [qui] permet la sensibilisation nécessaire à l'établissement de toutes sortes de passerelles entre le beau et le laid, l'utile et l'inutile, le moral et l'abject¹⁴⁷ ». Certes, le projet *in situ*, impérativement nécessaire, est le moyen direct d'intervenir sur la réalité des espaces suburbains. Mais celui-ci ne saurait être considéré pleinement par les usagers et le public en général sans un travail sur la positivisation des images mentales¹⁴⁸. L'esthétique contemporaine, encore fondée sur une perception issue de la construction d'un espace géométriquement pur à la Renaissance, se heurte à la nouvelle condition de l'espace suburbain. Ce n'est donc pas un hasard si c'est un architecte japonais qui fut l'un des premiers à mettre des mots sur l'ineffable chaos urbain métropolitain. Kazuo Shinohara, contrairement à la plupart de ses contemporains, envisagea la beauté à partir du *chaos* et non selon la notion d'*harmonie* : « l'expression du paysage urbain [townscape] se manifeste à travers la beauté du chaos, et pas néces-

146. WELSCH Wolfgang, *Zur Aktualität ästhetisches Denken, Reklam-Verlag*, 1993, in SIEVERTS Thomas, *Entre-ville, une lecture de la Zwischens-tadt* (1997), Éditions Parenthèses, 2001, p.116

147. HAUSER Suzanne, *Abfall und Gestaltung : zur ästhetik aufgebener Industrieareale*, 1996, in SIEVERTS Thomas, *op. cit.*, p.115

148. SIEVERTS Thomas, *op. cit.*, p.6

sairement à travers celle d'harmonie¹⁴⁹». Plus tard, André Corboz récuse à son tour la notion d'harmonie en précisant les diverses manifestations positives du chaos :

« Or l'art contemporain [...] devrait avoir préparé notre sensibilité à ne plus percevoir en termes d'harmonie, mais en termes de contrastes, de tensions, de discontinuité, de fragmentation, d'assemblage, de happenings, etc., bref, en tant que systèmes dynamiques ne relevant d'aucune esthétique précédente. [...] Vous comprenez maintenant qu'en récusant la notion d'harmonie, je ne cherche pas à valoriser son contraire, soit la cacophonie ou le chaos, mais bien des valeurs antagonistes perçues comme positives parce qu'elles nous correspondent.¹⁵⁰»

L'art contemporain relève d'une esthétique nouvelle dont il faut considérer la portée car celui-ci a produit « les instruments d'un changement de sensibilité, voire de mentalité¹⁵¹ ». L'art éduque le regard ; il nous permet de voir les choses telles qu'elles sont. Comme le disait Paul Klee, « l'art ne montre pas le visible, il le rend visible¹⁵² ». Selon Marshall McLuhan, l'art nous indique précisément la manière dont nous

149. SHINOHARA Kazuo, *Jutaku Kenchiku* [Residential Architecture], Kinokuniya, Shinsho, 1964, p.103, in «Schönheit des Chaos», werk, bauen+wohnen, n°12, 2015, p.39, traduction libre

150. CORBOZ André, «La Suisse, fragment de la galaxie européenne», werk, bauen+wohnen, n°3, 1997, p.49-56

151. MCLUHAN Marshall, *Understanding Media*, 1964, in MCLUHAN Marshal, *Pour comprendre les médias* (1968), Bibliothèque Québécoise, 1993, pp.120-121

152. KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne* (1945), Gallimard, 1998

devons remanier nos facultés perceptives afin de se préparer « aux prochains assauts¹⁵³ » qui livreront à nos esprits nos propres technologies. En d'autres termes, l'artiste anticipe au travers de sa sensibilité les changements auxquels nous serons confrontés. Dans cette perspective, il semble donc impératif de mettre en relation production artistique contemporaine et théories urbaines. Comprendre la nouvelle syntaxe esthétique, c'est comprendre les nouveaux modes de constitution de la ville contemporaine, c'est considérer l'intime relation entre l'*in situ* et l'*in visu*, entre le construit et le représenté, le signifiant et les signifiés possibles.

La nécessité d'une nouvelle esthétique démontrée, nous nous proposons de développer trois concepts essentiels – récurrents dans le spectre artistique du XX^{ème} siècle – à mesure de raisonner avec l'affirmation d'une nouvelle perception suburbaine : l'*ordinaire*, le *collage* et l'*informe*. Malgré l'imperméabilité qu'un tel classement laisse supposer, nous ne visons pas à catégoriser les manifestations artistiques selon l'un ou l'autre de ces principes, mais plutôt à rendre compte de leurs spécificités. L'*ordinaire*, en questionnant le réel, relativise le paradigme classique de la beauté ; tout devient potentiellement digne d'intérêt. Le *collage* conquiert un nouveau mode de composition ; l'unité n'est plus statique mais dynamique. L'*informe* introduit une nouvelle subjectivité permettant à l'œuvre d'être polysémique ; le rapport entre le public et l'œuvre est repensé.

153. MCLUHAN Marshall, *op. cit.*

L'ordinaire

« Les journaux parlent de tout, sauf du journalier. Les journaux m'ennuient, ils ne m'apprennent rien ; ce qu'ils racontent ne me concerne pas, ne m'interroge pas et ne répond pas davantage aux questions que je pose ou que je voudrais poser.¹⁵⁴ »

Georges Perec s'insurge face à une époque où le fait divers annihile toute appropriation du quotidien. De nos jours, à l'époque de la surinformation, ce constat s'avère malheureusement encore plus prégnant. L'intérêt n'est plus porté aux histoires de voisinage mais davantage vers les nouvelles croustillantes et insipides de la presse gratuite. L'ère du « tout connecté » et du « tout, tout de suite » nous laisse croire à un monde où les relations se ramifient de potentialités multiples. Mais paradoxalement, plus ces potentialités de tisser du lien sont favorisées, plus l'individualisme s'affirme. Cette tendance est interdépendante d'une mutation profonde de notre rapport à l'espace. À force de déliquescence, la ville est devenue mégapole. La vision par satellite a été une manière de s'arracher au lieu¹⁵⁵. La globalité rend les *mondes immondes*. Le territoire n'est plus qu'un archipel d'individus interconnectés par une multitude de réseaux, non plus essentiellement physiques, mais également virtuels. S'interroger sur l'ordinaire, le quotidien, l'habituel, c'est réinvestir

154. PEREC Georges, Interroger l'habituel, *L'Infra-ordinaire*, Éditions du Seuil, 1989

155. CORBOZ André, *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, Les éditions de l'Imprimeur, 2001

un espace matériel et local où l'ouverture vers autrui est envisageable, c'est donner la possibilité à l'espace du banal de devenir le lieu de l'extraordinaire.

Ce constat n'est pas un refus catégorique du monde globalisé mais une tentative de concilier localité et globalité. Et c'est sans doute dans la compréhension de cette contradiction qu'émergera la source d'une nouvelle appropriation du réel. Comme le dévoile son étymologie, la *banlieue* représente une certaine quintessence de la *banalité*. Il importe donc de regarder le quotidien tel qu'il *est* afin d'imaginer une esthétique en mesure d'habiter la vie de tous les jours où tout est susceptible d'être poétique.

La Truite du peintre Gustave Courbet nous paraît aujourd'hui s'inscrire dans une tradition de nature morte. Et pourtant, à l'époque, la réception de l'œuvre bouleversera la *doxa* traditionaliste. En effet, peindre un tel sujet, loin d'être fastueux, n'était alors pas digne d'un grand tableau. Mais nos perceptions changent.

Avec l'invention de la photographie – et donc la possibilité de représenter ce que l'on voit dans les moindre détails – l'importance du sujet devient relative. C'est la manière dont il est peint qui importe, l'*impression* qu'il suscite. De même lorsque Claude Monet réalise une série de peintures représentant pour unique sujet des bottes de paille. Ou lorsque Gustave Caillebotte peint des raboteurs de parquets. Autrefois tant décriée, l'*Impression, soleil levant* de Monet est admirée aujourd'hui. Les





HERZOG & de MEURON, Maison pour un collectionneur d'art,

Therwil, Suisse, 1985-86

artistes exaltent nos perceptions préconçues : le réel se poétise.

Les impressionnistes ont éduqué notre regard à une nouvelle sensibilité mais c'est sans doute le mouvement surréaliste qui interrogea le mieux le réel à travers le concept d'*image poétique*. Lorsque Marcel Duchamp retourne une simple roue de vélo et la pose sur un tabouret quelconque tenant lieu de socle, il neutralise toute notion convenue de valeur. De même quand Eli Lottar photographie l'*Abattoir de la Villette* ou, plus tard, lorsqu'Andy Warhol fait de la répétition d'une boîte de conserve standardisée le sujet principal de l'œuvre.

En faisant vaciller nos représentations du « beau », les artistes du début du siècle ont ouvert le champ à l'appropriation d'un nouveau vocabulaire esthétique en isolant les choses de leur contexte, quelles qu'elles soient. Pour Georges Perec, l'inventaire n'est plus un outil taxinomique scientifique mais l'outil d'une démarche philosophique :

« Décrivez votre rue. Décrivez-en une autre.
Comparez.
Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac.
Interrogez-vous sur la provenance, l'usage et
le devenir de chacun des objets que vous en
retirez.¹⁵⁶ »

Interroger l'ordinaire n'est plus seulement une possibilité, c'est une nécessité. « Interroger ce qui

156. PEREC Georges, *op. cit.*

semble avoir cessé à jamais de nous étonner¹⁵⁷», c'est tenté de retrouver l'essentialité des choses qui nous entourent, s'ouvrir à la tendre indifférence du quotidien et « retrouver quelque chose de l'étonnement que pouvaient éprouver Jules Verne ou ses lecteurs en face d'un appareil capable de reproduire et de transporter les sons. Car il a existé, cet étonnement, et des milliers d'autres, et ce sont eux qui nous ont modelés¹⁵⁸». Mais comment voir ce que l'on a oublié de regarder ?

« Observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique. S'appliquer. Prendre son temps... Noter ce que l'on voit. Ce qui se passe de notable. Sait-on voir ce qui est notable ? Y a-t-il quelque chose qui nous frappe ? Rien ne nous frappe. Nous ne savons pas voir.

Il faut y aller plus doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne... Ne pas dire, ne pas écrire « etc. ». Se forcer à épuiser le sujet, même si ça a l'air grotesque, ou futile, ou stupide. On n'a encore rien regardé, on n'a fait que repérer ce que l'on avait depuis longtemps repéré. S'obliger à voir plus platement...

Continuer jusqu'à ce que le lieu devienne improbable jusqu'à ressentir, pendant un très bref instant, l'impression d'être dans une ville étrangère, ou mieux encore, jusqu'à ne plus comprendre ce qui se passe ou ce qui ne se passe

157. *Ibid.*

158. *Ibid.*

pas, que le lieu tout entier devienne étranger,
que l'on ne sache même plus que ça s'appelle une
ville, une rue, des immeubles, des trottoirs...¹⁵⁹»

Découvrir la banlieue en s'efforçant de narrer son quotidien est une manière de proclamer l'identité des gens qui l'habitent, c'est redonner une consistance à l'espace qui cadre la vie de tous les jours. Épuiser un lieu, « c'est écrire une histoire du présent qui se donne pour objet les innombrables pratiques qu'établissent des usagers dans un espace urbain, social et culturel qui leur préexiste et par lesquelles ils s'y établissent¹⁶⁰».

L'esthétique de l'ordinaire a permis, et permet, d'affirmer la dimension poétique du quotidien. Pour les impressionnistes, en le cadrant. Pour les surréalistes, en le photographiant ou en l'isolant de son contexte. Pour Barthes et les sémiologues de son époque, en supplantant le mythe historiquement géographique par un mythe moderne matériel fondé sur l'objet usuel. Pour Perec, en épuisant la langue des mots les plus communs. Mais cadrer, photographier, isoler, inventorier n'est pas suffisant : après avoir appris à voir, il s'agit d'apprendre à composer, à mettre ensemble.

« Alors que l'art moderne a exploré et conquis la constitution de la pluralité en tant que tel, l'art post moderne traite de la forme de cette consti-

159. PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, 1974, p.70-71

160. DAUGE-ROTH Alexandre, *Quels espèces d'espaces pour Les passager du Roissy-Express*, in BUFORD Norman, *French Litterature inland the city*, Rodopi, 1997, p.160

tution, en insistant sur les rapports entre ses configurations, ses possibilités et ses approches plurielles. Il retrouve ainsi une fonction d'avant-garde à l'égard d'une problématique qui dépasse le seul domaine de l'art. En effet, dans une société constituée par le regroupement de formes de vie d'une extraordinaire pluralité, le problème est bien de trouver les moyens de les mettre en relation.¹⁶¹»

Le thème de la transformation du suburbain est au coeur de la problématique posée par l'art contemporain. « Ce n'est plus la situation de la pluralité en tant que telle mais la possibilité de relations de ces formes plurielles entre elles qui est devenue le coeur du problème contemporain¹⁶² ». La structure concentrique du livre de Perec, *Espèces d'espaces*, esquisse déjà les prémisses d'une telle attitude. L'organisation des chapitres en passant du lit à la chambre, de la chambre à l'appartement, de l'appartement à l'immeuble et ainsi de suite jusqu'à l'univers¹⁶³, affirme l'espace en tant que pluralité. L'espace n'est pas homogène, il est multiple, à l'image de celui de la banlieue. L'espace social n'est ni autonome ni permanent :

« Il n'y a pas un espace, un bel espace, un bel espace alentour, un bel espace tout autour de nous, il y a plein de petits bouts d'espace, et l'un

161. WELSCH Wolfgang, *Zur Aktualität ästhetisches Denken*, Reklam-Verlag, 1993, in SIEVERTS Thomas, *op. cit.*, p.117

162. *Ibid.*

163. DAUGE-ROTH Alexandre, *Quels espèces d'espaces pour Les passager du Roissy-Express*, in BUFORD Norman, *op. cit.*, p.167

de ces bouts est un couloir de métropolitain, et un autre de ces bouts est un jardin public; un autre... de taille plutôt modeste à l'origine, a atteint des dimensions assez colossales et est devenu Paris, cependant qu'un espace voisin, pas forcément moins doué au départ, s'est contenté de rester Pontoise... Bref, les espaces se sont multipliés, morcelés, diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et toutes les fonctions. Vivre c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner.¹⁶⁴»

En interrogeant sans cesse les choses et les pratiques du quotidien, Perec questionne l'espace. Tout objet et toute pratique sont situés. Et c'est à travers l'infinité de rapports entretenus les uns par rapports aux autres que l'espace se constitue. L'espace est subséquent. L'espace est défini par la relation.

Le collage

Le procédé du collage et ses dérivés – l'assemblage, le montage – dialoguent intimement avec le thème de l'ordinaire. Avec le collage, les critères communs permettant d'évaluer l'art – l'harmonie, l'imitation ou la beauté – deviennent caducs. Au contraire, c'est l'expérimentation et la confrontation directe avec la vie qui sont préférées. À l'aube du cubisme, Cézanne commença à déconstruire l'ordre naturel en formes élémentaires dans le but de le recomposer, non tel qu'il est *vu*, mais tel qu'il est *perçu*. En 1912, Picas-

164. PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, 1974, p.14

so et Braque ouvrirent la voie à l'appropriation de nouveaux matériaux avec les fameux *papiers collés* : la toile n'est plus forcément un support pictural mais le réceptacle de divers fragments de réalité, tels que des morceaux de journaux découpés, des partitions musicales, des bouts de papier peint... La réalité commence à investir l'espace du tableau.

Certes, le collage en tant que procédé reconnu comme tel est un produit du début du XX^{ème} siècle mais ses manifestations sont bien antérieures. D'autres exemples de l'histoire de l'art ont questionné notre rapport à la réalité. Par exemple, les paysages classiques du Lorrain qui, composés de portions de réalités diverses, tentent de représenter l'essence des paysages italiens sans que ceux-ci n'existent réellement. Ou encore, les célèbres *vedute*¹⁶⁵ de Canaletto représentant des vues imaginées de Venise mais qui, paradoxalement, semblent plus vraies que la réalité elle-même. L'appropriation de la puissance évocatrice d'une telle méthode n'est donc pas nouvelle mais sa théorisation est plus récente. C'est sans doute avec les dadaïstes et les surréalistes, au sortant de la Première Guerre, que les potentialités du collage ou du montage furent énoncées le plus explicitement.

« La réalité est l'absence apparente de contradiction. Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel. [...] Le fantastique, l'au-delà, le rêve, la survie, le Paradis, l'Enfer, la poésie, autant de mots pour signifier le concret.¹⁶⁶ »

165. Pluriel de l'italien *veduta* (vue), *vedute* signifie «ce qui se voit»

166. ARAGON Louis, «Les Idées», La Révolution surréaliste, n°3, 1925

Pour les surréalistes, il s'agit d'exalter la réalité en recherchant la contradiction. Et c'est en juxtaposant, collant, montant, rapprochant deux réalités que l'image poétique est à même de se produire.

« Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.¹⁶⁷ »

Le mot DONC, issu de la raison, est à bannir, tandis que « le mot le plus exaltant dont nous disposons est le mot COMME, que ce mot soit prononcé ou tu. C'est à travers lui que l'imagination humaine donne sa mesure et que se joue le plus haut destin de l'esprit¹⁶⁸ ». La pensée analogique surréaliste ne manquera pas d'occasion d'illustrer les propos de Breton à l'aide d'une production d'objets tout aussi étranges les uns que les autres comme *Le Téléphone Homard* de Salvador Dalí ou le *Loup-table* de Victor Brauner.

À première vue, la résonance des théories surréalistes avec les territoires suburbains paraît difficile. Sauf peut-être si l'on s'attarde sur les propos de Venturi dans son ouvrage *Complexity and Contradictions in Architecture* dont le titre même évoque les adages surréalistes :

« Les architectes n'ont aucun raison de se laisser

167. REVERDY Pierre, «L'Image», Nord-Sud, n° 13, 1918

168. BRETON André, «Signe ascendant», La Clé des champs, Paris, Pauvert, 1953

plus longtemps intimider par la morale et le langage puritains de l'architecture moderne orthodoxe. Ce que j'aime des choses c'est qu'elles soient hybrides plutôt que « pures », issues de compromis plutôt que de mains propres, bicornues plutôt que « sans détour », ambiguës plutôt que clairement articulées, aussi contraintes qu'impersonnelles, aussi ennuyeuses qu'attachantes, conventionnelles plutôt qu'« originales », accommodantes plutôt qu'exclusives, redondantes plutôt que simples, aussi antiques que novatrices, contradictoires et équivoques, plutôt que claires et nettes. À l'évidence de l'unité je préfère le désordre de la vie. J'admets les solutions de continuité et suis le champion du dualisme.¹⁶⁹»

Il semble dorénavant évident que l'art puisse anticiper le devenir d'une société et inspirer les théoriciens de l'architecture. Dans ses écrits, Venturi semble reprendre quasiment à l'identique le manifeste surréaliste écrit quelques décennies plus tôt afin d'entreprendre une réflexion autour de l'*objet* architectural. La notion d'*objet* est ici importante. En effet, jusque là, c'est-à-dire avant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, la question du collage n'est associée qu'essentiellement à la production d'objets de taille relativement petite. Le procédé d'assemblage est le plus souvent dualiste, ou pour le dire autrement, il implique la réunion de deux réalités. Dès lors, comment peut-on passer du « désordre de

169. VENTURI Robert, *De l'ambiguïté en architecture* [Complexity and Contradictions in Architecture] (1966), Dunod, 1999, p.22



BRAUNER Victor, *Loup-table*, 1939



PÉCLET Jean-Claude, Rue d'Aoste, Martigny, Suisse, 2013

la vie quotidienne » à l'ordre chaotique suburbain théorisé dans *Learning From Las Vegas*? La réponse est peut-être encore une fois à trouver du côté du monde artistique, et plus précisément à travers l'attitude des artistes du Nouveau Réalisme.

Le Nouveau Réalisme est un mouvement qui voit le jour à l'aube des années soixante dont l'assise théorique repose sur les écrits du critique d'art Pierre Restany. La recherche de dérive inconsciente surréaliste est abandonnée. L'objectif n'est plus de transcender le réel mais plutôt de le considérer tel qu'il nous apparaît.

« Tel est le Nouveau Réalisme : une façon plutôt directe de remettre les pieds sur terre, mais à 40° au-dessus du zéro de dada, et à ce niveau précis où l'homme, s'il parvient à se réintégrer au réel, l'identifie à sa propre transcendance, qui est émotion, sentiment et finalement poésie, encore.¹⁷⁰ »

Le mouvement se définit lui-même comme un « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire¹⁷¹ ». Pour cela, il ne s'agit pas d'introduire un changement de paradigme par rapport aux surréalistes mais plutôt d'établir une continuité engagée et inscrite dans l'époque des années soixante.

Le vocabulaire des nouveaux réalistes se précise. Une

170. RESTANY Pierre, *À 40° au-dessus de DADA*, préface au catalogue de l'exposition, Paris, 17-10 juin 1961

171. RESTANY Pierre, *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, Éditions de La Différence, 1990, p.76

attention particulière sera accordée à l'utilisation d'objets de consommation issus de la production en série. Andy Warhol¹⁷² et la répétition du motif d'une boîte de conserve en est sans doute l'illustration parfaite. Le mouvement initié par Marcel Duchamp avec ses *Ready-Made* est poussé à son paroxysme. L'art peut, plus que jamais, puiser sa substance au sein de l'infinité des matériaux issus de la modernité. L'ère des matières nobles est révolue. La ville devient matière première :

« Ils [les nouveaux réalistes] traduisent le droit à l'expression directe de tout un secteur organique de l'activité moderne, celui de la ville, de la rue, de l'usine, de la production en série. Ce baptême artistique de l'objet usuel constitue désormais le « fait dada » par excellence. Après le NON et le ZÉRO, voici une troisième position du mythe : le geste anti-art de Marcel Duchamp se charge de positivité. L'esprit dada s'identifie à un mode d'appropriation de la réalité extérieure du monde moderne. Le ready-made n'est plus le comble de la négativité ou de la polémique, mais l'élément de base d'un nouveau répertoire expressif.¹⁷³»

Outre le vocabulaire, c'est la syntaxe qui va évoluer. La prise de « conscience de l'épuisement gestuel du style expressionniste abstrait et la découverte d'un sens moderne de la nature industrielle, publicitaire,

172. Artiste *pop-art*, mouvement artistique outre-atlantique proche des préoccupations du Nouveau Réalisme

173. RESTANY Pierre, *op. cit.*

urbaine¹⁷⁴» amène les Nouveaux Réalistes à imaginer de nouvelles méthodes d'appropriation directe du réel. Le collage, l'assemblage, le montage, l'accumulation, deviennent des métaphore de la nouvelle complexité hétérogène du paysage urbain à l'image des nombreuses sculptures de Jean Tinguely.

«L'art est devenu contemporain en nous parlant de notre vie de tous les jours [...] Le réel du Nouveau Réalisme est celui de la nouvelle « nature », urbaine et industrielle.¹⁷⁵»

Par exemple, «le Hongrois Zoltàn Kemeny [...] créait des compositions abstraites en métal. En nous faisant prendre conscience de la variété inattendue que l'environnement urbain offre aux sens de la vue et du toucher, les œuvres de ce genre jouent pour nous le rôle que jouait la peinture de paysage pour les connaisseurs du XVII^{ème} siècle en les préparant à la découverte des beautés « pittoresques » de la nature elle-même¹⁷⁶».

Rappelons-nous la citation de l'architecte Zardini dans le chapitre précédent qui affirmait, plusieurs décennies plus tard, en parlant des paysages hybrides, que « la dissymétrie et la variété, l'irrégularité, l'inso- lite, l'enchevêtrement, la variété, la dysharmonie, le rapprochement incongru de morceaux divers, la fragmentation, la dispersion, l'indétermination, la matière grise, les valeurs tactiles¹⁷⁷» devenaient les

174. RESTANY Pierre, *op. cit.*, p.11

175. MILLET Catherine, *L'art contemporain*, Flammarion, 1997, p.18

176. GOMBRICH Ernst, *Histoire de l'art* (1950), Phaidon, 2006, p.471

177. ZARDINI Mirko et al., *Back from the Burbs*, EPFL, 2000, p.7

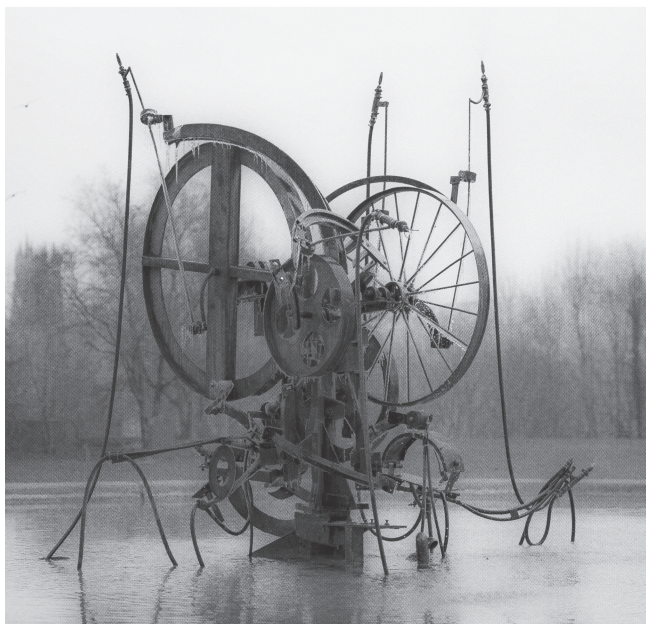
nouvelles qualités du « pittoresque¹⁷⁸ ». Il semble donc que l'intuition d'Ernst Gombrich était la bonne : notre perception a beaucoup à apprendre de la production artistique contemporaine.

Du côté des théories urbaines, force est de constater que le collage et les méthodes qui s'y apparentent ont été l'expression formelle nécessaire à la description de la ville contemporaine. Le Strip de Las Vegas et les paysages éclectiques de bord de route ne s'apparentent-ils pas à un collage grandeur nature ? Le titre de l'essai de Colin Rowe et Fred Koetter, *Collage City*, ne parle-t-il pas de lui-même ? La peinture *La Città analoga* d'Arduino Cantafora, présentée à la Triennale de Milan en 1973, n'établit-elle pas une continuité avec les *vedute* de Canaletto ? La ville analogue d'Aldo Rossi – remarquons qu'analogue résonne avec le principe de l'analogie surréaliste – présentée à la Biennale de Venise de 1976, n'est-elle pas l'expression même du collage ?

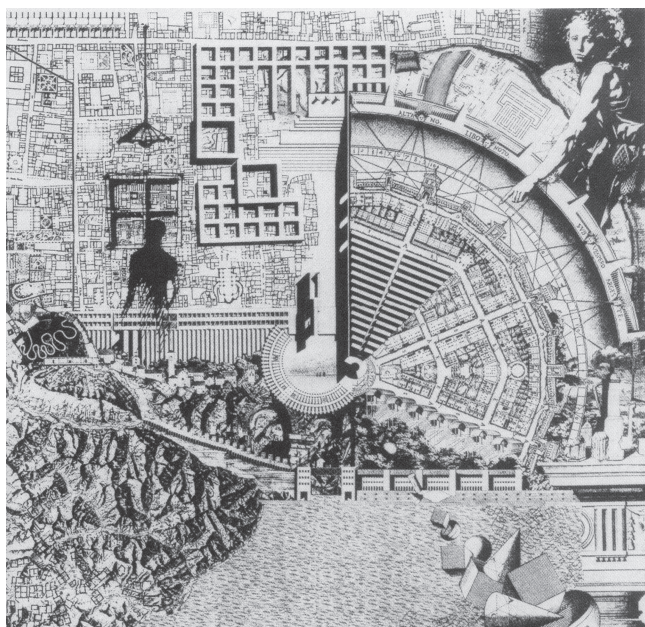
Ces derniers exemples se détachent du collage en tant que simple expression formelle : le collage devient un outil conceptuel à même d'exprimer la stratification historique du territoire. Encore aujourd'hui, le collage s'avère être un outil précieux, autant pour projeter que pour conceptualiser le suburbain. Frédéric Frank¹⁷⁹ nous fait même remarquer à l'aide d'un exemple l'importance de ce procédé sur la scène architecturale helvétique en signalant

178. *Ibid.*

179. FRANK Frédéric, *Suburbanité, des théories urbaines au logement collectif contemporain*, PPUR, 2012, p.39



TINGUELY Jean, *Fontaine*, Fribourg, 1939



ROSSI Aldo, CONSOLASCIO Eraldo, REICHLIN Bruno,

REINHART Fabio, *La Città Analoga*, 1976

le texte théorique *Handbuch zum Stadtrand* (2007), publié sous la direction de Vittorio Magnano. Dans ce cas, le collage devient le moyen de superposer des réalités géographiquement distantes dont le rapprochement est porteur d'une grande potentialité projectuelle : les jardins familiaux de Naerum près de Copenhague dessinés par Carl Theodor Sorensen sont superposés à l'ensemble de logement « in der Au » à Opfikon.

Un autre exemple issu de la scène architecturale suisse semble promouvoir le collage en tant que concept projectuel : le pavillon suisse de la Biennale de Venise de 2012 dont le titre « And Now the Ensemble!!! » est particulièrement évocateur. Emmenée par l'architecte Miroslav Šik, l'exposition présente une série de collages – aussi familiers qu'étranges – exprimant la nouvelle condition suburbaine. En effet, Miroslav Šik cherche, à travers nombre de ses projets, à assembler, rassembler ou former des ensembles¹⁸⁰ :

« Je m'efforce – dit-il – de neutraliser les contrastes existants dans la ville moderne. [...] de relier ce qui est divers, en me servant d'un mélange de styles (*Stilmischung*), c'est-à-dire en liant les années 1940 aux années 1980, en réunissant toutes choses en un même ensemble (*ein Ensemble bildet*). Mon but est de produire un *demodernes* Milieu, un monde qui n'est ni

180. LUCAN Jacques, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, PPUR, 2015, p.167

nouveau ni vieux.¹⁸¹»

Pour Miroslav Šik, le chaos apparent de la ville contemporaine peut s'appivoiser en tentant d'équilibrer la modernité et la tradition. Davantage que d'expliquer un système de compréhension du monde déjà conceptualisé, le collage devient un médium réflexif qui nous aide à figurer une réalité qui ne cesse de nous échapper. Le collage n'illustre pas, il ouvre le regard...

L'informe

« Dans un café, discussion de travail entre deux types qui se communiquent leurs sentiments et réflexions à partir de documents divers.

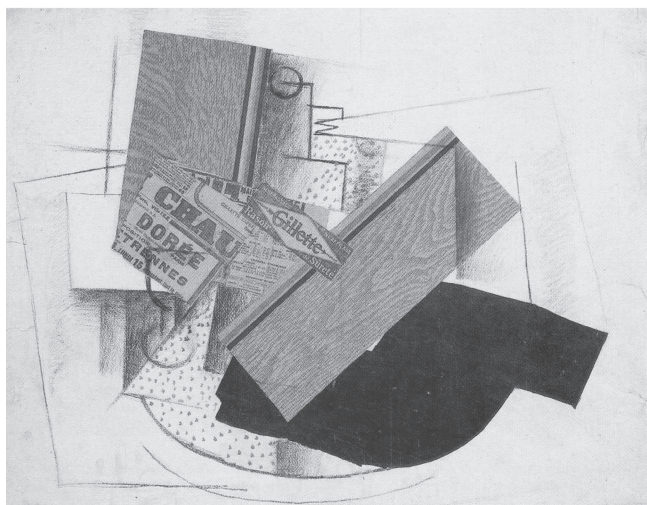
L'un part plutôt d'un système d'explication du monde qu'il démontre à l'aide d'images et de sons assemblés dans un ordre certain.

L'autre part plutôt d'images et de sons qu'il assemble dans un certain ordre pour se faire une idée du monde.¹⁸²»

À travers ces deux personnages, le cinéaste Jean-Luc Godard nous fait remarquer l'importance de l'art en tant que système de compréhension du monde. L'art n'est pas seulement le miroir de la société mais plutôt l'outil qui permet d'en saisir la réalité

181. Entretien de Lynette Widder et Gerrit Confurius avec Miroslav Šik, «Konflikte binden - Binding Conflicts», *Daidalos*, n°68, 1998, p.112, in LUCAN Jacques, *op. cit.*, p.167

182. GODARD Jean-Luc, *6 FOIS 2, Leçons de choses*, 1976



BRAQUE Georges, *Nature morte sur table*, Papiers collés, 1914



KNAPKIEWICZ Kaschka, FICKERT Axel, extrait d'un collage numérique,

Pavillon suisse, Biennale de Venise, 2012

changeante. Les artistes contemporains cherchent donc à se priver de toutes idées distinctes qui *définissent*, pour laisser place une réalité qu'ils renoncent à juger. Ces quelques lignes – en plus de rapprocher le principe du collage énoncé plus haut avec le montage cinématographique – témoignent indirectement d'un basculement artistique certain initié au XX^{ème} siècle et théorisé un peu plus tard à travers le concept de l'*informe*.

Souvent mal compris, l'*art informel* ne cherche pas à faire l'apologie de la non-forme. La dénomination générique de l'« informe » se propose plutôt d'illustrer une attitude artistique visant à élargir la notion de forme en développant un « type de non-figuration organique¹⁸³ » qui s'oppose radicalement au constructivisme géométrique. Sans se targuer de résumer précisément la complexité inhérente de l'art informel, nous viserons à dégager deux principes représentatifs d'un changement de paradigme artistique susceptibles de questionner les théories suburbaines : l'*esthétique subjective de la matière* et l'*œuvre ouverte*.

L'esthétique subjective de la matière. Comme nous le savons, l'invention de la photographie a profondément bouleversé l'art pictural. Dès lors qu'il fût possible de capturer précisément la perception géométrique de la réalité, la peinture ne pouvait plus poursuivre sa conquête de « beauté vraie »

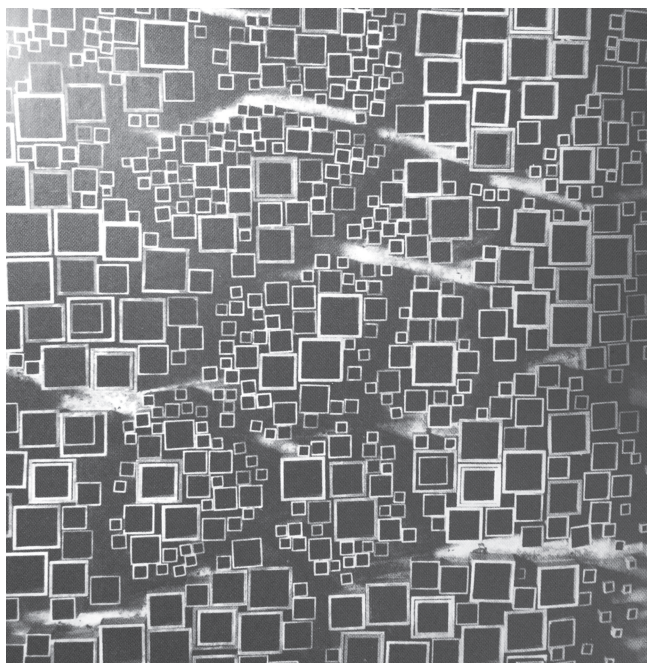
183. LEYMARIE Jean, *La transformation des formes dans l'art contemporain*, Conférence du 5 septembre 1967

engagée depuis la Renaissance. Ainsi, les Impressionnistes ont relégué l'importance du sujet représenté au profit de la manière de peindre afin de rendre compte d'une réalité plus sensible. Depuis lors, cette impulsion impressionniste a initié un mouvement où la subjectivité du peintre tend à supplanter l'objectivité de la composition. Peu à peu, la matière même du tableau est repensée. La peinture n'est plus seulement *taches de couleur*, mais *textures*.

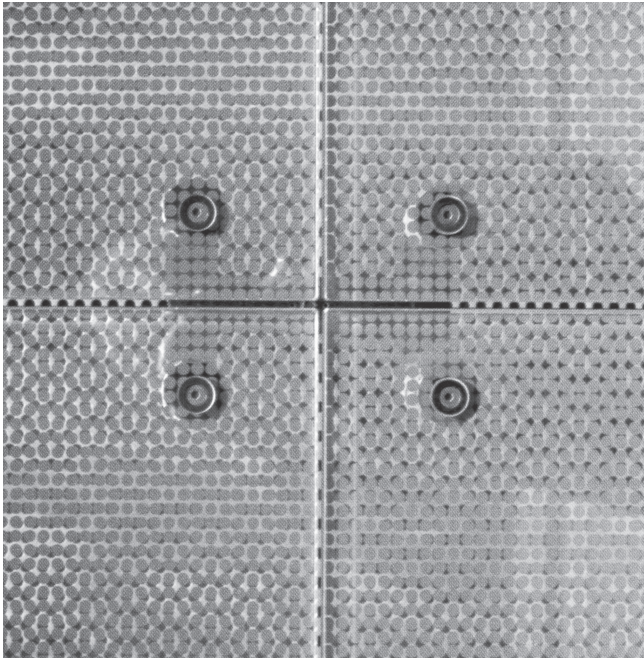
«Peut-être cette résistance à la reproduction photographique attire-t-elle d'ailleurs certains artistes contemporains. Ils ont besoin de sentir que leur œuvre reste absolument unique, le produit de leurs mains, dans un monde où tout est fait à la machine et standardisé. Quelques artistes recherchent des toiles de dimensions gigantesques, tout l'effet venant de l'échelle, que justement l'illustration ne rend pas. Mais, surtout, beaucoup d'artistes sont fascinés par ce qu'ils nomment «texture», la sensation d'une substance, sa douceur et sa rugosité, sa transparence ou sa densité. Ils renoncent donc à la l'emploi de la peinture ordinaire pour d'autres matières, par exemple la boue, la sciure ou le sable.¹⁸⁴»

L'usage de nouvelles matières ouvre le champ des possibilités. En refusant les procédés standardisés, l'expression de l'individualité de l'artiste est

184. GOMBRICH Ernst, *Histoire de l'art* (1950), Phaidon, 2006



KEMNY Zoltán, *Banlieue des Anges*, 1956



HERZOG & de MEURON, Pharmacie de l'Hôpital, Bâle, Suisse, 1995-98

affirmée. Mais pas seulement. C'est également le développement d'une poétique de la matière qui est engagée. L'environnement quotidien et tout ce qui le compose – bitume, terre, sable, etc. – est susceptible de se retrouver sur une toile. La matérialité du quotidien devient poétique. En recherchant à peindre des toiles de grandes dimensions, Rothko se distancie d'une poétique formelle pour se rapprocher d'une poétique où seule la matière est engagée. À l'inverse de l'esthétique constructiviste qui valorise la forme, le geste – et donc celui de l'artiste – est valorisé.

« Les valeurs accidentelles et subjectives rigoureusement bannies par l'esthétique constructiviste deviennent les valeurs privilégiées de l'esthétique informelle : la matière, le geste, l'écriture, le hasard, la vitesse, tout ce qui révèle les traces de la main, la pulsation de la vie, l'usure de la durée. Le constructivisme opère sur des formes à priori, réglables, délimitées, distinctes du fond sur lequel elles se coordonnent et s'orientent. Les signes informels font corps avec le fond qui les absorbe, et c'est ce champ fluide, infini, qui donne à l'œuvre sa substance et son sens. Le geste informel, dont la tension vitale est le contraire du mouvement mécanique et de sa régularité monotone, inscrit directement l'énergie du psychisme dans l'épaisseur de la matière.¹⁸⁵»

L'art informel a donc permis d'esquisser une sensi-

185. LEYMARIE Jean, *La transformation des formes dans l'art contemporain*, Conférence du 5 septembre 1967

bilité perceptive de la matière où le corps fait partie intégrante du processus. Les nouvelles « valeurs accidentelles et subjectives¹⁸⁶ » de l'art informel condensent tous les types de manifestation de la matérialité explicités dans la première partie : la *matérialité brute* intègre la subjectivité de l'expérience et le « hasard » ; la *matérialité en acte* opère avec le « geste », l'« écriture » et « tout ce qui relève de la main, la pulsation de la vie » ; la *matérialité du temps* relève de l'« usure de la durée ». Cette nouvelle prise de conscience ne concerne pas que la peinture. Bien au contraire. Aujourd'hui, l'exemple des architectes Herzog & de Meuron est révélateur de ce nouveau regard porté vers la matière. Ainsi, nombreux de leurs projets évacuent la question de la forme en déduisant le plan directement de la parcelle. Par exemple, à propos de la pharmacie de l'hôpital cantonal de Bâle (1995-98), les architectes expliquaient que « la forme du bâtiment n'a pas été déterminée de l'extérieur comme une sculpture¹⁸⁷ », mais qu'elle est « la conséquence d'une croissance interne et des obstacles à cette croissance causés par les règlements de construction et de zoning¹⁸⁸ ». Ainsi, le procédé automatique d'extrusion de la parcelle qui génère le plan oblige l'architecture à signifier à travers sa matérialité. C'est l'effet perceptif de la surface du volume construit qui fonde la particularité du projet. L'ornement, banni par les modernistes, retrouve une raison d'être. D'ailleurs, Herzog & de Meuron, faisant allusion à certaines

186. *Ibid.*

187. A+U, Special Issue, *Herzog & de Meuron, 1978-2002*, 2002, p.253, in LUCAN Jacques, *Composition, non-composition*, PPUR, 2009, p.565

188. *Ibid.*

peintures de Matisse, prétendent que « l'ornement les a aidés à dépasser l'obstacle de la forme¹⁸⁹ ». Une telle architecture est, en ce sens, *informelle*.

L'œuvre ouverte. Par opposition à une œuvre dont la forme et le sens sont prédéfinis, l'œuvre ouverte – théorie formulée par Umberto Eco¹⁹⁰ – affirme son indétermination et fonde son expression à travers la procédure qui l'a créée. C'est en ce sens que Georges Didi-Huberman définit le procédé pictural des toiles pliées du peintre Simon Hantaï :

« Une procédure se distingue du simple procédé en ce que le résultat ne la camoufle pas comme un simple moyen mais, au contraire, l'implique et la déploie dans toute sa richesse.¹⁹¹ »

Afin de circonscrire un peu mieux ce nouveau concept, continuons à filer l'exemple de l'œuvre des architectes Herzog & de Meuron. Les diverses expositions retraçant l'œuvre des architectes bâlois – présentant une riche collection de maquettes d'étude diverses – ne sont pas l'expression d'une succession d'objets finis. En effet, les architectes cherchent davantage à rendre compte du processus

189. CHEVRIER Jean-François, « Ornament, structure, space, a conversation with Jacques Herzog », *El Croquis*, n°129-130, p.35, *in ibid.*, p.571

190. « Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible insularité en soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale. », ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Éditions du Seuil, 1965, p.17

191. DIDI-HUBERMAN Georges, *L'étoilement. Conversation avec Hantaï*, Éditions de Minuit, 1998, p.63

du projet que de l'objet lui-même. En extrapolant, nous pourrions même affirmer que l'ensemble des réalisations constitue l'œuvre en mouvement des deux architectes. Mais refuser l'objet fini, la forme délimitée, implique un rapport particulier entre l'œuvre et celui qui la regarde. L'œuvre n'est plus fermée mais ouverte à l'appropriation sensible du spectateur.

«L'art informel est le premier style historiquement complexe dont aucun élément ne se détermine à l'avance, où le signe précède sa signification et en postule l'ambiguïté. Il a considérablement enrichi notre vision de la matière et de ses textures, notre compréhension de la vie et de ses rythmes, mais il exige la participation active du spectateur. Il ne suffit plus d'apprendre à voir, selon le mot de Rilke, ce que l'artiste donne à voir, selon le mot d'Éluard, il faut vraiment revivre l'action créatrice afin de se sentir, selon le mot de Klee, regardé par le tableau.¹⁹²»

L'art informel ne vise donc pas la forme finie mais la « mise en forme » telle que la théorisait Paul Klee. La matière n'est pas morte. Elle est vivante dans le sens où elle garde les traces de l'acte qui l'a façonné, en révélant la présence de l'auteur. Elle est vivante, car le sens de l'œuvre n'est pas fixe mais ouvert, ouvert à la subjectivité du spectateur. Le *spectateur* devient *acteur*, *lecteur* au sens où le définit Roland Barthes :

192. LEYMARIE Jean, *La transformation des formes dans l'art contemporain*, Conférence du 5 septembre 1967

« Il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constituées l'écrit. [...] Il faut renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.¹⁹³»

L'artiste apporte la matière et laisse à la sensibilité de quiconque le soin d'imaginer la suite. La jouissance esthétique réside dans l'ambiguïté, l'indéterminé, l'entropie. Chacun est amené à recomposer la complexité « dans un certain ordre pour se faire une idée du monde¹⁹⁴».

« On peut percevoir la Zwischenstadt comme un livre ouvert, dont la compréhension suppose, comme pour le plaisir de la lecture, une participation active du lecteur. Les domaines urbains de la Zwischenstadt figurent autant de fragments de textes, d'un abord parfois difficile et dont les auteurs ne nous sont pas toujours connus. Il revient au lecteur de mobiliser son imagination et d'invoquer ses propres histoires pour en

193. BARTHES Roland, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, 1984, p.67

194. GODARD Jean-Luc, *6 FOIS 2, Leçons de choses*, 1976

combler les lacunes, ou bien d'en rassembler pour les recomposer selon son humeur et son expérience.¹⁹⁵»

N'existant qu'à travers la relation qu'il entretient avec le regardant, l'objet esthétique ne peut plus être réduit à la seule définition de son créateur. Tout comme les territoires suburbains ne peuvent plus répondre à une logique de projet démiurgique qui nie la mouvance des perceptions plurielles. Le désordre suburbain doit être appréhender de l'intérieur, à partir des existences qui l'habitent. Révéler le vécu pour révéler l'ordre caché.

Et finalement : articuler un *paysage phénoménologique* cohérent qui embrasse les expériences subjectives de ceux qui l'habitent au sein d'un dessein commun et partagé.

195. SIEVERTS Thomas, *Entre-ville, une lecture de la Zwischenstadt* (1997), Éditions Parenthèses, 2001, p.133



HOOD Raymond, HARRISON Wallace K., REINHARD Andrew,

Rockefeller Center, New York, 1928



OWENS Bill, *Suburbia*, 1973

Du témoignage à la mémoire collective

« Il [le philosophe en banlieue] se souvient de ces philosophes grecs pour qui tout ce qui est semblable n'est pas identique et se dit que ces entrepôts, ces centres commerciaux, ces barres et ces tours, ces pavillons, ces bretelles d'auto-routes et ces voies ferrées, tout cet ensemble hétéroclite qui dessine le paysage de la banlieue parisienne, tout ce déjà vu, s'affirme autre à qui sait l'apprécier.¹⁹⁶»

Depuis ses origines, la suburbia suscite au moins autant de détestation que de fascination. En incarnant par essence un espace autre que celui de la ville traditionnelle européenne, elle surprend, elle déroute, elle stupéfie. Pour la comprendre, nous avons mis en évidence dans le chapitre précédent

196. PAQUOT Thierry, *Un philosophe en ville*, Infolio, 2011, p.8

l'esthétique nouvelle produite par l'art contemporain depuis l'entre-deux-guerres. Seulement, nous ne pouvons appréhender les territoires suburbains sans une approche fondée sur l'expérience : la marche est en ce sens le moyen d'une « interaction » et d'une « collaboration¹⁹⁷ » avec les lieux.

« J'ai toujours cru que certains endroits sont des aimants et que vous êtes attiré vers eux si vous marchez dans leurs parages. Et cela de manière imperceptible, sans même vous en douter. Il suffit d'une rue en pente, d'un trottoir ensoleillé ou bien d'un trottoir à l'ombre. Ou bien d'une averse. Et cela vous amène là, au point précis où vous deviez échouer. Il me semble que Le Condé, par son emplacement, avait ce pouvoir magnétique et que si l'on faisait un calcul de probabilités le résultat l'aurait confirmé : dans un périmètre assez étendu, il était inévitable de dériver vers lui. J'en sais quelque chose.¹⁹⁸ »

En engageant une démarche plurisensorielle, la marche ancre le piéton dans son environnement. Elle est à l'origine de la construction d'une carte mentale, ponctuée de repères tangibles, mais également de souvenirs, de rencontres improbables et d'échanges fructueux. Comme le note Patrick Modiano, la marche relève également d'une irrationalité exquise. Dans l'espace urbain, l'arpenteur ne peut s'empêcher de dériver, « et cela de manière

197. COLLOT Michel, *La Pensée-paysage*, Actes Sud, 2011, p.50

198. MODIANO Patrick, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Gallimard, 2007

imperceptible, sans même vous en douter ». Est-ce cette même dérive qui nous a mené vers les habitants du lieu ? *Du témoignage à la mémoire collective*, ce chapitre souhaite dessiner les contours d'un espace vécu et partagé par les habitants de Grand-Vennes à Lausanne. Afin d'esquisser, peut-être, les prémises d'un projet commun.

Pourquoi Grand-Vennes ?

Traverser Grand-Vennes, c'est percevoir une série d'objets, sans histoire ni tradition immédiatement visibles. C'est arpenter un lieu fragmenté, déconstruit. Découvrir des quartiers recroquevillés sur eux-mêmes, et malgré tout, ouverts à l'autre. Pas de point focal, pas de points de repère pour accompagner la découverte du lieu. Arpenter Grand-Vennes pour la première fois, c'est errer comme une âme perdue entre paradis et enfer. Toujours contre la vague, toujours contre les flots. Laisser libre cours à la curiosité, c'est chercher des raccourcis invisibles, des portes ouvertes, des sentiers oubliés. Durant des heures, marcher, ramper, escalader, pour révéler des qualités dissimulées. Creuser encore et encore. Partir à la recherche des habitants. Observer, orienter les regards.

Pourquoi Grand-Vennes ? L'hypothèse retenue consiste à considérer les territoires suburbains comme espaces majeurs du développement urbain des cinquante prochaines années. Pourtant, aujourd'hui, la plupart des projets planifiés en ces lieux consiste malheureusement souvent à faire

table rase d'un palimpseste multiséculaire, certes moins important que celui des centres urbains, mais dont les traces sont souvent encore vives. Comment comprendre l'essence de ces territoires? Comment projeter dans ces lieux? À partir des notions de *paysage* et de *matérialité*, nous tentons d'appréhender singulièrement Grand-Vennes. Au-delà des concepts de centralité, mixité, urbanité, il est ici question d'expérience, de mémoire et d'imaginaire. Dans cette perspective, nous avons donc rencontré les habitants du lieu pour comprendre quelles sont leurs expériences quotidiennes, individuelles et collectives.

Traverser Grand-Vennes pour la première fois, c'est peut-être percevoir les fragments d'une unité déconstruite. Par l'intermédiaire des dix entretiens semi-directifs réalisés au cours des mois de novembre et de décembre, nous tenterons de façonner les bases solides d'un projet commun, d'un monde en attente, d'une culture partagée. Il s'agit de révéler les qualités du lieu, de les écrire et de les représenter. À partir des souvenirs et de sensations, pour, peut-être, dévoiler un récit.

Nommer un lieu

Nommer un lieu est à l'origine de toute appropriation du territoire. Nous l'avons précédemment exploré : de tout temps, l'homme définit sa propre condition en regard du lieu qu'il habite. Nommer un lieu est le rite qui précède toute chose, c'est le premier pas avant une installation tangible. Avant

de marquer, de tracer, de s'approprier.

Pourtant, à Grand-Vennes, la quête de la signification des mots fut fastidieuse. Que signifie « Vennes » ? Même si Raïda, collégienne attentive aux cours de Monsieur Fichely fut la première à nous donner une piste tangible, l'incertitude fut tenace jusqu'au dernier entretien. Ainsi, lorsque Birgitta, habitante du chemin du Petit-Vennes, ouvrant l'ouvrage *Nos lieux-dits, toponymie romande*, tomba innocemment sur la définition du terme, une présence aussi divine qu'inattendue surgit.

Vennes, du latin *venna*, désigne un treillage, une haie ou une clôture. Le mot s'utilise le plus souvent au pluriel¹⁹⁹. Comme souvent, les mots nous devanent lorsqu'il s'agit de comprendre notre héritage. Durant des siècles, à l'est de la route de Berne, les champs étaient nombreux autour du château de Vennes, construit au XVIII^{ème} siècle. Sur une gravure du château datée aux alentours de 1780, nous percevons d'ailleurs ces nombreuses haies délimitant les parcelles agricoles. Le château constitue ici la porte d'entrée de Vennes. La façade principale, orientée vers la route de Berne, est le point de repère qui signifie la présence d'un fief et de terres arables ; un territoire champêtre dont le souvenir semble encore vivace chez les plus anciens.

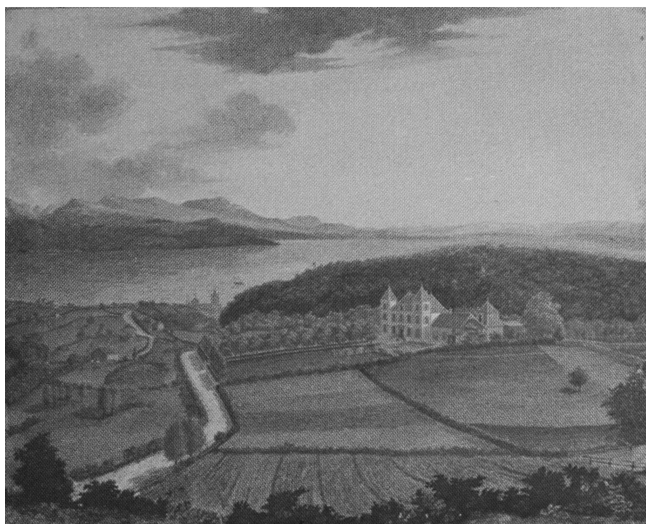
« J'avais treize ans, ça fait plus de cinquante ans que je suis ici, il y avait des champs en lieu et

199. BOSSARD Maurice, CHAVAN Jean-Pierre, *Nos lieux-dits. Toponymie romande*, Cabédita, 1986

place des villas qui sont construites là, dans ces champs, il y avait des vaches. Je traversais le champ pour aller chercher du lait à Boissonnet. Les paysans apportaient le lait avec leur bol. Ce qui veut dire que mes chats, éventuellement, se faisait tuer par le renard qui habitait dans ces lieux. Alors qu'aujourd'hui, ils sont plutôt écrasés par les autos.²⁰⁰»

Pourtant, l'héritage décrit par Jean-Louis Cornuz, écrivain et professeur à l'UNIL, ancien habitant de Grand-Vennes, est absent de la mémoire collective. Le sens du terme *vennes* semble avoir été perdu dans les limbes de l'histoire. De nos jours, les traces de l'agriculture ont disparu ou ont été réaffectées. Par exemple, la ferme de Boissonnet accueille désormais l'EMS de la Fondation Boissonnet. D'autres fermes sont devenues des logements ou ont tout simplement été détruites. Cela dit, deux figures de cette période de l'histoire apparaissent régulièrement dans les propos recueillis : Isabelle de Montolieu et Henri-Antoine de Crousaz. La première est citée à de nombreuses reprises, puisque son nom a été donné au grand ensemble de Montolieu situé à proximité de l'autoroute, et à une rue qui traverse Vennes de part en part. Une avenue porte également le nom du second, mais sa notoriété relève en particulier de la maison éponyme située au milieu de la bretelle de sortie de l'autoroute. Abandonnée pendant plusieurs années, elle fut le terrain de jeux et d'aventures des plus téméraires.

200. CORNUZ Jean-Louis, Entretien avec Mousse Boulanger, Plans-Fixes, 20 juin 2001



Le château de Vennes et Lausanne depuis le nord-est, 1790



Lavis de la chapelle troglodyte du XVIII^{ème}, *Souvenir du bois de Vennes*, 1868

Isabelle de Montolieu, écrivaine vaudoise, résida lors des dernières années de sa vie dans sa maison de campagne de Vennes. Décédée en 1832 un jour avant son fils, elle fut enterrée au cimetière de Pierre-de-Plan. Sur la pierre tombale était gravé: « Me voici Seigneur avec le fils que tu m'as donné ». À la suite de travaux effectués à la fin du XIX^{ème} siècle, la pierre est déplacée dans une chapelle troglodyte creusée dans la falaise du domaine de Crousaz, aujourd'hui transpercée par les voies autoroutières. Seulement, après quelques recherches, il semble que ce lieu sacré existe encore. La pierre également? Le doute subsiste.

Henri-Antoine de Crousaz, membre du Tribunal suprême de la République helvétique, fut un acteur politique de la ville de Lausanne au début du XIX^{ème} siècle. Son nom est encore associé à une vieille bâtisse, aujourd'hui en cours de rénovation, dont le domaine fut réduit de façon brutale avec la construction de l'autoroute dans les années soixante. Curieusement, les habitants mentionnant son nom, n'ont jamais évoqué une information d'importance: Henri-Antoine de Crousaz est le fils d'Isabelle de Montolieu: d'une histoire familiale se dessine les bribes d'un récit commun à reconstruire.

« Ça a complètement été oublié et ça revient maintenant avec l'aménagement de la route de Berne. Ce sont des histoires qui reviennent à la surface. J'ai connu ces histoires parce que j'avais des amis qui habitaient sur l'avenue de Crousaz. Ils connaissaient ces histoires.

C'est un quartier fait de petites mémoires individuelles, mais il n'y a jamais eu un grand lieu d'agrégation, il n'y a pas de grand récit.²⁰¹»

En relevant l'absence d'espaces publics, de points de repère pour la mémoire collective, Marc met en évidence les manques. En effet, à Grand-Vennes, seules quelques rues nous rappellent à l'histoire du lieu. Le chemin Isabelle de Montolieu, l'avenue Henri-Antoine de Crousaz, et puis ? La suburbia ne semble pas favoriser pour le moment l'émergence d'une mémoire collective. Souvent ignorée, souvent dénigrée, elle incarne dans la culture populaire un lieu *anhistorique*. Pourtant, comme les habitants le démontrent, les traces sont encore vives. Certes, la fracture de l'autoroute a sans aucun doute précipité l'unité du lieu en une série de fragments autonomes, mais les souvenirs restent.

Un lieu, des quartiers

Vennes avait peut-être une image. Mais Vennes tel qu'il était n'est plus, et l'identité singulière qui lui était associée, a peu à peu disparu dans les entrailles de la terre. Le lieu s'est transformé. En 1953, une opération d'une vingtaine de maisons individuelles toutes identiques est réalisée entre l'asile de Boissonnet et le château de Vennes. Ce mouvement d'urbanisation résidentielle se poursuit rapidement, au sud, sur les hauts de La Sallaz jusqu'au milieu des années soixante. L'inauguration de l'autoroute,

201. Marc, habitant d'un petit immeuble de Montolieu, étudiant, 9 novembre 2015

en 1964, marque le début d'une nouvelle ère. Les grands ensembles de Montolieu et des Libellules, accompagnés d'un nouvel établissement scolaire, sont édifiés peu à peu jusqu'au début des années huitante. Le dernier ensemble construit est Boissonnet, inauguré en 1989. Depuis cette date, Vennes est entré dans une phase de densification progressive avec la construction ponctuelle de petits immeubles.

Parmi les dix entretiens réalisés, la question de la nomenclature est révélatrice du développement fragmentaire du lieu depuis le début des trente Glorieuses. En effet, lorsqu'il s'agit pour les habitants de nommer le lieu qu'ils habitent, ni «Vennes» ni «Grand-Vennes» ne sont mentionnés. Pour les habitants, «Vennes» désigne principalement la sortie autoroutière. «Grand-Vennes», quant à lui, n'est utilisé qu'en second recours lorsque l'interlocuteur ne connaît pas le premier terme évoqué pour définir le lieu habité.

Ce premier terme, il s'agit souvent du quartier. Montolieu, Boissonnet, Libellules, Fourmi, le «trou²⁰²» de Boissonnet. Au fil des années, le lieu esquissé précédemment s'est métamorphosé en une addition de quartiers. *Quartier*, nous l'entendons dans le sens suivant : partie d'une ville ayant une physionomie propre et une certaine unité²⁰³. À la différence de *lieu* qui désigne une portion de

202. Michel, habitant d'un petit immeuble du «trou» de Boissonnet, photographe, 30 novembre 2015

203. CNRTL, *TLFi*

l'espace, déterminée par ce qui s'y produit ou s'y est produit²⁰⁴. Si Grand-Vennes fut défini comme un *lieu* agricole et productif avant la construction de l'autoroute, il est considéré aujourd'hui par ces habitants en tant que *système* faisant cohabiter des quartiers bien délimités.

«Le principal problème dans ce quartier, c'est qu'il n'y pas de centre, il y a plutôt différents petits lieux. Les gens vont à l'école, puis au travail, et après ils rentrent. À Boissonnet, les enfants jouent entre les barres d'immeuble, mais l'espace de la place de jeu n'est plus très adapté. Dans le quartier d'Isabelle-de-Montolieu, il y a la Place du Grand-Chêne, c'est un peu le centre du village pour nous, on y organise la plupart des activités, mais c'est complètement décentré, et pour attirer les habitants de Boissonnet, des Libellules et des quartiers de villas, c'est très difficile.²⁰⁵»

Comme Joëlle l'évoque, Grand-Vennes est une succession de «petits lieux» qui ne résonnent pas entre eux. Étudier les voies qui les relient permettrait-il de dégager un sens commun? En sus du chemin Isabelle-de-Montolieu et de l'avenue de Crousaz, il est tout d'abord étonnant de constater le faible nombre de rues en regard de l'étendue du lieu. Bien souvent, ces voies s'étirent à n'en plus finir engendrant quelques situations cocasses

204. CNRTL, *Académie 9^{me} édition*

205. Joëlle, habitante de Boisy-Pierrefleur, animatrice socioculturelle au centre d'animation de Grand-Vennes, 23 novembre 2015

Montolieu
Isabelle-de-Montolieu

Boissonnet
La prison

Libellules

Le trou
Le trou de Boissonnet
Le trou des déshérités
Le trou du panda

La Cassagne
La Cigale

Fourmi
Isabelle-de-Montolieu
En Vennes
Vennes

Chemin du Grand-Pré
Chemin du Petit-Vennes
Chemin de la Petite Source
Chemin des Ormeaux
Chemin des Tuileries
Chemin Isabelle-de-Montolieu

A U T O R O U T E

Chemin Isabelle-de-Montolieu
Chemin de Grand-Vennes
Chemin de Boissonnet
Chemin de Praz-Berthoud
Chemin de la Fourmi
Chemin de la Cigale
Chemin des Libellules
Chemin des Abeilles
Route de la Clochatte
Avenue de Crousaz

avec des automobilistes complètement désorientés. Cela dit, nous notons également que la nomenclature récente des rues raconte bien peu de choses. Chemin des Libellules, chemin de la Fourmi, chemin des Abeilles, chemin de la Cigale. Certes, il y a le chemin de Boissonnet, dont le nom rappelle l'alpiniste Louis Boissonnet en souvenir duquel un asile pour les convalescents et les valétudinaires fut édifié par sa famille à la fin du XIX^{ème} siècle. Néanmoins, le sentiment qui prédomine est celui d'une perte totale de repères.

« Les rues de cette ville n'ont pas de nom. Il y a bien une adresse écrite, mais elle n'a qu'une valeur postale, elle se réfère à un cadastre, (par quartier et par blocs, nullement géométriques), dont la connaissance est accessible au facteur, non au visiteur : la plus grande ville du monde est pratiquement inclassée, les espaces qui la composent.²⁰⁶»

Est-ce pourtant rédhibitoire à l'émergence d'une identité? Dans *L'empire des signes*, Roland Barthes nous rend compte de sa découverte de la culture nipponne. À Tokyo, ni rue ni adresse, le touriste occidental se perd dans une ville sans noms. À Tokyo, l'individu se définit par rapport à des éléments visuels de la ville. Le préalable à l'appropriation de la ville est en conséquence la description du lieu. Et donc l'intégration d'une expérience ordinaire et quotidienne :

206. BARTHES Roland, *L'empire des signes* (1970), Éditions du Seuil, 2005, p.51

« Cette ville ne peut être connue que par une activité de type ethnographique : il faut s'y orienter, non par le livre, l'adresse, mais par la marche, la vue, l'habitude, l'expérience ; toute découverte y est intense et fragile, elle ne pourrait être retrouvée que par le souvenir de la trace qu'elle a laissée en nous : visiter un lieu pour la première fois, c'est de la sorte commencer à l'écrire : l'adresse n'étant pas écrite, il faut bien qu'elle fonde elle-même sa propre écriture.²⁰⁷ »

Commencer à écrire, tel est le dessein de notre projet avec les habitants de Grand-Vennes. Les fragments à assembler sont ici et là. Les habitants ont d'ailleurs pleine conscience d'un « amas de strates²⁰⁸ ». Dans la vision de Michel, il n'est semble-t-il pas question d'une stratification verticale, mais plutôt d'une addition horizontale d'éléments temporellement distincts. La vision d'un tapis résidentiel uniforme qui représenterait les territoires suburbains n'a pas lieu d'être. Grand-Vennes incarne par excellence un lieu construit par des entités clairement identifiables, mais pas interdépendantes.

« Je n'ai pas l'impression qu'ils réfléchissent à intégrer des logements supplémentaires dans un quartier existant, c'est plutôt, on fait de nouveaux logements, un nouveau quartier, et on s'en fout de ce qu'il y a autour. Du coup, ça devient un amoncellement de quartiers, mais

207. *Ibid.*, p.55

208. Michel, habitant d'un petit immeuble du « trou » de Boissonnet, *op. cit.*

qui sont indépendants les uns des autres, et qui ne sont pas réfléchis ensemble.²⁰⁹»

Montolieu, Boissonnet, Fourmi, Libellules, le « trou » de Boissonnet sont les témoins d'une pensée plus excluante qu'intégratrice. En souhaitant nous constituer une *image*, nous nous heurtons à la mutation constante du lieu, et à la définition fragile du paysage et de la matérialité. Sans permanence, difficile d'intégrer une continuité. Comment composer une identité commune lorsque deux cents logements sont en cours de construction de l'autre côté de la route de Berne ? Il n'est pas question pour les habitants de dénoncer la densification, mais plutôt de mettre en évidence la célérité du processus et, en conséquence, la difficile assimilation des nouvelles entités et de leurs habitants. Des opérations de grande envergure qui induisent une situation de perpétuel déséquilibre.

En bordure de ville

« Je trouve mon équilibre là, dans cet entre-deux. À Londres, je n'étais pas bien. Ici, c'est beaucoup plus naturel comme environnement, ce n'est pas un parc, c'est quand même une vraie forêt, une vraie rivière qui coule, il n'y a pas d'heure de fermeture. Par contre, je n'aimerais pas retourner à la campagne, je serais trop éloignée des petits cafés, et des musées, de tout

209. *Ibid.*

ce qu'une ville t'apporte.²¹⁰»

Dans le chapitre *Nouveau paradigme*, nous avons mis en lumière la nécessité de construire un imaginaire collectif des territoires suburbains en refondant la définition d'urbanité. Quels sont les caractères de la *suburbanité* de Grand-Vennes? Des entretiens émerge la possibilité de construire une identité spécifique.

Tout d'abord, à la question de savoir s'ils habitaient en ville ou à la campagne, la réponse des habitants fut unanime : ce n'est pas la campagne, mais ce n'est pas non plus la ville. Alors, où sommes-nous? En ne se définissant ni comme part de la ville ni comme part de la campagne, ils intègrent le fait d'habiter dans un «entre-deux». Ils conceptualisent, en ce sens, l'émergence d'un lieu singulier.

«La ville, je ne dirais pas. La campagne, non plus. Ce n'est pas la ville, car il manque les commerces.²¹¹»

Cela dit, dans nombre de réponses, le terme «en bordure de ville» fut évoqué. Mais sans allusion aucune à un sentiment de relégation ou de marginalité. Habiter «en bordure de ville» est différent d'habiter la périphérie. C'est être tout proche de la ville, profiter de ses avantages, tout en bénéficiant d'un cadre de vie verdoyant et propice aux activi-

210. Muriel, habitante d'une maison de Fourmi, ergothérapeute, 17 novembre 2015

211. Birgitta, habitante d'Épalinges, présidente de l'Association Alzheimer Suisse, 13 décembre 2015

tés en plein air. Le réseau de transports publics est d'ailleurs souvent l'élément qui fait tendre les habitants vers la ville et non vers la campagne. Habiter « en bordure de ville », c'est aussi et surtout être à quelques minutes en métro du centre.

« La ville ! Il y a le métro qui permet d'y accéder, il y a le bus qui part de La Sallaz. Et pour moi, La Sallaz, c'est la ville, donc ce n'est pas si loin et c'est toujours pour moi dans la ville. Même s'il y a la forêt juste à côté, c'est quand même la ville.²¹²»

« On est en ville, mais sans être dans le brouhaha et le tumulte de la ville. On prend le métro, et en dix minutes on est en bas. C'est attendant à la ville. Ce n'est plus la banlieue depuis qu'il y a eu le quartier de Montolieu dans les années soixante.²¹³»

Habiter tout proche des bords donc, mais où donc les situer ? Lorsqu'il s'agit de définir les limites de la ville, les réponses diffèrent. La diversité des réponses témoigne d'ailleurs du caractère vague et incertain du contour du lieu. Pour certains habitants, l'auto-route affirme la fin d'un système, notamment pour Michel qui habite dans le « trou » de Boissonnet :

« À quel moment ce n'est plus la ville mais la

212. Claire, habitante de La Sallaz, ancienne étudiante de l'école sociale, 1^{er} décembre 2015

213. Anthony, habitant d'une maison de Fourmi, employé au chauffage urbain, 3 décembre 2015

périphérie ? C'est le pont qui ferme la ville.²¹⁴»

Pour Muriel et Manon, c'est également l'autoroute qui marque la fin d'un système urbain, notamment à travers la question de l'usage. L'infrastructure territoriale marque le début d'un ailleurs et la porte d'entrée vers de multiples possibilités de « s'échapper » de la ville.

« On n'est presque plus dans la ville, c'est tellement facile de prendre l'autoroute.²¹⁵»

« Il y a plein de possibilités, et si tu veux t'échapper de la ville, tu prends l'autoroute.²¹⁶»

Marc, qui a grandi à Montolieu, évoque des souvenirs d'enfance lorsqu'il s'agit de délimiter la ville. Enfant de Montolieu, l'autoroute n'était pas pour lui la limite de la ville. La forêt, par contre, en tant que terrain de jeux et d'aventures, correspondait à un ailleurs directement accessible. Lieu de l'inconnu, d'une nature à explorer, il incarnait à l'époque la possibilité de s'éloigner de la ville, et du monde des adultes en quelque sorte.

« À dix-douze ans, tu passes presque plus de temps dans la forêt que dans le quartier. Les premières expériences de l'éloignement du domicile se faisaient en descendant dans la forêt, tu étais coupé de la ville, et quelque part c'était

214. Michel, habitant d'un petit immeuble du «trou» de Boissonnet, *op. cit.*

215. Muriel, habitante d'une maison de Fourmi, *op. cit.*

216. Manon, habitante d'une maison de Fourmi, *op. cit.*

un peu permis. Certaines personnes vivent la transition enfance, adolescence et âge adulte en allant vers le centre-ville, et nous c'était plutôt en allant s'enfiler dans les bois, et après, on parlait et marchait beaucoup. Cet espace nous invitait à la contemplation. On avait moins d'attrait pour la ville, on partait toujours vers la campagne. Étant donné qu'on est dans la frange et qu'on bénéficie directement de la campagne. La forêt, c'était la fin de la ville.²¹⁷»

À travers ces mots, nous percevons les prémisses d'une définition de l'identité des habitants de Grand-Vennes. L'horizon de possibilités qui est décrit est révélateur d'une conception suburbaine de la réalité : le territoire n'est pas perçu selon un mode de mise à distance et de domination, mais bien selon la possibilité d'interagir avec lui. Mais qu'en est-il des autres, de ceux qui ne sont que de passage, de ceux qui ne s'arrêtent pas, de ceux qui n'habitent pas ici ? Comment perçoivent-ils Grand-Vennes ?

« Les vrais Lausannois : monter jusqu'à Fourmi, c'est loin.²¹⁸»

« Faire monter les gens ici, c'est un voyage.²¹⁹»

Habiter près des bords de la ville, c'est aussi être perçu d'une façon particulière. À l'inverse de la

217. Marc, habitant d'un petit immeuble de Montolieu, *op. cit.*

218. Manon, habitante d'une maison de Fourmi, *op. cit.*

219. Michel, habitant d'un petit immeuble du «trou» de Boissonnet, *op. cit.*

proximité au centre-ville perçue par les habitants de Grand-Vennes, Fourmi ou encore le « trou » de Boissonnet paraissent à des années-lumière du centre pour les « vrais Lausannois ». Et dans cette perspective, périphériques vis-à-vis de leur monde.

« Pour moi la ville, c'est très difficile à délimiter ces choses, c'est la Riponne, le Flon, la zone active, ça monte jusqu'au CHUV et après c'est de la périphérie, c'est plus vraiment de la ville, même si c'est quand même de la ville. Un peu comme à Boisy-Pierrefleur.²²⁰ »

Qu'est-ce que la périphérie ? Tous ces échanges témoignent peu à peu d'une évidence : on est toujours la périphérie de quelqu'un. Épalinges constitue la périphérie de Montolieu, Montolieu la périphérie de Fourmi, Fourmi la périphérie de La Sallaz. Pourtant, Grand-Vennes fait partie intégrante de la commune de Lausanne. Et en ce sens, nous pourrions peut-être le définir comme un abord suburbain, comme le lieu par où l'on arrive²²¹. En effet, on entre à Lausanne par Grand-Vennes. Pourtant, aujourd'hui, nous dirions plutôt qu'on passe à Grand-Vennes pour entrer à Lausanne. Le lieu semble d'une imperméabilité totale.

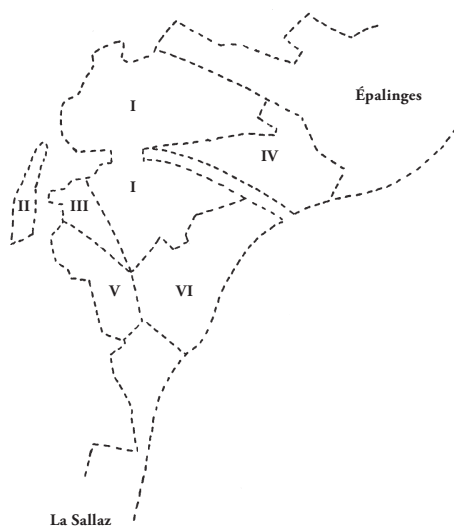
« J'ai l'impression qu'il s'agit d'une zone d'habitation qui n'existe pas sur la carte. Si tu ne connais pas le quartier, ou si tu n'y passe pas, ce trou n'existe pas. Tout le monde voit la route

220. Joëlle, habitante de Boisy-Pierrefleur, *op. cit.*

221. CNRTL, *op. cit.*



a. *Tour de Sauvabelin* **b.** *Route de Berne* **c.** *Autoroute*



I. Montolieu II. Le « trou » de Boissonnet III. Boissonnet IV. La Cigale
V. Libellules VI. Fourmi

de Berne, tout le monde voit Fourmi, tout le monde voit l'école sociale, mais ça s'arrête aux bâtiments de l'atelier Cube.²²²»

Une imperméabilité qui résonne avec les mots de Michel. En s'éloignant de la route de Berne, les quartiers semblent soumis à l'indifférence générale. « Il s'agit d'une zone d'habitation qui n'existe pas sur le carte ». Au-delà d'une difficulté certaine à se définir eux-mêmes, les habitants de Grand-Vennes sont même renvoyés à une invisible et inexistante image. Ils sont dans un vide, dans un *immonde*.

« Je dis Lausanne. Maintenant, si on me demande l'adresse, je dis Montolieu. En fait, personne ne sait où se trouve Montolieu. Tu le situes plutôt avec Épalinges, en dessous d'Épalinges. Les Lausannois ne connaissent pas le quartier. Même Grand-Vennes. Si tu n'es pas allé dans l'une des écoles, tu ne sais pas situer le quartier. Peut-être car il a une nature de cul-de-sac. C'est presque inutile de dire que j'habite à Isabelle-de-Montolieu, les gens ne savent pas.²²³»

Des matérialités...

Lorsque Grand-Vennes est évoqué, il est souvent question de quartiers comme nous l'avons déjà étudié : Montolieu, Boissonnet, Fourmi, Libellules, le « trou » de Boissonnet. À ce titre, nous avons

222. Michel, habitant d'un petit immeuble du «trou» de Boissonnet, *op. cit.*

223. Marc, habitant d'un petit immeuble de Montolieu, *op. cit.*

interrogé les habitants sur les caractères de leur quartier, les matières constitutives de leur environnement et les sentiments qu'ils associent à celles-ci. Dans la plupart des cas, mettre des mots sur les plans horizontaux et verticaux de l'environnement direct fut un processus difficile. En effet, le manque de distance induit par la matérialité fut particulièrement évident dans nos entretiens. Plurisen-sorielle, la matérialité constitue une perception non-consciente, sur laquelle mettre des mots relève d'une certaine intimité. Lorsqu'il s'agit de décrire la scène sur laquelle il joue, l'acteur est pris au dépourvu.

Manon et Muriel habitent par exemple dans une vieille bâtisse à l'extrémité ouest du quartier de Fourmi. N'ayant pas ou peu de vis-à-vis, elles définissent une matérialité centrée sur leur environnement végétal direct. Dans le même temps, elles ont pleine conscience de vivre dans une maison-palimpseste du début du XX^{ème} siècle. Leur quotidien, c'est une superposition de traces, d'objets non identifiés, de livres, de bouteilles, de gravures. À qui cela appartient-il? Aux anciens colocataires, à l'ancien propriétaire? La maison révèle ses secrets au fil du temps, elle condense des souvenirs spatio-temporels incarnés par une figure particulière, Jean-Louis Cornuz, « le grand-père ».

« Tu retrouves des trésors, des objets qui appartenaient au grand-père.

Ce n'est pas juste une maison, ce n'est pas juste

le grand-père de, ça donne une dimension temporelle.²²⁴»

À Grand-Vennes, les anciennes maisons datant d'une époque qui ne connaissait pas l'autoroute sont nombreuses. À Montolieu, Léa qui habite une de ces maisons, les définit en comparaison avec les bâtiments plus récents :

« Plus elle vieillit, plus elle prend de la vie.²²⁵»

Le passage du temps est perçu de façon positive et les éléments de construction, les murs en crépis, les volets verts sont les garants d'une permanence. Comme développée dans le chapitre *Matérialité et temps*, la matière devient le support d'une continuité entre les générations, et la présence immanente qu'elle confère au lieu établit un dialogue avec les habitants. Nous parlons à la matière et la matière nous répond. Finalement, l'objet construit appartient à un réseau systémique d'images qui, assemblées, constituent le cadre mental au sein duquel un groupe peut se reconnaître. Est-ce seulement le cas de ces maisons centenaires ? Qu'en est-il de celles construites dans les années soixante ?

« Elles sont très semblables. *Ça me suffit*, c'est ce qu'on appelle des villas *ça me suffit*, comme disent les Vaudois. Ce sont des maisons solides et qui ont été bien construites. Des maisons

224. Manon, habitante d'une maison de Fourmi, *op. cit.*

225. Léa, habitante d'une maison de Montolieu, designer industrielle, 27 novembre 2015

saines. Avec de bons matériaux.²²⁶»

En ce qui concerne les maisons qui datent de l'après-guerre, elles relèvent d'une urbanisation résidentielle de ménages moins aisés que celles du début du siècle. On appelle ces bâtisses des maisons *ça me suffit*. Parfois reproduites à l'identique, elles parsèment Grand-Vennes. Lorsqu'il est question de matérialité, il est de nouveau compliqué d'avoir des réponses précises. Malgré tout, Birgitta souligne une impression de pérennité et de solidité.

En regard des perceptions positives de Léa, Birgitta, Manon et Muriel, est-ce que l'image des grands ensembles est sensiblement différente ? Il est intéressant de noter que pour les habitants des villas, les grands ensembles font partie d'un grand flou, étant donné qu'ils ne sont que très peu arpentés. Seulement, s'il fallait identifier un quartier de Grand-Vennes qui symbolise les sentiments ambigus que suscitent les grands ensembles, entre détestation et fascination, ce serait sans aucun doute l'ensemble de Boissonnet. Au point d'être qualifié de « prison » par les employés du chauffage urbain qui y effectuent régulièrement des interventions.

« 1988, l'ensemble de Boissonnet de l'atelier Cube. L'ensemble est un des derniers exemples qui a cherché à répondre pleinement aux exigences de la classe moyenne. J'ai un rapport étonnant avec ce quartier. Quand j'étais petit, je le détestais. Quand tu te ballades à l'intérieur,

226. Birgitta, habitante d'Épalinges, *op. cit.*

il est assez flippant. Avec l'architecture, ma perception a changé.²²⁷»

« Ça a l'air assez bien comme projet, mais pas très habité. C'est un assez beau projet de logements, mais c'est le problème des ensembles et des logements sociaux. En ayant une certaine affinité, une certaine sensibilité, et en étant concerné par l'architecture, on apprécie et on comprend très vite l'aspect rationnel, fonctionnel.²²⁸»

« Une sorte de béton qui vieillit en laissant des traces, un gris horrible, contrairement aux matériaux de la maison.²²⁹»

Pour Sharr qui habite dans un logement de Boissonnet, « les murs deviennent de plus en plus sales, il y a un délabrement général, le quartier ne vieillit pas bien²³⁰ ». Il remarque également l'importance du concierge qui organisait des fêtes de quartier à l'époque de l'AQB, l'Association du Quartier de Boissonnet. Cependant, il met ces éléments en balance avec des typologies particulièrement réussies et des espaces extérieurs qualitatifs. Avec une expérience de la matière.

Il est probable que la situation autarcique de l'ensemble de Boissonnet favorise sa perception négative. Au-delà de bâtiments qui vieillissent mal,

227. Marc, habitant d'un petit immeuble de Montolieu, *op. cit.*

228. Michel, habitant d'un petit immeuble du «trou» de Boissonnet, *op. cit.*

229. Léa, habitante d'une maison de Montolieu, *op. cit.*

230. Sharr, habitant de Boissonnet, collégien, 3 décembre 2015

au-delà de bâtiments gris, la perception qu'il suscite relève d'une méconnaissance du quartier. L'ensemble de Boissonnet, on ne le traverse pas, on reste toujours à distance. Derrière le mur en béton. Au contraire de Sharr qui se définit aussi bien en regard d'une perception intérieure et non-consciente – celle de la *matérialité* – que d'une perception extérieure et consciente – celle du *paysage*, les habitants de Grand-Vennes ne le perçoivent qu'en tant que paysage. L'image qu'ils lui associent est donc incomplète. Façonner l'*image* d'un lieu réside autant dans son expérience plurisensorielle que dans sa mise à distance. Nous commençons ici à déceler l'indissociabilité des concepts de *paysage* et de *matérialité* définie dans le chapitre *Correspondances*.

Enfin, ce n'est peut-être pas forcément le cas des grands ensembles des Libellules et d'Isabelle-de-Montolieu.

« J'aurais de la peine à statuer sur une matérialité en général. Pour moi, il y a un truc qui marque fortement le quartier : cette pâte de verre brune de l'ensemble de Montolieu avant qu'il ne soit refait, cette association entre le jaune, le marron et l'orange des tentures des balcons. Il y a trois couleurs qui revenaient toujours avec le blanc : le marron, l'orange et le jaune.²³¹ »

L'expérience de la matière que nous évoquions auparavant au sujet des maisons, et la mémoire collective associée, est malheureusement en cours

231. Marc, habitant des petits ensembles de Montolieu, *op. cit.*



Atelier Cube, Ensemble de Boissonnet, 1985-89



Atelier Cube, Ensemble de Boissonnet, 1985-89

d'effacement à Isabelle-de-Montolieu. Le quartier fait aujourd'hui l'objet d'une rénovation énergétique. Ces trois couleurs, « le marron, l'orange, le jaune » tendent alors à disparaître sous une épaisse couche d'isolation recouverte de panneaux bleus en Eternit. En transformant l'image des façades, ces méthodes d'intervention lourde sur le bâti ont pour conséquence d'empêcher l'appropriation du lieu et son identification comme entité singulière. Et de les inscrire dans un éternel présent.

Le dernier quartier de Grand-Vennes a une position bien particulière. Au fond de la vallée du Flon, le « trou » de Boissonnet tel que le nomme lui-même Michel se situe sur le contour ouest de Grand-Vennes, à proximité directe de la forêt. Et dans les propos de Michel, la relation à la nature est un élément primordial.

« Ce que j'apprécie, c'est cette confrontation directe avec un paysage très proche. Ça s'arrête au premier plan avec les arbres. Il est tout aussi agréable à contempler. C'est super parce que ça change de couleurs, ça bouge, il y a des écureuils dedans, il y a des feuilles, il y a de la neige. Des animaux qui transitent. Des biches, des renards.²³² »

Nécessairement, en tant que photographe, il expérimente quotidiennement le monde à distance, derrière l'objectif. Habiter dans le « trou » de

232. Michel, habitant d'un petit immeuble du « trou » de Boissonnet, *op. cit.*

Boissonnet lui offre la possibilité de toucher, de sentir, de respirer la nature et donc d'allier paysage et matérialité. À ce propos, il évoque également les parois de molasse qui renforcent le caractère brut d'un quartier définitivement autre par rapport aux ensembles qui se situent sur le plateau.

« Depuis ce côté, c'est assez abrupt. Si tu montes les escaliers et que tu t'enfonces dans une forêt qui est assez dense, tu arrives au-dessus d'une paroi de molasse. Là, tu as vraiment cette sensation de trou, avec des racines d'arbres qui partent dans le vide. Tu as la vue sur les toits des bâtiments du quartier.²³³»

Dans le « trou » de Boissonnet, la nature est matérialité. Elle est vécue, à chaque instant, dans un engagement total des sens.

... au paysage commun

Des matérialités décrites par les habitants émerge un certain nombre d'identités singulières. Aujourd'hui, les quartiers de Grand-Vennes étant plutôt imperméables, la matérialité divise plutôt qu'elle ne rapproche. Que partagent donc les habitants ? Un désir de nature ? Un désir de paysage ? Les territoires suburbains deviennent ainsi le moyen d'accéder à un espace dont les qualités sont souvent énoncées en comparaison des caractères du centre-ville : une densité bâtie moindre et de nombreux espaces verts.

233. *Ibid.*

« Moi, je trouve que c'est le paradis d'habiter ici, parce que justement, avant, j'habitais au centre et je courais dans le parc de Sauvabelin, donc je connaissais déjà. Mais là, d'être juste à côté du parc, si tu veux aller courir, tu vas courir; si tu veux descendre en ville, c'est seulement quatorze minutes en métro; si tu veux descendre en vélo, en quelques minutes, tu y es.

On habite ici parce qu'on a envie d'espace.²³⁴»

« L'air, pour moi, joue un rôle absolument essentiel. Il faut que je sente que je suis près de la nature. Dans un centre-ville, ce n'est pas moi. Je n'aime pas être en ville, j'aime y passer.²³⁵»

Les habitants définissent la nature comme partie intégrante de leur *moi*, et donc en tant que part de leur identité. D'ailleurs, Birgitta a vécu à la campagne, de même que Muriel a grandi dans un petit village de montagne. Habiter à Grand-Vennes est un choix lié à un parcours individuel.

« Je pense qu'il offre les qualités qu'on attend de lui : tranquillité, ensoleillement, calme.²³⁶»

Marc résume en quelque sorte la quête des nouveaux arrivants. Loin du tumulte de la ville, ils trouvent ici les éléments propices à une vie paisible : « tranquillité, ensoleillement, calme ». Nombre d'habitants ont évoqué en ce sens la forêt toute proche. Cette forêt,

234. Muriel, habitante d'une maison de Fourmi, *op. cit.*

235. Birgitta, habitante d'Épalinges, *op. cit.*

236. Marc, habitant d'un petit immeuble de Montolieu, *op. cit.*

nous comprenons assez rapidement que ce n'est pas une nature vierge et sauvage, et qu'elle était d'ailleurs autrefois nommée bois de Vennes. Il s'agit donc plutôt d'un terrain d'aventures aménagé et exploité par la scierie Menetrey. Les artefacts humains sont ainsi nombreux dans le vallon, « un caddie », « un vélomoteur », « des déchets », « une maison » : ces traces – omniprésentes – nous rappellent sans cesse la proximité de la ville.

« Toutes les infrastructures du Flon ont été abandonnées et quand on était petit, on était confronté à ces sortes d'engrenages rouillés, scellés dans le béton, et surtout on ne pouvait pas aller dans le Flon, car l'eau était vraiment dégueulasse, l'assainissement c'est fait dans les années huitante et nonante. À l'époque, c'était courant de voir les rejets des buanderies d'immeubles à côté, tu avais une sorte de mousse qui sentait la lessive.

Tu peux le remonter très loin le Flon, il aura toujours cette canalisation qui le suit, c'est pour ça que je le trouvais dégueulasse, tu sens qu'il n'y avait rien de naturel. Quand j'étais gosse il y avait plein de déchets à l'intérieur. Il était courant de tomber sur un caddie ou un vélomoteur qui restait une année dans le cours d'eau. C'est très récemment qu'on a aménagé le petit chemin et qu'on l'a entretenu. Tu pouvais te donner rendez-vous vers le caddie. Il y avait un côté bidonville, mais à la suisse, très propre.²³⁷»

237. *Ibid.*

Pour Birgitta, la maison rouge perdue dans le bois aux abords du Flon représente une source intarissable de mythes et de légendes. Ancien avant-poste de la scierie, elle fut pendant un temps abandonnée. Seule au milieu des « grands arbres », elle incarne un imaginaire aussi fascinant qu'inquiétant pour les amateurs de marche à pied.

« Le Flon, c'est magnifique, il y a de très grands arbres, et près du Flon, il y a une maison, elle était en ruines, elle a été reconstruite, re-reconstruite. C'est une maison sur laquelle je me raconte plein de choses en passant à côté. Maintenant, c'est drôlement soigné. Car avant cela, c'était louche. C'était une drôle d'ambiance. J'aimerais bien savoir qui habite là. À l'époque, pendant la tempête de 1998, un arbre était tombé sur le toit de la maison. Et après c'est resté comme ça, un peu trouble, jusqu'à récemment.²³⁸»

La forêt devient aussi le début d'un ailleurs comme nous l'avons déjà évoqué. Au nord, le Jorat et en particulier le Chalet-à-Gobet, prisé pour ses sentiers pédestres et pour ses pistes de luges. Grand-Vennes est donc également la porte d'entrée sur l'arrière-pays vaudois.

« C'est qui est sympa à Grand-Vennes, c'est qu'il y a cette petite zone de forêt avec le Flon qui passe, on peut rejoindre la ville par ces sentiers, on n'est pas très loin du Chalet-à-Gobet, on

238. Birgitta, habitante d'Épalinges, *op. cit.*

peut faire de la luge avec les enfants.²³⁹»

« Avant d'avoir les enfants, je me suis beaucoup promenée dans cette forêt. Avec l'école notamment. Je partais depuis le collège pour descendre jusqu'à La Sallaz, on peut aller vraiment loin. Dans le sens contraire, on peut aussi aller jusqu'au Chalet-à-Gobet. Je faisais des super balades avec ma sœur.

En fait, elle est plutôt bien aménagée, il y a un chemin.²⁴⁰»

« C'est ça aussi que j'aime dans le quartier, avoir la forêt dans le quartier, avoir cette possibilité d'aller se promener. C'est super joli, il y a un pont, j'y suis déjà allé avec les filles l'été.²⁴¹»

« Une belle végétation et une belle forêt. Qui fait envie et dont on ne se douterait pas en passant dans ce trou. Tu n'es pas invité à entrer dans la forêt.²⁴²»

D'une certaine manière, les habitants dessinent la forêt comme une entité extérieure, visible et tangible et indissociable de leurs quartiers. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les mêmes points de repère sont souvent mentionnés : la maison rouge, le pont en bois, les petites ruines du Flon. Arpentée,

239. Joëlle, habitante de Boisy-Pierrefleur, *op. cit.*

240. Evlinda, habitante du grand ensemble de Montolieu, mère au foyer, 11 décembre 2015

241. Anna, habitante du grand ensemble de Montolieu, travailleuse sociale, 11 décembre 2015

242. Michel, habitant d'un petit immeuble du «trou» de Boissonnet, *op. cit.*

la forêt est au centre de représentations partagées. Ce qui la différencie des matérialités, c'est qu'elle se situe sur le contour, parfois même hors du contour du lieu. En conséquence, elle est à distance, et il devient possible de la nommer et de la décrire. À l'inverse d'une perception directe de la matière et de ses moindres bouleversements, la forêt incarne un paysage commun garant d'une continuité.

Cependant, comme en témoigne Michel, l'ancien bois de Vennes semble parfois impénétrable. Il manque de visibilité, il n'est pas perceptible, il relève d'une richesse dissimulée. Ses propos sur l'invisibilité du sentier du Flon dans son quartier résonnent d'ailleurs avec la perception collective du « trou ».

« Il n'y a pas de lumière là-bas, c'est glauque.²⁴³ »

« Ce qu'il y a autour, ce n'est pas terrible non plus.²⁴⁴ »

« Il y a le Boissonnet tout en bas où personne ne va, c'est un peu macabre. Parce que le seul truc qui passe, c'est le bus. Et puis, il n'y a personne qui habite en bas.²⁴⁵ »

Finalement, la plus belle vue n'est-elle pas ici, dans le vallon, dans la nature, du côté du viaduc ?

« Et puis ce pont qui surplombe, c'est super

243. Muriel, habitante d'une maison de Fourmi, *op. cit.*

244. Manon, habitante d'une maison de Fourmi, *op. cit.*

245. Sharr, habitant de Boissonnet, *op. cit.*

beau.²⁴⁶»

Michel met en évidence la caractère sublime du quartier. Au fond du vallon, une rue, bordée de ternes immeubles. Sous la démesure de l'infrastructure autoroutière, le « trou » de Boissonnet semble recroquevillé sur lui-même. Partie du paysage commun des habitants de Grand-Vennes, le quartier vit dans l'ombre. Pourtant, en échangeant avec Michel, nous devinons une très forte appartenance qui se structure autour du *Restaurant de Boissonnet*, mais seulement pour les habitants du « trou ». Le quartier rassemble.

Des limites au contour

Précédemment, dans *Nommer un lieu*, nous nous empêtrions dans la composition d'une *image* de Grand-Vennes. À partir des quartiers indépendants qui constituent le lieu, les habitants ont décrit des expériences matérielles à la base d'une définition intérieure et non-consciente de leurs identités. Puis, nous avons dévoilé une définition extérieure et consciente de l'identité, commune à tous les habitants à travers l'entité de la forêt et des représentations qui lui sont associées. Cela dit, nous percevons que, malgré *un paysage commun*, des identités émergent à travers *des matérialités*? Quels sont les systèmes spatiaux et sociaux qui tendent aujourd'hui à éloigner les habitants les uns des autres?

246. Michel, habitant d'un petit immeuble du « trou » de Boissonnet, *op. cit.*

Dans un premier temps, l'autoroute marque une limite tangible entre nord et sud.

« On n'a pas l'impression qu'il y a une limite entre les immeubles et les belles baraques, mais quand je passe sous l'autoroute, j'ai l'impression que c'est un *no man's land*, il y a du sable, c'est très poussiéreux, j'ai l'impression d'aller en zone ennemie.²⁴⁷»

« On ne se mélange pas trop. En fait, ils ne viennent pas tellement non plus à Isabelle-de-Montolieu. Ils ont la flemme de monter, on a la flemme de descendre.²⁴⁸»

Dans les entretiens, nous notons cela dit une différence de perception entre ceux qui « montent » au-delà de l'autoroute et ceux qui « descendent ». Pour les habitants de Montolieu, traverser l'autoroute pour rejoindre les terrains sportifs, le collège ou encore le « parc des moutons » relève d'un mouvement assez naturel. Ils se rapprochent de la ville, de Lausanne et des réseaux de transports publics. À l'inverse, pour les habitants de Grand-Vennes qui habitent au sud de l'autoroute, même si des points d'intérêt comme le centre commercial de Montolieu ou la place du Grand-Chêne pourraient les attirer, il existe un obstacle mental à traverser un espace lugubre, mal éclairé la nuit, « un *no man's land* ».

« L'autoroute crée vraiment une limite. Les

247. Muriel, habitante d'une maison de Fourmi, *op. cit.*

248. Anna, habitante du grand ensemble de Montolieu, *op. cit.*

enfants de Boissonnet ne montent pas aux fêtes de quartier de l'autre côté, car il faut passer sous l'autoroute. Il y a des gens qui font tout le tour pour éviter le passage. C'est trop bruyant pour pouvoir y mettre un jardin d'aventures, jusqu'à cent décibels. Ce n'est pas viable.²⁴⁹»

Malgré les tentatives de projet pour favoriser la relation entre les deux côtés de l'autoroute, l'espace reste définitivement peu accueillant. Appartenant à la ville de Lausanne, il est actuellement utilisé en tant que dépôt par le service des routes et de la mobilité.

Dans un second temps, il semble qu'une séparation d'ordre social ait lieu entre les habitants des quartiers pavillonnaires, à l'est, et les habitants des grands ensembles, à l'ouest.

« Il y a une relation un peu bizarre entre ces belles propriétés et ces immeubles qui ne donnent vraiment pas envie d'y habiter.²⁵⁰»

Manon qualifie cette relation entre « ces belles propriétés et ces immeubles » de telle manière à mettre en évidence son caractère étrange. Il ne semble pas avoir de tension particulière entre ces quartiers, mais les habitants ne se rencontrent nulle part, donnant libre champ aux interprétations et catégorisations.

249. Joëlle, habitante de Boisy-Pierrefleur, *op. cit.*

250. Manon, habitante d'une maison de Fourmi, *op. cit.*

« Dès qu'on est arrivé, j'ai senti qu'on était catégorisé par les gens du quartier comme les filles qui habitaient dans la grande maison. En plus, on a dû installer des barrières en raison du chien. C'est comme s'il y avait eu une accumulation de choses qui donnait déjà une image de nous, alors qu'on aurait pu être quelqu'un d'autre.²⁵¹ »

« C'est terrible. J'ai travaillé par hasard avec une fille qui avait fait son école à Grand-Vennes. Elle faisait partie des riches d'Épalinges. Et on a évoqué nos années à Grand-Vennes, on a le même âge. Elle m'a dit qu'à Grand-Vennes, c'étaient les pires années de sa vie. Pour nous, ce sont les meilleures années de notre vie. En fait, c'est malheureux, mais c'est la différence qu'on faisait à nos âges.²⁵² »

L'incompréhension est établie entre des quartiers qui sont entrés peu à peu dans une phase d'indifférence réciproque. Les habitants des quartiers pavillonnaires ne fréquentent pas les habitants des grands ensembles, et vice-versa. Malheureusement, il semble que la distinction entre les « riches » et les « pauvres » soit efficiente dès le collège. D'ailleurs, les collégiens que nous avons rencontrés au centre d'animation témoignent de cette fracture sociale : ils n'ont pas d'amis qui habitent les quartiers de villas. Certes, il est probable que les familles y soient aujourd'hui moins nombreuses, mais ce constat

251. Léa, habitante d'une maison de Montolieu, *op. cit.*

252. Anna, habitante du grand ensemble de Montolieu, *op. cit.*

interpelle.

« Ceux qui viennent au centre, ce sont principalement des jeunes qui viennent des ensembles. Ceux des quartiers résidentiels sont moins présents sauf s'il y a des inscriptions pour des activités, le mercredi notamment. Les gens des villas participent peu aux fêtes comme celle de la Citrouille.²⁵³»

« Nos enfants ne sont pas allés au centre d'animation. Et dans les amis qu'on avait dans le quartier, qui avaient des enfants de l'âge des nôtres, je n'ai jamais tellement entendu parler du centre d'animation.

Nous, par contre, à l'époque, on était quasiment tous les jours là-bas. On allait jouer au billard, boire une bière. C'était sympa!²⁵⁴»

La séparation entre les habitants s'exprime autant socialement que spatialement. Historiquement, il y a un rapport étroit entre les quartiers de villas – La Cigale, Fourmi – et la route de Berne. À la manière du château de Vennes dont nous mettions en évidence au début de ce chapitre le rapport avec la route de Berne, les quartiers pavillonnaires se sont développés le long de cet axe majeur et ont fonctionné avec lui pendant un temps. Au contraire, la disposition des grands ensembles est plutôt orientée au sud-ouest, vers le bois de Sauvabelin. Il en résulte deux entités qui ne se regardent point.

253. Joëlle, habitante de Boisy-Pierrefleur, *op. cit.*

254. Anthony, habitant d'une maison de Fourmi, *op. cit.*

Dans cette perspective, le terminus du bus 16 est assez symptomatique : il entre à Grand-Vennes par l'intermédiaire de la route de Clochatte, mais ne le traverse pas. Il est contraint de s'arrêter dans un espace vide de sens, et pourtant géographiquement central dans le quartier, au début du gigantesque parking des terrains de sport.

Deux mondes vivent côte-à-côte aujourd'hui à Grand-Vennes, deux mondes qui auraient grand intérêt à partager un projet pour *coexister* dans l'imaginaire collectif. Autour d'un espace public ? Tous les habitants que nous avons rencontrés pendant ces mois de recherches ont mentionné l'absence de lieu propice à la rencontre et à l'appropriation. Ici, on ne se sent jamais à Grand-Vennes, mais toujours chez autrui. Certes, les quartiers sont parsemés de parcs et d'espaces verts, mais ceux-ci relèvent plutôt d'espaces collectifs. Il y a également un tea-room à Boissonnet, un restaurant à Boissonnet, un bistro dans le « trou », mais ce sont des lieux dissimulés au regard du passant non averti.

« Il n'y pas vraiment de lieux où se rencontrer. Il y a deux cafés. Un au bord de la route, où les gens vont plutôt boire des bières. Et maintenant, il y a le café en face, un tea-room avec la boulangerie, je ne sais si les gens se donnent rendez-vous sur la route cantonale, c'est un peu ennuyeux, sinon il y a un autre restaurant, *Les Tuileries*, j'y ai mis les pieds deux fois je crois.²⁵⁵ »

255. Birgitta, habitante d'Épalinges, *op. cit.*

« C'est vrai qu'un bistro peut faire énormément dans un quartier, énormément. Mon père me racontait les souvenirs au bistro à La Sallaz. Ses amis et lui se retrouvaient là. La vie était centrée autour de ces rencontres.

L'absence de bistro dans le quartier, c'est un gros manque à mon avis.²⁵⁶»

Il n'existe pas d'espace qui fédère et qui intègre à Grand-Vennes. Segmenté par des limites spatiales et sociales, Grand-Vennes est un lieu qui s'ignore. Ici, les quartiers fonctionnent dans une indifférence réciproque, dans l'indifférence générale. Autour de quel espace rassembler les habitants du lieu ? Pour rassembler, il s'agit de s'affranchir des limites. De prendre conscience d'une réalité partagée. D'un contour. Comment donc passer de limites qui divisent à un contour qui rassemble ?

Dessiner un contour, c'est mettre ensemble des lignes qui bordent. Dessiner un contour, c'est mettre en forme. Prendre conscience d'une silhouette singulière. Qu'elle acquiert sens. Et réciproquement qu'elle donne du sens. Qu'elle soit la ligne par dedans et par-delà laquelle les choses peuvent exister. Pour composer une *matérialité* partagée et un *paysage* commun. Une *image*.

256. Anthony, habitant d'une maison de Fourmi, *op. cit.*

PARTIE III

De la nécessité de s'imaginer

« ... autant dire qu'une image stable et
achevée coupe les ailes à l'imagination. »

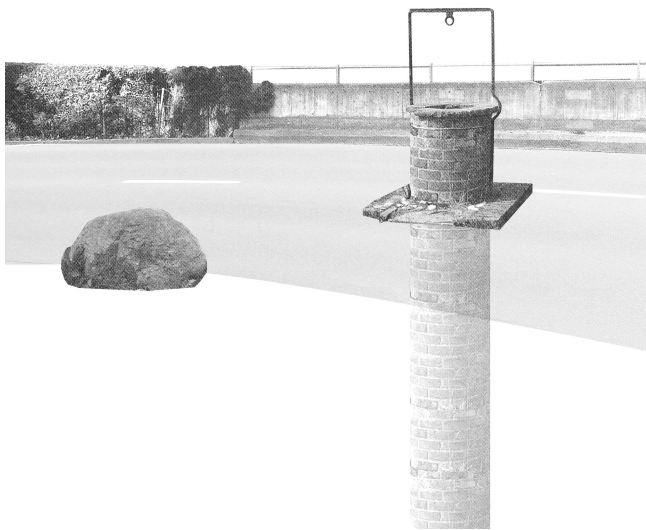
GASTON BACHELARD

Le puits des absents

Au creux du vallon, au fond du « trou », quelques pas hors des sentiers battus. Des obstacles écartent le vagabond du cours de la rivière.

S'éloignant du bois, les arches hors échelle du viaduc de la Chocolatière se dévoilent. Leur démesure est sublime. En haut du chemin, une enseigne délabrée : « L'Anaconda ». Un bâtiment abandonné ? Au pied de la triste façade, des lettres en fer rouillé sont peu à peu phagocytées par la nature. Éparpillées, elles dessinent pourtant : V...I...V...R...I...U... Incompréhensible. Quelques pas encore sur une route défoncée pour joindre la rue.

Schizophrénique, la rue descend. D'un côté, une façade triste et morne s'étend sur une centaine de mètres. Le bâtiment a vécu mais tente courageu-



sement de résister à un délabrement général. Il s'accroche à la réalité. Il imagine peut-être que la rédemption du quartier approche. De l'autre côté de la voie, un immeuble neuf de logements se dresse fièrement. Souriante, la façade au teint vert, dont les ouvertures verticales jouent ensemble symphonie, nourrit l'espoir d'un lieu oublié de la mémoire collective.

Après ces quelques mètres en pente douce, de nouveau dans le creux. La rivière est invisible. À gauche, une boutique spécialisée et une sorte de grand hangar en bois sombre. À droite, à deux pas, une entreprise d'électricité et un restaurant vide. À l'entrée, le serveur passe le temps, les yeux dans le flou. Devant la devanture, un parking fait office d'espace public. Le flot de voitures semble interminable. Interminablement cruel. Dans le quartier, le monde passe et ne s'arrête pas.

La nature est ici omniprésente mais abstraite, en toile de fond. Elle épouse les contours des bâtiments qui, imperméables, éloignent le passant de toute expérience des sens. Au milieu de ce décor artificiel, rien ne semble battre. Une vibration, pourtant, attire l'attention. Le murmure de l'eau réveille les esprits. Si loin et si proche à la fois, au creux du vallon, le Flon coule. Encore et toujours. De ses flots ininterrompus, il parcourt invariablement le territoire. Il est la mémoire, persistante, permanente. Qui sont les hommes porteurs de cet héritage ? Ce sont les absents.

Une heure plus tard, les lumières s'allument.
Derrière les fenêtres du restaurant, des silhouettes
s'agitent. Le bistro s'éveille. Le quartier s'anime.

Un cache-cache surréel

Au ciel, les voitures glissent, sans cesse. Une masse indéfinissable d'existences divague. Un flot constant, bourdonnant, écrasant. Dans une direction comme dans l'autre, des anonymes sans visage passent au dessus d'un monde qu'ils ne soupçonnent pas.

Fermer les yeux. Ouvrir les yeux. Pas d'alternative. Entamer la traversée, tête baissée. Au confluent, les colonnes de béton se dressent. Figées. Figé. Regarder et se demander qui supporte qui. La matière semble immuable et la terre à jamais marquée. Au pied des piliers, des graffitis, fragiles résistances locales, confrontent la fragilité de l'oeuvre humaine à l'invulnérabilité du béton. Au sol, un tapis de poussière, anonyme. Une véritable tranchée couverte. Aucune plante ne peut se risquer à entamer la traversée.



Seuls quelques amas de gravats modèlent le terrain.

Une, deux, trois, quatre, cinq, six colonnes. Au loin, rien ne s'échappe, l'espace est monumental. Même les soupirs résonnent. Quel est le message ? À observer cette masse inerte et à imaginer le spectacle fuyant de l'autre côté des poutres, il y a comme une impression d'être derrière le rideau, à l'arrière de la scène.

Soudain, un éclat de voix. Des rires. Bleus, rouges, jaunes, des enfants surgissent sur ce drôle de chemin qui les ramène de l'école. Le rythme des pas est assuré. Certains d'entre eux descendent le petit talus. Ils courent entre les plots, ils sautent dans le sable, ils glissent sur le toboggan. Une tornade s'empare des lieux avec une insouciance désarmante. Le désert devient le plus grand des terrains de jeu.

Au sol, un monde existe. Entre les lignes, de petites silhouettes en mouvement s'introduisent dans les interstices refusés, refoulés, évités. Elles s'approprient le vide de l'espace et dépassent le cadre du réel. Les ingénieurs des ponts s'imaginent-ils les coulisses de leurs constructions ?

Le cours des existences

Quelques pas et la voilà enfin à portée de main : la forêt. Le feuillage des arbres respire. Le parfum humide des mousses d'automne murmure. La teinte rose-orangée reluit sous les fins rayons ensoleillés osant s'aventurer si loin. La pluie fraîchement tombée révèle sous un tapis de feuilles mortes une terre poreuse, malléable, vivante. Les pieds mesurent la pesanteur au ressenti de la respiration de la Terre. En tendant l'oreille, le son d'un ruisseau galopant affleure.

Au fil de l'eau, des traces résonnent. Une série de constructions rappellent le passé industriel des lieux. Écluses, petites cascades, dégorgeoirs, canalisations, bassins, démystifient la candeur du bois. Ils nous rappellent la puissance de la nature. Les traces nous relient aux morts : il suffit de fermer les yeux

pour imaginer les ruines reprendre vie, imaginer le ruisseau jouer au long de son écluse comme la main d'un musicien au long de son piano, imaginer un ouvrier de la scierie en aval libérer l'énergie nécessaire à la découpe du bois.

Le chien d'un promeneur aboie, les yeux s'écarquillent.

Dans l'eau claire, le vestige d'une canalisation d'eaux usées nous ramène à la réalité : la nature n'est pas vierge, jamais. Elle est toujours construite. Seule la crédulité de l'enfance pouvait y voir un monde inconnu à découvrir, une terre hors de la ville à explorer. Dans cette jungle immense, un caddie rouillé gisant dans l'eau ou un vélomoteur abandonné devenaient des points de repère où les enfants aimaient se donner rendez-vous.

À peine croit-on avoir perdu la trace de la canalisation d'eaux usées, la voilà qui réapparaît. Tel un ver de terre qui décide de regagner la lumière après une longue vie d'obscurité. La réalité nous rattrape sans cesse ; les infrastructures sont bien présentes ; la ville n'est pas loin. On pensait pouvoir l'oublier. Faudrait-il donc l'accepter ?

Remonter le cours du ruisseau. Le cours de l'histoire. Pas la grande Histoire, non, la petite. Il suffit de tendre l'oreille pour entendre l'écho des coups de haches de ceux qui, autrefois, exploitaient la forêt. Ces bruits résonnent encore à travers la force de la cascade. Au dessus de la chute d'eau, à droite, une



petite maison dont le rouge éclatant se démarque des couleurs automnales. Qui donc peut y habiter ? À gauche, au loin, un bric-à-brac dont on peine à comprendre la présence. S'avancer par curiosité. Alors, le sentier s'élargit, sûrement pour permettre le passage d'une voiture. Sur le bord, une trentaine de mètres plus loin, une série de troncs déjà équarris. Puis, à quelques pas, un amas de billes de bois. Une silhouette se dessine : ce qui semble être une menuiserie apparaît. La fabrique semble avoir subi toutes sortes de transformations. Tôles métalliques, hangars en bois, maçonneries, s'agglutinent en un seul et même édifice. Au centre, une grande cheminée transperce le ciel. Si l'on approche encore un peu plus, à même le mur, lettres blanches majuscules sur fond noir, l'inscription « MENETREY SA ». Est-ce le même que celui du propriétaire de la scierie qui, jadis, exploitait la rivière ?

En retournant sur ses pas, la tour rose de Montolieu émerge des hautes cimes. À la nuit tombée, ses milles et une fenêtres s'illuminent doucement. Le fil des existences suit son cours.

Des arrières par milliers

Chemin de la Fourmi 109: début d'une promenade jusqu'au cœur de Grand-Vennes. Il y a quelques années se tenaient encore ici une petite épicerie annonçant l'entrée d'un lieu singulier. Aujourd'hui, ce petit immeuble noir et blanc qui l'a remplacée est le signe d'un changement, d'une métamorphose en cours.

Quelques pas en avant. À gauche se dévoilent quelques maisons bourgeoises. Des volets en bois verts foncés, des balcons charpentés avec vue sur les Alpes, de vieux crépis et ces fameuses toitures vernaculaires. Elles possèdent une certaine majesté dans leurs habits blancs, roses ou verts. Mais les couleurs ont perdu de leur éclat. Le signe d'un vieillissement irréversible ? Rapidement, des haies coupées au carré focalisent une voie sans issue, une sorte de corridor

végétal. De grands arbres recouvrent presque la chaussée. Le trottoir étroit est arpenté par quelques groupes d'étudiants et de collégiens en direction des écoles du quartier.

Puis, les chemins se séparent. La végétation, moins dense, laisse entrevoir quelques maisons ordinaires. Mais toujours derrière des haies. Le chemin de la Fourmi se prolonge malgré un sursaut topographique. Ni panneau ni indication. Entre les pavillons, le voyage se fait plus froid. Point de devinettes, les pavillons reproduits à l'identique s'égrènent sur quelques centaines de mètres. Une typologie commune avec un détail marquant : un oculus qui semble nous regarder. Les éléments se ressemblent : les petits halls d'entrée, les teintes de crépis, les volets, les terrasses, les garde-corps. Mais tous sont sensiblement différents. Chaque petite variation est là pour nous rappeler que le temps a passé et que chaque propriétaire a décidé d'affirmer sa différence.

Au bout du Chemin de la Fourmi, le portail du numéro 1 dévoile une plaque en laiton connue de tous : « *Chez Georgia* ».

Arrivé au chemin de Boissonnet le paysage qui se dévoile est tout autre. Une gigantesque intersection. Il faut la traverser. De l'autre côté, un panneau d'orientation délavé indique le chemin au passant non averti. « VOUS ÊTES ICI » : un point vert signale l'emplacement sur une surface totalement abstraite. Ni topographie ni végéta-



tion, le plan moderne des années soixante refuse le contexte. Plus loin, le chemin de Boissonnet suit son cours en faible pente. Au lointain, des apprentis agriculteurs virevoltent au milieu des potagers. Quelques mètres au-delà, un bâtiment circulaire de briques grises se dresse fièrement. Un autre panneau fléché «TEA-ROOM – dépôt de pain» pointe six poubelles parfaitement alignées contre un long mur en béton. Quelques branches de lierre épousent la matière. Derrière, point de tea-room.

De l'autre côté de la rue, des immeubles plus hauts encore tournent le dos à la rue. Sept étages d'ouvertures identiques et alignées. Les anonymes façades aux teintes blanches, ocre et châtaigne, respirent l'air brassé par de grands arbres forestiers. Au pied du bâtiment, un chemin goudronné, bordé de bancs préfabriqués en béton, guide le visiteur vers une place de jeu. Quelques enfants montent les marches d'un toboggan – selon une cadence régulière – pour s'élancer courageusement vers un horizon de nature. Face à eux, le bois.

Après avoir écumé des arrières par milliers, l'arrivée au bout de ce chemin de croix laisse transparaître une lueur d'espoir : l'esplanade du Toboggan Rouge serait-elle cet avant tant attendu ? A priori non, le regard s'y perd dans un vide impalpable.

Les nuits intimes

Quelques enfants quittent préau et camarades pour prendre le chemin de la maison. Sur les conseils inquiets de leurs parents, ils redoublent d'attention en traversant le passage piéton jouxtant le grand giratoire du chemin de Croisettes. La nuit arrive si vite en hiver. La voici déjà. Les sautoirs phosphorescents et les autocollants des cartables réfléchissent les phares des voitures, et le groupe d'enfants est un nuage de lucioles dansant dans l'obscurité du quartier. Au-dessus de leurs têtes, les étoiles se dessinent. Alors, le lieu se transforme et la nuit, voyeuse, jette son œil sombre sur les lueurs des scènes intimes.

Le quartier change de visage. Plus loin, un vieil immeuble, promis à une transformation imminente, n'a plus honte de se montrer. Sa masse immense le

rend fier. Ses contours se fondent dans un milieu sans horizon et lui confèrent une apparence mystérieuse. Une à une, ses fenêtres s'illuminent en autant d'artifices resplendissants. Il est un peu cette grand-mère que l'on aurait trop oubliée et qui, pour mourir, aurait porté ses plus beaux atours. Qui pour s'éteindre aurait choisi de briller. Au bord de la route, isolée derrière les arbres, une bâtisse que l'on croyait vide s'éclaire : l'image du château de Vennes. Elle non plus ne veut pas être oubliée. Elle dit sa résistance.

Le soleil se couche, les existences se réveillent. L'obscurité éclaire notre conscience d'un nouveau possible : les voisins, autrefois invisibles derrière la répétition des fenêtres anonymes, ne le sont plus. Il suffit d'une lampe. Qui est donc cette personne qui vient d'allumer la lumière ? Elle est une intimité.

Il suffit d'une lampe, et l'espace d'un habitant illumine l'espace de la rue. Ce n'est pas le trottoir – la surface de bitume – qui est éclairé, mais bien l'espace. L'espace, cette chose qui nous enveloppe et qui nous situe par rapport à autrui. Cette sensation de vaguer au sein d'un espace partagé se rencontre aussi en hiver. Les traces de pas dans la neige marquent l'espace d'un instant. Un instant fragile où le temps vécu se fond avec le temps des autres, à l'image des traces de pas qui se superposent : qui donc n'a-t-il jamais marché dans la neige en rythmant précautionneusement ses pas selon des traces déjà existantes ? Mais un instant est, par définition, périssable : les traces sont éphémères, car



bientôt recouvertes par d'autres, et d'autres encore, et par la neige qui tombe.

La nuit, là-bas, est un négatif indiscret. Elle révèle des détails imperceptibles et ne souffre aucun mensonge. La nuit, là-bas, les façades anonymes s'effacent pour laisser place aux individus qui les habitent. Elle est une prise de conscience de soi, du bruit régulier de nos pas, de l'ombre qui est la nôtre et qui bouge au gré des lampadaires. La nuit, là-bas, est une confrontation à notre intimité, et à celle des autres.

Je quitte cet univers pour descendre en ville. Tout y est éclairé, faste et grandiose. Mais nulle trace des autres. Nulle trace de moi-même. J'y flâne quelques instants avant de gagner mon appartement et me coucher. Et dans mes rêves, je me promène, là-bas, dans les nuits intimes de ma résistance.

Bibliographie

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, 1957

BARTHES Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957

BARTHES Roland, *L'empire des signes* (1970), Éditions du Seuil, 2005

COGATO LANZA Elena, GIROT Christophe, *Experimenting proximity, the urban landscape observatory*, PPUR, 2014

COGATO LANZA Elena et al., *De la différence urbaine : le quartier des Grottes / Genève*, MétisPresses, 2013

COLLOT Michel, *La Pensée-paysage*, Actes Sud, 2011

CORBOZ André, *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, Les éditions de l'Imprimeur, 2001

FRANK Frédéric, *Suburbanité, des théories urbaines au logement collectif contemporain*, PPUR, 2012

HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, 1925

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Albin Michel, 1950

JACKSON John Brinckerhoff, *De la nécessité des ruines et autres sujets* (1980), Éditions du Linteau, 2005

JACKSON John Brinckerhoff, *À la découverte du paysage vernaculaire* (1984), Actes Sud, 2003

JAKOB Michael, *Le paysage*, Infolio, 2008

- LE CORBUSIER, *Vers une architecture* (1923), Flammarion, Paris, 1995
- LUCAN Jacques, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, PPUR, 2015
- LOWENTHAL David, *Passage du temps sur le paysage*, Infolio, 2008
- LYNCH Kevin, *L'image de la Cité* (1960), Dunod, 1998
- MAROT Sébastien, *L'art de la mémoire, le territoire et la mémoire*, Éditions de La Villette, 2010
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), PUF, 1971
- MODIANO Patrick, *Villa triste*, Gallimard, 1975
- MODIANO Patrick, *Rue des boutiques obscures*, Gallimard, 1978
- MODIANO Patrick, *Quartier perdu*, Gallimard, 1985
- PAQUOT Thierry, *Un philosophe en ville*, Infolio, 2011
- PALLASMAA Juhani, *Le regard des sens*, Éditions du Linteau, 2011
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, 1974
- PEREC Georges, *La vie mode d'emploi*, Fayard, 1978
- RASMUSSEN Steen Eiler, *Découvrir l'architecture* (1959), Éditions du Linteau, 2002
- ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Gallimard, 1997
- SCHAMA Simon, *Le paysage et la mémoire* (1995), Éditions du Seuil, 1999

SECCHI Bernardo, *Première leçon d'urbanisme* (2000), Éditions Parenthèses, 2011

SECCHI Bernardo, *La ville du XX^{ème} siècle* (2005), Éditions Recherches, 2009

SIEVERTS Thomas, *Entre-ville, une lecture de la Zwischenstadt* (1997), Éditions Parenthèses, 2001

VAUDEY Gilbert, *Le nom de Lyon*, Christian Bourgois, 2013

VENTURI Robert et al., *L'enseignement de Las Vegas* (1972), Mardaga, 2008

ZUMTHOR Peter, *Penser l'architecture* (1999), Birkhäuser, 2006

Iconographie

- 63 – blogs.princeton.edu
- 74 – hiddenarchitecture.blogspot.ch
- 75 – [flickr.com/photos/st_ludwig](https://www.flickr.com/photos/st_ludwig/)
- 79 – hahitstaylor.tumblr.com
- 106 – augoutdemma.be
- 169 – studio109.blogspot.ch
- 193 – larryspeck.com
- 200 – lapisblog.epfl.ch
- 208 – musees.lausanne.ch
- 209 – musees.lausanne.ch
- 232 – ateliercube.ch
- 233 – ateliercube.ch

CET OUVRAGE À ÉTÉ ACHEVÉ
D'IMPRIMER DANS LE CADRE DE
L'ÉNONCÉ THÉORIQUE
D'ARCHITECTURE DE L'ÉCOLE
POLYTECHNIQUE FÉDÉRALE DE LAUSANNE
PAR L'IMPRIMERIE DEMOTEC SA
À PORRENTROY EN JANVIER 2016.

