

Regard, mouvement, perception

Paysages urbains en mutation

Sous la direction de
Enrica Bistagnino, Maria Linda Falcidieno,
Gabriele Pierluisi, Annalisa Viati Navone

Cet ouvrage est issu du programme de recherche « La représentation de l'architecture et du paysage urbain en tant que méthode de lecture et de transcription conceptuelle des perceptions visuelles urbaines liées au mouvement, à des fins de requalification » qui avait été lancé en 2020 par le LéaV-Laboratoire de recherche de l'ENSA Versailles et le département d'architecture et de design (DAD) de l'École polytechnique de l'Université de Gênes, sous la direction de Maria Linda Falcidieno et Enrica Bistagnino (DAD), Gabriele Pierluisi et Annalisa Viati Navone (LéaV), dans le cadre d'un accord de collaboration scientifique 2020-2023 établi entre le DAD et le LéaV.

Directrice du LéaV et de la collection :
Nathalie Simonnot

Directeurs de l'ouvrage :
Enrica Bistagnino, Maria Linda Falcidieno,
Gabriele Pierluisi, Annalisa Viati Navone

Coordination éditoriale :
Annalisa Viati Navone et Gabriele Pierluisi

Conception graphique :
Guillaume Humbert

Image de la couverture :
Gabriele Pierluisi, « *Terre per Massy*, Séquence
2/3/4 », modèle 3D, *rendering*, photographie et
peinture numérique, impression et technique mixte
sur papier. Montreuil, 2024.

Publication du LéaV, 2024

L'ouvrage a bénéficié du soutien de l'École
nationale supérieure d'architecture de Versailles
et du laboratoire de recherche LéaV.

ISBN : 978-2-9578793-2-8

Regard, mouvement, perception

Paysages urbains en mutation

Ouvrage issu du programme de recherche
« La représentation de l'architecture et du paysage urbain en tant que méthode de lecture
et de transcription conceptuelle des perceptions visuelles urbaines liées au mouvement,
à des fins de requalification », Versailles 2020-2023

Sous la direction de
Enrica Bistagnino, Maria Linda Falcidieno,
Gabriele Pierluisi, Annalisa Viati Navone

Sommaire

5

Introduction

De nouveaux regards pour renouveler
le paysage urbain à l'ère de l'Anthropocène

ENRICA BISTAGNINO,
MARIA LINDA FALCIDIENO,
GABRIELE PIERLUISI,
ANNALISA VIATI NAVONE

PLANIFIER LES TRANSFORMATIONS PAYSAGÈRES. STRATÉGIES POLITIQUES ET ÉTUDES SCIENTIFIQUES

17

La ville qui change.
Paysage, mouvement, projet

LIVIO SACCHI

28

Paysages opératifs,
paysages responsifs, paysages performatifs.
Trente années de recherches sur l'interaction
« paysages relationnels - logiques informationnelles »

MANUEL GAUSA

46

Rome « Anello Verde », l'espace du projet urbain

LUCA MONTUORI

62

La « quatrième ville »
ou les paysages urbains de l'Anthropocène

GABRIELE PIERLUISI

ANTICIPER LES MUTATIONS. LE REGARD RÉVÉLATEUR

116

La promenade architecturale
ou la dissociation des sens

PAOLO AMALDI

131

Pier Paolo Pasolini and Reyner Banham:
gazes on the city with the movie camera

ENRICA BISTAGNINO

141

Regards distanciés, ralentis, renversés.
Monologues intérieurs sur scènes urbaines

ANNALISA VIATI NAVONE

159

The image of Paris.
Written rewritten by Maurizio Ameri

MARIA LINDA FALCIDIENO

170

Biographies des contributeurs

173

Résumés

Introduction

De nouveaux regards pour renouveler le paysage urbain à l'ère
de l'Anthropocène

Enrica Bistagnino, Maria Linda Falcidieno,
Gabriele Pierluisi, Annalisa Viati Navone

Cette publication marque l'aboutissement du programme de recherche « La représentation de l'architecture et du paysage urbain en tant que méthode de lecture et de transcription conceptuelle des perceptions visuelles urbaines liées au mouvement, à des fins de requalification », qui avait été lancé en 2020 par le LéaV-Laboratoire de recherche de l'ENSA Versailles et le département d'architecture et de design (DAD) de l'École polytechnique de l'Université de Gênes¹.

Le programme abordait le thème de la régénération et de la reconversion des espaces urbains dégradés et/ou abandonnés, tels qu'ils sont affectés par le manque de mouvement, par les changements continus assurés par les activités humaines, par la présence d'usagers, de promeneurs, de citoyens : bref, par l'humain, qui rend ces lieux rassurants et vitaux. L'hypothèse de départ était que la récupération de lieux abandonnés en quête d'une nouvelle identité peut s'appuyer sur la production de mouvements à différentes échelles, susceptibles d'acquérir formes et qualités diverses que seule une lecture attentive, et sa mise en représentation, est en mesure de « prévoir » et de définir au niveau de la conception, c'est-à-dire lors de l'élaboration du projet.

« Mouvement et perception. La représentation du paysage urbain comme moteur du projet² » était l'intitulé de la première étape de la recherche (2021), qui a permis de questionner les multiples façons de transcrire la perception visuelle, et plus largement sensorielle, des espaces urbains dans des dessins, diagrammes, cartes, figures, signes, mais aussi en images photographiques et cinématographiques, en produits multimédias ou en textes qui contribuent à donner une première impulsion au projet. La représentation était donc considérée comme le premier niveau d'interprétation des paysages urbains et un moyen de communication de l'expérience spatiale

autour de et dans l'architecture, entendue comme une présence « en mouvement », c'est-à-dire en mutation sous le regard de l'observateur.

Le potentiel de la représentation du perçu était analysé dans son double caractère : comme lecture critique d'un contexte mais aussi et surtout comme moyen d'opérer – en termes de projet – dans la ville, de l'échelle urbaine à l'échelle du bâtiment, jusqu'à la dimension plus intime des espaces intérieurs. Les lieux privilégiés ont été les villes contemporaines pour l'extrême diversité des paysages, allant de l'abandon qui entraîne l'immobilité, le désert et l'absence de vie à des centralités bondées et bruyantes, en passant par des situations intermédiaires qui génèrent un panel très étendu de perceptions visuelles et des sollicitations multisensorielles.

Dans la deuxième étape, « Algorithmes du regard. Le paysage urbain entre représentation et projet³ » (2022), nous nous sommes concentrés sur les relations possibles entre la perception visuelle et la conception des modifications du paysage urbain, entre sa représentation et sa transformation qui s'opère dans le projet, dans le contexte contemporain marqué par la crise climato-environnementale. Comme les priorités écologiques sont désormais le moteur d'une remise en cause de tous les paradigmes politiques, économiques, sociaux et anthropologiques qui caractérisent la modernité, elles imposent aussi la prévision d'autres paysages marqués par la coïncidence entre la catégorie esthétique (qui connote, depuis les premières définitions, l'essence même de « paysage ») et la catégorie éthique du monde à venir. Elles s'avèrent être autant d'occasions de transformer les espaces hybrides, incertains, dégradés, insécurisés et répulsifs de nos métropoles en des lieux accueillants, partagés et inclusifs. À la question que nous avons posée, « Quel genre de paysage imaginons-nous pour nos villes-métropoles ? », les réponses se sont orientées vers des formes oscillantes, traversées par ce double mouvement qui imprègne l'espace urbain contemporain : l'« urbanisation du territoire » et le mouvement inverse de la « territorialisation de la ville ». Pour contrer le statut d'hyperville⁴, spontané et en dehors de tous projets réfléchis, que les structures urbaines actuelles ont assumé, n'étant plus régies, comme autrefois, par des relations hiérarchiques entre le centre et la périphérie, ni qualifiées comme des systèmes linéaires connectant la ville et la non-ville (les banlieues notamment), il ne reste qu'à travailler les connexions entre les vides, les friches,

les densités, les pôles en mouvement et les endroits marqués par l'immobilité et l'inaction ; il ne reste qu'à assumer la dimension extensive typique de l'hyperville, cette ville-territoire dans laquelle les deux termes précédemment opposés de « territorialisation » et d'« urbanisation », et leurs retombées sur le rapport campagne-ville ou nature-culture, devraient trouver une nouvelle relation tendant à la symbiose.

Cette perspective nous a amenés à considérer le paysage urbain d'aujourd'hui en tant qu'ensemble de territoires en mutation et à accepter le rapport problématique environnement-paysage comme déclencheur du projet.

Dans la troisième phase (2023) de notre recherche, à caractère plus expérimental et visuel, que nous avons baptisée « Imaginaires⁵ », le paysage urbain est considéré comme la résultante d'une interaction entre un lieu en tant que donnée physique et une culture qui l'interprète, le transforme et le reconstruit en même temps, comme un système vivant de relations vitales, voire biologiques, entre les habitants et les territoires, un système pourvu d'une dimension physique, symbolique et mémorielle.

« La ville, en son tissu vivant et tactile, écrivait Jean-Christophe Bailly, est comme un gigantesque dépôt d'images, d'images souvent perdues qui n'appartiennent qu'à la mémoire du passant et qui stagnent, en attente, comme une réserve que le pas longe et parfois éveille. Toute ville est comme une mémoire d'elle-même qui s'offre à être pénétrée et qui s'infiltré dans la mémoire de qui la traverse, y déposant un film discontinu de flocons » (Bailly, 2013, p. 87).

Travailler le paysage dégradé ou investi par un procès de transformation, ou en attente d'une nouvelle identité, amènerait dans un premier temps à produire des représentations alternatives et synthétiques du réel à partir de notre sensibilité qui a saisi son essence et sa structure, afin d'explicitier les éléments clés induisant son amélioration. Ce que l'on a souhaité observer pendant ce troisième moment, c'était précisément la transition d'un paysage sensible, résultat d'une opération d'abstraction réalisée dans et par la perception visuelle, vers la représentation d'un paysage rationnel et objectif telle que définie dans les plans d'un projet finalisé ou fixé dans un discours critique achevé.

L'objectif était donc de vérifier s'il était possible de formuler un nouveau concept de ville contemporaine à partir de ses multiples représentations,

qui soit en mesure d'intégrer le changement de paradigme culturel qui investit notre monde, plus que jamais atteint par les inégalités sociales et les crises environnementales.

Nous nous sommes alors attelés à produire une sorte d'Atlas, dans le sens explicité par Georges Didi-Huberman à propos d'Aby Warburg : « L'Atlas warburgien est un objet pensé sur un pari. C'est le pari que les images, assemblées d'une certaine façon, nous offriraient la possibilité – ou, mieux, la ressource inépuisable – d'une relecture du monde. Relire le monde : en relier différemment les morceaux disparates, en redistribuer la dissémination, façon de l'orienter et de l'interpréter, certes, mais aussi de la respecter, de la remonter sans croire la résumer ni l'épuiser » (Didi-Huberman, 2011, p. 20).

Afin d'exalter sa nature d'outil de connaissance, l'Atlas a été orienté vers la définition d'une cartographie totale, d'une *mappa mundi* entendue comme une description iconographique du monde laissant émerger les multiples manières de (perce)voir la ville ou le monde, et en même temps leurs portraits (Marin, 1994, p. 204-218) ou l'autoportrait collectif de notre civilisation : les visions urbaines rassemblées dans l'Atlas renvoyaient en effet, comme un miroir déformant, au monde urbain réel et à son interprétation par les auteurs et les concepteurs.

Les articles ici rassemblés ont pour ambition de revenir sur les points clés abordés au fil de ces trois ans d'échanges, de développer et de compléter la réflexion théorique par son application à des études de cas. Ainsi, la première partie, « Planifier les transformations paysagères. Stratégies politiques et études scientifiques », s'ouvre sur la complexité de la définition du sujet principal de la publication : le « paysage » considéré dans ses multiples déclinaisons et échelles, ses dimensions physiques, sociétales et artistiques, induisant appréciation esthétique, sentiments d'affection et jugements de valeur qui assument tous la mobilité du sujet (le « paysage ») auquel ils s'appliquent. Le paysage est aujourd'hui au centre des débats contemporains les plus animés sur son avenir, sur le futur de nos villes et des sociétés qui les habitent, tiraillé entre des stratégies de protection, voire de muséification des stratifications historiques, et des politiques de transformation en un état qui correspondrait mieux aux attentes des

communautés, en mesure de garantir, en même temps que la régénération des espaces matériels, celle de la société.

Le paysage, donc, en tant que catégorie symbolique, esthétique, éthique, critique et politique unificatrice. Mais quel paysage ?

Eh bien, un paysage différent de ce qui a été envisagé jusqu'à présent, une entité mixte entre l'urbain et le territorial répartie de manière fractale dans la ville contemporaine. Une entité étendue de manière tentaculaire et par zones, mais aussi constituée de formes naturelles très différentes, plus ou moins anthropisées, dont la présence est plus ou moins évidente, qui se situent à différentes échelles entre le microcosme et le macrocosme urbains. Un paysage diffus et omniprésent, dessiné ou résiduel, qui peut, dans sa complexité, réabsorber l'oxymore du paysage urbain : être à la fois nature et ville.

Tout d'abord, une réflexion sur son statut s'impose : le paysage, aujourd'hui, grâce à la réflexion théorique et à la pratique opérationnelle qui le définissent, a assumé le rôle d'une nouvelle forme d'urbanisme, le rôle systémique de connexion et de liaison entre les éléments de l'univers urbain. Il restaure, définit et récupère les fragments de l'hyperville contemporaine. C'est un sujet théorique qui devient de plus en plus une solution potentielle pour la ville future. Sa présence phénoménologique et sa substance ontologique (en particulier en relation avec la crise environnementale) lui permettent d'être utilisé comme un liant entre les complexités et les apories de la ville contemporaine.

Assumant ce nouveau rôle régulateur de la ville, le paysage s'hybride évidemment avec les faits urbains et avec la question d'être vu et vécu à partir des paradigmes de l'information et de la représentation numériques. Sa nature est interprétée à la lumière de cette nouvelle culture des données et, en même temps, son évolution progresse vers des formes inédites de représentation sensible – des réseaux de communication, des données et de l'espace virtuel.

Non seulement le paysage urbain se prête à la redéfinition du fonctionnement de la ville en termes urbanistiques, mais la catégorie esthétique avec laquelle il s'identifie et les multiples modes de figuration tendent à résoudre, en les dissolvant, les formes plus architecturales de la ville.

L'hypothèse est faite que l'architecture entendue comme art de bâtir – du postmodernisme au néomodernisme minimal, jusqu'à l'architecture paramétrique actuelle – a progressivement été travaillée pour intégrer les caractéristiques mêmes du paysage.

Aidés par les géométries flexibles de la représentation numérique, les architectes ont commencé à faire des toits des bâtiments des terrains praticables, et de leurs balcons des supports pour des plantations vertes. De plus en plus de matériaux de construction sont contaminés par des éléments biologiques, des géométries textiles et des impressions numériques tridimensionnelles permettant l'utilisation de résines et de fibres naturelles. Le projet lui-même absorbe l'idée d'une croissance morphologique naturelle, il devient, plutôt qu'une forme finie, un processus temporel de plus en plus fondé sur la métamorphose évolutive d'une forme en une autre.

Comment faire de ces grandes lignes de projet une planification opérationnelle, comment faire du paysage un instrument du projet urbain ?

Pour répondre à cette question, il faut revenir à Rome, une ville qui a toujours généré d'autres villes, en particulier dans la relation complexe entre sa campagne et sa structure urbaine et architecturale. Et revenir à Rome-Est, un espace paysager en constant développement qui attend d'être planifié et nous donne l'occasion de voir comment une ville, à travers son paysage vécu par ses citoyens, peut s'autodéterminer de manière plus ou moins institutionnelle.

Pour détecter les changements subis par un territoire, il faut un projet, un « anneau vert », défini d'abord en termes cartographiques. Des cartes en mesure de décrire son aménagement et l'histoire urbaine, mais aussi l'état physique d'un territoire en termes phénoménologiques, et enfin une cartographie qui représente, à travers des pratiques numériques interactives, la vision que les citoyens qui l'habitent ont de ce territoire.

Et puis un projet opérationnel : le paysage est ici la rencontre de l'histoire urbaine, de la théorie de la ville et de la politique urbaine. Cette difficile synthèse est possible grâce à l'idée de « figure urbaine », qui relie concrètement des éléments de nature différente – lecture d'un lieu, urbanisme, théorie de la ville, rente foncière et économie – avec les pratiques spontanées d'appropriation de l'espace public.

Dans ce cas, projet théorique et projet concret d'urbanisme ont en commun la lecture et l'interprétation du paysage en tant qu'espace urbain du futur. Il s'agit d'une vision préliminaire fondée, d'une part, sur une vision éthico-politique, c'est-à-dire une prise de position par rapport à l'évolution du monde et, d'autre part, sur l'analyse concrète des lieux, en termes tant scientifiques que figuratifs/phénoménologiques.

En ce qui concerne le premier point, il convient de rappeler que, en ce moment historique, le choix de confier au paysage urbain un rôle de changement découle notamment de l'acuité de la crise environnementale en cours, qui est un indice plus général de la crise de notre système économique et politique, déclenchée par l'idée de la consommation et de la croissance infinies. Une crise environnementale qui est donc aussi une crise sociale. Sur cette base, le paysage urbain, sa définition, est une question éthique/politique.

Deuxièmement, la lecture attentive de l'état du paysage urbain, de sa condition d'existence, est une pratique incontournable. Nous ne devons pas renoncer à l'idée que l'observation attentive d'un phénomène visant également à provoquer des formes de résonance et d'empathie entre percevant et perçu est le premier geste qui nous permet (encore) d'apprendre le monde.

C'est à travers cet acte d'observation fine que peut naître un projet. En effet, la dichotomie linéaire entre la phase analytique de la lecture et la phase synthétique du projet doit être dépassée. La lecture est déjà projet. Le projet est une lecture continue. Il faut lui donner le sens général d'une opération cognitive, où réflexion analytique et acte créatif alternent dans un processus continu et se superposent constamment. Représenter, c'est déjà inventer ; inventer, c'est s'approcher le plus possible du mystère du monde pour participer à son processus créatif permanent.

Inventer la ville de demain, celle d'une nouvelle *civitas* qui établit un autre rapport au vivant en général, c'est projeter sur la ville d'aujourd'hui, à travers sa représentation, la ville de demain. C'est-à-dire projeter sur l'hyperville contemporaine le paysage urbain de la « quatrième ville », une forme de cité qui assume la terre dans sa matérialité et sa potentialité de matériau de construction comme protagoniste, dans sa complexité

physique et biologique, qui retrouve l'urbanité, qui gagne de l'espace sur l'architecture. Ainsi, l'architecture devient l'infrastructure du paysage.

La « quatrième ville », c'est aussi une série de dessins mixtes entre analogique et numérique, autant de préfigurations du projet construites à partir de l'observation et de l'expérience urbaine. La série d'images sur la ville de Massy, au sud de Paris, présentée ici sous la forme d'un atlas, ouvre la deuxième partie du texte, faisant glisser le discours vers la représentation de l'espace urbain, entendue comme un « acte » constructif du monde.

Dans la seconde section de cet ouvrage, « Anticiper les mutations. Le regard révélateur », nous avons regroupé les études portant sur l'imagination de l'avenir des paysages urbains à partir de la perception sensible de leur état présent. Elles ambitionnent de donner quelques réponses à la question principale qui a taraudé artistes et architectes, mais aussi historiens : « Comment les différentes formes de représentation, qu'elles soient analytiques (textes) ou artistiques (images), traduisent-elles la perception sensorielle de systèmes en mouvement et en mutation : espaces explorés en marchant ou qui mutent sous un regard fixe et qui transmettent un mouvement intérieur à celui qui perçoit ? Comment cette observation fine et sa mise en représentation peuvent-elles être utilisées comme l'ingrédient principal d'un projet de transformation ? »

Aborder le paysage par l'observation, l'expérience physique et le ressenti n'est pas une pratique nouvelle mais vient de loin ; elle n'est pas non plus expérimentale mais théorisée. Il suffit de penser à la notion de « pittoresque » telle qu'employée par Auguste Choisy dans son *Histoire de l'architecture* (1899) pour désigner l'expérience perceptive de l'Acropole d'Athènes. De par la disposition des monuments au sol et les relations visuelles qu'ils entretiennent entre eux, l'observateur est confronté à une logique d'appréhension qui nie toute axialité et frontalité, car elle privilégie les vues obliques et en biais imposées par des chemins sinueux et transversaux. L'expérience du paysage archéologique de la colline sacrée ou de la Domus du Poète tragique à Pompéi, telle que nous la relate Le Corbusier, confirme la priorité du regard et du ressenti du corps sur les plans dessinés, abstraits, techniques et souvent aphasiques, bref sur les outils de l'architecte hérités de la culture Beaux-Arts. La nécessité de

faire de la perception (qu'on est amené, de façon erronée, à lier à la seule vue) une expérience multisensorielle pour mieux analyser et décrire l'art du XX^e siècle a conduit Peter Collins à mettre au point une autre notion toujours efficace aujourd'hui, celle de « parallaxe ». Il s'agit d'un phénomène qui se produit au niveau du champ visuel, engendré par les vues latérales, voire par la latéralité du regard, et qui est exacerbé durant les déplacements dans les moyens de transport. Ainsi, il est possible d'apprécier les effets de la parallaxe sur notre ressenti face à l'œuvre *En sortant de Paris* (1994-2004) de l'artiste tessinoise Adriana Beretta, une séquence de vingt-six photographies en noir et blanc prises à la suite à bord d'un train en sortie de la gare de l'Est. Positionnées le long d'un couloir, elles restituent l'expérience tangentielle de la perception des fragments de la ville de Paris depuis la vitre d'un compartiment de train, et imposent aux observateurs cette dissociation de l'orientation de la marche (le fait d'avancer tout droit) par rapport au regard qui, lui, est tourné vers la paroi pour appréhender les vingt-six tableaux. Ces derniers sont pensés comme autant d'extraits du flux continu des éléments urbains qui défilent lors d'un voyage en train : bâtiments, rues, fleuves, infrastructures, tunnels, voitures, végétation y apparaissent incomplets, coupés, comme des visions décontextualisées. Les photos sont reliées par un ruban rouge continu, constitué de lettres alphabétiques se succédant sans aucun sens, visant à simuler le ralentissement des facultés visuelles qui souvent atteint les passagers et les fait tomber dans un état de demi-sommeil induit par le mouvement du train. À ce fil rouge est également confiée la tâche de distraire les yeux de l'observateur de la lecture des scènes paysagères, pour qu'il accède aux chemins sinueux de l'intime. Ce double registre, la ville sur le fond et le ruban au premier plan, représente deux états de l'apprentissage : celui opéré par un œil vigilant et celui confié à un regard ralenti qui transfigure ce qu'il a retenu lorsqu'il tombe dans une condition d'isolement, d'absorption, d'absence. C'est là, dans la sphère émotionnelle des sentiments et de la pensée prélogique, en dehors de la conscience, que la transformation des paysages commence. Plusieurs œuvres d'Adriana Beretta se prêtent à être considérées comme l'amorce d'un projet urbain à partir de nouvelles visions esquissées dans ses décompositions de lieux – qu'elle explore en marchant et dont elle s'empare en les fixant avec son appareil photo – et ses

remontages dans une configuration inédite où apparaissent les figures qu'elle reconnaît comme étant principales.

C'est toujours à partir des sensations primaires que la réalité éveille en nous et que les formes nous transmettent par écran interposé que deux régisseurs amateurs comme Pier Paolo Pasolini et Reyner Banham se sont essayés à appréhender la complexité de villes (Orte) et de métropoles (Los Angeles) par un double mouvement – la mobilité du regard et celle de la caméra –, auquel s'ajoute, dans le cas de Los Angeles, un troisième mouvement, celui de la voiture d'où Banham enregistre les images brutes avant de les monter en une séquence cinématographique. Ainsi, le renforcement de la perception dynamique amené par le triple cinétisme permet une compréhension de plus en plus fine de la dynamique urbaine, de l'évolution incessante des endroits que nous habitons. Même si les villes historiques, comme Orte dans le cas de Pasolini, apparaissent de prime abord immobiles, statiques, parfaites dans leurs morphologies cristallisées au fil des siècles, il est possible de reconnaître des éléments perturbateurs de la perception d'un paysage immuable, des présences en mesure de secouer l'observateur en extase face à sa forme accomplie. C'est à partir du dérangement que ces facteurs déstabilisants produisent au niveau des sensations que, encore une fois, les procès de relecture, d'interprétation et de mise en représentation sont déclenchés pour aboutir à un ou plusieurs scénarios et projections futurs. Éléments perturbateurs qui partagent la même fonction d'obstacles situés au sol décrits par Le Corbusier dans les *Carnets d'Orient*, empêchant le corps d'avancer sur des parcours rectilignes, le contraignant à emprunter des chemins transversaux ou sinueux pour offrir au regard des vues surprenantes et insoupçonnées.

Enfin, l'histoire de nos villes nous révèle une dialectique soutenue entre une planification imposée d'en haut, répondant parfaitement aux règlements en vigueur et intégrant correctement les prescriptions des manuels techniques d'urbanisme, et des alternatives souvent formulées d'en bas et marquées par un côté utopiste et désacralisant. En sont un exemple les propositions futuristes du projet « Paris Parallèle » de 1960 porté par la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, qui s'opposaient à la stratégie de décongestionnement du centre de Paris à travers la fondation de villes nouvelles

prévues par le plan de Paul Delouvrier. C'est ce dernier qui fut finalement choisi par l'État, mais il s'est révélé, après coup, problématique. Ainsi se confirme la nécessité d'imaginer des solutions parallèles à partir des connexions organiques existantes dans les territoires, mais invisibles aux crayons des techniciens. Se confirme également l'importance de les faire affleurer dans la perception multisensorielle, de les mettre en valeur dans la représentation, de les transformer dans le moteur du renouvellement de nos paysages : c'est ce que nous enseignent les bonnes pratiques d'analyse et de conception identifiées par les auteurs de ce recueil, qui apparaissent en harmonie avec cette définition du paysage que nous pouvons finalement retenir comme partagée :

« Le paysage, s'il nous entoure, certes, s'il nous environne, est aussi en nous, non pas comme une simple pensée, un souvenir ou une image mentale, mais comme une impression, une sensation à la fois puissante et diffuse. Nous oublions que le paysage est avant tout un milieu qui nous affecte et dans lequel nous baignons, agissons, pensons, décidons, rêvons aussi. Il est une des conditions sensibles et émotionnelles de notre existence. Nous ne sommes pas seulement "dans" le paysage. Il est une dimension constitutive de notre existence sur terre » (Besse, 2018, p. 5-6).

Notes

1. Le programme s'inscrit dans le cadre de la convention établie entre le DAD et le LéaV. Responsables : Maria Linda Falcidieno et Enrica Bistagnino (DAD), Gabriele Pierluisi et Annalisa Viati Navone (LéaV). Voir Maria Linda Falcidieno et Enrica Bistagnino, juin 2021. *GUD - Magazine about architecture, design and cities*, hors-série « Sguardi ». Raison for research, p. 24-27, <https://urlz.fr/pmjS>.

2. Maria Linda Falcidieno, Gabriele Pierluisi (dir.), « Mouvement et perception. La représentation du paysage urbain comme moteur du projet », colloque international organisé par le LéaV en partenariat avec le DAD, École polytechnique de l'Université de Gênes, 18-19 juin 2021 (en visioconférence). Les actes du colloque ont été publiés dans Enrica Bistagnino, Maria Linda Falcidieno, Gabriele Pierluisi, Annalisa Viati Navone (dir.), *GUD, ibid.*, p. 180-181.

3. Enrica Bistagnino, Maria Linda Falcidieno, Gabriele Pierluisi, Annalisa Viati Navone (dir.), colloque international « Algorithmes du regard. Le paysage urbain entre représentation et projet », École polytechnique de l'Université de Gênes, 29-30 avril 2022 (en visioconférence). Les actes du colloque ont été publiés dans Enrica Bistagnino, Maria Linda Falcidieno, Gabriele Pierluisi, Annalisa Viati Navone (dir.), avril 2022. *GUD - Magazine about architecture, design and cities*, hors-série « Figurazioni », p. 289, <https://urlz.fr/pmjW>.

4. Il existe de nombreuses définitions pour désigner les espaces et les paysages urbains des villes contemporaines. Nous retenons celle d'hyperville formulée par André Corboz (2009, p. 51-61), car elle inclut plusieurs concepts.

5. Les résultats ont été publiés dans Enrica Bistagnino, Maria Linda Falcidieno, Gabriele Pierluisi, Annalisa Viati Navone (dir.), juillet 2023. *GUD - Magazine about architecture, design and cities*, hors-série « Immaginarium », p. 140, <https://urlz.fr/pmk>, et présentés dans le cadre de l'exposition « Immaginarium », qui s'est tenue du 13 au 21 juillet 2023 à la galerie Gaspare De Fiore, DAD, École polytechnique de l'Université de Gênes, sous la direction d'Enrica Bistagnino, Maria Linda Falcidieno, Gabriele Pierluisi et Annalisa Viati Navone.

Bibliographie

ABBADIE, Luc, 2017. *Manifeste du Muséum : quel futur sans nature ? Muséum Manifesto : what future without nature ?* Paris : éd. du Muséum national d'histoire naturelle.

BAILLY, Jean-Christophe, 2013. *La Phrase urbaine*. 1^{re} éd. Paris : Seuil.

BESSE, Jean-Marc, 2018. *La Nécessité du paysage*. Marseille : Parenthèses.

CHOISY, Auguste, 1899. *Histoire de l'architecture*. Tome 1. Paris : Gauthier-Villars.

CORBOZ, André, 2009. *Sortons enfin du labyrinthe !*. Gollion : InFolio.

DIDI-HUBERMAN, George, 2011. *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*. Paris : Minuit.

MARIN, Louis, 1994. *De la représentation*. Paris : Seuil/Gallimard. La ville dans sa carte et son portrait. Propositions de recherche [1981].

BISTAGNINO, Enrica, FALCIDIENO, Maria Linda, PIERLUISI, Gabriele, VIATI NAVONE, Annalisa (dir.), juin 2021. *GUD - Magazine about architecture, design and cities*, hors-série « Sguardi », p. 180-181, <https://urlz.fr/pmjS>.

BISTAGNINO, Enrica, FALCIDIENO, Maria Linda, PIERLUISI, Gabriele, VIATI NAVONE, Annalisa (dir.), avril 2022. *GUD - Magazine about architecture, design and cities*, hors-série « Figurazioni », p. 289, <https://urlz.fr/pmjW>.

BISTAGNINO, Enrica, FALCIDIENO, Maria Linda, PIERLUISI, Gabriele, VIATI NAVONE, Annalisa (dir.), juillet 2023. *GUD - Magazine about architecture, design and cities*, hors-série « Immaginarium », p. 140, <https://urlz.fr/pmk1>.

PARTIE I

**PLANIFIER LES TRANSFORMATIONS PAYSAGÈRES.
STRATÉGIES POLITIQUES ET ÉTUDES SCIENTIFIQUES**

La ville qui change. Paysage, mouvement, projet
LIVIO SACCHI

La ville qui change. Paysage, mouvement, projet

Livio Sacchi

Les villes sont une entité en constante évolution. Qu'est-ce que cela veut dire ? Giuseppe Sala, le maire de Milan, l'explique bien, en observant ce qui se passe dans sa ville : « Les villes "adultes" deviennent des nations dans les nations. Nous vivons dans un monde peuplé de quelques dizaines de mégapoles, notamment en Extrême-Orient, où d'immenses complexes urbains comme Pékin, New Delhi et Djakarta vont absorber les villes-satellites déjà existantes pour former des mégapoles de cinquante à soixante millions d'habitants. "Nous ne ferons probablement plus partie d'une nation, mais nous serons plutôt, comme à la Renaissance italienne, membres de cités-États" », écrit Sala en citant David Shah, l'un des observateurs les plus attentifs des nouveaux phénomènes urbains. Le maire de Milan poursuit : « Le problème, c'est qu'en Occident nous ne nous attaquons pas encore pleinement aux problèmes auxquels seront confrontées les grandes villes du futur. Pendant longtemps, les villes ont été perçues comme les victimes d'un déclin inéluctable. Mais, aujourd'hui, il y a une nouvelle lumière. Un nouveau récit urbain s'installe qui voit les villes comme des centres de dynamisme économique,



1. Montage des vues de la ville de Toronto, Canada, en 1930 et 2016. Extrait de Inga Korolkovaite, *31 Before-And-After Pics Showing How Famous Cities Changed Over Time*, <https://urlz.fr/p3Fu>.

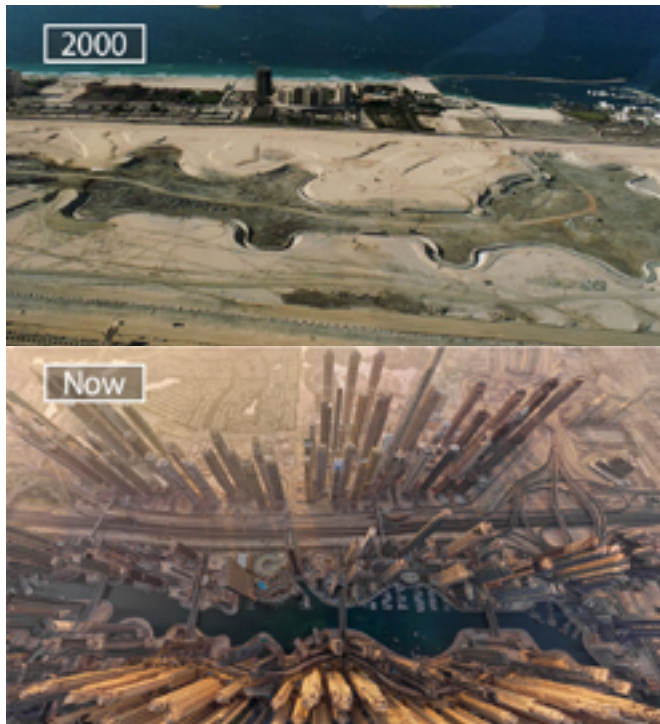
avec un creuset profond de différentes cultures et ethnies qui alimenteront l'innovation, stimuleront la productivité et attireront les talents pour générer des réponses à la demande d'un meilleur niveau de vie. En fait, cette transformation a déjà commencé » (Sala, 2018, p. 25).

Mais en quoi consiste cette transformation ? Si plus de 50 % de la population mondiale vit actuellement en ville, ce pourcentage atteint déjà 80 % dans certaines économies avancées. Les zones urbanisées pourraient tripler leur extension dans les quarante prochaines années. En plus de concentrer une grande partie de la population, les villes produisent une part encore plus importante du PIB des pays dans lesquels elles sont implantées : par exemple, elles représentent 85 % du PIB des États-Unis, et New York y contribue à elle seule pour 8 % ; la région parisienne, où se concentre 19 % de la population française, réalise 31 % du PIB du pays. Les villes constituent ainsi les principaux moteurs économiques et surtout les incubateurs les plus extraordinaires des processus d'innovation. L'avenir de l'humanité semble se jouer dans les villes, mais leur succès provoque des déséquilibres territoriaux considérables, et pas seulement au détriment des zones rurales. Bref, le prix de ce succès et d'une telle attractivité est très élevé.

La croissance des villes est un phénomène facilement reconnaissable sur certains continents, notamment en Asie, en Afrique et en Amérique centrale et du Sud ; plus généralement, elle est déterminée, d'une part, dans toutes les villes à fort taux de reproduction de la population et, d'autre part, dans celles vers lesquelles tendent les flux migratoires nationaux et internationaux (des zones rurales vers les zones urbanisées, des régions où il n'y a pas de travail vers celles qui en offrent). Mais les villes s'étendent aussi bien physiquement que démographiquement, en s'étalant sur le territoire ou en modifiant la géographie des lieux, avec de grandes portions de terres récupérées principalement sur la mer, parfois même des lacs et des rivières : il suffit de penser à ce qui a été fait ces dernières décennies à Dubaï, Abou Dabi et Doha, par exemple, mais aussi à Hong Kong et Singapour. Sans surprise, ce sont les *poleis* gagnantes de la contemporanéité.

Rien de nouveau, à certains égards ; mais les proportions prises par ce phénomène sont sans précédent dans les deux premières décennies du XXI^e siècle. Étonnamment, de nombreuses villes de la vieille Europe se développent – et pas seulement

→



2. Montage des vues de la ville de Dubaï, Émirats arabes unis, en 2000 et 2016. Extrait de Inga Korolkovaite, *31 Before-And-After Pics Showing How Famous Cities Changed Over Time*, <https://urlz.fr/p3Fu>.



3. Montage des vues de la ville de Dubaï, Émirats arabes unis, en 2005 et 2016. Extrait de Inga Korolkovaite, *31 Before-And-After Pics Showing How Famous Cities Changed Over Time*, <https://urlz.fr/p3Fu>.



4. Montage des vues de la ville d'Abou Dabi, Émirats arabes unis, en 1970 et 2016. Extrait de Inga Korolkovaite, *31 Before-And-After Pics Showing How Famous Cities Changed Over Time*, <https://urlz.fr/p3Fu>.



5. Montage des vues de la ville de Singapour, République de Singapour, en 2000 et 2016. Extrait de Inga Korolkovaite, *31 Before-And-After Pics Showing How Famous Cities Changed Over Time*, <https://urlz.fr/p3Fu>.



6. Montage des vues de la ville de Melbourne, Australie, en 1920 et 2016. Extrait de Inga Korolkovaite, *31 Before-And-After Pics Showing How Famous Cities Changed Over Time*, <https://urlz.fr/p3Fu>.



7. Montage des vues de la ville de Shanghai, Chine, en 1987 et 2016. Extrait de Inga Korolkovaite, *31 Before-And-After Pics Showing How Famous Cities Changed Over Time*, <https://urlz.fr/p3Fu>.

les grandes, mais aussi les moyennes et les petites. Surtout, l'aménagement, la cohésion sociale et le sens civique exprimés par ces villes se développent, résultat d'une vision holistique des transformations, qui prennent – particulièrement chez certaines d'entre elles, les plus capables ou peut-être les plus fortunées – la forme d'un vrai changement de perspective. Repenser les activités humaines est devenu un enjeu culturel et scientifique qui remet en cause les concours d'architecture et l'aménagement participatif. Ainsi, plus et mieux que d'autres, les villes qui travaillent à réinventer leur avenir dans le but d'améliorer la qualité de vie et de valoriser l'offre d'emploi se multiplient.

Pas si rares, cependant, sont les villes qui se rétractent. Dans bien des cas, une véritable lutte se dessine pour la survie de villes d'abord condamnées au vieillissement (phénomène dû conjointement à l'émigration des jeunes et à l'augmentation progressive de la moyenne d'âge) puis à la disparition. Une lutte qui déclenche une forte concurrence (du moins parmi les villes ayant une certaine capacité de réaction), dans laquelle c'est l'offre d'emploi qui prend une place prioritaire. Mais c'est aussi un combat qui engage tout le monde : concevoir les villes du futur est à la fois la tâche spécifique des architectes et un engagement transversal qui implique des compétences diverses et demande un gigantesque effort de collaboration entre plusieurs professionnels.

Le paysage

Le paysage et le paysage urbain ont un double caractère. D'une part, c'est une manière de voir, une vision culturelle d'une portion du monde, solidement ancrée dans le savoir : « description du visible et explication du monde » (Farinelli, 1991) ; en ce sens, le paysage est peut-être aussi une façon de penser, une façon de vivre, une façon d'être. D'autre part, il constitue un espace, comme celui proprement urbain, et – certainement plus encore que pour l'architecture – en constante transformation, c'est-à-dire soumis à des changements continus, parfois imperceptibles mais constants ; changements auxquels nous contribuons tous, plus ou moins consciemment et plus ou moins volontairement, en accomplissant ou non certaines actions, en adoptant ou non certains comportements. « À partir d'un ensemble de choses existantes, et donc tangibles et dénombrables, nous commençons maintenant à regarder le paysage [...] comme un

univers de choses subjectives, donc qui ne peuvent être ni touchées ni vues : encore une fois, mais de manière non réfléchie, il ne prend plus l'apparence d'un complexe d'objets mais la nature d'une manière de voir. Et le défaut de ce retour à l'origine consiste en ce qu'il continue à renvoyer, malgré tout, à une métaphysique de la “justesse de représenter”, pour reprendre les mots de Heidegger : à partir de quoi, fût-ce inconsciemment, “l'investigation se limite à apporter de la stabilité au changeant”, sans toutefois “laisser le mouvement être mouvement”, comme Heidegger – au contraire – le prescrivait. Mais c'est précisément dans ce mouvement, que nous entendons argumenter ici, que réside l'essence du paysage¹ » (*ibid.*). Mouvement qui doit être compris comme un processus, c'est-à-dire, pour reprendre la fameuse définition aristotélicienne, comme l'entéléchie de ce qui est en puissance, ou comme la réalisation de la puissance.

Un nœud incontournable est constitué par la mesurabilité, plus ou moins objective, de la qualité du paysage à travers un jugement : cela s'applique bien évidemment aux qualités mesurables par nature, mais aussi au jugement proprement esthétique. La dimension sociale de ce dernier est, comme on pouvait s'y attendre, à l'origine du goût ; elle repose à son tour sur des règles, dont certaines semblent invariantes dans le temps, tandis que d'autres changent, même assez rapidement. Pensez, par exemple, au jugement sur la ville de Matera et son exceptionnel patrimoine historique. En l'espace d'un demi-siècle environ, cet ensemble architectural unique dans le panorama italien est passé de la « honte de l'Italie », ainsi qu'on le considérait dans les années 1950 (l'évacuation du Sasso Caveoso et du Sasso Barisano a eu lieu en 1952 grâce à une « loi spéciale pour le déplacement » commandée par Alcide De Gasperi), au site inscrit au capital mondial de l'Unesco en 1993, célébré par des réalisateurs, des artistes et des critiques, pour devenir avec succès la très visitée capitale européenne de la culture en 2019. Le goût du paysage a donc sa propre historicité, un peu comme ce qui se passe en architecture. S'il est légitime de se demander ce qu'un public éduqué et préparé aurait pensé d'une architecture comme la maison Steiner d'Adolf Loos cent, deux cents ou trois cents ans avant sa construction, il est possible de faire la même chose avec le *skyline* d'une ville contemporaine ou un territoire périphérique ou industrialisé. Comme l'architecture, le paysage est aussi une fonction directe de l'identité historique

d'un territoire. Et il est intéressant de se demander dans quelle mesure on peut être en avance (ou en retard) sur son temps, en revenant, avec cette dernière question, à Wölfflin, pour qui tout n'est pas possible tout le temps.

Définitions du paysage

En dehors, évidemment, du sens de « représentation d'une scène naturelle », le terme « paysage » prend des significations très différentes selon les différents champs disciplinaires, les périodes culturelles et la manière dont il est perçu subjectivement (principalement par la vision, mais aussi par l'ouïe et l'odorat), de manière intellectuelle, esthétique, plus ou moins consciente ou plutôt liée à l'inconscient, avec des différences pouvant être notables : pensez à celles à caractère saisonnier, liées par exemple aux conditions météorologiques ou de luminosité, etc. En allemand, *Landschaft* signifie quartier ou partie de ville, mais aussi leur représentation artistique. En ce sens, la définition de paysage donnée par le dictionnaire italien de Devoto et Oli (1971) est particulièrement intéressante : « Portion de territoire considérée d'un point de vue perspectif ou descriptif, le plus souvent avec un sens affectif qui, plus ou moins, peut aussi être associé à une dimension artistique et à une évaluation esthétique. »

De son point de vue évidemment philosophique, « Assunto introduit aussi une distinction importante entre paysages naturels et paysages dus à un lent travail de construction collective (paysages agricoles, paysages urbains) ; dans ces derniers, il y a une somme d'interventions humaines plus ou moins importantes, caractérisées par des valeurs esthétiques et conférant, dans leur ensemble, plus ou moins "d'esthétisme" au paysage [...]. Mais tant Croce qu'Assunto soulignent, dans leurs essais, un phénomène important qui, s'il est soigneusement considéré, offre l'occasion de démolir les fondements conceptuels de la législation italienne actuelle sur la protection : le phénomène de "l'usure" du paysage. Cette image intérieure qui, à un certain instant ou à une certaine période, se forme chez un individu ou dans une communauté et qui fait reconnaître à une portion de territoire des valeurs esthétiques est éphémère non seulement parce qu'elle n'est pas concrète dans la reproduction physique de l'idée, mais aussi parce que, plus ou moins rapidement, elle se décompose et meurt en raison des conditions rapidement changeantes

de l'observateur (condition physique, psychologique, intellectuelle ; sensibilité, goût, intérêts, mode). Une portion de territoire jugée belle d'un point de vue purement esthétique se transforme plus ou moins rapidement en une "chose muette de la nature" » (Ghio Calzolari, 1969, p. 334). D'un point de vue urbanistique mais aussi psychologique, Luca Marescotti (2017) voit le paysage comme un ensemble de paysages, au sein duquel tout notre environnement est contenu avec la biosphère, support physique des travaux agricoles, lieux de solitude et mouvements collectifs, etc., qui convergent et coexistent dans les villes et les territoires. De même, d'un point de vue anthropologique et sémiologique, Eugenio Turri (2008) en parle finalement comme d'un ensemble de signes qui renvoient aux rapports internes de la société.

Protection contre transformation

En pensant aux processus de transformation du territoire, comment concilier les raisons opposées de la protection et de la transformation du paysage ? « Concilier la confirmation de la figure historique du paysage italien avec l'émergence de nouveaux problèmes qui, au cours du XX^e siècle, ont profondément modifié ses structures et ses formes est évidemment une tâche très difficile mais pas impossible. Trouver le point de convergence de ces deux besoins différents représente en tout cas un engagement qui ne peut plus être différé, sous peine que l'Italie quitte le circuit de ces pays capables d'attirer des visiteurs du monde entier. Pour obtenir ce résultat, une négociation laborieuse est nécessaire entre les représentants de la conservation, soucieux avant tout, sinon exclusivement, de confirmer l'image historique du patrimoine paysager et architectural, et les porteurs de demandes de conceptions novatrices à travers lesquelles la modernité, avec la rapidité de ses processus vitaux, la fragmentation et la discontinuité des formes d'implantation auxquelles elle donne lieu, l'hybridation des matériaux architecturaux que ces formes présentent peuvent s'exprimer dans toute leur évidence » (Thermes, 2006, p. 265-266). Il faut ajouter que la transition, en cours, du développement capitaliste vers une économie peut-être plus mature et consciente, dans laquelle la consommation subit un processus de démythification progressive, passant à une utilisation plus sobre et contenue des ressources, et « les théories récentes sur la frugalité, sur la décroissance sereine,

sur une conception réticulaire de la production et de la consommation d'énergie, bien qu'encore imprégnées d'idéologie, dessinent un nouvel horizon problématique qu'il faut assumer dans toute sa plénitude » (Purini, 2012, p. 31).

Il serait donc naïf, anti-historique et erroné de penser le paysage comme quelque chose à préserver de manière statique, avec un processus de muséification (sinon de momification ou d'hibernation, si vous préférez). Ce serait aussi le signe d'une méfiance totale à l'égard de la contemporanéité et de l'architecture, de l'aménagement et des paysages qu'il est capable de produire. N'oublions pas non plus le coût social (et économique) élevé des contraintes paysagères : pensez par exemple à Marin County, en Californie, péninsule déchiquetée d'une extraordinaire beauté naturelle surplombant la baie à l'est et l'océan à l'ouest, bien reliée au centre de San Francisco à travers un pont : le Golden Gate. Les restrictions sévères et étendues à la construction de nouveaux bâtiments ont eu pour effet immédiat une réduction drastique de l'offre par rapport à une très forte demande, entraînant une hausse exponentielle des prix sur le marché immobilier et transformant toute la zone en un paradis accessible seulement aux privilégiés.

Dans la mesure où les transformations subies par le paysage sont l'expression d'une recherche de conception plus ou moins expérimentale, elles doivent être considérées comme porteuses de culture et, à ce titre, respectées au même titre que celles résultant de la stratification historique. Par ailleurs : « Il n'est pas contesté que le paysage appartient à l'ensemble de la nation et non (seulement) aux communautés locales qui perdurent dans les territoires concernés : se pose plutôt le problème de savoir comment permettre la participation des citoyens à l'inévitable processus de transformation du paysage » (Tarasco, 2021, p. 251). Autrement dit : « Cette idée du paysage comme un tout environnemental [...] doit tendre, au lieu de se diriger vers la conservation ou la reconstruction de valeurs naturelles séparées, vers la reconnaissance de la matérialité de l'ensemble de l'environnement anthropo-géographique comme opérable et repensable en permanence, et se référer à son utilisabilité totale comme à une valeur indispensable » (Gregotti, 1991). Du point de vue de ce qu'on a appelé le « paysage actif », nous devons protéger le paysage hérité du passé, mais en même temps nous avons le devoir de

continuer – comme toujours au fil de l'histoire – à en concevoir et construire de nouveaux, en restant conscients du fait qu'il s'agit certainement d'un processus conflictuel entre intérêts nationaux et locaux, publics et privés, généraux et particuliers ; et surtout un processus fondé sur ce mouvement rappelé au départ, l'inquiétante dialectique conservation/destruction, la seule à son tour capable de permettre la régénération. Ce n'est pas un hasard si Antonio Leo Tarasco a parlé, à cet égard, de la Trimurti mythologique indienne, dans laquelle Vishnu préserve, Shiva détruit et Brahma crée.

Le projet

Concevoir le paysage dans lequel nous vivons est une action stratégique pour notre avenir ; il est important d'anticiper (et donc de planifier) et non de subir les changements que l'avenir nous réserve. Un défi exigeant pour une société comme la nôtre – on pense notamment à l'Italie –, qui a souvent tendance à se réfugier dans le passé (un passé, d'ailleurs, plus imaginé qu'il n'a réellement existé et beaucoup moins été vécu), voire à « écarter l'avenir » : une société qui semble même incapable, selon beaucoup d'observateurs, d'« imaginer l'avenir » (Diamanti, 2009, p. 255). Un état de méfiance et de repli sur soi qui ne peut manquer d'inquiéter : « La société italienne ne pourra guère cultiver, comme par le passé, l'art de s'en sortir, de s'adapter et de réagir aux changements, tout en gérant et en innovant, sans innover soi-même ; sans donner plus de place et de poids aux composants plus récents mais encore périphériques » (*ibid.*, p. 263). Ce qui a été défini par beaucoup comme la liquéfaction (ou la liquidation) de la planification moderne a sans doute conduit à différentes formes de fragmentation dans lesquelles il est facile de confondre avec l'expérimentation ce qui n'est rien d'autre qu'un hasard : « L'effondrement de la pensée, de la planification et de l'action de long terme – et la disparition ou l'affaiblissement des structures sociales qui permettaient d'inscrire la pensée, la planification et l'action dans une perspective à long terme – réduisent à la fois l'histoire politique et les vies individuelles à une série de projets à court terme et d'épisodes juxtaposés, qui sont en principe infinis et qui ne se combinent pas en séquences compatibles avec les concepts de “développement”, “maturation”, “carrière” ou “progrès” (qui suggèrent tous un ordre de succession prédéterminé) »,

écrit Zygmunt Bauman (2007, p. VII). Mais ce qu'il a esquissé en général vaut, à notre avis, aussi en particulier pour l'architecture, la ville, le paysage.

Les réponses du dessin

À plusieurs reprises, Marco Romano (2018) a ramené au centre le travail des architectes, un travail qui s'exprime par le dessin : « Ce qu'il faut apprendre à faire, c'est à concevoir la ville [...]. L'Europe a une tradition millénaire qui a donné ces excellents résultats que chacun poursuit individuellement lors de la recherche d'une maison, et il se peut bien qu'aujourd'hui elle ne soit plus en phase avec son temps, mais je n'ai encore rencontré personne qui ait soumis cette tradition à de fortes et convaincantes critiques. » Il ne s'agit pas d'un retour nostalgique vers le passé, mais plutôt d'avoir foi en ce qui a toujours été et reste, aujourd'hui encore, le principal outil de création dont dispose l'architecte : le dessin. Un dessin qui, générant de la planification, ne peut manquer de générer de l'innovation. Mais que signifie aujourd'hui dessiner ? Appliqué à la ville, le dessin ne peut s'enraciner que dans la même conception historique des villes, dans ces aménagements qui ont toujours été à la base de leur structure, qui constituent l'une des caractéristiques marquées par une plus grande permanence et stabilité dans le scénario toujours changeant et évolutif de la forme urbaine. Mais, en même temps, le dessin est aussi évidemment très différent de ce qu'il signifiait il y a quelques décennies à peine. Nous sommes passés, presque sans nous en rendre compte, d'une phase historique dans laquelle le paysage et la ville étaient des constructions hiérarchisées, dans des configurations hautement reconnaissables, à une phase dans laquelle le contrôle a été perdu – peut-être pour toujours –, laissant place au dynamisme de transformations toujours plus rapides, plus expérimentales, créant une situation déstabilisante et changeante. Ce n'est évidemment pas ce que certaines avant-gardes, en particulier le futurisme italien, avaient esquissé au début du XX^e siècle. Loin de là. D'une part, en effet, la nouvelle conception du paysage et de la ville ne peut être qu'informée par les *big datas*, c'est-à-dire basée sur les données que fournissent les villes et les territoires eux-mêmes, et qui les rendent responsifs, réactifs et interactifs. Les technologies intelligentes, d'une part, et l'apprentissage automatique, d'autre part, conduisent à leur tour à des formes différentes et plus ou moins avancées de

conception cognitive, à l'intersection entre l'homme et l'environnement, capables de gérer, avec ou sans l'aide de l'intelligence artificielle (c'est mieux avec), la complexité des sciences urbaines, et donc d'orienter la planification et la gouvernance. Mais, même si l'intervention de l'intelligence artificielle commence à donner les résultats escomptés pour résoudre des problèmes complexes, cela ne suffira pas. Une telle perspective technocratique part en fait du postulat que tout est mesurable, analysable et donc soluble, sinon déjà résolu *a priori*, ignorant un facteur incontournable que l'on pourrait appeler le facteur humain, avec toute son imprévisibilité : les paysages, en particulier urbains, sont et restent en premier lieu des systèmes anthropisés complexes, au sein desquels il est essentiel d'intercepter les désirs et les attentes de ceux qui y vivent de manière émotionnelle et participative, et non pas seulement strictement scientifique et rationnelle.

Notes

1. Cf. HEIDEGGER, Martin, 1968. *Sentieri interrotti*. Florence : La Nuova Italia. L'epoca dell'immagine del mondo, p. 76.

Mots-clés

Paysage, paysage urbain, ville, projet, dessin

Bibliographie

- ASSUNTO, Rosario, 1973. *Il Paesaggio e l'estetica*. Naples : Giannini.
- BAUMAN, Zygmunt, 2003. *City of Fears, City of Hopes*. Londres : Goldsmith's College.
- BAUMAN, Zygmunt, 2007. *Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*. Laterza, Rome : Bari.
- BERGER, Alan, 2007. *Drosscape. Wasting Land in Urban America*. New York : Princeton Architectural Press.
- BERQUE, Augustin, 2010. *Histoire de l'habitat idéal*. Paris : Le Félin.
- CHALINE, Claude, 1985. *Les Villes nouvelles dans le monde*. Paris : PUF.
- CLÉMENT, Gilles, 2004. *Manifeste du tiers paysage*. Paris : Sens & Tonka.
- COFFIN, Johnson, YOUNG, Jenny, 2017. *Making Places for People. Twelve Questions every Designer Should Ask*. Abingdon-on-Thames : Routledge.
- CULLEN, Gordon, 2010. *The Concise Townscape*. Londres : Routledge.
- DAMISCH, Hubert, 2016. *Noah's Ark. Essays on Architecture*. Cambridge (Mass.) et Londres : MIT Press.
- DEVOTO, Giacomo, OLI, Gian Carlo, 1971. *Dizionario della lingua italiana*. Florence : Le Monnier.
- DOVEY, Kim, 2016. *Urban Design Thinking. A Conceptual Toolkit*. Londres : Bloomsbury.
- DIAMANTI, Ilvo, 2009. La società italiana. In : *XXI Secolo. Il mondo e la storia*. Rome : Istituto della Enciclopedia italiana fondata da G. Treccani.
- DROEGE, Peter, 2006. *The Renewable City. A Comprehensive Guide to an Urban Revolution*. Hoboken : Wiley.
- FARINELLI, Franco, 1991. L'arguzia del paesaggio. *Casabella*. N° 575-576.
- GEHL, Jan, 1987-2011. *Life Between Buildings. Using Public Space*. Washington, Covelo, Londres : Island Press.
- GEHL, Jahn, 2010. *Cities for People*. Washington, Covelo, Londres : Island Press.
- GHIO CALZOLARI, Vittoria, 1969. *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*. Rome : Istituto Editoriale Romano. Paesaggio, vol. IV.
- GOLDSMITH, Stephen, CRAWFORD, Susan, 2014. *The Responsive City. Engaging Communities through Data-Smart Governance*. San Francisco : Jossey & Bass.
- GREGOTTI, Vittorio, 1991. Progetto di paesaggio. *Casabella*, n° 575-576.
- JAKOB, Michael, 2008. *Le Paysage*. Gollion : InFolio.
- JULLIEN, François, 2016-2017. *Il n'y a pas d'identité culturelle mais nous défendons les ressources d'une culture*. Paris : L'Herne.
- KHANNA, Parag, 2016. *Connectography. Mapping the Future of Global Civilization*, Londres : Weidenfeld & Nicolson.
- LUCAN, Jacques, 2015. *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes.
- MARESCOTTI, Luca P., 2017. Commentaire au livre de Joan Nogué, *Paesaggio, Territorio, Società Civile. Il senso del luogo nel contemporaneo*, 2017. Melfi : Libria. Le commentaire de Marescotti au livre de Nogué est consultable ici : <https://urlz.fr/pbFr>.
- PURINI, Franco, 2012. *Scrivere architettura. Alcuni temi sui quali abbiamo dovuto cambiare idea*. Rome : Prospettive, p. 31.
- ROMANO, Marco, 2018. La città contemporanea è in Europa quella di sempre. In : PAZZINI, Maurizio, PUGNALONI, Fausto (éds.), 2018. *Discorsi sulla città. Zibaldone contemporaneo*. Macerata : Quodlibet, p. 156.

RYKWERT, Joseph, 2000. *The Seduction of Place. The City in the Twenty-First Century*. New York : Pantheon Books.

SACCHI, Livio, 2019. *Il Futuro delle città*. Milan : La nave di Teseo.

SALA, Giuseppe, 2018. *Milano e il secolo delle città*. Milan : La nave di Teseo.

SETTIS, Salvatore, 2010. *Paesaggio, costituzione, cemento*. Turin : Einaudi.

SETTIS, Salvatore, 2017. *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*. Turin : Einaudi.

SPEER, Albert, 2009. *A manifesto for Sustainable Cities*. Munich, Berlin, Londres, New York : Prestel.

SUDJIC, Deyan, 2016. *The Language of Cities*. Londres : Penguin.

TARASCO, Antonio Leo, 2021. Paesaggio.
In : *X Appendice della Enciclopedia Italiana*.
Rome : Istituto della Enciclopedia italiana fondata da G. Treccani, vol. II.

THERMES, Laura, 2006. Un paesaggio nuovo.
In : PURINI, Franco, MARZOT, Nicolas, SACCHI, Livio (éds.), *La Città nuova italia-y-26, Invito a Vema*. Bologne : Editrice Compositori.

TURRI, Eugenio, 2008. *Antropologia del paesaggio*. Venise : Marsilio.

PARTIE I

PLANIFIER LES TRANSFORMATIONS PAYSAGÈRES. STRATÉGIES POLITIQUES ET ÉTUDES SCIENTIFIQUES

Paysages opératifs, paysages responsifs, paysages performatifs.

Trente années de recherches sur l'interaction

« paysages relationnels – logiques informationnelles »

MANUEL GAUSA

Paysages opératifs, paysages responsifs, paysages performatifs

Trente années de recherches
sur l'interaction « paysages
relationnels – logiques
informationnelles »

Manuel Gausa

Splice Garden, Vertical Parks (fig. 0)



0. Ramon Prat et Manuel Gausa, collage *Green Grafts*, 1997, pour la revue *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, vol. 217 (*Land-Arch*), p. 50-56.

En 1990, la revue *Quaderns de Arquitectura i Urbanisme* publiait dans son n° 185 un dossier consacré au nouveau paysagisme américain, avec Peter Walker et Martha Schwartz comme principaux acteurs. Leur *Splice Garden*, créé quatre ans plus tôt sur l'une des terrasses du Whitehead Institute, avait eu

rapidement un impact énorme, avec son mélange étrange et onirique de buissons, de boules et de haies, verticales et horizontales, certaines directement suspendues aux murs du parapet (fig. 1).

Pour citer les auteurs eux-mêmes (Walker, Schwartz, 1990) : « La conception juxtaposée de deux types de jardins issus de cultures différentes – le jardin japonais classique et le jardin français typique, aux haies composées – se fond dans un axe unificateur. Le jardin Whitehead pourrait être compris comme une réaction pleine d'esprit au type d'activités de recherche à haute technologie qui se déroulent dans cette partie du bâtiment. Le jardin est visible depuis les espaces et laboratoires adjacents et apporte une qualité synthétique semblable à une nouvelle forme de vie étrange. »



1. Peter Walker et Martha Schwartz, *Splice Garden*, 1990.

Quelques années plus tard, le n° 217 de la même revue publiait dans un ensemble thématique (*Land-Arch*, 1997) le Studio Multimedia de Kazuyo Sejima et Ryue Nishizawa, les projets camouflés et embusqués de Duncan Lewis, Édouard François et François Roche et, surtout, les importants *Vertical Parks* de West 8 (fig. 2, 3, 4), l'une des premières propositions de ce collectif – en parallèle d'autres surprenants projets néerlandais de l'époque – visant à rompre avec les conventions traditionnelles de la discipline : la principale caractéristique de la ville et du bâtiment (la verticalité) était attribuée ici à un paysage jusqu'alors associé à l'horizontalité et qui se développait soudainement en hauteur, en d'immenses haies/gratte-ciels.

Pratiquement une décennie s'était écoulée entre l'ironie postmoderne – iconographique, épisodique, ironique – du *Splice Garden* de Walker et Schwartz et la volonté systémique et opérationnelle des *Vertical Parks* de West 8, qui (bien que peut-être redevables, dans une certaine mesure, de la rupture disruptive

précédente) soulignaient l'émergence d'une nouvelle ère numérique, a-typologique et complexe, ouverte à la fusion des genres, des catégories, des conditions et des définitions. Une époque qui verrait le champ s'ouvrir à d'autres recherches (et hybridations) entre paysage et architecture, entre espaces verts et espaces bâtis, entre espaces denses et espaces dilatés, destinées à marquer bon nombre des propositions générées au cours des dernières décennies (réalisées ou simplement dessinées).



2. En haut, West 8, diagramme. Entropie urbaine et densité verte en vertical – *Vertical Parks*, 1997.

3. Au milieu, West 8, *Vertical Parks*, 1997.

4. En bas, West 8, Riem Park – *Vertical Parks*, 1997.

Cette importance d'un paysage vert opérationnel n'avait pas toujours été au centre du débat disciplinaire. On prête souvent à Le Corbusier l'aphorisme selon lequel, « lorsqu'un bâtiment est laid, il suffit de le recouvrir de vert ». En réalité, on ne trouve aucune trace d'une telle phrase prononcée par l'architecte lui-même, mais plutôt une formule bien différente soulignant que « les matériaux de l'urbanisme sont le ciel, l'espace, les arbres, l'acier et le ciment, dans cet ordre et cette hiérarchie ». L'aphorisme en question serait, de fait, l'œuvre du talent ironique de George Bernard Shaw, pour qui « les architectes cachent leurs erreurs sous le lierre, les médecins sous la terre et les cuisiniers sous la mayonnaise ». Quoi qu'il en soit, il est indéniable qu'a existé un certain mépris historique – abstrait, rationaliste, positiviste, moderne (et même postmoderne) – pour une approche « molle » et organique, trop proche du pittoresque du jardinage ou du paysagisme, classiques ou romantiques. Une approche excessivement vague, trop ouverte et « superficielle » par rapport au purisme précis des volumétries urbaines plus disciplinées.

Cependant, avec l'irruption, d'un siècle à l'autre, des nouvelles logiques de la complexité (associées à une ère numérique destinée à favoriser une interaction multiple – jusqu'alors inouïe – entre conditions, définitions et informations, mais aussi une nouvelle pensée éco-holistique), les frontières entre les traditionnelles divisions taxonomiques/dichotomiques (naturel/artificiel, architecture/paysage, végétal/minéral, réel/virtuel, volume/surface, etc.) allaient rapidement voir se dissoudre leurs anciennes limites.

La combinaison *interaction + information + intégration, ergo innovation* (la grande révolution spatiale et culturelle de notre époque) a obligé à repenser les anciens paradigmes canoniques destinés à interpréter (et à concevoir) l'espace. Paradigmes qui, soudain, se confronteraient à un niveau élevé de « rébellion » par rapport à leurs définitions plus traditionnelles.

Rébellion dans les idées spatiales d'ordre, de forme, d'organisation, de structure, de géométrie, de représentation et/ou d'expression architecturale (moins linéaires, moins déterministes car plus hétérogènes, dynamiques et complexes) ; mais rébellion aussi dans l'idée de « nature » (plus hybride car moins authentique). Et rébellion dans l'idée même de « paysage », plus programmatique et moins panoramique (le paysage non plus comme pure

scénographie perceptive mais comme possible scénario performatif). Rébellion, aussi, dans l'idée d'un « espace vert » plus « organique » car moins « botanique » : un espace vert qui ne se manifesterait plus seulement comme une substance végétale mais comme une « matière » plastique, synthétique et/ou biologique.

Rébellion, en somme, dans la condition urbaine elle-même, plus multiple et moins univoque : la ville (ou la multi-ville) non plus comme une grande fabrique urbaine, dense et construite, mais comme un système complexe, environnemental et *méso-environnemental* (c'est-à-dire « un milieu entre des milieux »), naturel et artificiel, multi-urbain et interurbain, architectural et paysager, infrastructurel et éco-structurel à la fois (d'Arienzo, Younès, 2018).

*Land-Links / ReCitying :
entrelacements naturels-artificiels en réseau*

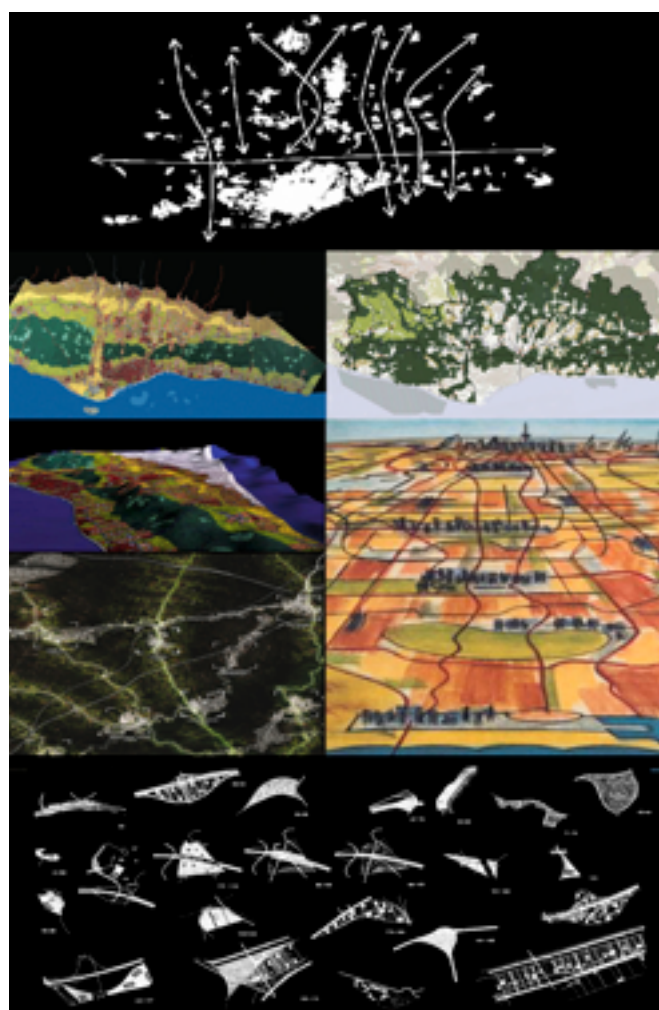
Les nouveaux métabolismes territoriaux et l'accélération de leur condition anthropique exigent en effet un nouveau système environnemental, interconnecté, capable de favoriser non seulement une interaction efficace entre « trames » et « paysages » *inter-* et *endo-*urbains, mais aussi une nouvelle dimension structurelle « verte », poreuse, fluide et transversale, capable de promouvoir une rencontre fertile entre *Natur* et *Urbs*, *Rurb* et *Structus*, *Topos* et *Tecnos*. L'objectif serait ainsi d'imbriquer le territoire, de réinformer ses tissus structurels et, surtout, de « renaturaliser » – à travers des mailles flexibles infra-, intra-, inter-, éco-, trans- et info-structurelles – ses préexistences diverses et variées (Gausa, 2018b ; Schröder, Carta *et al*, 2018).

Dans ce contexte émergerait l'importance d'un nouveau type de « paysage opérationnel » (vert ou verdâtre, végétal et minéral, sensoriel et fonctionnel) compris comme une condition active de la ville contemporaine, où les définitions architecturales, géographiques et environnementales tendraient à s'entrecroiser dans un nouveau type de « natures » hybrides associées à une nouvelle dimension stratégique et systémique de la « ville-paysage » elle-même (fig. 5).

La nouvelle ville « géo-urbaine » réclame cette nouvelle logique conceptuelle (plus stratégique et dynamique, plurielle et informationnelle), capable de favoriser une orientation plus entrelacée de ses matrices, de ses vecteurs, de ses zones de

développement, mais aussi une relation plus efficace avec le paysage et « entre paysages » ; et, en tout cas, dans une redéfinition qualitative (ainsi qu'une renaturalisation et un recyclage stratégiques) de ses principaux tissus nodaux (Nel.lo, 2001 ; Gausa, Guallart, Müller, 2003 ; Gausa, 2011 ; Puig-Ventosa, 2011 ; Rueda, 2011).

Nous avons utilisé à plusieurs reprises les termes *Land-Links*, *Land-Grids* ou *ReCitying* associés à la nouvelle dynamique des *n-Cities* (Carta, Lino, Ronsivalle, 2017 ; Gausa, 2014, 2018a ; Gausa, Ricci, 2014) pour définir ces possibles stratégies intégrales et intégratives – mais aussi diversifiées – visant à assurer des processus globaux et des développements locaux plus qualitatifs (fig. 6, 7) ; processus conjugués à la grande échelle (territoriale)

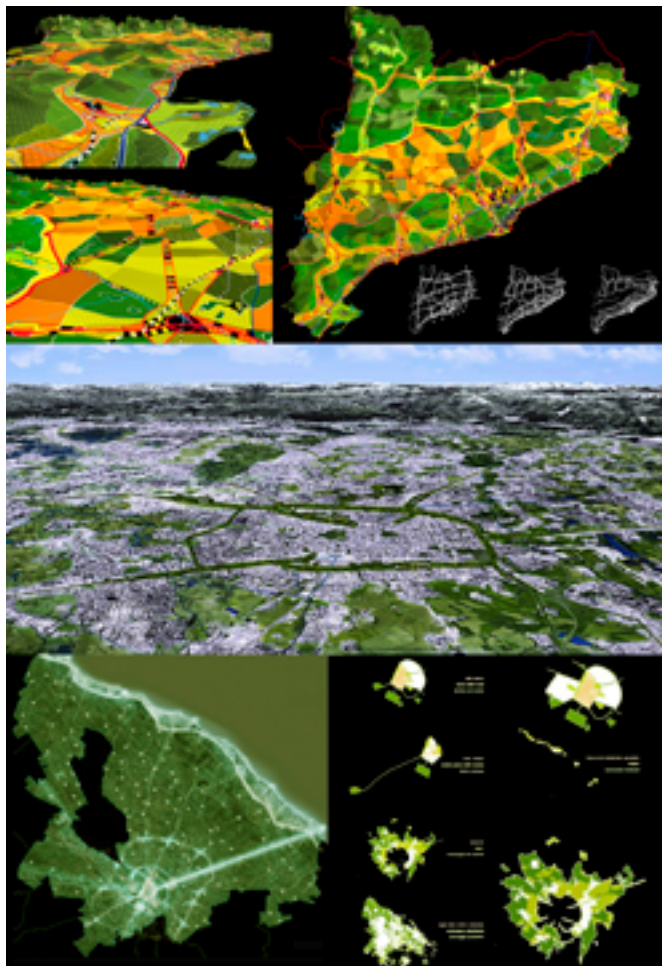


5. *Network-City*, 2000-2010. Développements tissés en réseaux, ceintures et doigts verts. En haut et au centre à gauche : Actar Arquitectura, *BCN Land Grid*, 2000. Au centre à droite : BCN, Plan vert régulateur pour l'aire métropolitaine, 2012 (basé sur la figure précédente). Au centre à gauche : IAAC, *Roma Green Corridors* (Roma 2025), 2012. Au centre à droite : W. J. Neutelings, *Mesh City (Patchwork City)*, ed.010, Rotterdam), 1992. En bas : MVRDV, « La ville, un lieu de lieux... en réseaux », *Project for the South of Almere*, 1998-2000.

et à l'échelle intermédiaire (urbaine), à travers des structures plurielles et flexibles faites de polarités nodales (distribuées), de circuits variés (articulés) et de paysages opérationnels (interconnectés).

Une nouvelle condition dynamique et informationnelle de la ville *et/dans/à travers* le paysage se constituerait ainsi.

Du point de vue de la représentation et face à cette dimension multiple et complexe de la *n-Ville* contemporaine, de nouveaux mécanismes d'expression et de prospection, appuyés sur des maillages et des enchevêtrements flexibles liés à des modèles systémiques d'analyse et de conception plus ouverts (attentifs aux variations et fluctuations d'une nouvelle forme urbaine, non linéaire), tendraient à dépasser les limites des représentations traditionnelles.



6. 7. En haut : Actar Arquitectura, *Catalunya Land-Grid*, 2003. La Catalogne, une ville de villes, un paysage de paysages et un circuit de circuits, maillés et entrelacés. Au centre : Grande Milano, *Green Belt & Green Fingers*, 2010. En bas : Mosé Ricci, Università di Genova, Università del Salento (élaboré par M. Ricci avec F. Alcozer, S. Favargiotti, L. Mazzari, C. Sabeto, E. Sommarriva, J. Sordi), *EccoLecce*, *New Strategic Eco-Plan*, 2012. Structures vertes : 1. Mura di Lecce, 2. Università di Lecce, 3. Parco delle Marine, 4. Tessuto Centrale, 5. Città Rurale.

Une complexe interaction évolutive entre couches (d'information) et réseaux (de relation) voués à être constamment transformés et renouvelés se manifesterait dans cette nouvelle approche associée à des scénarios de reconnaissance *n-dimensionnels* (ainsi qu'à la définition de stratégies *n-différentielles*) capables d'analyser et de synthétiser en même temps une vectorisation plus holistique (orientée/orientable et adaptée/adaptable à la fois) des dynamiques urbaines globales et de leurs différentes évolutions locales.

Le monde numérique et les logiciels dérivés des nouvelles technologies de l'information (GIS, Photoshop, Illustrator, Rhino et évidemment l'éclosion d'Internet) allaient élargir de manière exponentielle la capacité de reconnaître et de (ré)élaborer, formuler et simuler de possibles évolutions en réseaux de nos scénarios de vie et de relations.

Scénarios informationnels (tendanciels) mais aussi stratégies relationnelles (intentionnelles) de la ville et du territoire. Scénarios (combinatoires) et stratégies (véhiculaires) capables de rassembler et de sélectionner les données les plus pertinentes d'une réalité multiple, de les traiter, les synthétiser et les activer intentionnellement, afin d'exprimer au mieux leurs projections potentiellement les plus qualitatives.

Projections favorisées, donc, par les nouvelles techniques paramétriques, mais aussi par ce que nous avons appelé des processus de schématisation stratégique (*diagrammatiCités*), associés à des processus (multi)structurants inhérents aux matrices urbaines abordées et où les anciens *patchworks* désagrégés laisseraient la place à de nouveaux *patch(net)works* entrelacés ; des enchevêtrements plus ou moins denses ou clustérisés se présenteraient comme des ensembles multiples, plastiques, colorés ; combinés et combinatoires.

Plans, schémas, diagrammes, idéogrammes, logogrammes – visions et simulations – mettraient en évidence un jeu multiscale de lieux et d'entrelieux capables d'interroger la ville et le territoire, en proposant, représentant, exprimant et visualisant des logiques de développement qui, souvent, révéleraient des critères associés à leurs capacités et potentiels, à leurs ressources et à leurs présences (actives) et latences (activables) : « lignes de force » susceptibles de jouer un rôle d'impulsion (et d'orientation) à travers d'éventuels horizons stratégiques (lignes d'action) et de nécessaires projets d'induction tactique (opérations).

Sense-Cities et sens(C)ivilities.

Données précises et visions holistiques.

Information, interaction, intégration et innovation

Capacité processuelle, donc, et capacité prospective, stratégique et relationnelle induiraient ainsi de nouvelles possibilités associées à la formulation de scénarios multiples aux simulations évolutives – *(re)mastérisations* –, non figées dans les anciennes formules des *master-plans* traditionnels (Gausa, 2021).

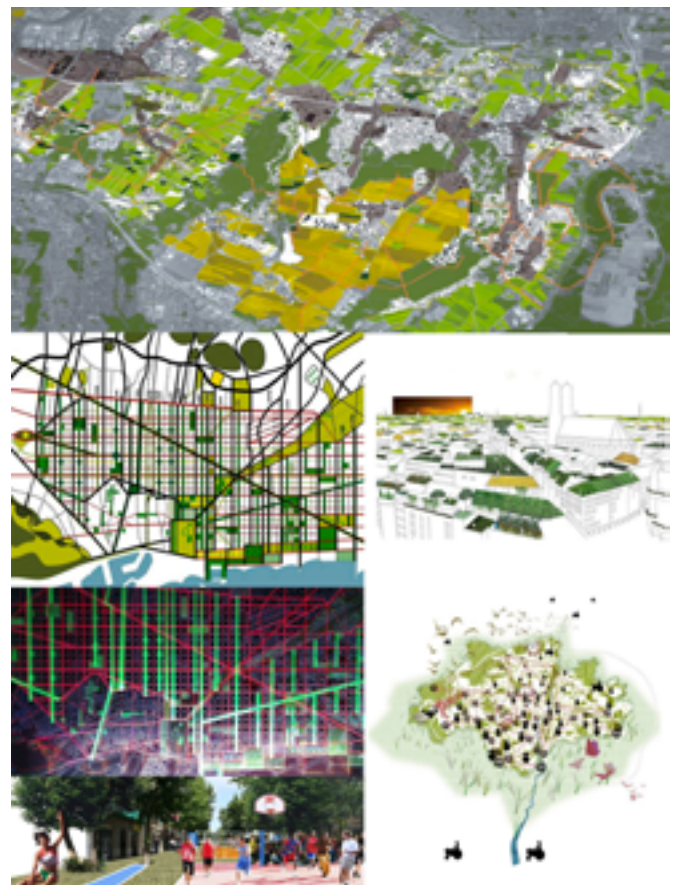
Structures, en tout cas, conçues de manière intégrée à travers de nouvelles matrices complexes où le « vert » urbain, interurbain ou *rurbain* (décliné dans ses différentes nuances, forestières, arbustives, agricoles, hydriques, mais aussi végétales et minérales) jouerait un rôle fondamental, interactif et proactif (Nel.lo, 2001 ; Waldheim, 2016). Nous parlons d'une « renaturalisation » des paysages et des tissus (urbains et interurbains) qui pourrait être complétée aujourd'hui par le traitement de nouvelles surfaces – et peaux – éco-efficientes développées sur des sols, des toits et/ou des façades « verts », améliorant ainsi la séquestration du carbone, le maillage éco-urbain et le bien-être citoyen en favorisant le recyclage et la réhabilitation durable de nombreuses infrastructures obsolètes destinées au logement, à l'industrie, au transport ou à la logistique. Mais aussi la génération de nouveaux répertoires bâtis hybrides, à travers la conception d'un nouveau type d'espaces à plusieurs couches, entrelacés et/ou enchevêtrés, plus perméables et polyvalents – horizontaux et verticaux, réguliers ou fluctuants – définitivement associés à de nouvelles interactions « ville-nature-paysage » (fig. 8, 9, 10). Dans bon nombre de telles propositions, nous devrions parler de véritables « paysages mixtes » (multi-programmatiques) destinés à relier – à travers une possible condition double, globale et locale – lieux et entre-lieux, lieux et milieu.

En effet, dans ce contexte d'entrelacements et d'enchevêtrements multiscales, une possible « architecture-paysage » pourrait être interprétée, aussi, comme un nouveau « *topos-tectus* opérationnel » (une *topographie-topomorphie* n-dimensionnelle dans ses reliefs et une « topologie » multifonctionnelle dans sa géométrie, fluctuante, plastique, diversifiée et différentielle) capable – à travers sa propre condition réactive/responsive – de réagir et de « faire réagir » aux nouvelles conditions informationnelles et environnementales de

notre époque : à leur volonté d'équilibrer la géologie traditionnelle – fondamentalement matérielle et minérale – de nos villes avec une nouvelle géomorphologie plus proche du « végétal », de ce qui serait nécessairement et/ou apparemment « vert » (verdelet, verdâtre, verdoyant, verdissant, mais aussi verdi et reverdi, comme riches variantes d'un langage capable de faire allusion à cette condition multiple de la notion même de « vert » à partir d'une interprétation bio-active, pas toujours exclusivement [ou]verte).

À ce stade, il conviendrait peut-être de rappeler que le mot « vert » dérive du latin *viride* ou *viridis*, lui-même dérivé du verbe *virere*, lié à la vigueur et à l'exubérance de la vitalité.

En revanche, si le terme « verdoyant » existait aussi en anglais, il serait la dérivation de la racine saxonne *ghré* (croître), qui donnerait naissance aux termes *grow*, *green* et *grass*. Curieusement, deux autres racines similaires – le proto-indo-européen *ghel* et le proto-germanique *grisja* – donneraient



8. 9. 10. En haut : Yves Lion, Jérôme Villemard, *Le Triangle vert*, Paris, 2009. En bas à gauche : Actar Arquitectura, *Barcelona Multi-String Central Park*, 2012. Une stratégie de récupération des voies de circulation à partir d'une mobilité limitée et d'une haute densité verte. Un modèle basé sur les *Super-Blocks* (BCN, Agencia de Ecologia Urbana). En bas à droite : J. Schroeder, T. Baldauf, M. Deerenberg, F. Otto et K. Weigert, *Agropolis*, Munich, 2009.

naissance à d'autres évocations de couleur, comme « jaune » (ou *gualdo*) ou « gris » (brumeux, ambivalent, indéfini, incertain), dans une étrange dérivation tangentielle qui renverrait aujourd'hui aux ambivalences d'un terme décliné avec de nouvelles approches naturelles et artificielles à la fois.

*Topographies et topologies opérationnelles :
Land-Arch, Lands-in-Lands*

Ainsi que nous l'avons signalé, le monde numérique et les technologies de l'information ont élargi de manière exponentielle le potentiel d'interaction entre espaces et informations, à travers une capacité croissante à analyser et (ré)élaborer – ainsi qu'à programmer et simuler – nos scénarios fonctionnels et relationnels à partir de nouvelles cartographies informationnelles (tendanciennes) et de nouvelles stratégies relationnelles (intentionnelles) pour la ville et/ou le territoire. Mais aussi à travers la possibilité de condenser – de synthétiser et d'intégrer ; de plier, replier ou déplier (*fig. 11*) – des couches d'informations et des réseaux de relations (et d'interconnexions) spatiales, sociales et environnementales (Lynn, 1997 ; Serres, 2012 ; Leach, 2014 ; Gausa 2010, 2018a).



11. Njiric + Arhitekti, *Baumax Center, Green & Landscape Refolding Concept*, Maribor, 1998.

Le passage de l'idée d'un espace-architectural « substantif » à un espace-paysage « dispositif » proclamerait une nouvelle lecture technologiquement avancée de la ville (et/ou de la nature) et de sa gestion interactive, ainsi qu'une nouvelle sensibilité éco-durable (*méso-urbaine*) dans laquelle lieux et milieux, espaces construits et espace poreux, mais aussi volumes tectoniques et surfaces techniques, constructions compactes et reliefs doux, pourraient être associés dans de nouvelles combinaisons multifonctionnelles et multidimensionnelles.

Cette évolution multicouches et multi-niveaux (réelle et virtuelle) qui surplomberait et chevaucherait nos environnements matériels et immatériels confirmerait le passage d'une certaine idée de projet spatial (et donc de paysage) conçu comme un pur objet formel (espace compositionnel, projeté et/ou représenté comme un élément

fondamentalement morphologique ou esthétique) vers un espace-paysage compris comme un système (et un processus) informationnel : espace réactif et synthétique ; « milieux médiateurs », logo-morphiques et ASSThétiques (*ASST : Advanced Skills Self-Teaching*) ; dispositif, évolutif et performatif, stratégique et tactique, spatial et environnemental, décliné entre lieux et contextes, usages et usagers (Gausa, Vivaldi, 2021).

Un transfert qui proclamerait une nouvelle lecture technologiquement plus avancée de la ville et/ou du paysage (et de sa gestion interactive), liée à l'expansion en réseau des nouvelles technologies (et de nouvelles sensibilités hyper-connectées).

Comme nous l'avons signalé, les recherches conceptuelles liées à cette volonté propositionnelle allaient formuler de nouvelles stratégies et structures écosystémiques entre la ville, l'architecture et le paysage, mais aussi de nouveaux types de répertoires spatiaux aux géométries plus complexes (plus flexibles, élastiques et organiques, davantage plurielles et différentielles), liés aux dynamiques d'un environnement changeant (et à ses manifestations multiscalaires) : de nouveaux champs de forces, variables et fluctuants, réactifs dans (et entre) des contextes et spatialités ; de nouvelles *topographies*, *topologies* et *topomorphies* (voire *para-typologies*) plus hybrides car, paradoxalement, plus sensibles à la nature (*fig. 12 et 13*).



12. 13. Topographies opératives. En haut et au centre à gauche : Vicente Guallart, *Urban Landscapes (HyperCatalunya Project)*, 2003. En haut et au centre à droite : Actar Arquitectura, *New Formats of Urban and Territorial Living-Lands (HyperCatalunya Project)*, 2003. En bas à droite et à gauche : FOA (Foreign Office Architects, Zaera-Moussavi), *Ferry Terminal Competition*. Projet initial et projet réalisé avec le « vert-tatouage » comme matérialisation d'une logique de « park-in » latente.

De nouvelles logiques spatiales, donc, qui mettraient en évidence le passage d'une écologie résistante ou défensive à une écologie proactive, et même à une écologie de plus en plus techno-performative.

Dans un nouveau contexte urbain et environnemental, plus complexe et informationnel (physique et numérique), aux dimensions de plus en plus ambivalentes – géo-urbaines et info-urbaines –, la force du terme « paysage » (non seulement comme espace ouvert ou à prédominance « verdissante », mais également comme scénario relationnel, surface ou relief actif... et réactif) et sa grande pertinence dans le contexte disciplinaire récent exigeraient un transfert de l'image de fond à la substance de l'action, qu'il serait de plus en plus difficile de limiter au contexte d'une lecture et d'une interprétation trop proches du « jardinage » traditionnel (Gausa 1997, 2010, 2018a).

La notion de « paysage » – et ses différentes déclinaisons spatiales – s'affirme aujourd'hui non seulement comme une « catégorie » ou un « sujet », mais aussi comme un « potentiel ». Un potentiel dans lequel densité programmatique et dilatation perceptive, végétation « éco-environnementale » (intégrée) et structure « trans-spatiale » (intégrative) – « sol », « vert » et « gris » (*ground, green & grey*) – se combineraient et se conjugueraient de manière stratégique (plutôt que pittoresque ou épisodique) ; non pas comme de simples scènes/scénographies passives, mais comme de nouveaux scénarios actifs (des topographies/topologies de/en mouvement).

La force de ce nouveau rôle stratégique proviendrait, précisément, de sa capacité à acquérir d'autres dimensions ; à dépasser les limites, à dissoudre les figures et à tracer les profils traditionnels ou familiers de ce qui, jusqu'à présent, aurait été compris comme architecture et/ou paysage. Une possibilité naturellement favorisée par le transfert d'un regard et d'une génération obsédés par le rapport entre l'architecture et la ville (la ville comme lieu stable, résultant de la forme du bâtiment) à d'autres davantage sensibilisés à un nouveau contrat avec la nature (une nature évidemment hybride, mixte – urbaine même – plutôt que bucolique ou authentique).

Étranges glissements entre des catégories morphologiques et métaboliques, spatiales et structurelles (architecture, nature, paysage), qui tendraient aujourd'hui à se greffer, à se mélanger et donc à se « déformer » en de nouveaux répertoires a-typologiques : de nouveaux échantillons qui intégreraient artificiellement des éléments ou des mouvements – et

des moments – de la nature, dans certains cas en « architecturant » le paysage (en proposant de nouvelles formes topologiques ; sols, reliefs, ondulations, fissures, buttes ou plateaux transversaux), dans d'autres en « paysageant » (en couvrant, enveloppant, recouvrant, etc.) une architecture en synergie ambiguë avec cette nature étrange qui l'entourerait : incorporations et infiltrations d'éléments végétaux – organiques ou synthétiques – et/ou de matériaux plus ou moins temporels, altérés par le temps.

Ces expériences permettraient de réfléchir à l'importance des vieux concepts qui avaient caractérisé les anciens rapports entre architecture et paysage, basés sur les hiérarchies traditionnelles de « figure bâtie sur champ de fond », et à leur remplacement par de nouvelles interprétations ouvertes à une expansion élastique des volumes, à une (dif)fusion des contours, à une dissolution des lignes de démarcation.

Une *pixellisation* opérationnelle qui suggérerait cette fusion des contours entre figure et fond, volume et surface, élément et système, et qui serait consubstantielle à bon nombre des propositions expérimentelles décrites dans ces lignes.

Le caractère, à la limite, d'un possible relief grim pant et glissant, verdissant – *ver(d/t)ical* – se rapporterait également à cette (trans)fusion de catégories et de définitions associée à la notion même de *Land-Arch* (architecture et paysage, paysage et architecture) : un contrat hybride avec la nature entre deux catégories longtemps éloignées et désormais en synergie (Gausa, 1997, 2010, 2018a).

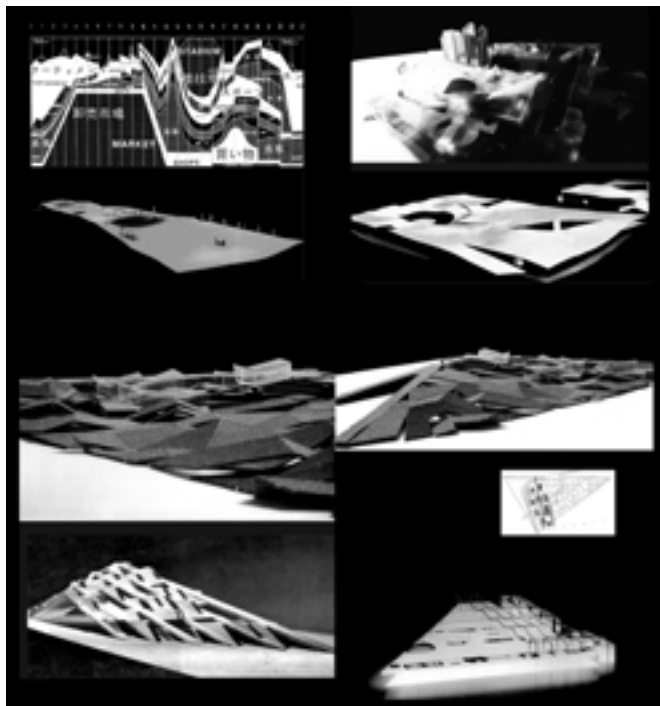
De nombreuses références discutées dans ce contexte ne trouveraient pas leur place dans les manuels de référence de l'architecture orthodoxe, mais plutôt dans les recherches générées par le *land art*, la nouvelle théorie du paysage, la nouvelle géographie, l'anthropologie et la biologie, etc. ; des propositions encadrées dans la critique même du « travail-objet », remplacé par le « travail-processus », qui a marqué une grande partie des dernières décennies ; et, dans la plupart des cas, la relation de l'architecture et du paysage avec le lieu et avec le temps ; la transformation du vivant ; l'importance de l'évolutif.

Sols, reliefs, essors topo- et géo-morphologiques

Dans l'exploration de ces *Landforms, Landspaces, Landscapers, Landgrounds, Landflows, Landtapes, Landbuds* ou *Landgrafts* (Beigel, 1998 ; Betsky, 1998 ; Gausa, 2010, 2018a ; Waldheim, 2016),

une première vocation serait d'explorer la capacité du sol – de ses textures, tissages et rugosités – à travers une possible « architecture de l'horizontalité » conçue, en premier lieu, en résonance avec les qualités d'un espace ouvert instrumentalisé à partir de ses qualités « vacantes » ; en manifestant avec force plans et horizons, larges lignes de fuite et rencontres entre ciel et terre : « présences » et « absences » à la fois, générées par la combinaison – paradoxale – entre concentrations et dilatations, « densifications et dissolutions ».

Au milieu des années 1990, les résultats du concours pour la station maritime de Yokohama (remporté en 1995 par l'agence FOA, de Farshid Moussavi et Alejandro Zaera) matérialisaient une longue trajectoire de recherches. Bien que des expériences antérieures menées par OMA, H2O, Roche, DSV & Sie, UNStudio ou njiric & njiric (et les essais connus conduits par le Team Ten ou la Fonction oblique de Claude Parent et Paul Virilio au milieu du XX^e siècle) aient mis en œuvre des solutions très proches de l'expressive manipulation fonctionnelle du sol proposée dans le projet, elles avaient rarement été aussi explicites et précises sur le plan programmatique (fig. 14 et 15).



14. 15. Topographies opératives : sols denses. En haut : sols déployés, images comparatives. Projets du FOA (Foreign Office Architects, Zaera-Moussavi) et d'OMA pour Yokohama. Le projet d'OMA (1992) pour une restructuration du centre-ville (à droite), où Zaera avait travaillé, aura une influence décisive dans le résultat du concours pour la station-terminal (à gauche). Au centre : Kelly Shannon, *Topographical Overpass*, Atlanta, 1994. En bas : Claude Parent et Paul Virilio, *Modèle 1. Plans inclinés*, 1970 ; Florian Beigel, *Electronic Matting*, Nara, 1996.

L'image du nouveau terminal illustre parfaitement une volonté de médiation spatiale entre matière, trajectoire et flux, via un système opérationnel plutôt qu'à travers une forme évocatrice. Le concept de *ni-wa-minato* – le slogan de la proposition – suggérait une vocation intermédiaire entre nature et ville qui indiquait le caractère hybride (*mix-set* et *mix-use*) du mécanisme proposé – une grande surface pliée et continue, manifestée comme un sol fluctuant sur un espace fluide (l'eau, la mer). Un paysage artificiel sur un paysage naturel. Mais aussi une infrastructure technologique sur un sol technique (fig. 15).

Un spécimen hybride, particulièrement évocateur, dans lequel le toit du bâtiment était en même temps son sol principal. Un sol dense qui assumait une importante condition de *transfert* en tant que nœud, carrefour et intersection multiscalaire, mais aussi en tant que champ de forces destiné à modéliser et à synthétiser des mouvements, des échanges et des tensions urbaines et paysagères, directement canalisés et catalysés.

Et sur cet espace métallique, minéralisé, machinal, un « vert » invisible mais latent. Un « vert » implicite sur le toit bleu de la station maritime elle-même et qui suggérait son autre vocation : celle d'un nouveau *park-in* artificiel, dans lequel la présence d'une éventuelle végétation superficielle, naturelle et/ou artificielle (sous la forme de taches ou de tatouages – comme dans le projet finalement construit – ou de grands plans continus et ondulants), serait sous-entendue.

Le projet de FOA confirmait ainsi, parmi d'autres propositions contemporaines innovantes, l'évidence d'un spectaculaire changement de paradigme dans la définition de cette potentielle interaction entre architecture, infrastructure et paysage, « greffée », entrelacée et « trans-territorialisée ».

Tapis, nattes, dunes, bassins, sillons, tranchées – plateformes ou plateaux – allaient répondre à des configurations artificielles pas très éloignées, dans leurs images spatiales, de celles plus naturelles, cisailées ou déformées, déchirées et/ou lacérées.

Des projets comme les *Solenoides* de FOA-Zaera-Moussavi (Yokohama, 1996 ; Séoul Myeongdong, 1995) ou les *Landscape*s de Florian Beigel pourraient en effet être associés aux *Simulated Topographies* de Kelly Shannon (1993) et aux *Groundscrapers* de Martin Price et d'Eduard Bru, conçus autour du potentiel articulateur d'un éventuel « ratissage » du sol, implicitement recouvert de grandes trames « verdissantes ».

Certains des premiers travaux de François Roche, DSV & Sie, basés sur des dynamiques de « pincement » du sol (sous la forme de monticules ou de tumulus plus ou moins évidents), se rattacheraient à des expériences similaires, comme les tranchées de Francis Soler pour le Parlement wallon (Namur, 1995) ou les sillons habités de njiric & njiric (*Atom Heart Mother*, Glasgow, 1996) ; ou à des propositions telles que le projet *Puzzle* (Jakob et MacFarlane, 1998), si proche du *Fitness Center Joan Carles I* (OAB-Carlos Ferrater, 1996) ou les plus récents et bien connus paysages fêlés de la *Seoul EWHA University* (Dominique Perrault, 2008) et les caves Antinori (Archea, 2013), entre autres. Projets où la surface – minérale et/ou végétale – se superpose, se courbe, se plisse ou glisse, de manière similaire aux paradigmatiques *Topographies opérationnelles* (2001-2003) anticipées par Actar Architectura (fig. 16, 17, 18).

Le célèbre projet de Kazuyo Sejima et Ryue Nishizawa (fig. 19) pour le Multimedia Studio de Gifu (Tokyo, 1996) se manifesterait également comme un « tapis épais et déformé » étendu sur l'immense terrain herbeux du campus universitaire de Gifu, renvoyant ainsi à une possible œuvre de land art, comme une subtile « vibration » spatiale – superficielle – où le « vert » serait le « noir », dans un détour virtuel. Le plan subtilement déformé du projet renverrait également à un autre type de rencontre hybride entre architecture et nature, qui se produirait à son tour dans des dispositifs configurés, de préférence, comme de grands « reliefs » ou « enclaves » stratégiques et/ou *topo-morphiques*. Plis, crêtes, sommets, accumulations, saillies et extrusions – mais aussi fourrages, plantations, couvertures végétales ou véritables camouflages – composeraient un étrange vocabulaire oscillant entre le géométrique, le géologique et le

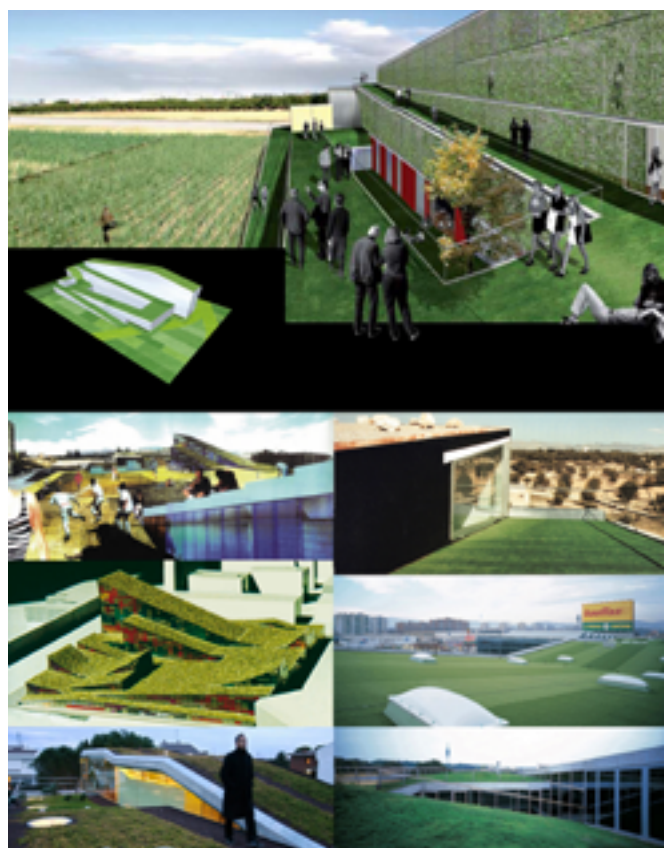


16. 17. Topographies opératives, sols denses. En haut : Francis Soler, *New Walloon Parliament*, Namur, 1995. Au centre et en bas : Jacob-Macfarlane, *Maison Puzzle, Residential Prototype*, 1998.



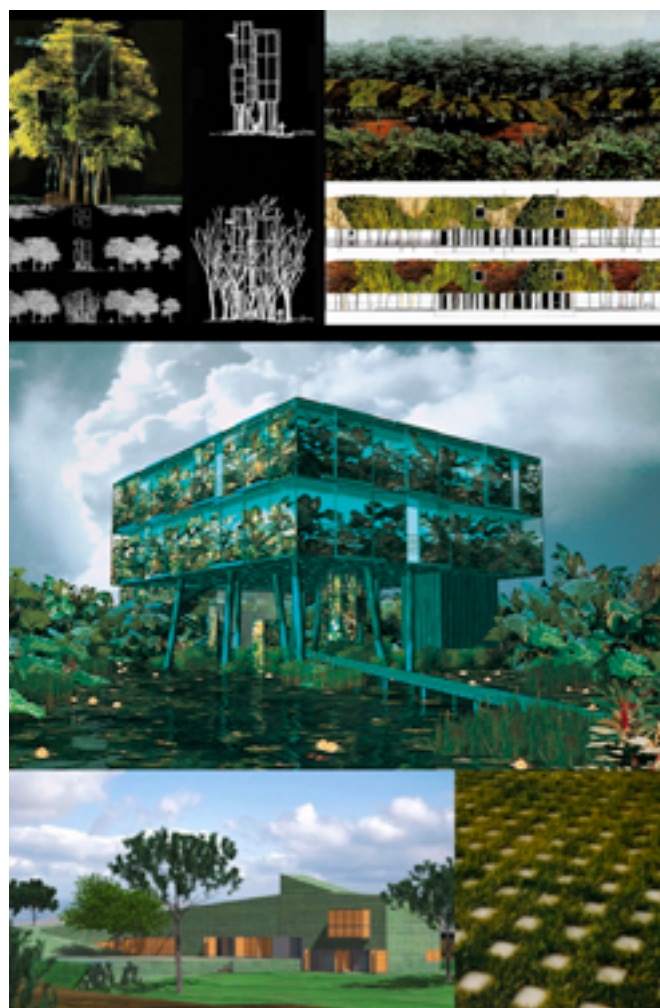
18. 19. Topographies opératives, sols denses. En haut : Archea, *Cave Antinori*, 2013. Au centre et en bas : Kazuyo Sejima et Ryue Nishizawa, *Multimedia Studio*, Gifu, Tokyo, 1996.

géographique, qui permettrait de synthétiser des programmes, des situations et des environnements dans des trajectoires aux configurations sensiblement géomorphologiques (Guallart, 2009) : les différents prototypes de l'auditorium de Pampelune d'Eduardo Arroyo ou d'Aranguren et Gallegos (1998), les *Géoformes* de Vicente Guallart (de ses *Casa en el Límite de la Ciudad*, 1995, et *Casa de los Siete Picos*, 1998, aux structures montagneuses de Denia, 2000, et *HiperCat*, 2003), l'explique *Villa Bio* (Cloud 9, 2008) ou les *Living-Fields* d'Actar Arquitectura pour le projet Sociopolis (Valence, 2003-2005) seraient des exemples interprétables comme des plis multi-niveaux évoluant du sol (et entre sols) vers une couverture vibrante (et vibratile) plus ou moins variable. Une couverture substantiellement « verte » (ou « verdoyante ») accessible et éco-efficente, résultat de processus favorisés par l'émergence de nouvelles techniques constructives et paysagères (fig. 20, 21).



20. 21. *Topomorphies*, enclaves et reliefs programmatiques : mix de différents exemples de *Green Roofs*. En haut : Actar Arquitectura, *Living-Fields*, Sociopolis, 2003-2005. À droite, de haut en bas : Eduardo Arroyo (Mad Arquitectura), *Pamplona Auditorium*, 1998, vue de la couverture et maquette ; Cloud 9, *Villa Bio*, Figueres, 2008. À gauche, de haut en bas : Vicente Guallart, *House on the City Limits*, Valence, 1995-1996 ; njiric&njiric, *Baumax Shopping Center*, Maribor, 1998 ; MVRDV (Maas, van Rijs, de Vries), *Villa VPRO*, Utrecht, 1993-1997.

En ce sens, nombre de ces recherches pionnières pourraient être comparées à d'autres paradigmatiques tels que les diverses « enclaves » embusquées de Duncan Lewis (la station de traitement des eaux à Nantes, 1994, avec Édouard François, des gîtes ruraux à Jupilles, 1997) (fig. 22, 23). Ou à plusieurs projets de logements collectifs réalisés entre 1998 et 2018 par Édouard François (*L'Immeuble qui pousse*, Montpellier, *La Tour des fleurs*, *M6B2 Tour de la biodiversité*) et qui développeraient des prémices similaires en hauteur. La *Forêt verticale* de Stefano Boeri (Milan, 2017), la *Torre Huerta* de MVRDV (une tour agro-végétale avant la lettre, conçue comme une dérivation verticale du projet Wozoko pour le quartier Sociopolis, Valence, 2003) ou *La Tour des fleurs* d'Édouard François (Paris, 2004) constitueraient, en ce sens, un nouveau genre d'approches *ver(d)ticales*, a-typologiques (ou anti-typologiques), à cette importante rencontre entre architectures et paysages entrelacés et/ou en hauteur (fig. 24).



22. 23. *Paysages hybrides*, enclaves boisées. En haut : François Roche et DSVE, *Maison dans les arbres*, 1993 ; Duncan Lewis. *Rural Homes*, Jupilles, 1997. Au centre : Duncan Lewis, *Water Pavillion*, Nantes, 1995. En bas : Iñaki Abalos et Juan Herreros, *Casa Verde*, Madrid, 2008.

D'autres propositions de *folding-piling* (pliage-empilement) du studio MVRDV, comme la *Villa VPRO* (Utrecht, 1993-1997), *The Silicone Hill* (Stockholm, 2000) ou le pavillon « multicouches » de l'exposition de Hanovre 2000 anticiperaient, dans cette même lignée, certains projets importants de BIG tels que les *Mountain Dwellings* (Copenhague, 2003), les *Lego Towers* (Copenhague, 2007) ou le projet *Inside CopenHill* (2019), où la tectonique « verticale », la topographie « horizontale » et la topologie « diagonale » fusionneraient et se mélangeraient (fig. 25).

Les conditions naturelles-artificielles (plus ou moins « verdâtres » ou verdissantes) seraient inhérentes à tous ces dispositifs conçus, d'une part, comme des mouvements topologiques de flux, de reflux ou d'afflux informationnels et, d'autre part, comme des mouvements géomorphiques ou géomorphologiques de pliage et dépliage spatial et fonctionnel : mouvements synthétisés dans un nouveau type de



24. Paysages hybrides, vert *ver(t)dical*. Différents exemples entrelacés. Ligne 1, de gauche à droite : West 8, *Vertical Parks*, 1993 ; Boeri & Ass., *Bosco Verticale*, Milan, 2017 ; Carlos Arroyo, *Biodiversity Tower*, Madrid, 2019. Ligne 2, de gauche à droite : MVRDV, *Torre Huerta*, un antécédent du *Bosco Verticale* de Stefano Boeri, Sociopolis, 2003. Ligne 3 : BIG, *Lego Tower*, Copenhague, 2007. Ligne 4 : Édouard François, *Tour de la biodiversité*, M6B2, 2018 ; *Tour des Fleurs*, Paris, 2004.

paysages condensés, multi-programmatiques (*mix-sets & mix-use*, en hauteur), dans lesquels l'efficacité de l'architecture ne résiderait pas dans la définition figurative de l'objet, mais dans sa capacité même à proposer un nouveau type de *topos* abstrait à même de répondre à la nature complexe, mutable, flexible, hybride et irrégulière des nouveaux systèmes dynamiques géo-urbains (Guallart, 2009, Gausa, 2018a).

Pour citer Iñaki Abalos et Juan Herreros dans leurs réflexions sur une éventuelle « techno-nature » (Abalos, Herreros, 1999) : « Le travail de l'architecte devrait exploiter des moyens plus intenses de décrire l'idée contemporaine de la nature, en la comprenant comme une construction éminemment culturelle pour fabriquer une nouvelle cosmogonie et lui donner une forme physique. En tant que matériau de travail, la sensibilité environnementale serait fondamentale dans la mesure où elle croiserait des forces apparemment opposées – naturel et artificiel – pour créer de nouveaux paradoxes : de nouvelles formulations pour de nouvelles questions. »

Expérimentations avec la forme, mais aussi confiance en l'invention bénéfique de formules imaginatives, alternatives, capables de favoriser un nouveau « contrat naturel » pour nos espaces de vie, où l'aspect complice d'une architecture en harmonie avec le paysage (plutôt qu'intégrée à celui-ci) résiderait précisément dans sa capacité à incorporer des solutions plastiques surprenantes, insolites, enrichissantes ; jamais paralysées ni assujetties face à la nature, mais stimulées au contraire par la possibilité de l'incorporer, de la valoriser, de la reformuler : de l'enrichir plutôt que de la préserver (fig. 26).

Dans ce contexte, il serait particulièrement intéressant d'analyser ici l'importance qu'allait revêtir – du point de vue de l'expression et de la représentation – l'utilisation du *collage-dispositif* (stratégique et synthétique) au sein d'une génération – et d'une démarche – qui, au cours des années 1990, favoriserait de façon significative le passage du lyrisme postmoderne (essentiellement calligraphique) et de l'abstraction néomoderniste (techno-minimaliste) à une nouvelle conception complexe et topologique, relationnelle et informationnelle, toujours en cours. Loin des figurations évocatrices et réalistes de la fin des années 1980 – croquis dessinés à la main, perspectives en noir et blanc, recreations atemporelles de tracés réglés et rayés, etc. – ou de la concision fonctionnelle du modelage volumétrique et compositionnel, le *collage-dispositif* s'affichait

comme un mécanisme visuel *compréhensif* (capacité de comprendre) et *compressif* (capacité de comprimer), ce qui correspond à une image stratégique et synthétique, et non pas seulement plastique. Il apparaissait aussi comme une importante « force de frappe » dans le renouvellement de la pensée architecturale émergente, permettant l'expression – fréquemment formulée mais non réalisée – de potentiels évidents ou latents.

Un collage conçu, donc, comme une « image de synthèse » : une « vision » condensatrice des forces, des tensions, des messages et des sollicitations – en bref, des informations – combinées visuellement à travers de possibles scénarios inducteurs, explicites dans leurs critères configurateurs comme dans leurs possibles – et indéterminées – variations évolutives.



25. 26. *Topomorphies, enclaves et reliefs programmatiques* : « montagnes ». En haut, à droite, de haut en bas : MVRDV, *The Silicone Hill*, Stockholm, 2000 ; BIG, *Inside CopenHill* (2019) ; Vicente Guallart, ancienne carrière avec une structure montagneuse creusée, Denia, 2000. En haut, à gauche, de haut en bas : MVRDV, *The Silicone Hill*, Stockholm, 2000. En bas : Nouvelles natures physiques et numériques interconnectées : environnements naturels et big datas virtuels en interaction. IAAC, *Trope : From Natural to Directed*, S. Giannakopoulos, S. Levidis, N. Marini, G. Soutos, 2014-2015.

L'évolution des logiciels de représentation allait renforcer ces visualisations où lignes de force et messages plus ou moins explicites – paysages, citoyens, types et activités – croiseraient des énergies diverses et multiples, de manière expressive et communicative.

Cependant, à la différence des collages psychédéliques des années 1960, construits comme des visions alternatives au système (Archigram, Superstudio, etc.), ou des expériences plastiques déconstructivistes, indifférentes au système, les collages-dispositifs qui nous intéresseraient ici – associés à un nouveau topos stratégique – seraient plutôt conçus comme des visions opérationnelles, résolument « infiltrées dans le système » ; l'acceptant, l'assumant... et le ré-informant, cependant, qualitativement.

L'importance des techniques de Photoshop (non seulement pour les processus de retouche et de *copy-past*, mais aussi pour la manipulation de l'espace architectural lui-même à travers des dynamiques d'étirement – *stretching* –, de pliage et de déformation) permettrait d'exprimer des stratégies graphiques destinées à montrer d'autres espaces possibles ; d'autres paysages potentiels ; de nouveaux scénarios (ré)actifs. Messages conçus comme des slogans sans mots, sans texte ; en format visuel et destinés à affirmer le passage d'une architecture essentiellement *compositionnelle* à une architecture plus résolument *relationnelle*, disposée à une interaction multiple : sociale, culturelle, contextuelle et, bien sûr, environnementale. Une architecture capable non seulement de créer des objets formels dans l'espace, mais aussi d'y construire des champs de liaisons et de relations.

Paysages réactifs, paysages performatifs : bold ecologies / dirty ecologies

Au cours des trente dernières années, les nouvelles logiques de la complexité et de la pensée informationnelle associées à l'irruption des premiers ordinateurs personnels et des premiers logiciels de calcul analytique (SIG, Photoshop, Scann, Maya, Rhino, etc.) ont accompagné l'implantation définitive d'internet et des applications numériques en réseau. Les premiers essais multiscales (ou a-scales), liés à une architecture pionnière de la « simultanéité multi-typologique » et de la « fluctuation multi-programmatique », ont cédé la place à une architecture de l'« instantanéité efficace », associée à un nouveau type d'approche plus directe, non

seulement plus interactive et réactive, mais aussi plus synergique et empathique, liée à une architecture du « moment » plutôt que du « monument » (ou de l'« élément-événement ») ; une architecture vouée à favoriser une éco-médiation environnementale, sociale et culturelle, dans laquelle naturel et technologique, qualitatif et performatif, physique et numérique se combineraient de manière précise, spontanée et économique, au-delà des préjugés sémantiques ou des filtres esthétiques ou stylistiques (Amann, Delso, 2016).

L'émergence de ce nouveau type de sensibilité – responsable et responsive – marque l'intérêt de nombreuses recherches émergentes, impliquées dans une nouvelle sensibilité collective, connective – et corrective – qui se manifeste avant tout par la reconquête (active et activiste) d'un espace public, relationnel et convivial, compris comme un paysage-dispositif et un paysage-performatif à la fois : un scénario multi-relationnel (social, spatial, environnemental) visant à produire de nouvelles natures *para-artificielles* et de nouveaux artifices *para-naturels*, plus éco-optimisés et socio-impliqués, à travers une forme d'interaction sensible et sensitive générée à tous les niveaux (physiques et virtuels) et temporalités, plus ou moins permanentes ou éphémères, matérielles et immatérielles (fig. 27).



27. Des structures pionnières *verdhybrides* de West 8 aux actuelles nanoparticules environnementales de Cloud 9 ou aux nouveaux types de paysages-atmosphères, matériels/immatériels, réactifs et responsifs de génération numérique. Asya Guney, *Atmosfera*, IAAC-MAA02, 2015-2016.

Le concept même d'« interaction holistique », en tant qu'échange positif entre lieu, milieu et environnement, espace, société et information, tendrait logiquement à acquérir, dans cette dynamique, une importance décisive, non seulement en tant que responsabilité éthique (socioculturelle, socio-économique et socio-politique), mais comme conséquence, aussi, du changement de paradigmes en cours (Ricci, 2012).

Les recherches menées aujourd'hui – au début de la troisième décennie du XXI^e siècle – tendent, en effet, à s'approfondir de plus en plus, dans l'expansion des capacités associées à une rencontre accélérée entre nouveaux comportements matériels, sociaux, écologiques et numériques (bio-technologies, biomatériaux, nano-technologies, intelligence artificielle, robotique, mais aussi, affirmations individuelles et nouvelles expressions collectives, etc.). Et, en particulier, entre matières (réactives) et espaces (réactivés) – et aussi entre environnements (actifs et activés) et agents (acteurs et activateurs) – potentiellement combinés dans des projections progressivement co-générées (copartagées, coproduites, ayant fait l'objet d'une coparticipation, co-décidées...) à travers de nouveaux processus collectifs, connectifs, correctifs – *co(ll/nn/rr)ectifs* – en réseau (Leach, 2014 ; Ratti, Claudel, 2016 ; Gausa, Vivaldi, 2021).

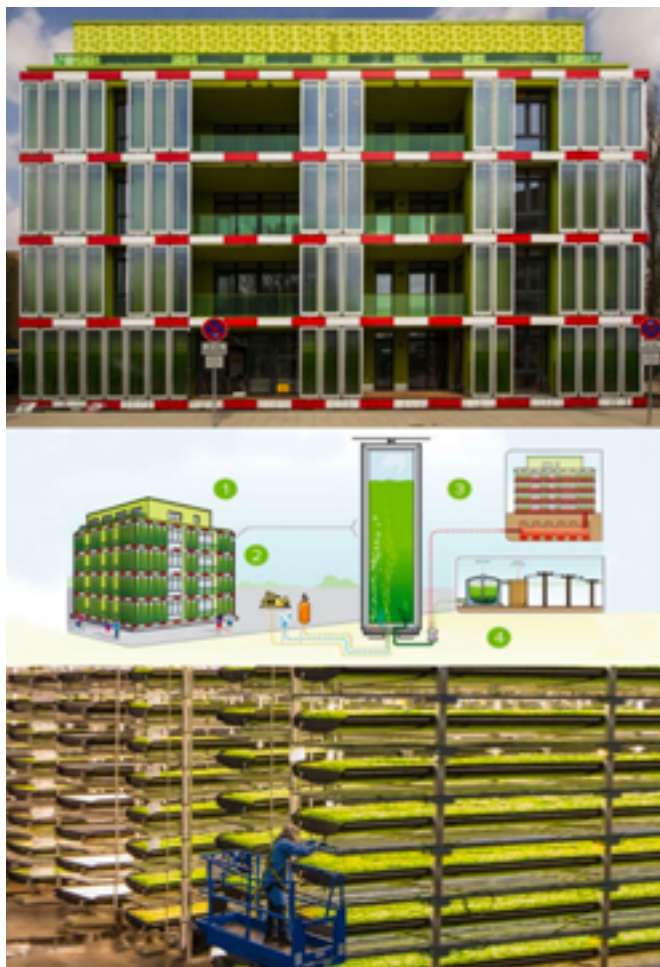
Agents et matières, espaces et environnements suggèrent de nouveaux défis liés à l'expansion des nouvelles technologies de l'information et des nouveaux dispositifs d'interface progressivement intégrés dans nos corps et dans nos espaces (prothèses synchronisées, tatouages numériques, capteurs incorporés, algorithmes socio-environnementaux, mais aussi bio-peaux et bio-structures actives, etc.), exprimant un nouveau type d'interaction holistique et en réseau (plus hyper-connectée et hyper-connective, « en commun » et « inter-communiquée », empathique et/ou éco-empathique), destinée à favoriser aujourd'hui un nouveau genre de scénarios (et de paysages) non seulement relationnels mais interrelationnels, super-relationnels et supra-relationnels (Gehl, 2010 ; Leach, 2014 ; D'Arienzo, Younès, 2018 ; Gausa, Vivaldi, 2021).

Ces approches sont favorisées par la capacité éco-technologique croissante de travailler avec des structures de plus en plus hybrides dans lesquelles la végétation (y compris les plantes et les organismes bio-actifs) s'unirait, fusionnerait ou se combinerait dans de nouvelles techno- et éco- spatialités innovantes (fig. 28), interprétables comme de véritables

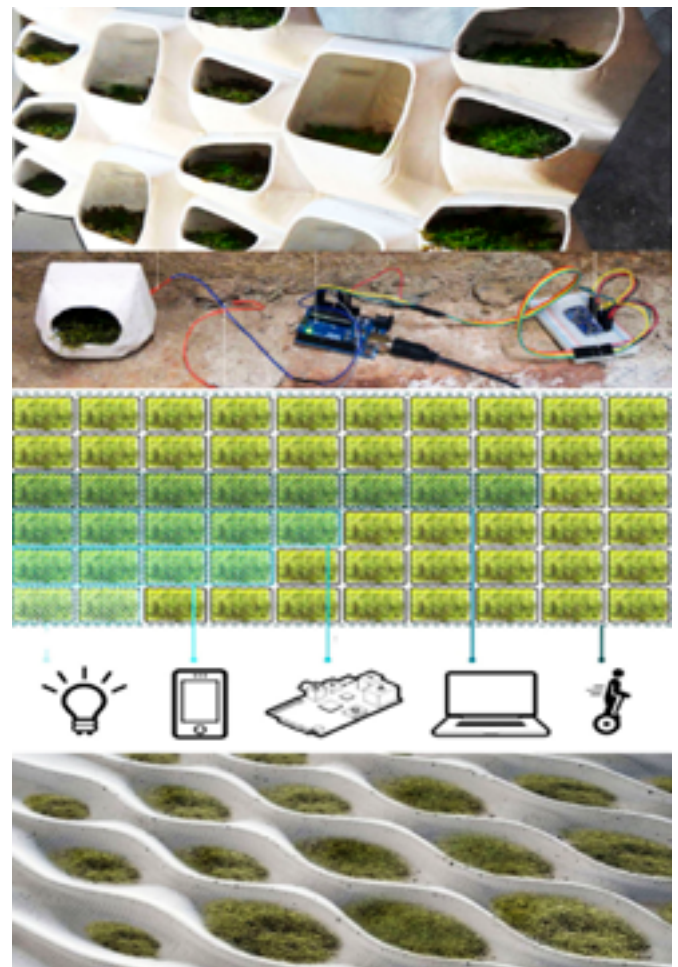
« environnements en réseau... et en réseaux ». Dispositifs qui seraient passés des *natufices* topologiques et éco-actifs (Arroyo, 2003) ainsi que des *bold ecologies* (écologies audacieuses) des années 1990 (de Roche à Lewis, d'Arroyo à FOA, de MVRDV à BIG, de Guallart à Cloud 9) aux propositions actuelles plus proches des *dirty* ou *dark ecologies* (écologies sales ou sombres) de Morton et Oxman, de Cruz, de Poletto & Pasquero, de Rahm et Terreform, de Mendes et Markopoulou/IAAC.

L'expression *dark ecologies* – inventée par Timothy Morton (Morton, 2016) – ainsi que les termes *black ecologies* ou *dirty ecologies*, proposés dans le n° 9 de la revue *BITS* de l'IAAC (2020), renverraient, en effet, à cet intérêt pour l'exploration de nouveaux spécimens, de nouveaux exemplaires, pour une « nouvelle nature » ; non seulement comme nouvelle condition d'un espace architectural chaque fois plus hybride, mais aussi comme nouvelle définition de l'environnement lui-même – moins référé à la traditionnelle vision généralisée, consensuelle

et bucolique d'une écologie arcadienne qu'à la qualité active et responsive de ces nouveaux scénarios « perversément dérangeants » qui renverraient à des conditions écologiques plus métisses, plus impures ; plus « tachées » et « détachées » (fig. 29, 30, 31). La chlorophylle bucolique et la verdure botanique des plantes (et des plantations) traditionnelles prendraient des teintes plus ambiguës, plus étranges, dans ces nouveaux processus où les algues, les mousses, les champignons et les parasites feraient partie intégrante d'une matière organique (écosystémique par définition) capable de construire un nouveau regard (sans préjugés linguistiques) sur les nouveaux processus poly-évolutifs (actants, interactants et bio-actants). Des processus où l'on percevrait clairement l'importance actuelle du terme français « actant » émis par Bruno Latour (*Politiques de la nature*, 1999 ; *Reassembling the Social*, 2017) et, bien sûr, l'influence de Gilles Clément (*Manifeste du Tiers paysage*, 2004), pour qui la qualité vierge et platonique du « vert propre » laisserait place à la



28. Nouvelles cultures vertes avec interactions énergétiques et environnementales. Arup, *BIQ House*, Hambourg, 2015. Façade à algues avec des effets positifs énergétiques et de capture de CO₂ à partir de la chlorophylle et plantations verticales (*Vertical Farming Indoor*).



29. Vert intégré dans des murs en céramique intelligents *ver(t/d)icaux* avec des bioéléments arbustifs contrôlés numériquement, IAAC-OTF, E. Mitrofanova, S. Brandy, A. Dubor, L. Fragada, P. Bombelli, 2014. En bas : un prototype similaire de Richard Beckett (Bartlett School, 2015).

couleur « verdâtre » du brut, du taché, du mélangé, mais du résolument éco-performant.

Des explorations *vert-grisantes* (enfilées ou encastées, grimpantes ou rampantes, dans des – et autour de – structures tendues ou mises en tension) se retrouveraient aujourd’hui (ainsi que nous l’avons anticipé) dans les bio-géométries énergétiquement génératives de Marcos Cruz ou dans les installations évolutives et micro-organiques de Neri Oxman, dans les prototypes vivants de Poletto & Pesquero, dans les atmosphères nano-sensorielles de Philip Rahm et Terreform, dans les explorations avec des matériaux adaptatifs d’Areti Markopoulou/IAAC et Achim Menges, à l’université de Stuttgart ; ou encore dans les formations de génération bio-robotique comme celles de Mette Ramsgaard Thomsen (CITA) et dans les structures et surfaces générées avec des matériaux organiques dérivés de déchets alimentaires présents dans les travaux du Creative Food Cycles (CFC)/IAAC/UTH Hannover/GitLab UNIGE (Pericu *et al*, 2021).



30. *Eco-Agents & Eco-Matters*. Nouvelles cultures verticales génératrices d’énergie et d’aliments. En haut : IAAC-CFC, prototype de façade avec des champignons, 2018-2019 ; Marcos Cruz/IAAC, prototype de façade avec des biomatières incorporées 2018-2019. En bas : lampadaire avec de l’électricité générée à partir d’algues. IAAC, *BioCatalytic Cell*, 2016-2017 ; José Selgas et Lucia Cano, installation à base de structure vertes suspendues à l’intérieur, 2017-2018.

Il est vrai que beaucoup de ces exemples feraient appel à des installations spatiales plutôt qu’à des réalisations architecturales « bâties ». Du point de vue de la représentation, l’importance des simulations aux capteurs dynamiques issues de programmes comme Grasshopper s’unirait à la puissance décisive de la construction et de la fabrication numériques (impression en 3D, etc.), et donc d’une vocation explicite de créer des spatialités formulées à l’échelle 1/1, c’est-à-dire des *prototypations synthétiques* qui, plus que des simples expériences de laboratoire (prototypes endogènes), se présenteraient dans la plupart des cas comme des expériences pilotes (projections exogènes) ouvertes à l’utilisation, à la modification et à l’adaptation (ainsi qu’à la mutation et à l’évolution, tant matérielles que formelles). Plutôt que d’hyper-objets provocateurs, il s’agirait de proto-environnements réactifs et responsifs, définitivement appelés à agir et à réagir (et, par conséquent, à se contaminer et à se salir) dans la réalité elle-même (*fig. 32*).



31. *Dark Ecologies : Matters & Agents*. Paysages performatifs. En haut : Marcos Cruz et Marjan Colletti, *Alga(e)zebo*, 2010. Installation lumineuse à base d’algues à Euston Square Gardens (Londres). En bas : Philippe Rahm et Catherine Mosbach, *Jade Eco Park*, Taichung (Taïwan), 2011-2016. Visions générales et détails des dispositifs générateurs d’énergie et d’atmosphères basées sur des microparticules humides.

Bibliographie

Il serait intéressant d'observer comment, en contraste avec les réponses abstraites, minimalistes et sévères du *dirty realism* des années 1980 (la sublimation presque abstraite de la réalité définitivement rude, déficiente et latente à la fois d'une périphérie sèche et sévère, face à un centre lyrique et monumental), les nouvelles *dirty ecologies* traduiraient l'élan dynamique, profus, effusif, souvent exubérant (sinon prolifique) d'une nouvelle logique (numérique et matérielle, physique et virtuelle à la fois) appelée à célébrer l'énergie vitale et interactive d'une ère résolument informationnelle/relationnelle.

Une énergie capable de générer de nouvelles expériences – et spatialités – plus efficaces (éco-optimisées et techno-médiatisées) entre habitats et habitants, entre lieux et milieux, entre « paysage », « paysages » et « passages ». Des réponses moins rigides et sévères, plus prolifiques, ludiques et génératives, où il ne s'agirait plus de continuer à créer « des volumes purs sous la lumière mais des paysages mixtes sous le ciel » (Gausa, 2018a ; Gausa, Vivaldi, 2021).



32. Marco Poletto et Claudia Pasquero, *Ecologic Studio*.
Installation H.O.R.T.U.S, Centre Pompidou, 2019.

Un algorithme digital élabore la croissance d'un substrat intégré dans une structure 3D printing.

Mots-clés

Lands-in-Lands, paysages opératifs, topographies/topologies vertes, environnements responsifs, *dirty ecologies*

ABALOS, Iñaki, HERREROS, Juan, 1999. Ecomonumentalidad. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. N° 224, p. 30-31.

AMMANN, Atxu, DELSO, Rodrigo, 2016. The Conflict of Urban Synchronicity and its Heterotemporalities. *Parse Journal*. Vol. 4, p. 92-107.

ARROYO, Eduardo, 2003. Natufice. In : GAUSA, Manuel, GUALLART, Vicente, MÜLLER, Willy *et al.* *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture. City, Technology and Society in the Information Age*. Barcelone : Actar Publishers.

BEIGEL, Florian, 1998. Urban Landscapes. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. N° 216, p. 42-48.

BETSKY, Aaron, 1998. *Landscapers. Building with the Land*. Londres : Thames & Hudson.

CARTA, Maurizio, LINO, Barbara, RONSIVALLE, Daniele, 2017. *Re-Cyclical Urbanism. Visions, Paradigms and Projects for the Circular Metamorphosis*. Trente : ListLab.

CLÉMENT, Gilles, 2004. *Manifeste du Tiers paysage*. Paris : Sens & Tonka.

D'ARIENZO, Roberto, YOUNÈS, Chris, 2018. *Synergies urbaines. Pour un métabolisme collectif des villes*. Paris : MetisPresses.

GAUSA, Manuel, GUALLART, Vicente, MÜLLER, Willy, 2003. *HiperCatalunya, Research Territories*. Barcelone : Généralité de Catalogne/Actar Publishers.

GAUSA, Manuel, 1997. Land-Arch, paisaje y arquitectura, nuevos esquejes. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. N° 217, p. 50-56.

GAUSA, Manuel, 2010. *Open. Arquitectura y Ciudad Contemporánea*. Barcelone/New York : Actar Publishers.

GAUSA, Manuel (éd.), 2011. *Cap a un Habitat(ge) Sostenible*. Barcelone : CADS, Généralité de Catalogne.

- GAUSA, Manuel, 2014. Land-Links & Re-Citying : verso una nuova *geourbanità* in rete. In : GAUSA, Manuel, RICCI, Mosè. *AUM.01, Atlante Urbano Mediterraneo*. Trente : Listlab.
- GAUSA, Manuel, RICCI, Mosè, 2014. *AUM.01, Atlante Urbano Mediterraneo*. Trente : Listlab.
- GAUSA, Manuel, 2018a. *Open(ing). Space-Time-Information & Advanced Architecture 1900-2000. The Beginning of Advanced Architecture*. New York : Actar Publishers.
- GAUSA, Manuel, 2018b. Periphery-Peripherals, 1980-2015. In : SCHRÖDER, Jörg, CARTA, Maurizio, FERRETTI, Maddalena, LINO, Barbara (éds.). *Dynamics of Periphery. Atlas for Emerging Creative Resilient Habitats*. Berlin : Jovis, p. 62- 75.
- GAUSA, Manuel, 2021. Performative Systems. *GUD-Sguardi*. Numéro spécial, p. 94-10.
- GAUSA, Manuel, VIVALDI, Jordi, 2021. *The Threefold Logic of Advanced Architecture*. New York : Actar Publishers.
- GUALLART, Vicente, 2009. *Geologics. Geography, Information, Architecture*. Barcelone/New York : Actar Publishers.
- GEHL, Jan, 2010. *Cities for People*. Washington D. C. : Island Press.
- LATOUR, Bruno, 1999. *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris : La Découverte.
- LATOUR, Bruno, 2007. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford : Clarendon.
- LEACH, Neil, 2014. Adaptation. *IAAC Bits*. Vol. 1, n° 1-2.
- LYNN, Greg, 1997. *Animate Form*. Princeton : Princeton Architectural Press.
- MORTON, Timothy, 2016. *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*. New York : Columbia University Press.
- NEL.LO, Oriol, 2001. *Ciutat de ciutats : reflexions sobre el procés d'urbanització a Catalunya*. Barcelone : Editorial Empúries.
- PERICU, Silvia, GAUSA, Manuel, TUCCI, Giorgia, RONCO MILANACCIO, Alessia (éds.), 2021. *Creative Food Cycles Experience*. Genève : GUP Press.
- PUIG VENTOSA, Ignasi, 2011. Politiques économiques locaux per avançar cap a formes més sostenibles d'habitatge i d'ocupació. In : GAUSA, Manuel (éd.), 2011. *Cap a un Habitat(ge) Sostenible*. Barcelone : CADS, Généralité de Catalogne.
- RATTI, Carlo, CLAUDEL, Matthew, 2016. *The City of Tomorrow. Sensors, Networks, Hackers, and the Future of Urban Life*. New Haven : Yale University Press.
- RICCI, Mosè, 2012. *Nuovi Paradigmi*. Trente : Listlab.
- RUEDA, Salvador, 2011. Models d'ordenació del territori més sostenibles (o un nou urbanisme per a abordar els reptes de la societat actual). In : GAUSA, Manuel (éd.), 2011. *Cap a un Habitat(ge) Sostenible*. Barcelone : CADS, Généralité de Catalogne.
- SCHRÖDER, Jörg, CARTA, Maurizio, FERRETTI, Maddalena, LINO, Barbara (éds.), 2018. *Dynamics of Periphery. Atlas for Emerging Creative Resilient Habitats*. Berlin : Jovis, p. 62- 75.
- SERRES, Michel, 2012. *Petite Poucette*. Paris : Le Pommier.
- WALDHEIM, Charles, 2016. *Landscape as Urbanism. A general Theory*. Princeton (New Jersey) : Princeton University Press.
- WALKER, Peter, SCHWARTZ, Martha, 1990. Splice Gardens. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. N° 195, p. 86-89.

PARTIE I

PLANIFIER LES TRANSFORMATIONS PAYSAGÈRES. STRATÉGIES POLITIQUES ET ÉTUDES SCIENTIFIQUES

Rome « Anello Verde », l'espace du projet urbain
LUCA MONTUORI

Rome « Anello Verde », l'espace du projet urbain

Luca Montuori

Le *Schema di Assetto Generale dell'Anello Verde* (Schéma d'aménagement général de la ceinture verte), désormais *Anello Verde*, est un projet d'initiative publique de réaménagement du secteur oriental de la ville de Rome, qui entend repenser le rôle de la ville en tant que capitale en se penchant sur son histoire passée et récente et en la déclinant dans le monde contemporain. Le projet a été élaboré par le *Dipartimento Progettazione e Attuazione Urbanistica* (DPAU) de Rome capitale, selon les indications de la commission à l'urbanisme (*Assessorato all'Urbanistica*), alors sous ma direction, qui en a dicté les orientations générales, les choix programmatiques

et politiques, ainsi que les contenus. Des experts, des universitaires, des techniciens, des acteurs économiques et des représentants de comités d'habitants ont collaboré à l'élaboration du projet entre 2017 et 2021.

Dès l'unification de l'Italie, à partir de la fin du XIX^e siècle, de nouveaux quartiers résidentiels ont commencé à être fondés sur les hauteurs entre la Via Nomentana et la Via Tiburtina. En particulier, l'arrivée du chemin de fer dans la zone de Termini a favorisé la consolidation de cette première phase d'expansion moderne de la ville. C'est également à cette époque que sont construits les grands ministères, créant l'axe de la Via XX Settembre entre la Porta Pia et le centre historique à l'intérieur des murs d'Aurélien. La croissance en direction de ces territoires a été favorisée par plusieurs facteurs, parmi lesquels l'histoire ancienne et moderne de la ville mais aussi les caractéristiques du paysage ont été déterminantes. La topographie du secteur est



1. *Anello Verde*, densité du vide. Carte élaborée par l'Assessorato all'Urbanistica, Rome Capitale, 2020.

influencée par la nature volcanique des sols, qui a favorisé la formation de séquences de grands plateaux et de pentes douces, ce qui explique d'ailleurs que, dès l'époque de la Rome antique, cette portion de la ville ait été bien dotée en infrastructures et traversée par des aqueducs et des routes consulaires, la reliant aux centres existants autour d'elle.

Au cours du XX^e siècle, divers projets ont tenté de traduire spatialement le rôle et la fonction de capitale acquis par Rome en 1871. Certains ont suscité un véritable débat autour de la forme de la ville. En 1916, Marcello Piacentini a, le premier, imaginé la création d'un « anneau » constitué par les parcs de Rome. Dans l'après-guerre, à l'est de la ville, on projeta la création du Système directionnel oriental (SDO) : un nouveau centre qui aurait dû donner l'impulsion à la forme ouverte de la métropole moderne à une échelle territoriale. Aucun de ces projets ne s'est concrétisé : alors que la ville n'a cessé de changer de structure physique, économique et politique, les espaces qui auraient dû, par exemple, accueillir le SDO sont pour la plupart restés vides, devenant de ce fait les éléments d'une nouvelle nature de l'urbain (fig. 1).

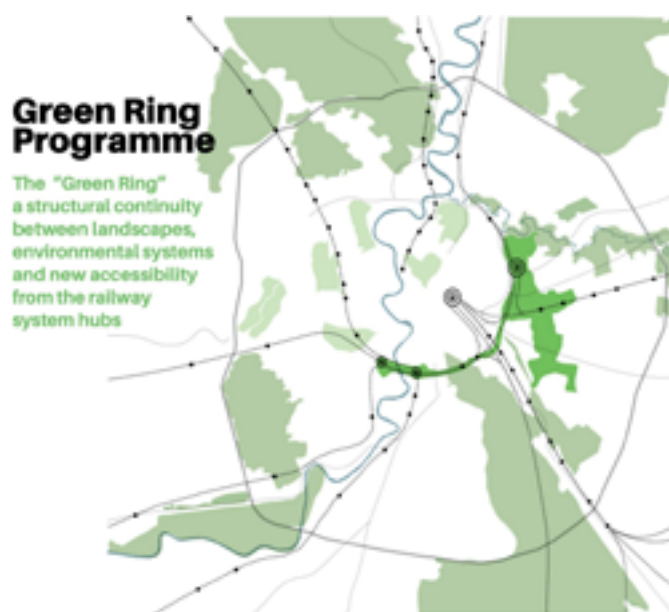
Deux figures pour un nouveau paysage

Le projet *Anello Verde* se déploie au cœur des espaces ouverts des secteurs orientaux de la ville. Il propose des programmes à réaliser qui puissent attirer et concentrer les investissements autour de pôles stratégiques le long du tracé existant du

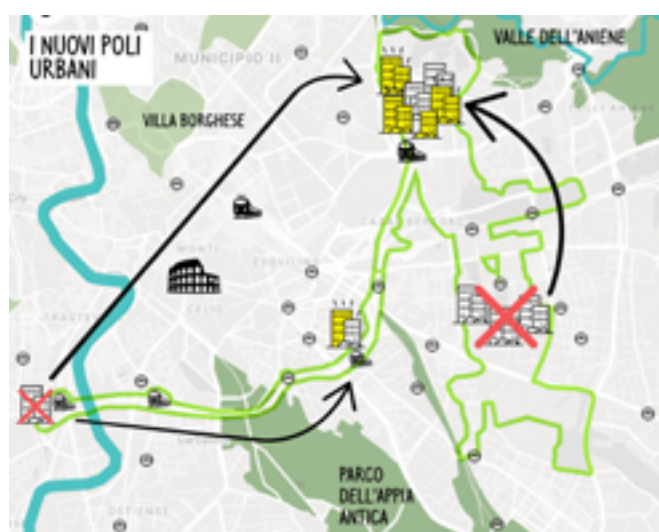
réseau ferroviaire (fig. 2). De cette façon, il s'agit de transférer vers des lieux déjà densément habités, riches en services et en relations urbaines intenses, des projets d'urbanisme hérités du passé et qui avaient été pensés pour des zones qui restent aujourd'hui largement vides et sont désormais dotées d'une grande valeur naturelle et environnementale (fig. 3). Dans le temps qui s'est écoulé depuis la planification du SDO, les zones directionnelles qui étaient censées constituer l'épine dorsale d'un système territorial ont – comme par distraction – subi d'importantes transformations, tant du fait de la construction – grâce à des dérogations et des négociations ponctuelles – de quelques éléments dispersés que de l'utilisation effective des lieux, qui a conduit à la naissance d'un vaste système de paysages et de formes imprévues d'espaces publics, habité par d'importants réseaux de communautés humaines.

Deux figures coexistent dans le projet *Anello Verde* : l'anneau et le vert.

L'anneau est une figure qui souligne la permanence, tant narrative que spatiale, de certains événements du développement urbain de Rome. Les lieux sur lesquels le projet intervient représentent un paradigme de l'histoire moderne de la capitale, entre hypothèses et discussions jamais accompagnées de décisions politiques cohérentes, entre débats et choix partagés mais niés par la mise en œuvre de transformations totalement incompatibles. Aujourd'hui, l'idée d'anneau évoque le réseau de transport ferroviaire et les espaces ferroviaires



2. *Anello Verde*, Réseau naturel, réseau ferroviaire, Grande Raccordo Anulare. Schéma élaboré par l'Assessorato all'Urbanistica, Rome Capitale, 2020.



3. *Anello Verde*, stratégie de transfert des droits de construction, qui aujourd'hui sont prévus dans des secteurs libres, vers les pôles desservis par des infrastructures existantes. Schéma élaboré par l'Assessorato all'Urbanistica, Rome Capitale, 2020.

(l'anneau ferroviaire précisément) mais, dès le début du siècle dernier, Marcello Piacentini (1916) avait envisagé un anneau de parcs comme espace de médiation entre la forme fermée du centre historique et la structure ouverte de la ville moderne (fig. 4). Un système continu de paysage composé d'avenues, de villas et de parcs qui, en s'ouvrant à l'échelle du territoire, devait isoler le centre pour le sauver de la croissance future. L'idée fait écho aux expériences de conception paysagère que Piacentini avait connues aux États-Unis lors de sa rencontre avec Frederick Law Olmsted, à tel point que la représentation même de l'anneau des parcs rappelle graphiquement le Emerald Necklace de Boston, dont la conception lui était familière. Jusqu'à l'approbation du plan directeur de 1931, le paysage reste un thème très présent dans la configuration de la future capitale.

En premier lieu, Nicodemo Severi, directeur du service des jardins, imagina le *Sistema dei Parchi Pubblici per la Città di Roma* (1921). Puis Tommaso Mora, secrétaire de la corporation des ingénieurs, inventa en 1926 la *Cintura Verde della Grande Roma* (ceinture verte de la Grande Rome). Vers l'est en particulier, celle-ci devait prendre la forme d'« un nouveau parc situé à la hauteur de Tor de' Schiavi et de l'Acqua Bullicante. Puis, en continuant dans la même direction, au niveau de la Via Tuscolana, près de Porta Furba, commencerait la zone du parc archéologique » (Mora, 1926). Toujours en 1926, sur le thème de l'anneau des parcs, fut créée une commission spéciale dont faisait également partie le célèbre paysagiste Raffaele de Vico. Son objectif était la création du parc de l'Est, destiné « à combler la lacune dans la distribution des espaces verts de la ville » et à créer un grand



4. Marcello Piacentini, Plan de l'anneau des parcs verts qui entourent la ville de Rome, 1916.
Source : PIACENTINI, Marcello, 1916. *Sulla Conservazione Della Bellezza di Roma e Sullo Sviluppo Della Città Moderna*. Rome : Stabilimento tipografico Aeternum.

parc tout le long de l'arc oriental de la ville, afin de garantir le développement durable des zones dans lesquelles le déploiement urbain était alors en plein essor, entre Via Casilina et Via Tuscolana (Cremona *et al*, 2020).

Le souhait d'une conception unitaire et moderne des espaces verts était encore présent dans les propos de Luigi Piccinato au congrès des études romaines de 1930. Mais l'idée de l'anneau ne relève pas seulement d'un thème paysager, c'est aussi une figure qui s'est souvent opposée à la vision linéaire de la ville du futur et, pour de nombreux urbanistes, le symbole d'un développement tentaculaire et non orienté. C'est sur ce dualisme que s'est construit le conflit entre les partisans d'un développement orienté et ceux d'un développement concentrique, qui a influencé le développement de Rome de l'après-guerre à nos jours. Un conflit entre les partisans de l'axe routier sur lequel s'est développé le SDO (appelé à l'origine *Asse Attrezzato*) et ceux de la croissance concentrique cristallisée dans la construction du *Grande Raccordo Anulare*. Un dualisme encore non résolu que le projet *Anello Verde* entend précisément dépasser.

« Vert » est, quant à lui, un adjectif inconfortable pour le paysage. Il est souvent considéré comme un mot simplificateur, à la fois instable, inconstant et glissant, souvent utilisé de manière réductrice, dans sa dimension standardisée et technique, incapable en tout cas de restituer la richesse de paysages riches en significations, en différences et en expériences qui coexistent dans ces territoires. Au contraire, face à cette complexité, le concept de paysage, en s'intéressant à la structure physique des lieux, échappe à l'abstraction de la planification. Il est capable d'interpréter l'hétérogénéité de fragments aux marges labiles et leur stratification, la topographie de lieux aux interpénétrations inattendues entre ville et campagne, mais aussi la manière dont les communautés qui habitent ces lieux s'y rapportent et interagissent, les modifiant et les remodelant. Le paysage dans sa réalité concrète et physique remplace l'abstraction de l'axe, du système linéaire du SDO qui devait construire la ville-territoire.

Mais « vert » est aussi un mot synthétique et accessible qui permet de lier paysage et politique. Je souhaite m'arrêter sur ce dernier aspect en choisissant trois définitions. La première est contenue dans la Convention européenne sur le paysage, selon laquelle le paysage est « une partie du

territoire, telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations ». Dans les paragraphes qui développent le concept se côtoient les mots « politiques-stratégies » ; « qualité-aspirations » ; « sauvegarde-patrimoine » ; « gestion-développement (durable) ».

La deuxième définition est celle de la transition écologique, qui, d'après l'encyclopédie Treccani, est indiquée comme « le processus par lequel les sociétés humaines se rapportent à l'environnement physique, visant des relations plus équilibrées et harmonieuses au sein des écosystèmes locaux et mondiaux ; dans un sens plus limité et concret, un processus de conversion technologique visant à produire moins de substances polluantes » (encyclopédie Treccani, 2021). Sur le site du ministère italien de la Transition écologique, on peut lire les objectifs de l'action gouvernementale : « protection de la biodiversité, des écosystèmes et du patrimoine maritime et littoral, protection des sols et des eaux, politiques de lutte contre le changement climatique et le réchauffement de la planète, développement durable, efficacité énergétique et économie circulaire ».

La dernière définition que je voudrais inclure dans cette courte liste est l'article 9 de la Constitution italienne : « La République encourage le développement et la recherche scientifique et technique. Elle protège le paysage et le patrimoine historique et artistique de la nation. » Un article qui vient tout récemment d'être complété ainsi : « Elle protège l'environnement, la biodiversité et les écosystèmes, également dans l'intérêt des générations futures. »

Dans ces trois définitions (qui s'ajoutent aux nombreux documents d'intention signés par les villes dans le cadre d'accords internationaux visant à limiter les impacts du développement et les émissions de CO₂ et à lutter contre le changement climatique), on peut saisir, selon moi, la difficulté à rendre effectives des déclarations de principes au croisement de différents domaines. La construction d'un véritable processus de transition doit nécessairement décliner les questions de durabilité dans le domaine propre de la politique, en faisant cohabiter la nature, la science et la technologie avec la culture, l'éthique et le social. L'union des deux figures – anneau et vert – naît de la transposition d'une question tirée d'un texte de Bruno Latour, qui, quelques mois après l'échec du sommet climatique de Copenhague en 2009, s'interrogeait sur la nécessité d'identifier des formes en

mesure de rassembler et de composer des facteurs culturels, politiques et techniques dans la discussion publique, dans des domaines qui, aujourd'hui, font se chevaucher de façon toujours plus évidente les sphères de la science et de la société : « Peut-on passer d'un jugement transcendant et définitif mais inopérant à un jugement immanent, révisable et provisoire mais, cette fois, opérant ? C'est précisément sur ce caractère empirique, pratique et instrumental que se jouera le sort de l'humanisme scientifique » (Latour, 2010). La nécessité d'intégrer les points de vue sur le monde est encore étudiée par Latour entre objectivité et subjectivité, pour identifier la possibilité d'une production de natures-cultures collectives. La domination de l'objectivité – dans notre cas le vert ou le vert recouvert d'optimisme moderniste – avec le soutien des énormes ressources économiques investies aujourd'hui dans la technologie pour développer le domaine de la durabilité (le Green Deal en est la forme visible et actuelle) risque de déterminer une transition de façade, incapable d'influencer les sociétés humaines, les populations, dans leur capacité à se sentir partie prenante du processus d'élaboration d'un nouveau modèle de relations entre elles-mêmes en tant que sujets communautaires et l'environnement physique, le territoire, qui les entoure. Le paysage peut-il alors être le champ dans lequel, à travers la politique, les données subjectives, la perception des populations et leurs aspirations et l'éthique se recomposent avec les techniques et les stratégies de gestion du développement durable ?

Le projet urbain comme méthode : trois projets

Le dualisme entre ville linéaire et ville annulaire a également caractérisé le débat d'après-guerre sur la nécessité d'un plan régulateur qui effacerait le plan fasciste de 1931. Tout au long de l'après-guerre, ce débat a été animé par les planificateurs et les urbanistes impliqués dans la rédaction du Plan régulateur, parmi lesquels Luigi Piccinato (acteur principal incontesté), Mario De Renzi, Mario Ridolfi, mais aussi Saverio Muratori, Ludovico Quaroni et bien d'autres. Ce débat n'a pas été résolu avec l'approbation du Plan régulateur de 1962, sur le dessin duquel le Système directionnel oriental apparaît comme une trace ambiguë du fait qu'il coexiste avec le *Grande Raccordo Anulare*, désormais réalisé (fig. 5). Cela ressemble à un hommage à l'idéalisme de Piccinato alors que, en pratique, l'expansion continuait

de se faire selon des logiques et des schémas liés à la structure de la rente foncière. La conception d'un espace doté de la capacité stratégique et évocatrice qui était celle du projet du SDO devait toutefois conduire à l'élaboration d'un nombre considérable d'hypothèses et d'expériences. Un grand nombre de recherches, de propositions et de projets a été développé au sein des universités, dans le cadre d'expositions et de groupes de professionnels qui ont cherché à orienter une discussion spécifique sur les espaces du SDO, tout en réfléchissant, en général, au thème de la ville capitale. L'une des issues les plus intéressantes de cette séquence est liée à la possibilité de relire, à travers l'histoire de ces espaces vides, la transformation de l'idée même du rôle du projet urbain en fonction de l'échelle de l'intervention. Les grandes dimensions, la ville fragmentée (« *città per parti* »), la morphologie urbaine et les tracés deviennent dans ces années-là les instruments qui mettent à l'épreuve l'interférence entre théorie, didactique et profession. Parallèlement – et malgré elles – aux initiatives politiques et techniques des divers comités et consultants, qui



5. L'une des premières propositions pour le système linéaire dit « Asse attrezzato » (puis Système directionnel oriental), 1957. Source : SAMPERI, Pietro, 1996. *Distuggere Roma, la fine del Sistema Direzionale Orientale*. Rome : Testo e Immagine. Études pour le Piano Regolatore di Roma.

entretenaient au demeurant des liens douteux avec les coopératives de construction, les constructeurs romains et les sociétés étatiques, les espaces du SDO ont été un lieu de recherches et d'expérimentation qui témoignent d'une importante évolution de la pensée sur la ville.

À partir du début des années 1960, ces espaces ont en effet fait l'objet de cours universitaires. Saul Greco, Adalberto Libera, Ludovico Quaroni et Saverio Muratori ont ainsi expérimenté différentes approches qui ont précédé ou suivi la rédaction de projets et qui ont fini par acquérir le statut de véritables manifestes de la discussion sur le projet urbain. Parallèlement, se développait l'expérience bien connue du Studio Asse¹, dont l'idée consistait à combiner dans la « grande dimension », la planification, l'urbanisme et l'architecture, la recherche socio-économique, la mobilité et les transports, les problèmes technologiques et administratifs (fig. 6). C'est en 1973, à l'occasion de la 15^e Triennale de Milan, dont Aldo Rossi était le commissaire, que l'on peut dater la rupture significative avec la parabole moderniste du projet urbain dans ces secteurs de Rome. Carlo Aymonino, Costantino Dardi et Raffaele Panella (1973) y exposèrent la « Proposition architecturale pour Rome Est », un projet construit comme un collage de projets connus (fig. 7), de fragments et de détails dont l'architecture devait devenir la « technique pour estimer et construire une réalité ». Partant d'une observation du caractère concret du paysage et de

l'histoire, la proposition réintroduisait le thème du vide comme un élément dans lequel « archéologie et nature collaborent à une nouvelle définition de l'ouvert, alternative aux hypothèses spéculatives et au protectionnisme environnemental ». Elle évoquait « une Rome différente qui fait du vide, de l'excavation, le sens de sa centralité et où l'architecture retrouve son rôle d'instance urbaine, redevient un thème symbolique à s'approprier collectivement » (Mastrigli, 2021). La proposition se penche sur la spécificité de Rome pour formuler une nouvelle hypothèse sur le concept d'aménagement de la ville, en utilisant la forme architecturale pour se libérer de l'abstraction du plan.

Aymonino a travaillé à ce projet dans la continuité aussi bien de ses expériences didactiques sur le thème de la zone Centocelle-Casilino recueillies dans le volume *La Città Territorio* que de son travail, légèrement postérieur, sur la nouvelle dimension des Centres directionnels, dans lequel il conclut : « Les solutions qui nous semblent les plus convaincantes sont celles qui, en se présentant comme résolues formellement dans une expression architecturale, mettent l'accent sur un nouveau paysage urbain, confirmant qu'aujourd'hui les possibilités théoriques et pratiques existent pour réaliser pleinement des "fragments de ville", en prévoyant également les phases dans le temps » (Aymonino et Giordani, 1967).

En réaffirmant la centralité de l'architecture dans la conception de la ville, la proposition pour Rome



6. Studio Asse, proposition pour l'Asse Attrezzato de Rome, 1967-1970. Source : *L'Architettura, cronache e storia*, 1975. N° 4-5.



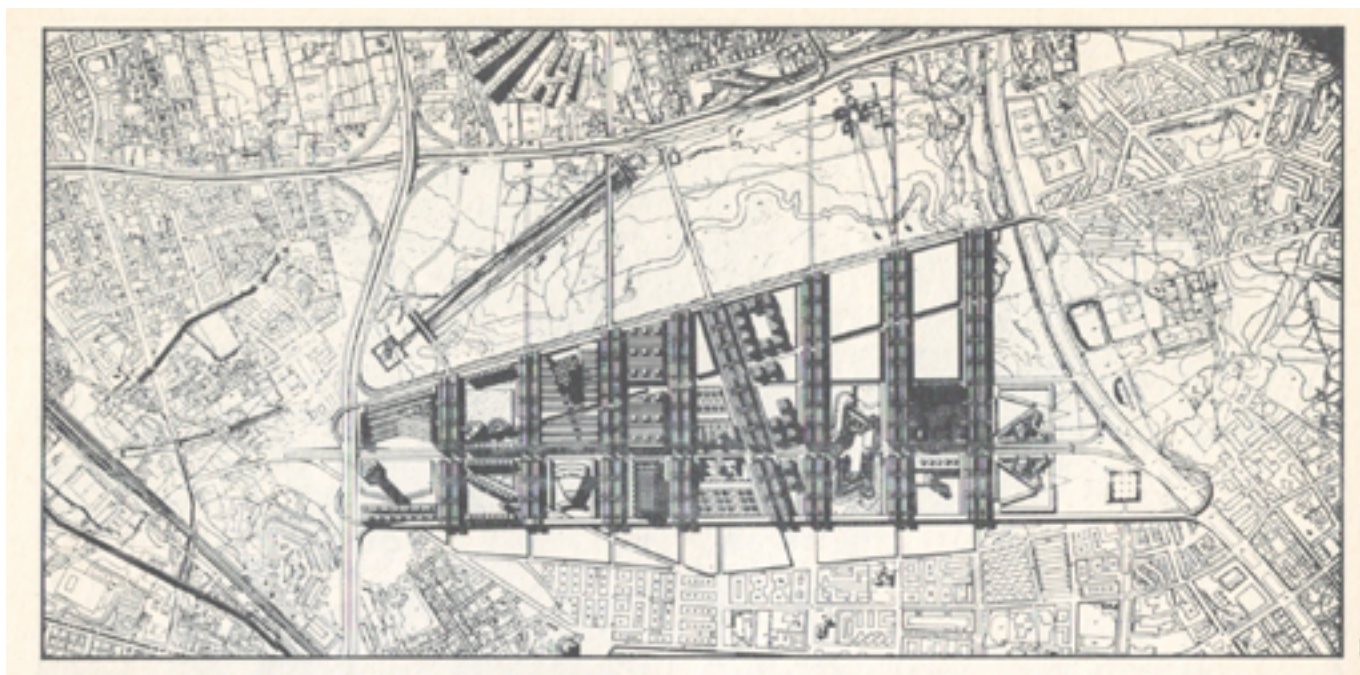
7. C. Aymonino, C. Dardi, R. Panella, Roma Est, *Proposta architettonica*, 1973. Source : *Controspazio*. N° 6.

Est prend ses distances vis-à-vis des interprétations mécaniques ou déterministes des relations entre architecture et politique qui s'étaient développées dès les années 1960 : « Les études sur la forme de la ville et surtout sur les rapports entre la morphologie urbaine et la typologie édilitaire ne sont pas des alternatives aux études économiques ou à la planification indicative, mais elles me semblent les plus pertinentes pour fonder une méthode d'analyse qui, en mettant en relation des processus malgré leurs différences, permette d'arriver à des prévisions concernant les faits urbains eux-mêmes, même d'un point de vue architectural » (Aymonino, 1965). C'est encore dans ce sillon que, en 1987, et à nouveau à l'occasion de la Triennale de Milan, dont la XVII^e édition proposait une section « Un voyage en Italie, neuf projets pour neuf villes », le groupe *Roma Est*, coordonné par Franco Purini², proposait un projet de réaménagement des lieux de la ville politique de Rome entre le centre historique et la zone de Centocelle (fig. 8). Ce projet développait une réflexion sur le thème de la représentation de l'idée de capitale à partir de la forme de la ville et des tracés existants, comme matériau du projet urbain et donc comme squelette de la nouvelle forme polycentrique de la capitale. Comme le souligne Francesco Perego (1989) dans le livret accompagnant l'édition romaine de l'exposition, cette nouvelle forme sonne le glas des dessins linéaires du plan en consolidant le sens de Rome comme ville radiale.

Il s'agit de trois projets clés pour la réflexion sur la ville, porteurs de potentialités qui n'eurent que très peu d'incidences sur les liens entre la rente foncière et un fonctionnalisme distillé dans l'abstraction des normes, dans une course continue entre planification et construction. Il s'agit de trois victimes illustres de ce que Walter Tocci (2022) a récemment nommé « rationalité dogmatique du Plan ».

Ville et Politiques

L'*Anello Verde* est né dans un espace de projets manqués apparus au cours de diverses phases historiques et diverses étapes du débat sur la forme et la fonction que Rome devait acquérir en tant que capitale de l'Italie. Après des années de positions antagonistes, la ville a aujourd'hui modifié sa structure physique, économique et sociale, et les lieux qui devaient accueillir les bureaux et les ministères ont profondément changé, aussi bien dans leurs spécificités spatiales locales, en tant que parties d'une nouvelle nature de l'urbain, qu'en tant que nœuds localisés de réseaux globalisés. Au fil du temps s'est formé « un paysage d'espaces ouverts inclus dans ou en bordure de l'urbain, composé d'éléments de différentes natures interconnectés ou potentiellement connectables, pour créer un système d'usage partagé d'espaces publics, y compris par le biais d'itinéraires de mobilité douce qui permettent une meilleure accessibilité aux infrastructures de transport » (Roma Capitale, 2020).



8. Roma Est, proposition pour la zone de Centocelle, 1983. Source : *La città politica, il parlamento e i nuovi ministeri*, 1989. Rome : Dipartimento di Architettura e Analisi della Città della Facoltà di Architettura dell'Università di Roma La Sapienza.

La zone de l'*Anello Verde* doit aujourd'hui faire face à un premier problème : sa définition, la reconnaissance de son statut actuel dans le cadre des réglementations régissant l'utilisation du sol. Bien que cette zone mette clairement en évidence les modalités d'évolution des dynamiques de spatiation et de mise à l'échelle des phénomènes de transformation des villes européennes, bien que les formes et les théories utiles à la relecture des changements en cours existent, cette zone reste liée à une technique urbanistique trop métaphysique, faite de standards et de normes issus d'une idée fonctionnaliste du développement. Elle n'est pas cartographiée de manière unitaire parmi les zones d'intérêt paysager, elle ne s'inscrit pas dans le réseau écologique, elle n'a pas de structure systémique qui définisse sa transformabilité et ses fonctions. En témoignent certaines définitions du règlement technique du *Piano Regolatore* de Rome qui, dans la taxonomie du « vert », considèrent les espaces naturels comme étant « imbriqués dans le tissu urbanisé » ou « appartenant à des systèmes paysagers de valeur territoriale », selon une dialectique dépassée.

« Les phénomènes de déterritorialisation qui définissent la nouvelle dimension de la ville, au-delà de la métropole, avec ses vastes espaces fermés, non édifiés, abandonnés ou utilisés comme espaces autres et dystopiques, offrent de grandes opportunités pour des politiques qui affrontent sérieusement et globalement les problèmes environnementaux » (Secchi, 2008). Dans cet esprit, le parcours de rédaction du projet de l'*Anello Verde* s'est développé, entre 2017 et 2020, à partir de la nécessité de tracer une ligne politique possible et adaptée aux transformations ayant eu lieu au cours des quinze dernières années (c'est-à-dire à partir de la phase de transition économique initiée par la crise de 2008). Il s'est agi de remettre de l'ordre dans les théories, les innovations méthodologiques, les mises à jour des outils et des objectifs du projet urbain, à la recherche d'une forme de technique urbanistique qui ne soit plus abstraite, mais au contraire capable de tenir compte des espaces dans lesquels les transformations survenues ont déterminé le développement d'un système complexe, devant être repensé comme un nouveau paysage, loin du fonctionnalisme de l'urbanisme quantitatif qui réduit les espaces verts à des normes.

Anello verde

Analisi di supporto alla pianificazione

STRATEGIA

AREE VERDI

- aree verdi esistenti
- parchi urbani
- parchi rurali pubblici
- parchi privati
- aree verdi
- aree verdi pubbliche
- aree verdi private

INFRASTRUTTURE VERDI

- linee infrastrutturali verdi esistenti
- linee verdi
- linee verdi pubbliche
- linee verdi private
- linee verdi pubbliche
- linee verdi private

AREE LIBERE

- aree libere verdi
- aree libere verdi pubbliche
- aree libere verdi private
- aree libere verdi pubbliche
- aree libere verdi private

OGGETTI

- edifici pubblici
- edifici privati
- edifici pubblici
- edifici privati

OGGETTI

AREE DA TRASFORMARE

- aree di trasformazione urbana
- aree di trasformazione rurale

INFRASTRUTTURE VERDI

- linee verdi
- linee verdi pubbliche
- linee verdi private

OGGETTI DA VALORIZZARE

- parchi urbani pubblici
- parchi urbani privati

OGGETTI

- edifici pubblici
- edifici privati

INFRASTRUTTURE

- linee verdi
- linee verdi pubbliche
- linee verdi private



9. *Anello Verde*, plan des analyses d'appui à la planification, représentation des stratégies et des objectifs élaborée par l'Assessorato all'Urbanistica, Rome Capitale, 2020.

L'*Anello Verde* couvre une superficie d'environ 750 hectares, dont les deux tiers sont des espaces naturels (fig. 9). Le périmètre d'intervention englobe un secteur dans lequel est en vigueur une mosaïque d'instruments administratifs hérités de la planification de la ville, mais qui n'ont jamais été pensés organiquement ; une dimension intermédiaire qui comprend des lieux, des dynamiques et des systèmes qui, indépendamment des questions d'échelle, sont le reflet et l'effet des transformations des relations spatiales sur lesquelles la théorie urbaine s'interroge précisément aujourd'hui. Ce sont des espaces qui font partie d'un réseau exceptionnel de paysages continus et connectés, qui s'étendent entre des pôles de raréfaction ou, au contraire, de concentration des densités de construction, dans un déploiement continu des traces des différentes phases de l'histoire de Rome. Un système non homogène, une nouvelle condition urbaine, une *totalité dispersée* composée de vestiges exceptionnels de la campagne romaine qui se mêlent à des quartiers de HLM, à des bâtiments abandonnés, à des centres commerciaux et à des espaces logistiques. Nous partons du principe que l'espace naturel et l'espace urbain ne se distinguent plus et génèrent, dans une sorte de structure fractale du territoire, des figures homothétiques à l'échelle du quartier comme à l'échelle de la région étendue. Cela donne lieu à de nouveaux contextes dérivant de la spatialisation de phénomènes d'origines différentes, qui s'organisent sur le territoire par éléments successifs : des espaces caractérisés par une interaction sans précédent entre des signes, des éléments et des ensembles matériels et immatériels qui génèrent et sont en même temps le produit de nouveaux iconèmes, d'une trame urbaine de discontinuité à la fois en mutation et constante.

Il est possible de déceler dans ces lieux un triple registre d'espaces avec lesquels le projet doit composer. D'abord un ensemble de réalités physiques rassemblant un important patrimoine historico-archéologique, constitué de traces qui persistent dans le temps, un ensemble de faits urbains bien identifiables (de la bourgade rurale à la grande intervention publique), et de grands espaces clos monofonctionnels et isolés (zones logistiques et industrielles). Ceux-ci sont flanqués, en second lieu, d'un réseau fonctionnel de nœuds d'infrastructures de transport et d'échange, de zones de services, souvent désaffectés ou sous-utilisés. Le troisième registre correspond à l'espace qui se crée entre ces

systèmes, un espace non planifié et souvent informel, doté de marges changeantes et perméables, où coexistent urbain et non-urbain ; un espace favorisé par des usages et des pratiques capables de créer de nouveaux champs d'interaction.

Le parcours qui a conduit à l'approbation de l'*Anello Verde* a été l'occasion d'utiliser les instruments du projet urbain entre stratégie et configuration du paysage, en travaillant au cœur de « fracture conceptuelle » créée par le fonctionnalisme dans la programmation urbaine (De Sola Morales, 1989), qui se nourrit du décalage entre instruments, rhétorique et recherche, entre capacité d'analyse des processus en cours et décision politique, entre temporalités des dynamiques urbaines et de la planification.

Description et narration

Nous tenons désormais pour acquise une forme d'urbain qui s'étend sur la campagne selon des formes similaires à celles de la campagne se repliant sur la ville (Merrifield, 2011). Les espaces s'interpénètrent générant des figures homothétiques étendues à l'échelle du quartier comme à celle de la région. Il en découle de nouveaux contextes qui sont l'expression spatiale de phénomènes d'origines différentes. Ces phénomènes sont guidés par des modèles globalisés d'économie rentière de forme ancienne ou nouvelle (Tocci, 2009), qui se déploient sur le territoire par ajouts successifs. Des contextes caractérisés par une interaction entre des signes matériels et immatériels, des éléments et des ensembles qui génèrent et sont le résultat de nouveaux iconèmes qui composent une texture urbaine changeante et instable et un système continu de discontinuités. Il s'agit d'une condition qui caractérise également les zones de l'*Anello Verde* qui restent aujourd'hui encore comme suspendues, sans statut reconnaissable ni défini dans les cartes du Plan régulateur. Les outils de gestion qui en définissent la capacité de transformation sont d'ailleurs caducs : ces zones ne sont pas cataloguées dans le système des espaces naturels, elles ne font pas partie du réseau écologique, elles sont répertoriées de manière réductrice comme « espaces verts » alors que la complexité de leur forme actuelle est à l'image des modes de transformation de ce que l'on considère aujourd'hui comme les caractéristiques propres de l'urbain. Il est donc nécessaire de définir un langage critique et descriptif capable de rendre

compte de la configuration réelle de ce territoire, afin de jeter les bases d'une planification en phase avec la réalité.

Afin de pouvoir représenter la richesse des espaces qui se trouvent dans le périmètre de l'*Anello Verde*, a été élaboré un nouveau système cartographique composé de trois ensembles de cartes cherchant à réunir d'une part une lecture symptomatique, principalement liée à une narration, et d'autre part une représentation systématique. Il s'agissait à la fois de cartographies traditionnelles, liées à des analyses qui considèrent l'espace comme le résultat de processus administratifs, historiques et économiques, et d'élaborations plus évocatrices des conditions spatiales inédites produites par les actions et les activités de certaines communautés au sein de ces espaces. Ces trois ensembles cartographiques correspondent à trois phases de travail distinctes, dont la première est la phase analytique et descriptive qui traduit graphiquement un ensemble d'informations rarement croisées : le relevé des zones du périmètre concerné, un bilan des instruments administratifs disponibles et de leur état d'application, la liste des objectifs déjà adoptés par l'administration communale, par exemple les nouveaux programmes du Plan de mobilité durable, l'ensemble des contraintes urbanistiques et des réglementations superposées, les résultats des mises à jour progressives rendues nécessaires par les réglementations dérogatoires, etc. La deuxième est une phase de narration analytique, qui prend en compte un ensemble d'évaluations utiles pour faire interagir les données sur les espaces physiques,

celles sur l'utilisation des lieux, et les données techniques et fonctionnelles. Cette phase a mis en œuvre des données sur les flux de transport et l'accessibilité, des éléments techniques sur les interactions des réseaux de mobilité ; elle s'est appuyée sur un reportage photographique consacré aux parcours le long des rues et des chaussées, ainsi qu'aux accès aux espaces de la ceinture verte, enregistrant les itinéraires piétonniers, les parkings, les sentiers informels, les arrêts de transport public etc.³. Parallèlement, avec le groupe *Ferrovie dello Stato*, a été réalisé un autre reportage photographique (*fig. 10*) portant sur les espaces ferroviaires désaffectés et « invisibles », qui a rendu possible une lecture des lieux abandonnés, des gares inactives, des espaces techniques et, en général, d'un espace inédit du chemin de fer vers la ville, une lecture des marges et des limites de l'intérieur de l'infrastructure ferroviaire vers l'extérieur (Filetici, 2021). La troisième et dernière phase est la phase interactive, développée grâce à l'aide d'une plateforme numérique consacrée à la création d'un outil de confrontation, en vue de recueillir et de raconter, à travers les matériaux insérés directement par les communautés présentes dans les différents contextes, les pratiques et les usages réels du territoire ainsi que les formes de sociabilité qui se sont développées dans certains secteurs de l'espace urbain (*fig. 11*). Une carte *in progress* construite grâce à une phase d'écoute et d'interaction avec les comités et les communautés de citoyens, les acteurs territoriaux et un ensemble d'experts appelés à collaborer sur des aspects techniques particuliers.



10. Luigi Filetici, *Roma Prenestina*, d'après le catalogue de l'exposition *Parallel Lines, Rome Urban Spaces* (2021), qui documente la campagne photographique réalisée avec Rete Ferroviaria Italiana (RFI) et Ferrovie dello Stato-Sistemi Urbani dans le cadre des activités liées à l'élaboration du *Schema di Assetto Generale Anello Verde*.

Les analyses ont été réparties en quatre séries de représentations cartographiques, visant à identifier les ressources du projet à partir de l'état actuel des espaces. Le résultat est un paysage constitué de la superposition de cartes administratives (décrivant l'état de la mise en œuvre), de cartes physiques (décrivant la morphologie), de cartes fonctionnelles (décrivant les déplacements et les réseaux de transport) et de cartes d'usages (décrivant les espaces comme lieux de production de la sociabilité).



11. Anello verde, carte interactive d'usages et exemple de formulaire envoyé aux citoyens d'un quartier. Documents élaborés par l'Assessorato all'Urbanistica, Rome Capitale, 2020.

Je voudrais m'arrêter sur cette dernière forme, à savoir la carte interactive pour arpenter les espaces de production de la sociabilité, les nouveaux espaces publics de la condition urbaine actuelle. La carte est née en tant qu'outil collaboratif *open source* sur lequel les « communautés non planifiées » d'agriculteurs, de pêcheurs, de guides archéologiques, de coureurs, de cyclistes, de sportifs, de biologistes ou d'artistes (entre autres) qui habitent ces lieux pouvaient raconter leurs utilisations réelles et potentielles (Amin et Thift, 2021) (fig. 12). Il s'agit d'une tentative, non exhaustive mais intégrable, pour répertorier les activités formelles et informelles qui, au cours des années de non-application de la planification officielle, ont façonné le paysage dans sa réalité physique. Les espaces envisagés sont des espaces actifs, dans le sens où ils ne sont pas simplement utilisés mais produisent des relations, des communautés et des activités prenant la voie d'initiatives citoyennes, conformément au principe de subsidiarité. Des activités sportives de plein air aux réseaux culturels, de l'entretien du territoire à la création de jardins, l'ensemble du secteur est ainsi configuré comme une nouvelle forme d'espace public (fig. 13). L'espace, dans sa dimension concrète et physique, se présente ici comme un facteur constitutif de l'action des communautés qui le façonnent et le modifient, déterminant ainsi un nouvel état de sa configuration, reconquise sur le temps, trop longtemps considéré comme l'unique mesure du monde globalisé (fig. 14).

La pandémie de covid-19 a rendu encore plus évidente la nécessité de garantir des espaces naturels facilement accessibles depuis des territoires densément habités. Plus que jamais, la richesse des vastes territoires vides s'est révélée être une ressource précieuse. La ville a démontré à travers les communautés urbaines qui l'habitent sa vitalité dans la construction de nouveaux réseaux de solidarité, dans le soin et la recherche de proximité, dans l'identification de nouveaux modes de consommation. Après quelques semaines de confinement, la nature s'est développée dans les espaces urbains. Comme une vague lente et silencieuse, les herbes vagabondes sont réapparues entre les pavés romains des places, des rues et des jardins, l'air est redevenu respirable et limpide, et, avec le printemps, de nouveaux animaux sont apparus dans les parcs, dans les eaux près des ports des villes côtières. Plus tard, lorsque cela a de nouveau été possible, les citoyens ont afflué vers la nature,



12. *Anello Verde*, nouvel espace public où coexistent différentes activités (© Luca Montuori).



13. *Anello Verde*, activités sportives informelles en plein air (© Luca Montuori).



14. *Anello Verde*, frise constituée de chantiers abandonnés ouverts au passage, visite avec les comités de quartier (© Luca Montuori).

qui est devenue l'espace public où reprendre des activités un temps contraintes à l'intérieur. Densifier l'existant, protéger le développement des écosystèmes, mettre en place des réseaux écologiques, arrêter la consommation de terres doivent désormais faire partie de l'agenda politique et se traduire par des actes : ces postulats ne peuvent plus rester des exercices académiques ou des déclarations d'intention vides. Il n'y a plus d'opposition possible entre les dystopies apocalyptiques, l'optimisme de la modernité et le fonctionnalisme naïf : un règlement entre positions contraires est nécessaire. L'ensemble des choix effectués pour le projet d'*Anello Verde* visait précisément à démontrer qu'il n'y a pas besoin d'un nouveau plan, mais qu'il est possible de procéder à partir d'outils existants, de certains éléments déjà présents dans la nature même de la structure urbaine, de ses tracés et de son histoire, en opérant au moyen de quelques interventions et projets administratifs « simples ».

Projet et projets

Les ressources identifiées grâce à la cartographie de l'existant n'ont toutefois pas un but purement narratif. Elles permettent la définition des objectifs stratégiques, elles représentent la synthèse des éléments de référence pour la planification à partir desquels identifier les invariants structurels en vue de modifications possibles : l'existence d'espaces de densification et de raréfaction des systèmes territoriaux, les pôles de concentration urbaine et les éléments de continuité des réseaux écologiques et des systèmes naturels (ponctuels, linéaires et territoriaux) ; les connexions nécessaires pour garantir l'accessibilité et la traversée des espaces grâce aux infrastructures de transport pour une mobilité douce (voies piétonnes, cyclables ou de transport public) ; l'altérité des formes d'utilisation – courantes ou éventuelles – des espaces non construits...

À ce stade de l'élaboration, reste la question centrale de savoir comment transformer en une part active de la stratégie générale « une activité scientifique qui, à l'ère postmoderne, interroge les limites des méthodes et les possibilités d'action » (Cremaschi, 2011), en évitant les dérives typiques d'une approche romantique qui se nourrit aujourd'hui encore de l'observation du quotidien sans la moindre finalité opérationnelle, sans pour autant tomber dans l'optimisme déterministe du projet néomoderne. Et alors ? La réponse possible dans

ce contexte n'est pas un espace qui identifie des formes, mais la construction d'un instrument qui – tout en ayant pour objectif la transformation de l'espace – opère à partir des invariants auxquels les projets singuliers devront répondre, un instrument qui façonne la demande en fonction d'objectifs prioritaires et de principes non négociables. Parmi ces objectifs figurent des projets à différentes échelles : des projets complexes, comme dans le cas des zones ferroviaires désaffectées des gares de Tuscolana et Tiburtina – en cours de développement – où sont et seront transférés des droits de construction aujourd'hui prévus dans des secteurs encore libres et non compromis ; une connexion entre des systèmes d'espaces publics et des infrastructures qui consente à intégrer les systèmes fonctionnels dans le paysage et favorise des modèles d'« urbanisation faible » pour rendre accessibles les espaces hybrides (Branzi, 2006) ; une valorisation des usages et des activités existants qui permette d'identifier les compatibilités avec les transformations futures en vue de créer de nouveaux espaces publics.

Les systèmes qui composent l'*Anello Verde* sont complémentaires et définissent une infrastructure ouverte à réaliser par étapes, selon différentes scansion temporelles, en incorporant les transformations contextuelles et en admettant des écarts et des modifications éventuelles. Une infrastructure définissant une possibilité qui « n'est plus l'alternative entre le "futurisme" du projet moderne et le "présentisme" de l'anti-projet postmoderne » (Marramao, 2013), mais construit un système adaptable, en mesure de lier la protection de l'environnement, la nécessité de créer de nouveaux pôles de forte spécialisation à haute densité de construction et des espaces d'interaction réversibles, riches en activités labiles, changeantes et superposées, dans lesquels puissent coexister des modalités d'utilisation liées au développement de réseaux et de communautés locales. À l'intérieur du périmètre de ce nouveau paysage de la campagne romaine, plus de cinquante interventions sont en cours de réalisation (fig. 15), qui déclinent les objectifs généraux sous des formes multiples – du bâtiment singulier aux pôles infrastructurels, des plans de reboisement aux projets complexes – et qui peuvent être considérées comme des nœuds transcendants en mesure d'activer des phénomènes économiques, environnementaux et sociaux qui interagissent dans l'espace entre les niveaux local, régional, national et international. La notion même de paysage permet

d'identifier un point de vue possible sur le projet global de la post-métropole. Elle permet d'examiner conjointement des éléments hétérogènes et discontinus du système urbain, et de construire une réflexion sur sa condition actuelle et son usage qui soit le fondement des projets de sa nécessaire modification (Gregotti, 2011).

Ainsi, le paysage physique et théorique de l'*Anello Verde* se définit à travers un ensemble de cadres fondamentaux au sein duquel coexistent : d'abord, un instrument en mesure de récupérer le rôle du projet urbain dans la planification par la combinaison des aspects morphologiques, infrastructurels et environnementaux, matériels et immatériels ; ensuite, un manifeste politique qui se confronte aux engagements communs et partagés des administrations locales au sein de réseaux de collaboration entre les villes, fondés sur un ensemble de principes fondamentaux, en vue de limiter les impacts de la croissance urbaine ; enfin, une plateforme pour le développement de systèmes innovants de gouvernance inclusive, fondée sur des modèles de collaboration entre les différents acteurs et habitants de l'espace urbain, et qui tient compte de l'ensemble des ressources et des objectifs comme un élément commun à partir duquel construire un scénario possible.

Notes

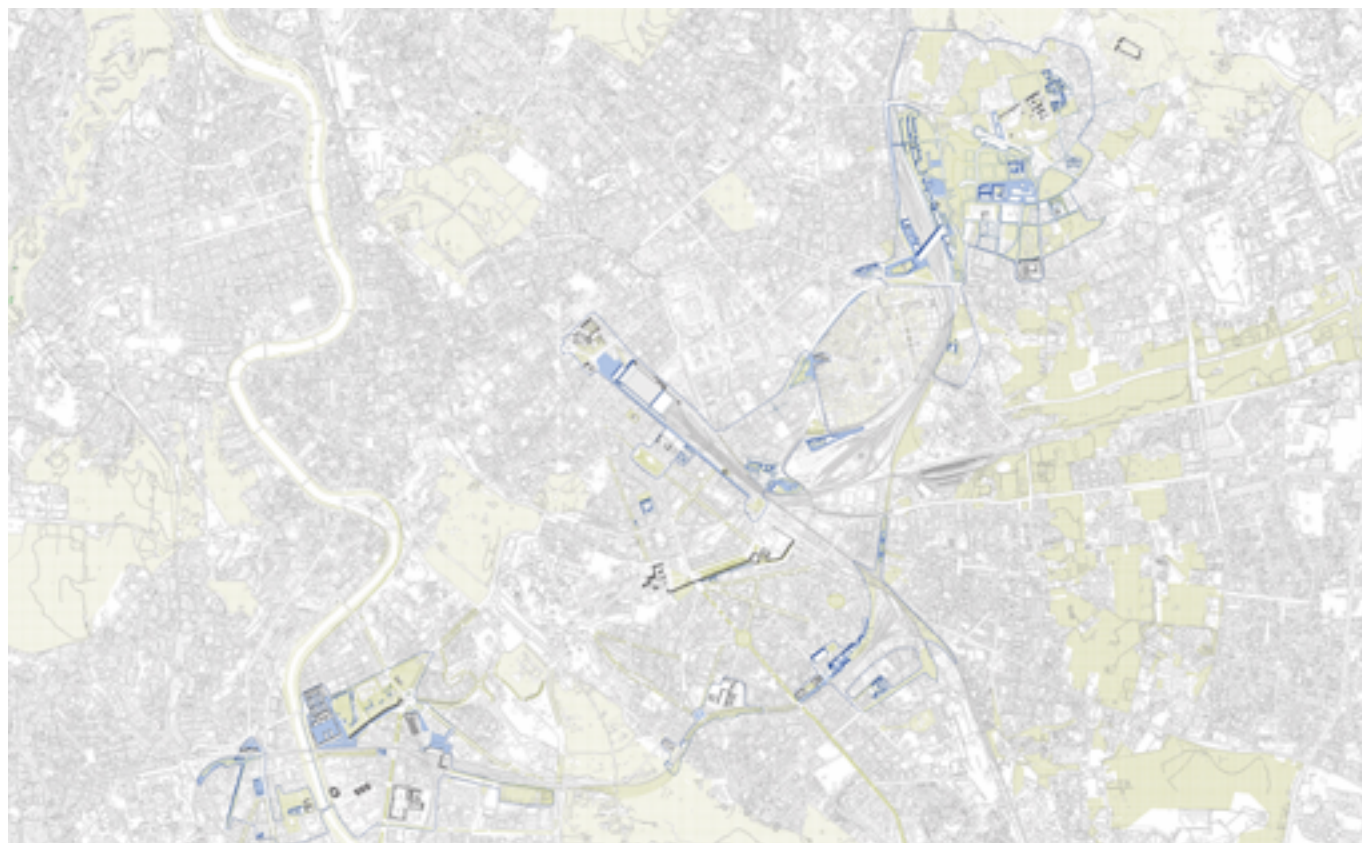
1. Le Studio Asse fut actif de 1967 à 1970 ; il était composé de Ludovico Quaroni, Bruno Zevi, Mario Fiorentino, Lucio Passarelli, Vincenzo Passarelli, Riccardo Morandi, Vinicio Delleani. Les travaux du Studio Asse sont publiés dans le numéro monographique du magazine *L'Architettura cronache e storia* : Fascicolo doppio interamente dedicato agli studi sull'Asse Attrezzato di Roma. N° 4-5, août-septembre 1975.

2. Ce groupe était également composé de : Alessandro Anselmi, Francesco Cellini, Paolo Portoghesi, Claudio D'Amato, Gianni Accasto, Giangiacomo D'Ardia, Vanna Fraticelli, Renato Nicolini, Franz Prati et Laura Thermes.

3. En raison de la pandémie de covid-19, les activités sur le territoire ont été limitées. On a fait le choix, qui s'est révélé d'une grande pertinence méthodologique, de parcourir avec Google Earth toutes les routes bordant les espaces naturels de l'*Anello Verde* et de relever grâce à des captures d'écran d'une dimension et d'un cadrage identiques les accès, les barrières, les chemins et les sentiers tracés vers un espace inconnu et non relevable grâce à la « machine » de Google. Il en résulte une centaine de photographies des espaces de l'*Anello Verde* tels qu'ils peuvent être observés de loin depuis le réseau des routes vers les espaces naturels, un répertoire d'accès informels qui proposent une narration et laissent imaginer une quotidienneté d'usages et de parcours.

Mots-clés

Anello Verde, projet urbain, transition, durabilité, urbanisation faible



15. *Anello verde*, projets en cours de réalisation. Carte élaborée par L. Montuori et E. Rosmini, 2022.

Bibliographie

- AMIN, Ash, THIFT, Nigel, 2021. *Città. Ripensare la dimensione urbana*. Bologne : Il Mulino. Dans le texte (dont l'édition originale en anglais date de 2005), les auteurs proposent une taxonomie des divers types de communautés productrices d'espaces de proximité et de flux dans les villes.
- AYMONINO, Carlo, 1965. *Origini e sviluppo della città moderna*. Bologne : Marsilio, p. 103.
- AYMONINO, Carlo, DARDI, Costantino, PANELLA, Raffaele, 1973. Roma Est, proposta architettonica. *Controspazio*. N° 6, p. 45-47.
- AYMONINO, Carlo, GIORDANI, Pierluigi, 1967. *I Centri Direzionali*. Bari : Leonardo da Vinci editrice, p. 81.
- BRANZI, Andrea, 2006. *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*. Milan : Skirà.
- CREMASCHI, Marco, 2011. Anything goes? Pianificazione, postmodernismo e oltre. *Crios, Critica degli ordinamenti spaziali*. N° 2, p. 46-54.
- CREMONA, Alessandro, CRESCENTINI, Claudio, SANTOLINI Sandro, 2020. *Raffaele de Vico Architetto e Paesaggista, Un "consulente artistico" per Roma*. Rome : Palombi.
- DE SOLA MORALES, Manuel, 1989. Un'altra tradizione moderna. Dalla rottura dell'anno trenta al progetto urbano moderno. *Lotus International*. N° 64, p. 6-31.
- Enciclopedia Treccani, 2021. Transizione Ecologica [en ligne]. Disponible sur : <https://urlz.fr/peLa> [consulté le 30 janvier 2022].
- FILETICI, Luigi, 2021. *Parallel Lines. Rome Urban Spaces*. Rome : Postcart.
- GREGOTTI, Vittorio, 2011. *Architettura e postmetropoli*. Turin : Einaudi.
- LATOURE, Bruno 2010. *Cogitamus. Sei Lettere sull'umanesimo scientifico*. Bologne : Il Mulino (édition italienne de *Cogitamus. Six lettres sur les humanités scientifiques*. Paris : La Découverte).
- MARRAMAO, Giacomo, 2013. Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi. *Quadranti - Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea*. Vol. I, n° 1, p. 31-37.
- MASTRIGLI, Gabriele, 2021. La presenza degli estremi. Carlo Aymonino, la "città per parti" e la questione di Roma Est. In : ORAZI, Manuel (éd.), *Carlo Aymonino, Fedeltà al tradimento*. Milan : Electa, p. 65-70.
- MERRIFIELD, Andy, 2011. The right to the city and beyond. Notes on a Lefebvrian re-conceptualization. *City*. Vol. 15, n° 3-4, p. 473-481. DOI: 10.1080/13604813.2011.595116.
- MORA, Tommaso, 1926. La cintura dei Parchi a Roma. *La Stirpe*. Vol. 3, n° IV, p. 159.
- PEREGO, Francesco, 1989. Le giuste domande. *La Città politica, il parlamento e i nuovi ministeri*. Rome : Dipartimento di Architettura e Analisi della Città della Facoltà di Architettura dell'Università di Roma La Sapienza, p. 29-35.
- PIACENTINI, Marcello, 1916. *Sulla Conservazione Della Bellezza di Roma e Sullo Sviluppo Della Città Moderna*. Rome : Stabilimento tipografico Aeternum.
- ROMA CAPITALE, 2020. Delibera n° 143/2020, Approvazione dello Schema di Assetto Generale dell'Anello Verde, a valere quale atto-strumento di indirizzo programmatico per la riqualificazione sostenibile dell'anello ferroviario e del settore orientale del territorio di Roma Capitale [en ligne]. Disponible sur : <https://urlz.fr/peLmW> [consulté le 30 janvier 2022].
- SECCHI, Bernardo, 2008. Le forme della città. Eddyburg [en ligne]. Disponible sur : <https://urlz.fr/peLr> [consulté le 30 janvier 2022].
- TOCCI, Walter, 2009. L'insostenibile ascesa della rendita urbana. *Democrazia e diritto*. Vol. I, p. 17-52.
- TOCCI, Walter, 2022. La mente del piano del '62. *Urbanistica Informazioni*. N° 302, p. 66-73.

PARTIE I

**PLANIFIER LES TRANSFORMATIONS PAYSAGÈRES.
STRATÉGIES POLITIQUES ET ÉTUDES SCIENTIFIQUES**

La « quatrième ville »
ou les paysages urbains de l'Anthropocène
GABRIELE PIERLUISI

La « quatrième ville » ou les paysages urbains de l'Anthropocène

Gabriele Pierluisi

« Le paysage implique un sujet qui ne réside plus en lui-même mais s'ouvre au dehors. Il donne des arguments à une redéfinition de la subjectivité humaine, non plus comme substance autonome mais comme relation » (Collot, 2011).

Ce texte a été réalisé au cours de la deuxième année du projet de recherche « La représentation de l'architecture et du paysage urbain en tant que méthode de lecture et de transcription conceptuelle des perceptions visuelles urbaines liées au mouvement, à des fins de requalification¹ ». Il s'agit d'un document qui est le résultat de l'assemblage des réflexions et des expériences faites au cours des deux premières années de travail et qui se compose d'une série de fragments écrits et d'une importante série d'images qui ont structuré le travail de recherche.

La partie écrite s'articule, dans ce texte, sur trois mouvements/moments de réflexion autour du thème de la représentation du paysage urbain : d'abord (§2), la reconnaissance de la relation étroite entre le paysage urbain et le changement de paradigme culturel global que la crise environnementale actuelle nous impose (conscience de l'ère de l'Anthropocène) ; réflexion qui nous conduit à identifier une définition dialectique dans l'idée de la « quatrième ville », entendue comme lieu de synthèse de la condition actuelle de la ville et de la projection sur elle des modifications que nous imposent les nécessités environnementales.

Dans un deuxième moment, la synthèse d'une expérience directe sur le corps de la ville contemporaine est présentée (§3). Il s'agit d'un « travail sur le terrain » réalisé dans la ville de Massy, où la culture de l'interprète/chercheur/artiste et ses modes de production produisent des images paysagères. À l'évidence, la nouvelle sensibilité culturelle imposée par la conscience de l'Anthropocène conditionne le regard du chercheur/concepteur, déterminant ainsi des formes de production graphique et

des priorités propres à produire un certain type d'images de la ville.

Enfin (§4), cette expérience de description du paysage, culturelle et du terrain, ouvre une réflexion sur le type d'approche à avoir pour une configuration alternative de la ville. Une approche de projet fondée sur l'idée de métamorphose, qui donne à l'architecture des ambitions différentes de ses vicissitudes constructives contemporaines.

En ce qui concerne les images, il s'agit d'expériences parallèles aux réflexions écrites, étroitement liées à celles-ci et structurées dans une séquence opérationnelle/temporelle qui part de la vie réelle *in situ* (au cours de la première année de travail) puis, à travers une série de remaniements thématiques en atelier (deuxième année de travail), s'ouvre à la conception architecturale du paysage de certaines parties de la ville (travail en cours).

Il s'agit d'un algorithme opérationnel à techniques mixtes (dessin analogique et numérique), qui structure une forme de représentation, un processus de représentation, que nous avons par ailleurs qualifié de « numérique chaud ».

Le mélange des langages, textuels et figuratifs, est une approche qui caractérise cette forme de travail, expérimentée ici et ailleurs, avec la conviction que la recherche par le projet doit trouver de nouveaux modes cognitifs qui croisent de manière complexe la lecture et l'invention, l'écriture et l'image.

CE QUE NOUS VOYONS

Dessiner (encore) des paysages urbains

Lieu emblématique de l'habitat humain (Sacchi, 2019), la ville est l'expression particulièrement claire des contextes à la fois sociaux et anthropologiques, et de leurs mutations historiques. Elle est simultanément le théâtre de la « longue durée » de l'histoire², en contraste avec les « temps courts » des mutations socioculturelles. « La merveille a une croûte dure faite de pierre », disait Aldo Rossi (2009) ; la ville, tel le décor des vicissitudes humaines.

Lire la ville, l'interpréter en images, signifie lire l'histoire et les chroniques des êtres qui l'habitent. Représenter le paysage urbain revient à observer et à représenter la relation entre l'homme, son histoire et sa condition anthropologique.

Ou mieux : représenter la ville, c'est s'immiscer au cœur de son processus vital, faire l'expérience de ses espaces chargés de sens, projetés entre passé, présent et futur.

La représentation en général, et le dessin en particulier, est un système préférentiel de relation entre certaines visibilités urbaines et la culture (anthropologique et politique) de l'interprète. L'acte du dessin *met en relation* l'auteur/interprète, au titre de représentant générique³ d'une culture sociale donnée, avec le phénomène urbain visible, c'est-à-dire la ville en tant que trace immanente de la complexité historico-anthropologique de notre monde. Le dessin est une action puisqu'il se déroule dans l'espace physique du lieu de représentation, qu'il est composé de gestes impliquant du matériel (papier et crayon) et qu'il interprète, dans sa fixité, la mutabilité du temps de l'existence en assemblant plusieurs images ; et aussi pour cette raison : si le dessin exclut bien sûr une grande partie du réel, il garde néanmoins en lui, fixé à jamais dans sa graphie, le secret de ce rapport entre le dessinateur et le monde. Ce rapport, comme on l'a dit, est à la fois intime pour chaque individu qui dessine et générique pour l'humanité que cet individu représente - générique en tant que synthèse de la possibilité de percevoir inhérente à l'espèce humaine. Percevoir, c'est s'immerger dans la complexité du réel, agir, se déplacer *dans et vers* le monde ; percevoir, c'est *construire* le monde à travers l'action d'*aller à sa rencontre*⁴.

Représenter le monde revient alors à le construire (Merleau-Ponty, 1964). En associant observation et mouvement, culture générique et vision spécifique, le dessin des paysages urbains est, d'une certaine manière, l'invention de ces mêmes paysages. La synthèse du visible qu'impose le dessin, ajoutée à la subjectivité de cette synthèse, fait que chaque dessin est un acte tendu entre observation et invention. L'invention du dessin est, pour ainsi dire, « à la mesure » de l'observation. Elle interprète la ville dans son état présent. Paris ou Rome dessinées/inventées par Israël Silvestre en 1644 ne sont pas les mêmes que celles que nous, nous pourrions dessiner. Dessiner des paysages urbains consiste donc à dessiner l'état de notre culture et de notre civilisation, avec ses mérites et ses défauts, mais aussi à en interpréter l'avenir ; en tant qu'expression « générique » des thèmes qui animent l'époque de l'interprète (liés bien sûr à la culture « générique » du moment, dont le dessinateur est le porteur plus ou moins conscient), la représentation du paysage implique, par ses choix, le jugement et la projection de ceux-ci vers l'avenir. Elle est un projet. La ville dessinée tend toujours vers la ville planifiée et donc future. Dessiner le paysage urbain signifie inventer

le possible paysage de la ville future à partir des données existantes.

La quatrième ville

Entre longue durée et temps courts, les villes mettent en scène les temporalités de l'histoire mais restent difficiles à dater, car elles sont composées à la fois d'éléments stables dans la durée, de présences immuables et de systèmes en vive mutation. Les temps de la ville ne sont pas ceux de l'individu, mais ceux du souffle générationnel. Ils sont l'aboutissement sédimentaire du temps sans nécessairement coïncider avec les datations historiques. Les temps de construction de la ville résultent de la rencontre entre longues périodes de conception et périodes variables de politique. Un dessin urbain peut générer plusieurs fragments de ville sur un vaste laps de temps. De longues périodes historiques sont rythmées par des conceptions spatiales et des configurations urbaines spécifiques, jalonnées de variations et d'adaptations progressives⁵.

La « quatrième ville » qui figure dans le titre de cet essai se réfère à une tentative de classification fondée sur l'identification de caractères qui regroupent et de figures urbaines qui traversent les limites variables des époques (Guidoni, 1978, p. 5-6). Selon la classification ascendante - qui ne se concentre que sur la ville moderne, donc exclut la ville antique⁶ -, c'est dans le développement urbain entamé au XIII^e siècle que naît la première ville. Elle culmine à la Renaissance, avec l'apparition et l'expérimentation du système urbain fondé sur la mesure perspective des espaces (Guidoni, 1989)⁷. La deuxième ville est la ville baroque, où le jeu des perspectives et des regards est sublimé par l'anamorphose, avec l'invention du jardin et du paysage ; en tant que système figuratif, la ville baroque dure jusqu'à la ville préindustrielle du XIX^e siècle. La troisième ville est la ville moderne. Elle couvre un laps d'histoire compris entre la révolution industrielle et le capitalisme mondial des dernières décennies. C'est la ville qui coïncide avec la vision abstraite, la spécialisation typologique, le progrès technique, le *zoning*, les objets d'une typologie donnée placés à la bonne distance dans un espace abstrait.

Enfin, la quatrième est la ville contemporaine de la fin de la modernité, une forme urbaine qui doit absorber la complexité du vivant, et dont une grande partie de l'histoire reste à écrire. La transition écologique de notre planète y occupe une place centrale.

Cette lecture critique de l'espace urbain relie deux facteurs essentiels : l'objet architectonique et ce que l'on appelait encore récemment l'« espace vide », c'est-à-dire l'intention edificatrice (projet et construction) à la lumière de l'existant : lieu ou territoire. Or l'espace vide ne l'est pas. Cette définition réductrice est un héritage typique de l'attitude duale du moderne, pour qui la nature⁸, le paysage, ce qui n'est pas déterminé par l'homme, est répertorié de fait par son absence. Le « vide » est précisément ce système complexe du vivant qui réclame aujourd'hui visibilité. C'est justement l'importance primordiale de ce territoire urbain autre qui caractérise la quatrième ville.

Notons que la catégorisation urbaine proposée correspond à quatre phases du rapport entre ville et territoire : la ville fortifiée ; la ville aux perspectives intra-muros ; la ville étalée sur le territoire selon des axes de perspective concentriques (c'est la ville baroque en évolution vers la ville industrielle et moderne), qui devient la ville de la modernité, infinie et abstraite⁹, soumise au zonage et étalée ; et enfin une ville poreuse ou presque, où s'intercalent juste les tissus bâtis avec les espaces territoriaux, comme dans une nébuleuse urbaine. La quatrième ville n'a pas encore de théorie achevée, puisque son émergence précède sa théorisation. C'est une ville plus décrite que conçue et, pour la représenter pleinement, il faut d'abord inventer son paysage.

Outre la définition de centres et de lignes de fuite, l'idée du système perspectif implique également la notion de limite, entendue dans sa dimension aussi bien finie qu'infinie : c'est-à-dire les murs, la frontière et la forme de l'habitat autant qu'un espace, à l'inverse, abstrait, infini, étendu à l'ensemble du visible. Ainsi, le rapport initialement clair entre espace intérieur et espace extérieur à la ville – la ville dedans et la nature dehors – va se déséquilibrer, avec la rupture des limites, vers la conquête totale du territoire. Mais, du fait de son abstraction, cette conquête moderne exclut une bonne partie de l'existant colonisé, jusqu'à arriver à la quatrième ville. Tel un système spongieux, la quatrième ville englobe les vides à l'intérieur du bâti, lui-même devenu un extérieur dans un autre intérieur plus vaste. C'est là un tissu gazeux de lieux diffus et ponctuels, où se composent intériorité et extériorité.

Comme le dit Paul Virilio (2005)¹⁰, le « véritable » extérieur n'est pas habitable. Nous abordons l'idée d'un tout « intérieur ». En agressant la biosphère, nous touchons maintenant aux limites de

l'atmosphère. Donc saisir la condition d'intériorité irréversible induit l'idée d'une extension vitale limitée à la fois horizontalement à la surface de la Terre et verticalement dans le sens de la « pellicule » atmosphérique du monde habitable. La quatrième ville implique d'intégrer les épaisseurs de la Terre et du ciel au titre de données qui caractérisent. Elle est entièrement interne, de façon fractale, au sens où intériorité et extériorité se replient l'une dans l'autre. En outre, comme dit précédemment, cette ville n'a plus d'espaces vides : tout est plein, tout est visible et descriptible, le sol et la figure s'entremêlent dans un système poreux et limité, donc intégralement intérieur.

Bien sûr, chaque ville est un événement original ; néanmoins, les façons de la lire, de la voir et aussi de la répertorier sont générées par le dialogue entre la spécificité locale et les systèmes complexes d'interdépendances mondiales. Les villes sont des entités politico-culturelles qui subvertissent souvent les logiques inhérentes au lieu et trouvent des liens communs entre elles. En ce sens, la question de la mutation imposée par l'ère de l'Anthropocène unifie le regard sur des paysages urbains contemporains certes complexes mais souvent assimilables.

L'Anthropocène

Il est impossible d'observer et de dessiner la ville aujourd'hui sans être profondément conscient des mutations provoquées par le capitalisme sur notre monde. La définition de l'Anthropocène en tant qu'ère géologique où l'activité de l'homme, notamment extractive (Coriat, 2020)¹¹, modifie l'état de la planète (Latour, 2015, 2021)¹² nous impose cette prise de conscience et sanctionne en même temps, véritablement, la fin de la modernité. Cette condition de notre monde – reconnaître ses limites, sa fragilité et l'interaction complexe entre les différentes espèces – ordonne la transition vers le « nouveau régime climatique », nous conduisant, en parallèle, à imaginer de nouvelles façons d'établir des relations humaines en continuité avec le système vivant de la Terre¹³. La question environnementale est donc liée à l'interprétation politique du capitalisme. Elle lutte contre son abstraction¹⁴ vis-à-vis du monde et de ses *lieux spécifiques*, qui sont à la fois humains et vivants. L'idée du « commun » remplace ou modifie celles de l'« État » et du « capital »¹⁵ et devient le nouveau système « public¹⁶ ».

Dépasser le moderne signifie abandonner l'abstraction et adopter un regard englobant ; briser les frontières et voir des espaces perméables et poreux (Secchi et Viganò, 2011) intégrer de manière inclusive plutôt que séparer et classer par types fonctionnels distincts ; décrire la complexité plutôt que réduire les modes d'existence du monde à un schéma abstrait et absolu¹⁷. Inverser les visions du moderne signifie : multiplicité et figure contre réduction et abstraction. Il s'agit d'« atterrir », comme le dit Bruno Latour (2017)¹⁸, au sens d'être sur la Terre, proches et au cœur de ses logiques de système vivant.

Ce sont là les thèmes et les cultures, la conscience, qui orientent et informent notre regard lorsque nous observons et dessinons la ville contemporaine.

Représentation versus paysage

Quant à la thématique complexe de l'interprétation du paysage, nous adopterons ici la définition du paysage comme « un ensemble de valeurs ordonnées dans une vision » (Cauquelin, 2000). Comme dit précédemment, cette définition permet de croiser une culture qui définit le paysage en tant que fait esthétique et social avec l'image de celui-ci.

L'enjeu central, dans la vision du paysage proposée ici, consiste dans son rapport avec la représentation. Le paysage existe après avoir été représenté, ou plutôt, c'est après avoir été représenté qu'il devient un patrimoine commun, comme si la représentation permettait à la réalité visuelle, à la donnée phénoménologique en soi, de devenir la véritable compréhension d'un ensemble paysager, ramenant donc la donnée visuelle à la dimension linguistique de l'homme. Cette représentation peut faire appel aussi bien aux arts visuels qu'à la poésie, à la littérature, voire, si l'on veut, à la musique.

Paradoxalement – mais pas tant que cela –, le monde nous parle quand il s'éloigne de nous par la langue et se reconstruit en elle, dans la formalisation linguistique *a posteriori*, c'est-à-dire quand il devient une matière qui ressemble à la dimension qui nous caractérise : celle du langage, justement. Il s'agit bien sûr du langage de l'art, dans la mesure où lui seul, en raison de sa condition poétique non possessive, ne supplante pas la multiplicité et le mystère du vivant, mais avance plutôt dans le sens de l'union entre *logos* et réalité¹⁹. Le pouvoir de la représentation réside dans la possibilité de faire apparaître, de révéler le monde.

L'image, notamment dans les représentations destinées au projet, qu'il soit architectonique, paysager ou de *design*, se présente comme un paradoxe du monde : l'image est le monde (elle est faite des mêmes matières que le monde, elle le dépeint), et en même temps elle est une altérité du réel : un réel différent, qui interrompt le flux de la vie, le bloque dans une fixité critique. Nous regardons une image qui nous regarde et nous interpelle depuis le cœur de son paradoxe.

Par conséquent, l'image est un acte, elle construit des alternatives critiques au réel²⁰.

En ce sens, dessiner un paysage revient à faire un paysage, c'est-à-dire à construire une altérité aux paysages perçus, qui sont déformés dans une direction inventive. La représentation du paysage est un projet. Comme nous le verrons plus avant, nous pouvons dire que l'image est liée à l'apparition d'une alternative, donc qu'elle est particulièrement utile en tant qu'événement constructif, lorsque, en période de crise, elle interprète et propose des visibilitées sur des directions politiques, anthropologiques et culturelles en cours, mais pas encore totalement définies. En d'autres termes, l'image, ici celle du paysage urbain, rend *fait*, c'est-à-dire met en *présence visible* quelque chose qui n'est encore qu'un ressenti culturel. C'est la ressource intrinsèque de chaque image, qui apparaît avec une évidence particulière dans l'image de projet.

En ce moment de crise totale du monde moderne, où la question climatique nous oblige à revoir toutes nos relations avec notre environnement, surtout dans nos villes-monde, la représentation du paysage urbain passe d'un fait esthétique à un fait éthique de construction des visibilitées d'un monde alternatif.

Dans le processus du projet, la représentation de l'espace peut être définie comme le *lieu* de l'invention projectuelle, un espace linguistique permettant la communication. Le monde, une fois représenté, devient un matériau homogène et manipulable dans le langage spécifique du projet. Et ce n'est que lorsque ce passage du *réel* à sa *représentation* est effectué et que cet espace opérationnel est défini, acquérant les qualités d'un *lieu*, qu'il est possible de produire le projet (Pierluisi, 2018).

Représenter sert à définir les priorités dans le visible : c'est là la base, le point de départ de l'acte de concevoir. Disons que la réécriture de l'existant commence avec la représentation, ou plutôt avec la construction, des paysages urbains, donc avec l'image de la ville.

À travers la représentation, il s'agit de définir des thèmes figuratifs qui tendent à générer des figures ou des concepts pouvant se développer en projet concret de paysage urbain.

TRAVAIL SUR LE TERRAIN

La recherche à partir de l'expérience du terrain

Outre l'approche théorique susdite qui inscrit la recherche²¹ dans le cadre nécessaire de la problématique, le travail se poursuit « sur le terrain », dans le lieu. Le cas d'étude choisi ici est la ville de Massy, une possibilité parmi toutes celles qui composent le territoire parisien, surtout dans son extension contemporaine (en grande partie encore en construction) : le quartier Atlantis, créé en rapport avec la zone d'échange intermodale entre le RER et le TGV, liée elle-même au projet Grand Paris Express, le nouveau métro destiné à l'extension urbaine du Grand Paris²². Étant donné sa taille et son tissage mêlant résidences et bureaux, ce nouveau morceau urbain²³ est emblématique de la ville du capitalisme avancé – la troisième, pour reprendre les catégories. C'est là, dans ce lieu, que la recherche enquête sur l'émergence d'une configuration urbaine où les logiques actuelles sont abandonnées au profit d'un espace urbain perméable, hospitalier²⁴ face à la vaste catégorie du « vivant²⁵ » ; en clair, la quatrième ville.

Notre recherche s'appuie sur une méthode simple et ancienne qui consiste à parcourir ces espaces équipé d'un petit appareil photo, d'un carnet, de crayons, de stylos et d'aquarelles pour prendre des notes et dessiner les paysages. Dessiner signifie faire émerger du visible de la ville existante, la visibilité, encore en germe, du paysage urbain futur ; faire naître la quatrième ville de la troisième.

En mouvement : marcher

Marcher est la pratique de prédilection pour vivre l'espace urbain, de Baudelaire au groupe Stalker en passant par Walter Benjamin et Guy Debord. Il existe une relation directe entre l'immersion dans l'espace urbain, sa description et sa représentation et le mouvement du promeneur-observateur : le rythme de la ville se reflète dans l'acte de marcher et, à son tour, la cadence de la marche crée le rythme de l'écriture ou du dessin²⁶. La spatialité du paysage urbain oriente la spatialité du corps qui observe et avance, mais aussi du corps qui dessine. Le dessin

du paysage, nous l'avons dit, est la représentation d'un rapport double, celui de l'observateur avec la ville et celui de l'auteur avec sa pratique artistique. Marcher, c'est être à l'intérieur de la ville, à ses pieds, se glisser dans ses plis, se projeter dans ses multiples lignes de fuite et horizons. Marcher, c'est aussi inverser son point de vue avec celui de l'autre passant, qu'il soit à côté sur le même trottoir ou en face, de l'autre côté de la rue. Marcher, c'est quitter certains bâtiments, en rencontrer d'autres. Marcher, c'est sentir la profondeur géologique du sol et redécouvrir le mouvement horizontal de nos ancêtres nomades. Marcher, c'est jeter un coup d'œil fugace à l'intérieur des cours, des parcs devinés depuis leurs clôtures ou des magasins. Donc être à l'intérieur et à l'extérieur de l'espace urbain. Tout cela, c'est aussi le dessin de la ville et de son paysage. On pourrait dire avec Bailly (2013, p. 23-24) que « l'« homme de foules » n'a un nom que pour mémoire, il n'est d'abord et avant tout qu'un regard, une distance par laquelle le caractère d'un lieu est identifié et saisi, porté à la vérité rétractée et nue que l'instant fait surgir. La ville existe en masse et se disperse en grains, en gramens, mais ce qui lève et relève ces grains, les bat, les fait tourner, c'est la palpitation lumineuse des êtres qui la parcourent, ce sont les parcours eux-mêmes. La loi en est simple : plus le mouvement est dans l'écart et le caprice, moins il est soumis aux canons restrictifs qui cherchent à l'enserrer, et plus la ville a des chances d'être identifiée, révélée, relevée ».

Le dessin et l'image de la ville

Lorsque l'on s'arrête pour dessiner, le rythme de la marche se prolonge dans les lignes du dessin. Selon John Berger (2007, p. 12), dans le dessin d'après nature, « les contours que vous avez tracés n'indiquent plus la ligne de ce que vous avez vu, mais la ligne de ce que vous êtes devenu ». Le temps de l'expérience du lieu et les nombreux dessins produits se rejoignent dans un système unique qui existe dans l'enchaînement des images et des espaces parcourus. Comprendre la ville devient représenter la ville : l'expérience globale de l'espace urbain (temps de visiter, de faire une série de croquis tout en photographiant) nous permet de passer du dessin à l'image de la ville (son paysage), qui est définie par l'interaction de plusieurs dessins, photos, et même visions différentes : celle, en perspective, du centre de la scène urbaine, partielle et interférente, et celle,

cartographique ou zénithale, produite par un regard vertical et synthétique. Le paysage urbain est historiquement caractérisé par l'interdépendance de ces deux vues du bas et du zénith, côte à côte et simultanées (Marin, 1994, Coulais, 2014).

Disons que la production d'images de la ville sert à construire la structure de base pour l'imagination, une production d'images sur images. Ce processus est d'abord fondé sur la vision du fait urbain, puis sur l'acte visuel et imaginaire appliqué aux images produites.

Dans cette double opération de visibilité, la construction du paysage urbain ne provient pas seulement de l'expérience de la « prise » d'après nature, mais aboutit à deux temps distincts : un temps d'expérience de productions *in situ* et un second temps de postproduction en studio²⁷.

Ainsi, le projet de paysage s'élabore à travers deux lieux distincts : le lieu réel où il se manifestera une fois construit (la ville) et le lieu physique, mais aussi théorique, où le projet se concrétise : le studio ou atelier.

Dans le projet, le studio est un espace (physique ou virtuel : même l'ordinateur est un studio) où toutes les données qui représentent le lieu réel sont traitées linguistiquement (la représentation architectonique) pour amener ce qui est perçu vers une configuration alternative.

Si le travail sur l'image commence sur le terrain, transformant la réalité en images, il implique, dans un second temps, de manipuler en studio ces images pour arriver au projet.

De manière plus générale, cela signifie aborder le projet comme un processus formatif, dans lequel la matière linguistique des images prises d'après nature, cette expérience du lieu, trouve dans sa capacité de modèle du réel une deuxième possibilité de reconfiguration, alternative à celle qui existe (Pareyson, 1954). Le « projet » se construit non pas à partir du lieu, mais à partir des images du lieu, qui constituent le véritable contexte du processus de mise en projet. Ce n'est qu'au terme de son développement, après la construction, que le projet redevient le lieu réel.

L'opération projectuelle sur le paysage urbain peut donc être conçue (et dans le cas présent expérimentée) en deux phases : d'abord, c'est une composition d'images vouées à décrire un paysage à travers une série de « tableaux » (souvent des polyptyques) qui sont la synthèse du travail de montage des images produites aussi bien *in situ* qu'en studio. Toutes

proportions gardées, ils s'apparentent à la peinture de genre paysager. Ces tableaux font apparaître des figures qui sont ensuite, dans une deuxième phase, développées en véritables projets.

Dans ce contexte, la recherche sur la ville de Massy, dans l'état actuel, est également structurée en deux phases distinctes : d'abord sur le terrain, avec la prise en direct, la production « d'après nature » dans l'espace réel qui doit accueillir le projet, la ville. Cette phase *in situ* s'articule à son tour en deux temps : l'action de parcourir et de voir la ville puis, après ce premier aperçu, l'action de représenter, en produisant des images, des dessins, des notes écrites, etc.

La seconde phase se déroule en studio et consiste à reconstruire un lieu linguistique, dans lequel la réalité est remplacée par son modèle composé d'un atlas de toutes les images produites sur site, qui s'ajoutent à d'autres que nous appelons « auxiliaires ». Cette catégorie inclut toutes les descriptions alternatives de l'espace urbain : des représentations cartographiques, des photos satellites ou des plans historiques de l'espace étudié. Il y a aussi les images pouvant avoir un lien par analogie. On y trouve des productions plus originales : croquis et dessins d'étude réalisés *a posteriori* ou, comme dans le cas de la présente recherche, des morphèmes complexes (modèles et rendus 3D) qui représentent synthétiquement des concepts culturels et des formes qui vont caractériser le regard du chercheur.

La définition, la systématisation et l'assemblage de ces images auxiliaires, ainsi que leur interaction avec celles prises sur place, constituent une opération de postproduction qui permet de travailler sur le modèle, réalité seconde ou dérivée, plutôt que sur la réalité effective.

Il s'agit de définir une esthétique et une forme d'assemblage des images qui fassent ressortir la question conceptuelle comme « solution » au vertige du regard que la ville nous impose.

Il est important de souligner comment l'opération créative et l'invention des figures du projet naissent autant d'une approche logique et conceptuelle des thèmes donnés par le paysage (priorités culturelles du regard) que du travail sur l'image, qui applique une logique formative différente, basée sur les associations, l'analogie entre différentes images et la prévalence d'une icône sur une autre. En outre, la matière même de production de l'image impose des déviations et des prévalences pouvant générer des espaces inventifs. Le processus de création repose

donc sur une série d'opérations à la fois conceptuelles, iconologiques et matériel-productives.

*Mutations et changements de la modernité
finissante : observations sur les paysages urbains*

Les paysages urbains contemporains, avec leurs indices de quatrième ville, ne ressemblent pas beaucoup à l'iconographie classique. Ils décrivent en effet la complexité de l'espace urbain à partir d'une forme différente de culture et d'art. Cette culture interférente, dense et métamorphique correspond à l'espace urbain interprété comme *hyperville*, en référence à l'hypertexte des systèmes cognitifs contemporains²⁸. Les images qui la représentent ne cessent de mélanger différents angles de vue et techniques de production entre l'expressivité de la main et la précision du support numérique.

En décrivant la ville, ces paysages dessinent la fin de l'espace moderne et ouvrent sur une hypothèse de réécriture spatiale élaborée à partir des *systèmes relationnels* – donc fondés sur l'interaction et la participation – de la ville post-Anthropocène. En d'autres termes, c'est la conscience des mutations environnementales et l'urgence d'y apporter une réponse immédiate qui nous amènent à imaginer un espace urbain différent et qui décrètent en même temps la fin du moderne, entendu dans ses derniers *ismes* postmodernes. Ces paysages sont en quête d'une autre visualité ; un autre domaine d'apparition²⁹ pour une autre façon d'habiter la Terre³⁰. Dans la représentation du paysage, la relation entre l'horizon comme limite du regard et la condition de se tenir verticalement au centre de la scène est fondamentale. Ces deux dimensions physiologiques se déplacent avec l'observateur, générant une infinité d'images (c'est-à-dire de projections sur la rétine du visible) ; la représentation du paysage résume ces expériences visuelles et « assemble » pour ainsi dire plusieurs fragments observés en une seule image. Ainsi, l'image du paysage contient plusieurs vues et moments perceptifs différents ; elle synthétise ce rapport primaire avec la perception de l'espace, avant d'être le récit d'un paysage donné³¹. Face à un paysage, même en situation complexe, notre regard perçoit et saisit un ensemble.

Dans le cas des paysages naturels, ce fait de l'ouverture sur l'espace et de son contrôle visuel est particulièrement évident : il suffit de penser aux tableaux de Nicolas de Staël pour le saisir. En revanche, les choses se compliquent dans le cas des

paysages urbains, car ils nous obligent à composer avec une autre écriture spatiale : l'écriture architectonique. Cela peut inverser le sens de l'espace paysager ou en tout cas dicter une condition obligatoire à l'observateur, empêcher ou bien forcer la mesure du regard³².

Cela est particulièrement vrai pour la ville actuelle, où l'idée de cohérent, de fini, de ce qui est maîtrisable par notre regard a complètement disparu. L'hyperville contemporaine se présente à nous comme un système perpétuellement fragmentaire, partiel, où la présence du détail amenuise la force de la vue d'ensemble. Dans les vues urbaines, l'horizon est défini par des éléments architectoniques horizontaux à hauteur des yeux, et non par l'effacement de la terre avec la distance. La verticalité n'est pas celle de l'observateur dans le paysage, mais plutôt celle de la zone bâtie, qui occupe souvent intégralement notre champ de vision. La lumière et l'atmosphère sont filtrées par la densité des constructions, projetant au sol les ombres géométriques des bâtiments. Le regard de l'observateur se retrouve contenu entre les rues et les bases de l'architecture : rues, trottoirs, gris-noir de l'asphalte occupent la moitié de l'espace visible (entre nos pieds et juste en dessous de l'horizon théorique), le reste est l'ancrage de la ville au sol minéral. Mais, à un certain point de l'étalement urbain, cette condition d'imperméabilité de l'espace s'interrompt, puis la scène s'accorde jusqu'à se confondre avec le paysage naturel. Oui, nous sommes à *la périphérie*, en bordure du système urbain. C'est là la dimension la plus intéressante de la ville contemporaine, cette réalité semblable à une nébuleuse dans laquelle vides et pleins s'articulent d'une manière disons « gazeuse », à l'instar d'une galaxie, la *galaxie urbaine*. En périphérie, l'architecture, ou plutôt le bâti, se mêle aux zones naturelles. On trouve ici, à la lisière de la ville dense, ce qui est le germe de l'idée des paysages urbains de la quatrième ville : un système poreux, un patchwork d'espaces pleins et d'espaces vides, de construit et de naturel. Ces lieux hybrides constituent le principe fondateur sur lequel réinventer la nouvelle physionomie de la quatrième ville. C'est un paysage qui efface partiellement l'architecture pour la faire interagir avec la nature, à l'instar d'un tissu spongieux qui dessine des marges complexes et interférentes entre vides et pleins.

La quatrième ville déploie un paysage où le territorial reprend la conquête de l'espace sur l'urbanisé, un espace en équilibre (instable) entre ville et paysage.

Comme nous le disions, Massy est un fragment de la vaste métropole du Grand Paris. Cette ville concentre toutes les contradictions et les complexités de l'hyperville contemporaine. Satellite de Paris depuis ses origines féodales, elle doit avant tout son développement aux voies de communication : d'abord la Bièvre et son affluent le ru des Gains (aujourd'hui couvert), et maintenant les nombreuses artères qui la sillonnent (autoroutes, trains locaux, TGV). Bien qu'elle soit de taille modeste (50 000 habitants), la ville participe à la dynamique croissante de la zone sud de Paris, avec la proximité du marché d'intérêt national de Rungis, de l'aéroport d'Orly, mais aussi du centre de recherche universitaire de Saclay et de la ville de Versailles. La Bièvre génère encore tout un écosystème, certes fortement affecté par l'urbanisation, mais encore reconnaissable, notamment grâce à la forêt domaniale de Verrières qui touche Massy dans le quartier de Vilgénis.

En termes d'altimétrie, le terrain sur lequel se trouve la ville se développe de manière complexe comme un plan à double pente, compris entre les deux vallées des affluents de la Seine qui traversent ce territoire : la Bièvre au nord et l'Yvette au sud ; la zone constitue également le versant est du plateau de Saclay.

Massy s'organise principalement en quatre zones, séparées par le réseau routier et ferroviaire, qui coïncident avec quatre phases de son développement historique et de sa sujétion aux mouvements de la métropole parisienne : le noyau historique, construit autour d'un système de fortifications (quartier du centre-ville), aujourd'hui disparu à cause des destructions des guerres et des reconstructions ultérieures ; puis la zone d'expansion (quartier Massy-Opéra), qui présente l'un des premiers « grands ensembles » parisiens ; enfin les deux extensions les plus récentes, édifiées autour des échangeurs ferroviaires de Massy-Palaiseau : le quartier de Vilmorin, vers la Bièvre, et celui de Vilgénis, coupé du système ferroviaire par le quartier Atlantis plus au sud.

Notre zone d'étude se focalise sur ce dernier quartier. Il y a plusieurs raisons à cela. Tout d'abord, sa forme close, délimitée par une série d'infrastructures routières : l'autoroute (A126/A10) au sud, la nationale N188 au sud-est. Le système ferroviaire ferme quant à lui le nord et le nord-ouest :

le système de trains régionaux RER, la nouvelle boucle du Grand Paris Express en construction, le TGV aux liaisons nationales et européennes. Cette enceinte infrastructurelle non seulement permet de circonscrire le champ d'étude à une zone que l'on peut parcourir intégralement à pied, mais évoque aussi la relation complexe entre local et global qui caractérise toutes les zones urbaines émergentes. En outre, ces limites physiques représentent de véritables sections du territoire et de ses pentes naturelles, c'est-à-dire qu'elles spécifient la forme du terrain en la séparant en parties distinctes.

La terre est visible à plusieurs endroits, que ce soit dans les friches pas encore construites, avec les excavations pour les fondations de bâtiments pas encore édifiés, ou simplement dans ses pentes, comme ligne d'horizon variable par rapport aux lignes de fuite inclinées des rues.

Atlantis est cet espace typiquement contemporain où le territoire est en attente de sa saturation edificatrice. Un espace aujourd'hui mélangé à des choses différentes, à des vies différentes, mais qui patiente avant son homologation à un *tout* construit. Ce quartier alterne deux formes de paysages : celui conçu par les paysagistes, qui complète le projet urbain en tentant d'en compenser les dégâts, et celui de la friche, le « Tiers paysage³³ » (Clément, 2004, p. 3), quant à lui riche en différences, poésie et espoirs. C'est cette présence du territoire et ce sentiment d'inachevé qui rendent Atlantis particulièrement intéressant. Il s'agit d'un paysage urbain *in progress* à la fois générique et spécifique : générique parce qu'il ressemble à tant d'autres du Grand Paris et d'hypervilles actuelles ; spécifique parce qu'il répond à ses propres règles d'urbanisme, son propre territoire avec ses pentes et contre-pentes qui racontent l'orographie unique de ce lieu, sa condition spongieuse particulière du rapport entre bâti et nature : ce bâti et cette nature.

Représenter ce morceau de ville met clairement en évidence un tel mélange entre bâti et paysage. S'il est manifeste que les friches constituent la partie la plus riche de la ville, tant esthétiquement que comme complexité vivante, les espaces naturels qui en résultent sont néanmoins voués à disparaître au fil de l'homologation constructive.

La représentation expose distinctement le rôle de la terre comme élément sous-jacent du tout et comme objet d'une plus grande colonisation. Les terrains défrichés dans l'attente de la construction de « boîtes » en béton, les zones de paysage fermées par

des barrières délimitant les futurs chantiers sont ce qu'il y a ici de plus poétique et de plus « sublime ». Or, dans un renversement total de situation, ces espaces et ces matières voués à disparaître pourraient au contraire devenir le centre de la ville future : construire la ville à partir de la terre et de la diversité de la friche devrait être l'impératif. D'ailleurs, faire en sorte que ces matières reprennent une place dans des villes déjà construites, en les reterritorisant pour compléter le projet urbain, reviendrait à imaginer un nouvel urbanisme qui tendrait à mettre sur le même plan construction et déconstruction, c'est-à-dire ville et territoire (du latin *territorium*, dérivé de *terra*). Réduire les zones construites ou pavées pour rendre sa présence à la terre, avec toute son inhérente complexité biologique.

Les figures que le dessin fait émerger sont des figures de métamorphose entre l'espace architectural et l'espace territorial, dans lesquelles le terrain devient matière architecturale et redéfinit la forme urbaine de la ville. Le *morphing* entre ces deux dimensions (ville et territoire) donne aux images le sens d'une superposition métamorphique entre ce qui existe d'urbanisé et ce qui pourrait être fait de désurbanisé ou de territorialisé.

En représentant cette ville à partir de la vie, certains thèmes émergent, guident la production des images suivantes et sont liés aux réflexions sur la culture urbaine qui caractérisent notre époque.

La terre

C'est le premier thème fondamental : en dessinant la ville existante, l'élément le plus présent est le sol, transformé en rue ou en mobilier urbain, bien distinct selon ses matériaux, ses typologies, mais aussi ses fonctions, ses régimes de propriété et ses grilles budgétaires (asphalte, pierre, sol stabilisé, gazon, etc.). Des tronçons de rues dévolus à des circulations différentes succèdent aux parcs et jardins. Dessiner d'après nature implique la présence aveuglante des espaces horizontaux : rues et trottoirs occupent près de la moitié d'une image urbaine à hauteur d'homme. Notons le rôle essentiel des sols urbains puisque c'est là que vivent les citoyens (surtout les plus pauvres et les plus vulnérables) et c'est là que se déroule la majorité des échanges entre les individus les plus divers (Deckmyn, 2020, p. 27)³⁴. Il est donc impératif de considérer autrement cet espace fondamental de la ville, non pas comme une surface passible de zonage, mais plutôt comme une épaisseur, celle de la terre³⁵. Dans ses profondeurs,

la terre préserve un univers de biodiversité, de l'eau et même la trame archéologique des lieux. Considérer la surface urbaine comme la fine couche d'un système terrestre nous permet de l'appréhender d'une manière différente, non pas étanche mais perméable et qui dialogue avec les complexités du vivant. Les surfaces urbaines ne doivent pas recouvrir le monde, mais s'intégrer dans son épaisseur : le sol est un *pli* entre la station verticale et la posture horizontale. Il doit accueillir le corps dans toutes ses positions, de la marche à la chute.

La campagne, entendue comme paysage agraire et espace vert, dépend aussi de la terre, et la ville doit aujourd'hui accueillir la possibilité d'inclure des terrains cultivables ou des parcs et des jardins³⁶, et faire émerger en son sein un « plan de campagne ». En tant que territoire originel, la terre est le substrat ancestral de l'espace urbain³⁷. Donc penser la terre comme l'espace pour une agriculture urbaine couronne la notion de ville comme un univers complexe qui est la synthèse de notre monde.

Les deux types de paysage dont nous parlions : celui conçu par les architectes paysagistes et celui spontané du résidu urbain, le « troisième paysage », sont possibles selon la quantité et la forme que nous donnons aux terres non construites qui parsèment la ville.

Le ciel

Le ciel n'est pas seulement la toile de fond lumineuse de la ville, il ne se contente pas d'éclairer les bâtiments et les rues, comme dans un tableau baroque, il n'est pas seulement l'un des archétypes de la peinture de paysage (encore décisive pour l'image de la ville contemporaine), il est surtout l'image de notre espace vital, l'ultime limite de ces quelques kilomètres d'atmosphère qui englobent la vie ; cette même atmosphère que nous dérégulons par nos activités minières. Le ciel est emblématique du « climat » en général (Latour, 2017, p. 101)³⁸.

Le ciel est le contrepoint du terrain et du sol : ciel et terre s'unissent sur l'horizon, lieu archétype de la connaissance humaine. Si l'horizon est l'endroit de la limite, c'est une limite mobile et variable selon le mouvement du regard de l'observateur (Collet, 2011, p. 91). À hauteur de nos yeux, toutes les lignes horizontales constituent visuellement l'horizon. La division de l'espace vertical en bas et en haut commence à partir de ces lignes. Il est essentiel d'en être conscient dans le dessin de la ville contemporaine, car c'est là que ciel et terre se rejoignent.

Le ciel est aujourd'hui la limite de l'espace et, comme nous l'avons dit, c'est un vaste intérieur, une voûte qui protège les possibilités vitales. En ce sens, en tant que voûte, il permet de penser la ville comme un espace intérieur, en lui redonnant une limite ultime qui, par contraste, rend plus mesurables ses limites proches : les constructions.

L'eau

Des aquarelles de Turner, des miroirs d'eau de Le Nôtre ou des fontaines du Bernin ont su illustrer un concept simple et crucial : l'eau est l'élément qui unit le ciel et la terre et permet les cycles de vie. C'est le moteur de l'écosystème terrestre.

Matériellement dans le dessin, plus symboliquement dans la réalité, l'eau estompe les différences, unit les opposés, rend perméables les différentes catégories. Elle représente le mouvement, le flux vital, la coopération directionnelle des espèces, la prolifération de la biodiversité. Pourtant, la gestion des eaux et des zones humides sera, dans un avenir proche, un problème critique, à la fois social et écologique ; donc une infrastructure primordiale de la future ville³⁹.

L'espace public, l'hospitalité et le commun

La ville est définie par l'espace de la *polis*, *civitas* ou cité, c'est-à-dire un ensemble de citoyens libres et autonomes (du moins selon sa tradition occidentale). Dans ce sens, l'espace urbain se caractérise par la prévalence du public et du commun sur le privé, par l'idée de *communauté*. Au cours des dernières décennies, le pouvoir politique a peu à peu délégué la « chose publique » à des gestionnaires privés, dérogeant ainsi à sa mission de gestion confiée par les citoyens. Inverser un cycle politique « pour faire vite » a conduit à maximiser la domination privée sur l'espace urbain (Coriat, 2020, p. 136). La prédominance du marché même dans la gestion du public, sur le plan tant opérationnel que conceptuel (les paradigmes capitaux et absolus du budget et de la rentabilité dans la gestion publique et la commercialisation du service public), implique, dans une logique de gouvernement de la ville par les citoyens, de requalifier au titre de bien commun de nombreux services essentiels à la vie. Car le bien commun sous-tend une telle nécessité qu'il est inaliénable et que *tous* les citoyens peuvent en bénéficier. Cette définition suppose donc l'égalité de tous, l'accès garanti à l'usage du bien et une gestion par l'État, qui reprend ainsi sa place de mandataire par

rapport aux citoyens-mandants. Afin de contrebalancer la prévalence des logiques de marché jusque dans le public, il convient d'accroître la présence de biens communs inaliénables et accessibles à tous, en les étendant à de nombreux lieux ou services de la ville. Cette transformation, déjà partiellement en cours, invite à repenser l'espace public urbain en fonction, entre autres, de l'idée du droit d'accès et d'accueil pour tous, notamment pour les citoyens exclus des logiques du marché, les pauvres, les réfugiés et les migrants.

En parallèle à cet élargissement de l'espace commun et toujours pour augmenter leur accueil, les villes actuelles devraient intégrer les petits commerces de détail, qui associent traditionnellement l'idée de vente à celle de lieu d'échange et qui sécurisent les rues par leur présence. Ils forment comme un « pli » d'interface entre espaces public et privé (Deckmyn, 2020, p. 37)⁴⁰.

D'une part les sols urbains en tant que bien commun, d'autre part le petit commerce pour redéfinir des fondations des constructions, comme interface entre public et privé, comme base de l'interface entre terre et architecture, semblent être deux concepts sur lesquels fonder la représentation de la ville.

Réécrire l'existant

La ville contemporaine semble tirer sa forme de deux mouvements opposés, l'un centripète et l'autre centrifuge : *urbanisation du territoire* et *territorialisation de la ville*. Le premier se réfère à l'expansion urbaine sur des zones de campagne de plus en plus vastes, tandis que le second mouvement, en incorporant la campagne dans la ville, modifie la structure urbaine, qui passe de densément bâtie à plus raréfiée et discontinue (Mubi Brighenti, 2020, p. 166).

Quant à la question environnementale et notre impact sur la planète, nous ne pouvons plus nous permettre de continuer de construire des hectares de terrain. Les villes devront donc revoir leur métabolisme, et les projets devront être de plus en plus imaginés comme une réécriture de la ville existante. Cet état de fait, pour ainsi dire imposé, est l'occasion de redéfinir nos paradigmes créatifs : au lieu de concevoir *ex-novo* (encore un mot du moderne), il faudra réaliser un projet *à partir de ce qui existe*, qui sera toujours plus proche de la *réécriture* que de l'*écriture*. En ce sens, représenter le paysage urbain joue un rôle central dans l'invention

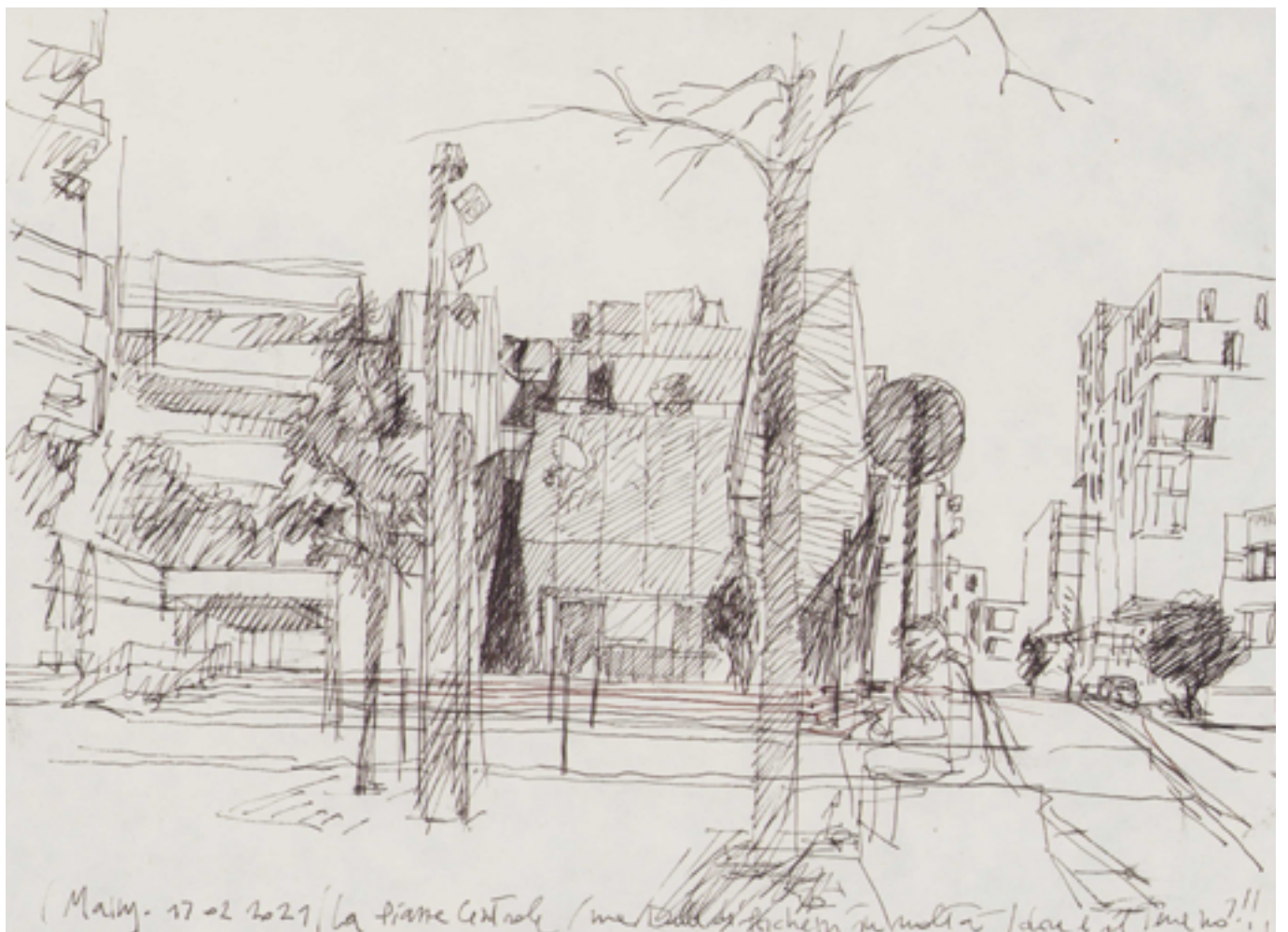
de la prochaine ville, car cela nous permet de mettre la ville en syntonie avec la matière du projet. La représentation urbaine sera nécessairement cartographique, scientifique et sentimentale.

Atlas d'images de Massy

L'atlas d'images qui suit est un élément essentiel de cette recherche, il en représente même le moteur fondamental. L'immersion dans l'espace de la ville, en son cœur, permet de décliner la réflexion sur la ville elle-même, au niveau tant de l'écriture que de l'image, et les deux langages, d'abord cursifs, se précisent dans le travail jusqu'à prendre une forme plus précise.

En ce sens, les images s'articulent en plusieurs étapes, suivant dans leur production une sorte de « protocole du regard ». Tout d'abord, les images prises sur le vif ou *in situ* sont à la fois des photographies numériques et des dessins. Dans un deuxième temps, les images et les intuitions de lecture urbaine produites à partir de la vie génèrent une élaboration des *capricci d'invenzione*, dans laquelle les images auxiliaires du lieu (images cartographiques et photographiques) sont contaminées par des réécritures formelles *a posteriori* de la partie de la ville étudiée. Ce processus se termine par une série de « vues de paysages urbains » qui constituent la base de l'opération finale du projet. De véritables « tableaux » qui résument en images les thèmes critiques développés dans l'écriture et l'expérience du terrain.

Dans l'instant t de l'article proposé ici, la phase finale de ce « protocole », la phase de projet proprement dite, n'est pas encore présentée. Les vues constituent donc la dernière étape de l'atlas proposé, mais pas réellement la phase finale du travail. Elles sont le pont entre les ré-élaborations en studio et le projet.



Figures 1 à 12. Gabriele Pierluisi, dessins de la ville de Massy réalisés à la main *in situ*. Crayon, encre et lavis aquarelle sur papier, format A3.



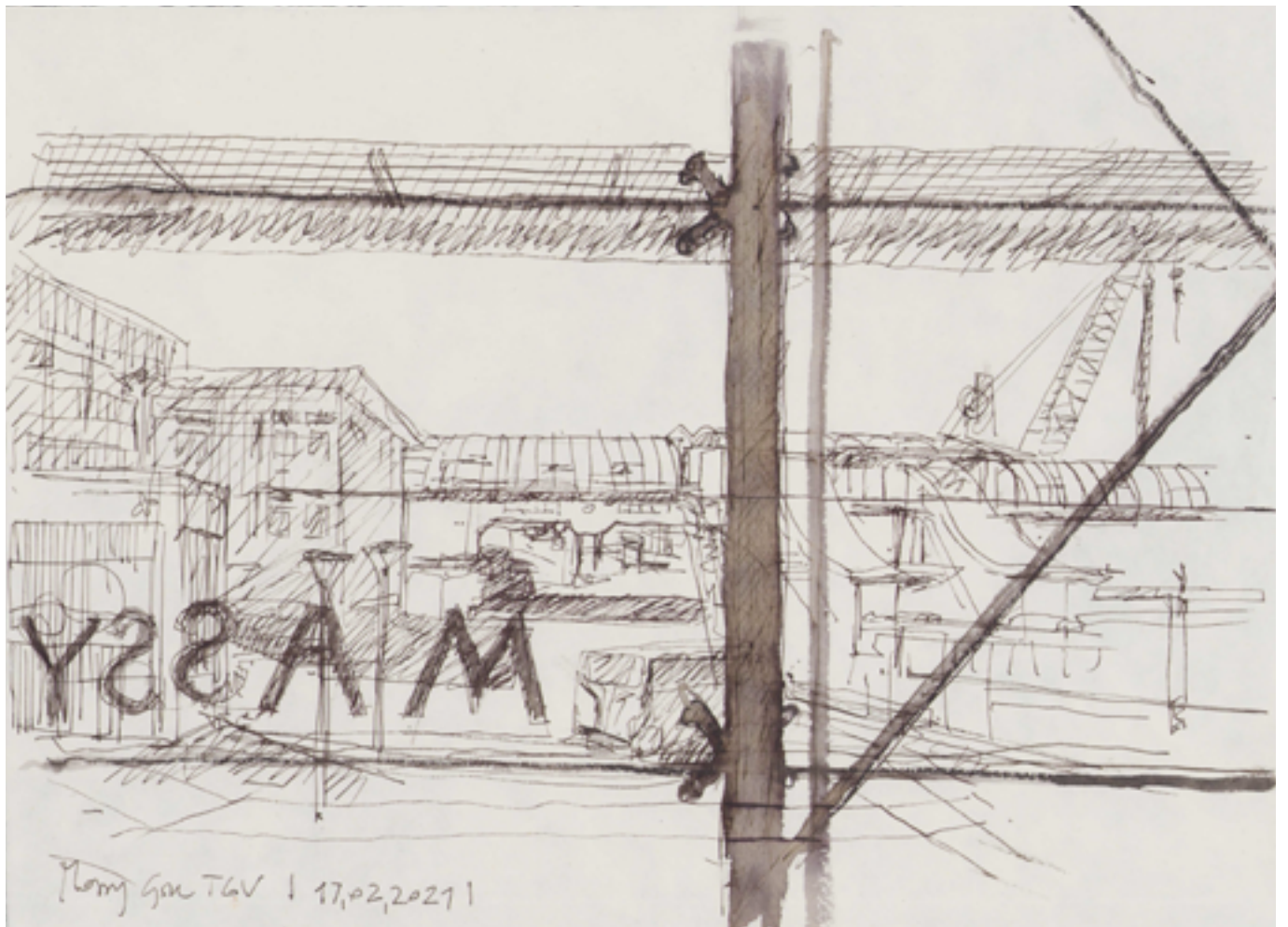




Mary Hoa Anpikhe | 20,02,2025

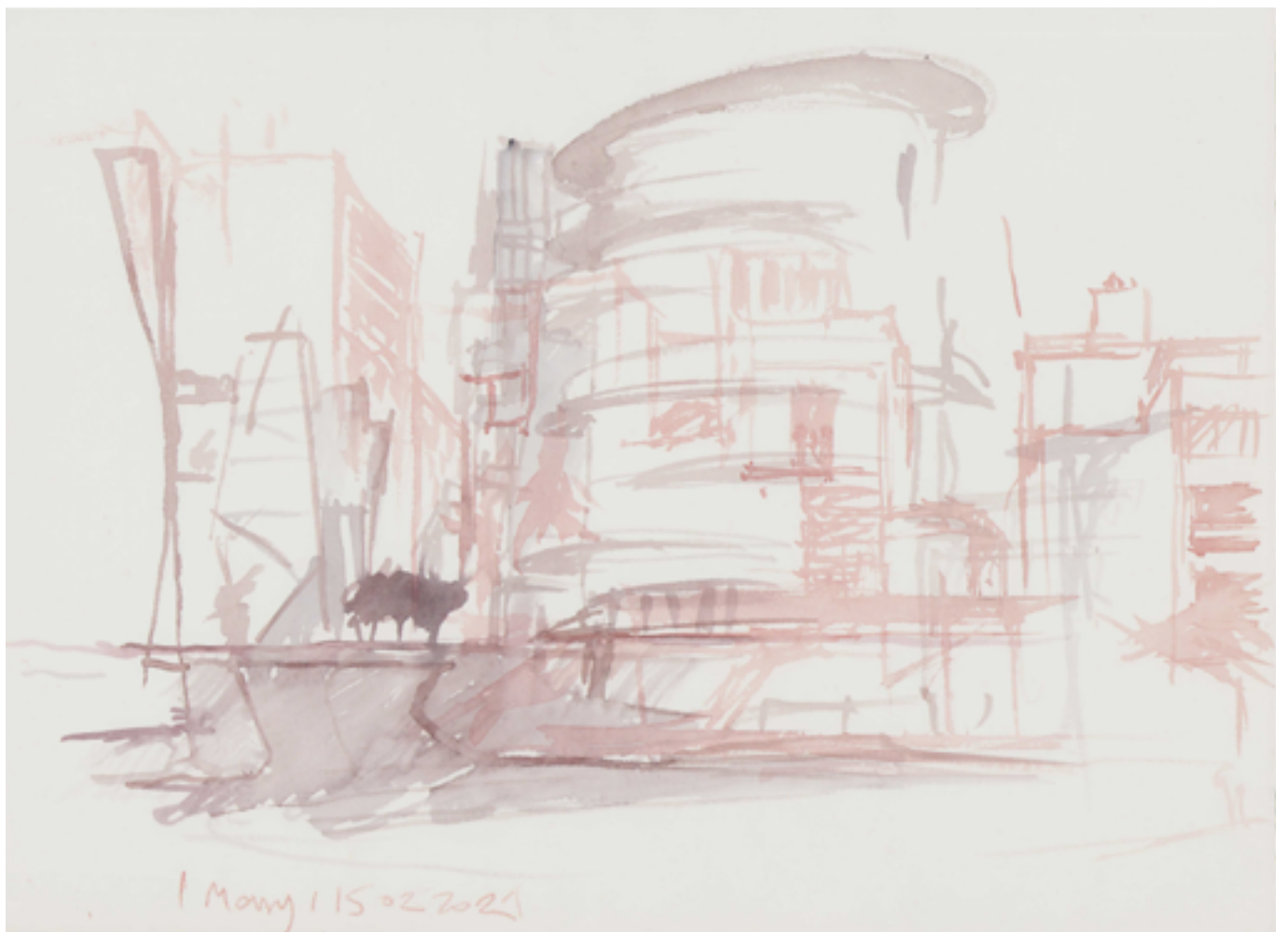
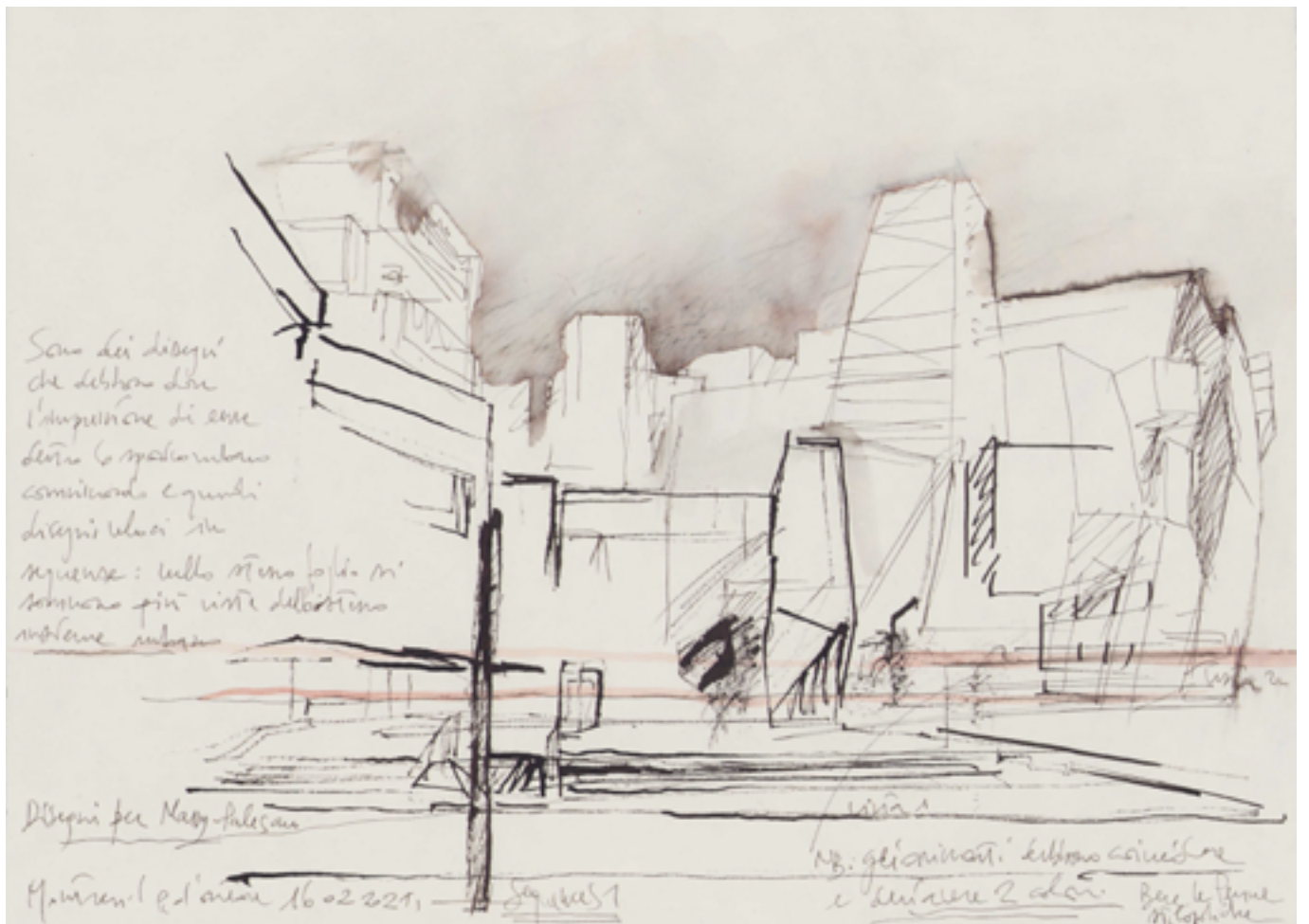
Tona

Khaditoba e mo rito
compito da / oha



Mary Hoa TGV | 17,02,2021







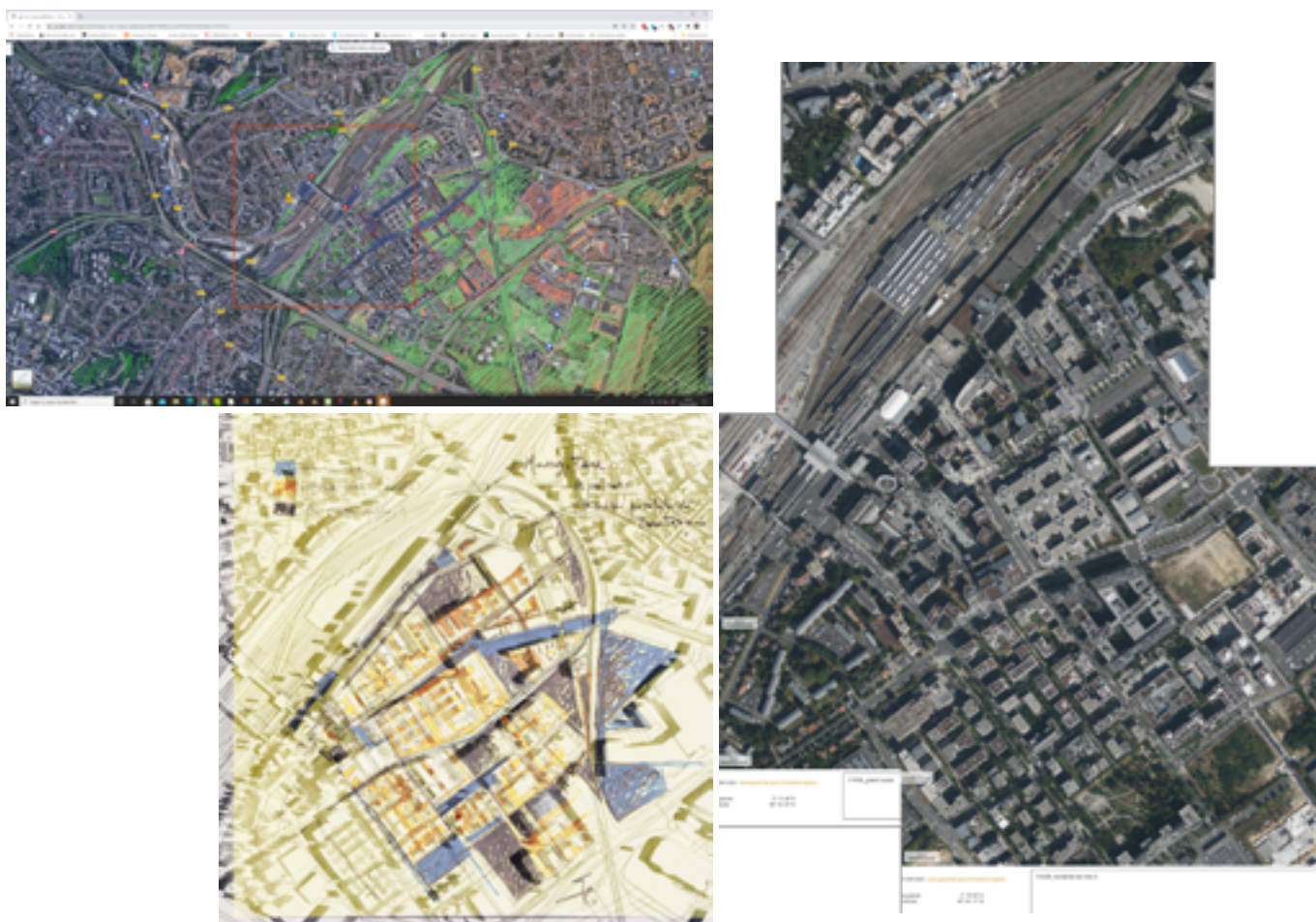
Figures 13 à 17. Gabriele Pierluisi, images de la ville de Massy réalisées *in situ*. Séquences de photos numériques.







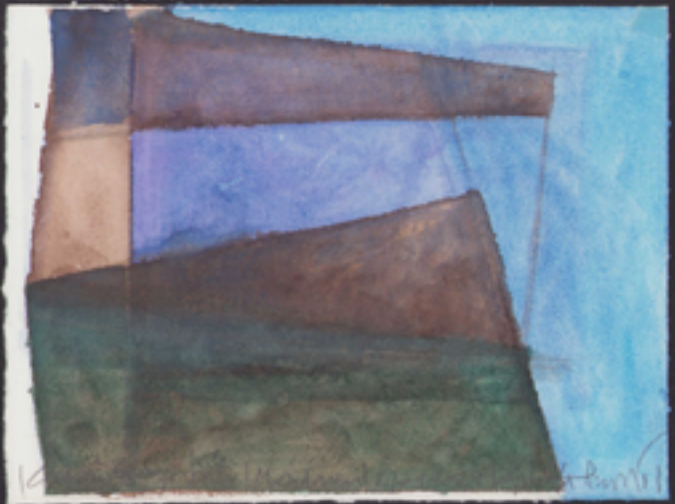
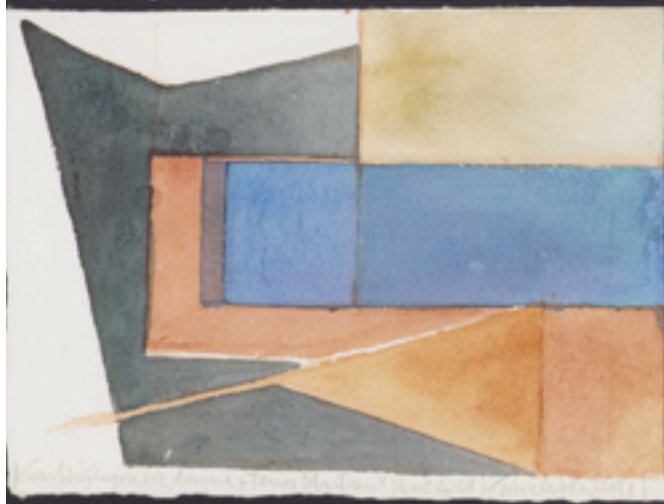




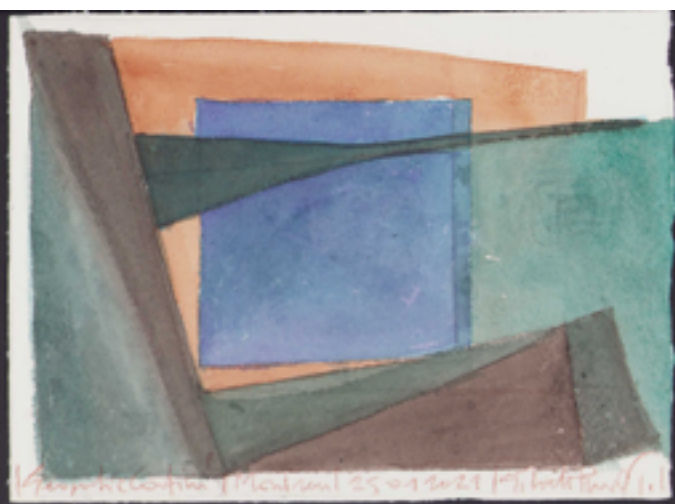
Figures 18 à 25. Gabriele Pierluisi, images de la ville de Massy produites en atelier. Images auxiliaires aux croquis réalisés *in situ*. Techniques mixtes, entre cartographie et dessin d'invention sur les thèmes urbains ayant émergé pendant l'observation du site. Techniques graphiques traditionnelles : crayon, crayon de couleur, encre sur papier. Production numérique : modélisation 3D, *rendering* et peinture numérique.



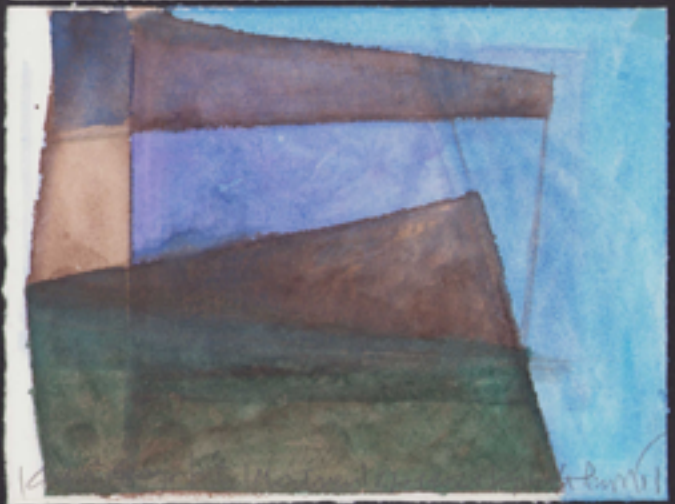
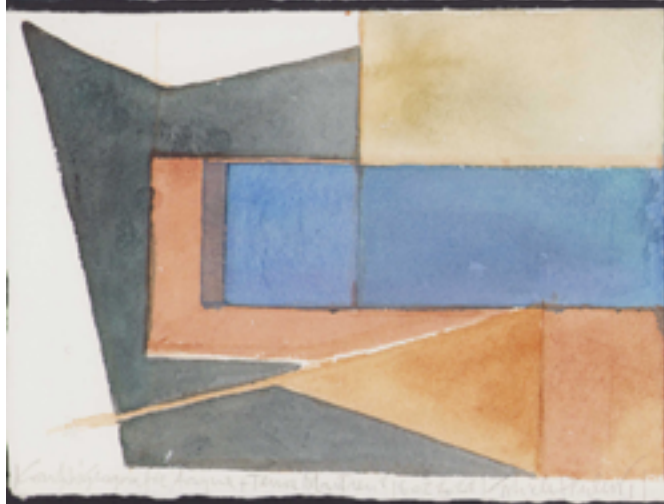
Amphibolite Montreal 25 09 2021 19, 10/11



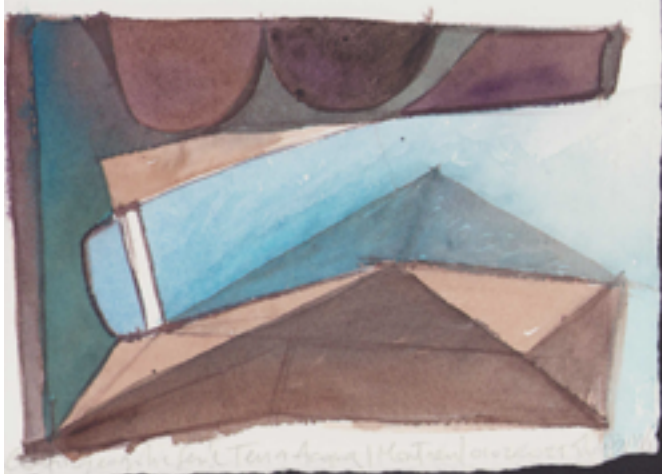
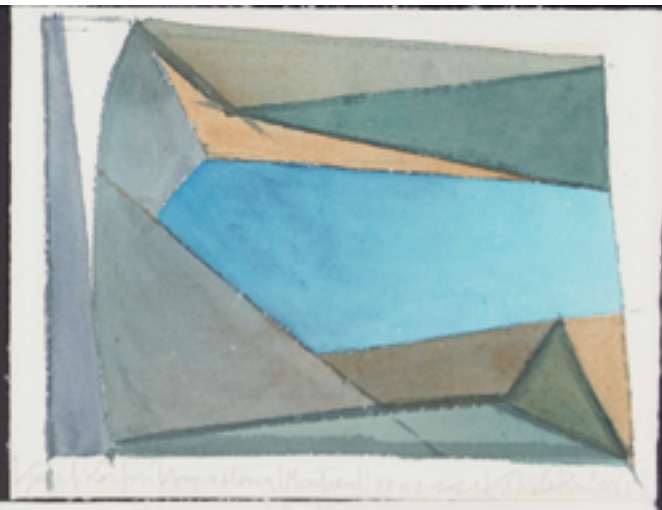
10/11

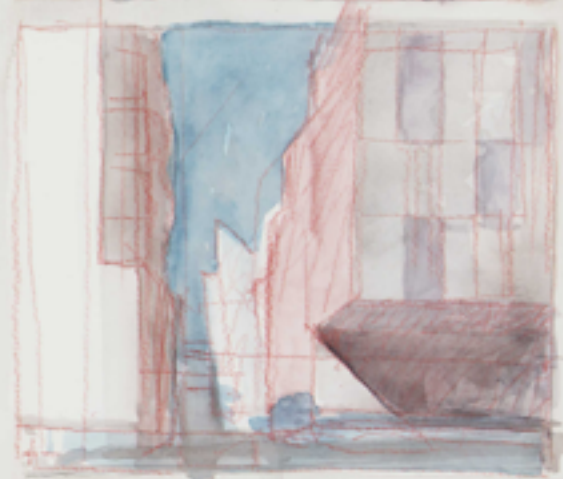


Amphibolite Montreal 25 09 2021 19, 10/11



10/11





Disegni per Massy

Sono le due figure
che mi debbono
montare

① Protoplasma

② vista della città
fem fem in quello di pagite
con queste due è così
sospeso!

In teoria la prima immagine
nessa a "regia" con
la seconda determinata
della figura figurata
nella simulazione
e nel rapporto spazio/cielo
18: forse esse anche
in lettico ...
sospeso di continuo ...

→ questi disegni a partire dalle foto
sono dei dettagli delle foto o delle
foto indipendenti...

Philippe / Montreuil / 2009



Disegni per Massy

le due immagini per
avvicinare le nostre figure
della città ...

Devi capire se
i disegni sono
a lettico o
se esse sono, pure,
obiettivamente sospesi

In queste immagini
la cosa che devi
fare è un cielo e
Tema, che

Anche l'immagine di
lungo tempo ...
Philippe / Montreuil / 2009



Disegni per Massey (Montreal) 05,05,1957 (K. Kiefer) - segue da un'archiviazione...

Disegni per Massey
Pase frontal...

Sei
Dipinge
legare...

Fondo
Figli un fondo figura
è questo che è difficile
le due figure sono più
legate... lavoro
dipinge insieme...

La figura due sempre dal fondo che è
più figura...

È se la figura non che il cielo e la Torre?
Kiefer che viene dalla vista prospettica
e la Torre che deriva dalla visione
aerea...
Sia e Pasa sulle figure (S)... si lavora ancora in alto mare?
E' più in equilibrio con troppe visibili, di solo il suo (sospeso al campo)
più visibile!!!

Disegni per Massey (Montreal) 05,05,1957 (K. Kiefer) - segue da un'archiviazione...



Disegni per Massy / È sempre il fondo che si meschia con la figura ...
 fondo, cielo, terreno è il paesaggio che si meschia con la architettura -

Giulio Perini / Montreuil 11.05.2021

1/2



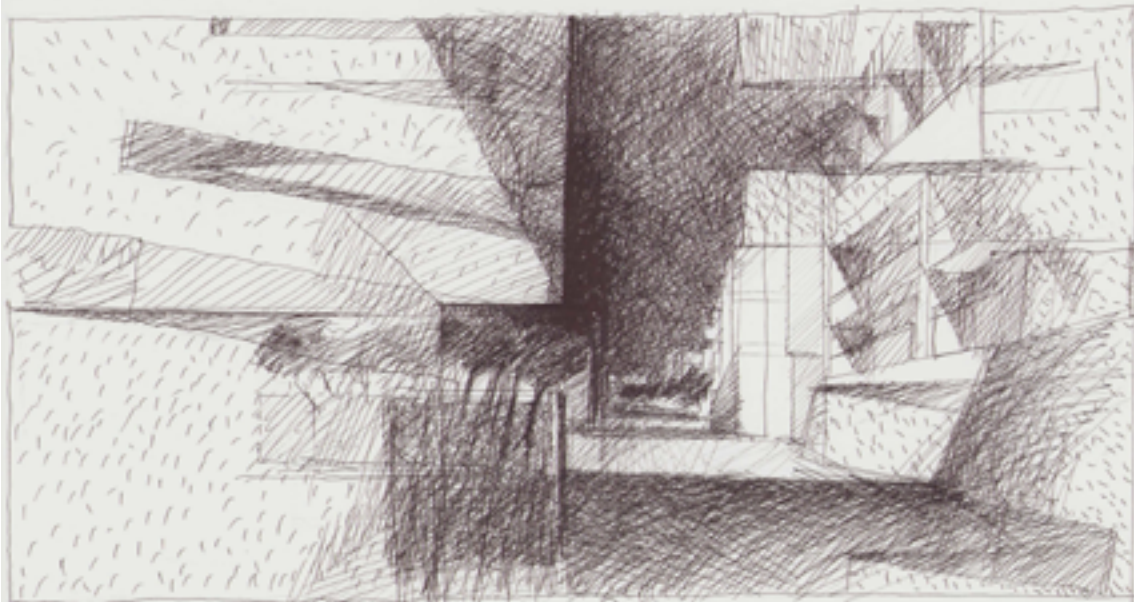
NB: questa forma non funziona con questo sistema planetario forse Trov'alt'alt'

con'ho' però ampliato o quasi l'altezza di fondo/terreno paesaggio

NB: manca la forma e non troppo sparsi del punto di equilibrio...

Disegni per Massy. In questione delle tentorie maschere della città -

Montreuil 15.05.2025



queste, piuttosto
debbono essere
benne, moderne
ma che non debbano
ricorrere a toni
alle pareti ...
rapidi con
l'acqua ...
O, ancora meglio,
se si mescolano, alle
Archi ...

Disegno per Mary | Monumental House, 2021 | Philip Pindler

Non mi dispiace come si concentra tutto al centro
ma i toni che il frammento di città ... Non è ancora finita, ma mi
sembra interessante, per contro, la sezione ... È un elemento che potrebbe
prendere più piede nella composizione generale ...
Spazio / abitato con stabilità. Quello che è da mettere è invece l'edificio
a destra ...

(completamente)

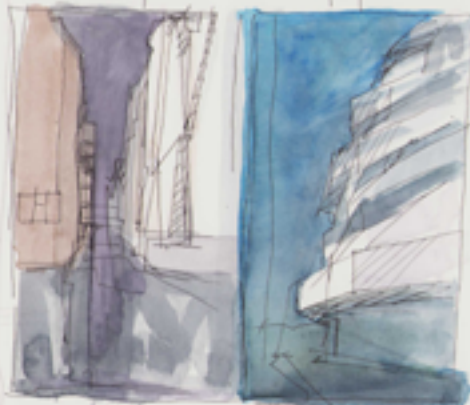


Plots of St. Paul
Le Parc de Montparnasse

Saint Querry Pt. 22 04 2021 | Disegno per la quinta città | Progetto |

Prima fase di lavoro

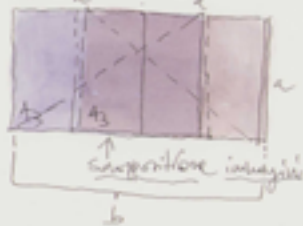
del uso delle foto ha permesso di perdere il cielo e il terreno -



- Algoritmo di produzione
- 1) Disegno e foto in città su Mary
della Mary Atlantic/central
- 2) Prototipi "a stampi"
sono realizzati in studio e 3D+
printing - Utilizzando il
Tectonics/Model



3) Elaborazioni digitali foto + immagini
montaggio in formato pixel



Mary Quattre Atlantica | Prototipi Balin + ...
I prototipi che rappresentano il doppio
movimento di urbanizzazione e territorializzazione
della città contemporanea ...
Produzione a studio 3D+Printing

a 29.7m
b 57.4

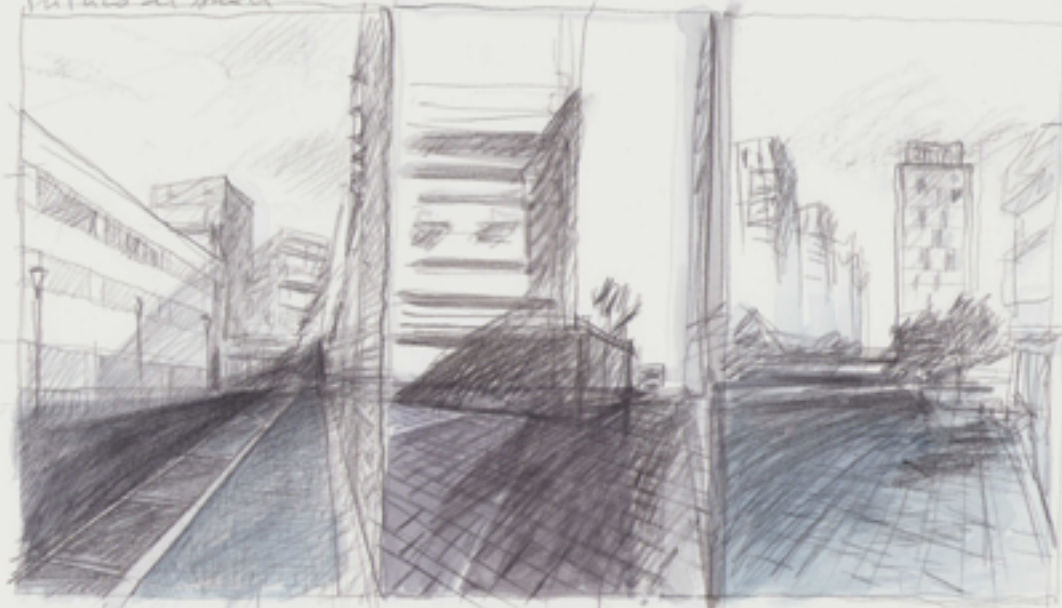
150dpi
(che al fronte in fase di stampa pari
Andrépierre) -> 248: 8 stampi a piedi dalle parti di acustico come al solito ...

Tecnologia dell'arte
Ma questa è la scelta

(la scelta è)

Disegno per Mary Progetto | Philip Pindler | 22 04 2021

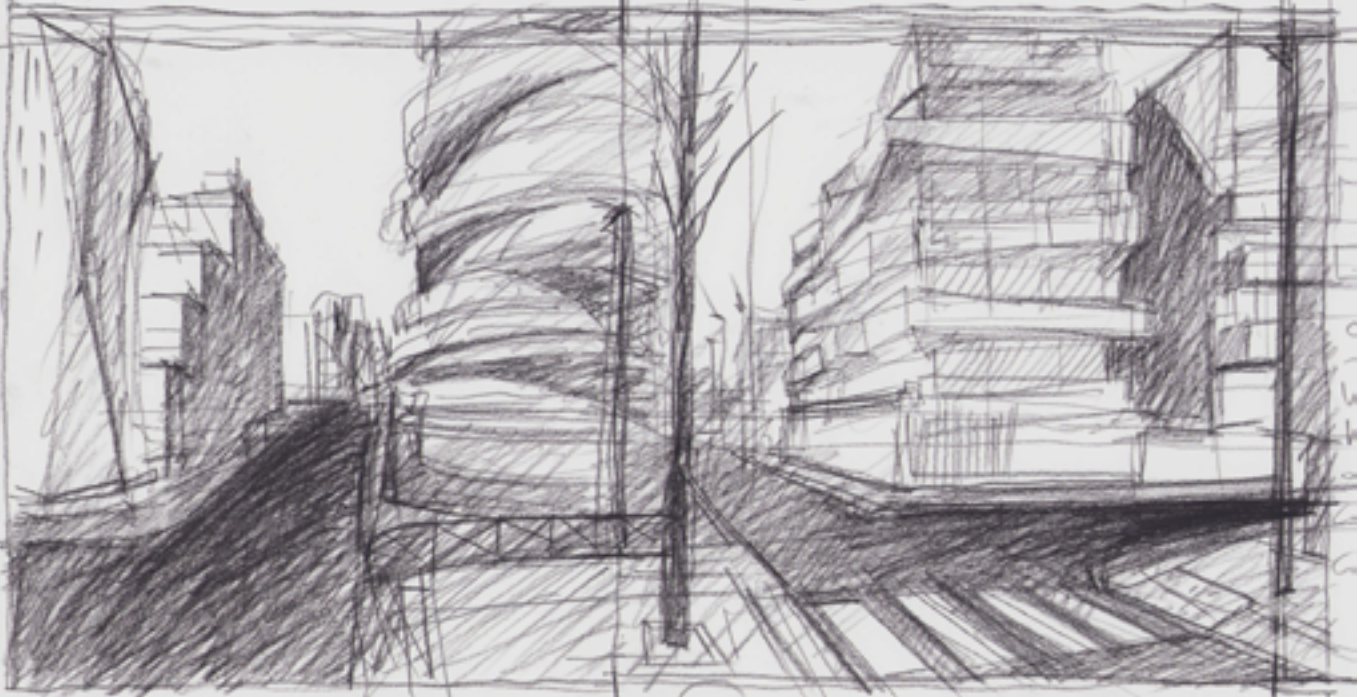
Disegni per Momy, Roma-Arco 27/07/2021 | 27/07/21 | Giulio Pierluigi, |
 Tratto di archi



MS:
 l'immagine
 è più forte
 di
 tutto!
Mo!

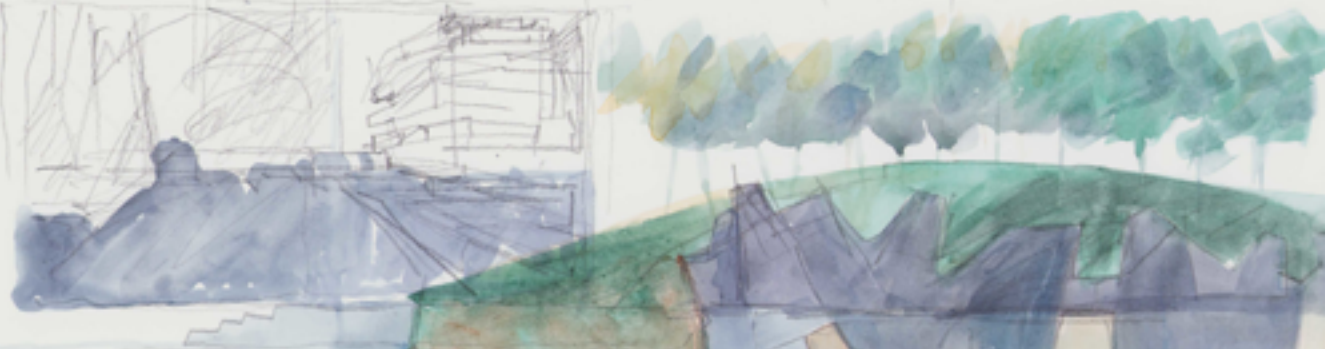
(Disegni per Momy: foto 1333 | febbraio 07 | foto 1322 | 2 tre metri naturali |
 Guardando le foto esce un tema e così quello del ruolo che è anche il Tema/pollare
 dello spazio pubblico e del luogo urbano dell'accoglienza e dello scambio.
 Tema che porta all'idea del ruolo come spazio completo, come Terra luogo della
 diventa e non del ruolo come riferimento...
 Questi disegni e le elaborazioni digitali relative, sono dei modi di far uscire il Tema
 paesaggistico, prima di stabilirlo in un progetto... Sono di tipo "schematico" fatto di forme
 vedere il Tema (Tratto di Archi) e lavorare poi avanti con alcuni di suo già a parte del progetto...

Scenari Momy / per i suoi disegni. Disegni per Momy / numero 239 esempio c |



Roma-Arco, 26-07-2021, Giulio Pierluigi, |
 Pensando anche alle suture di Coperto all'accademia, l'Albenza le due scene...

Disegni per Morry per Torre ai Santi i Tenenti, ridefinire i luoghi del comune a partire dallo spazio pubblico, ...

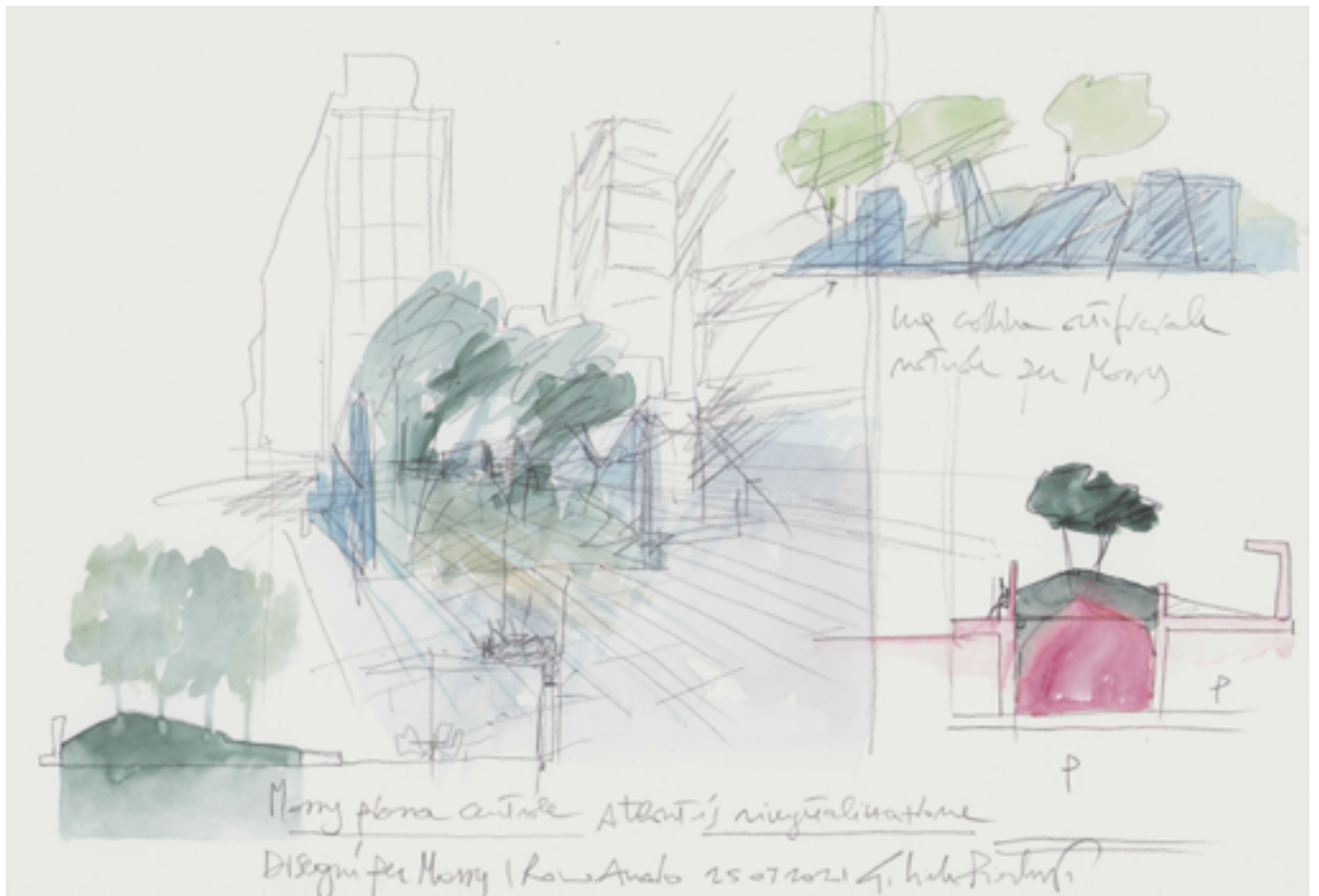
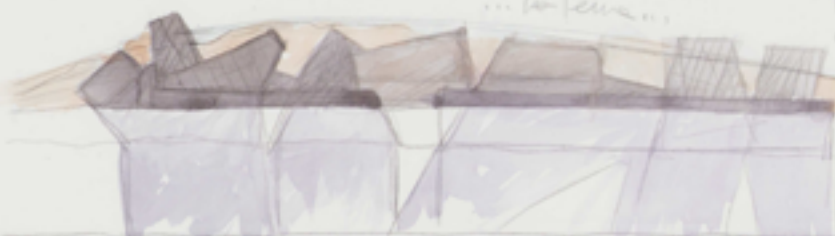


Disegni per Morry
 Foro pubblico 26/7/2021
 Phila Perlini



... la terra ...

Le cose hanno un sotto!
 Cogliere l'invisibile per la
 città contemporanea
 far vedere l'invisibile
 Dare della visibilità
 - oltre al nostro, contro
 il nostro ...

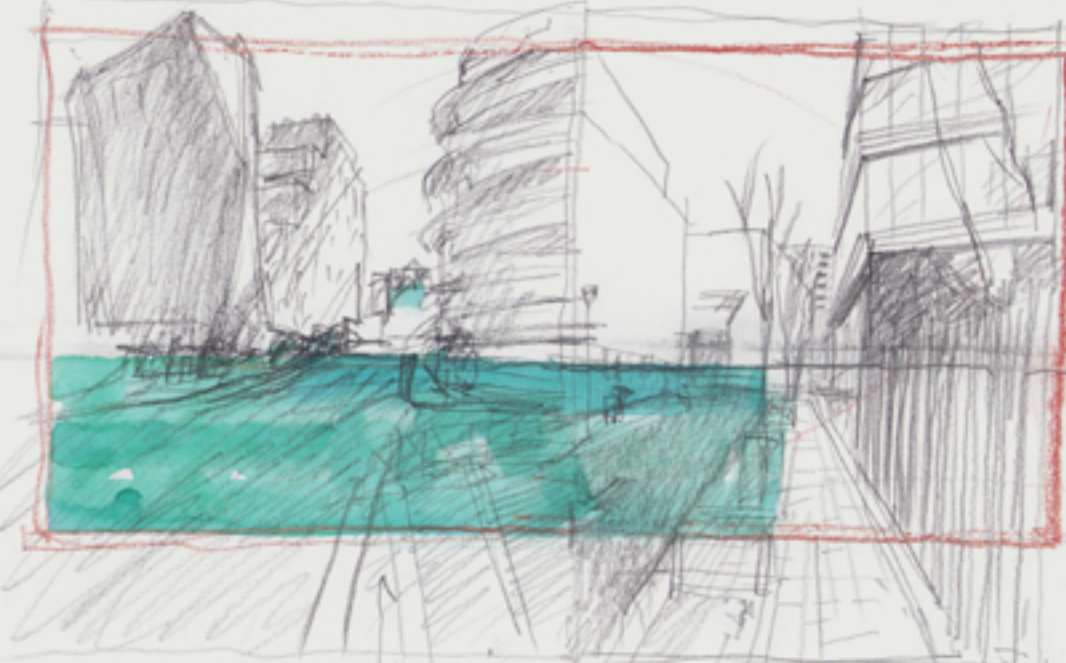


Una coltura artificiale
 naturale per Morry

Morry piana centrale Atlantici riqualificazione
 Disegni per Morry | Roma Anulo 25/07/2021 | Phila Perlini

Pellonale 006


forse l'area è un po' brutale va spuntata



Tylio quadrato

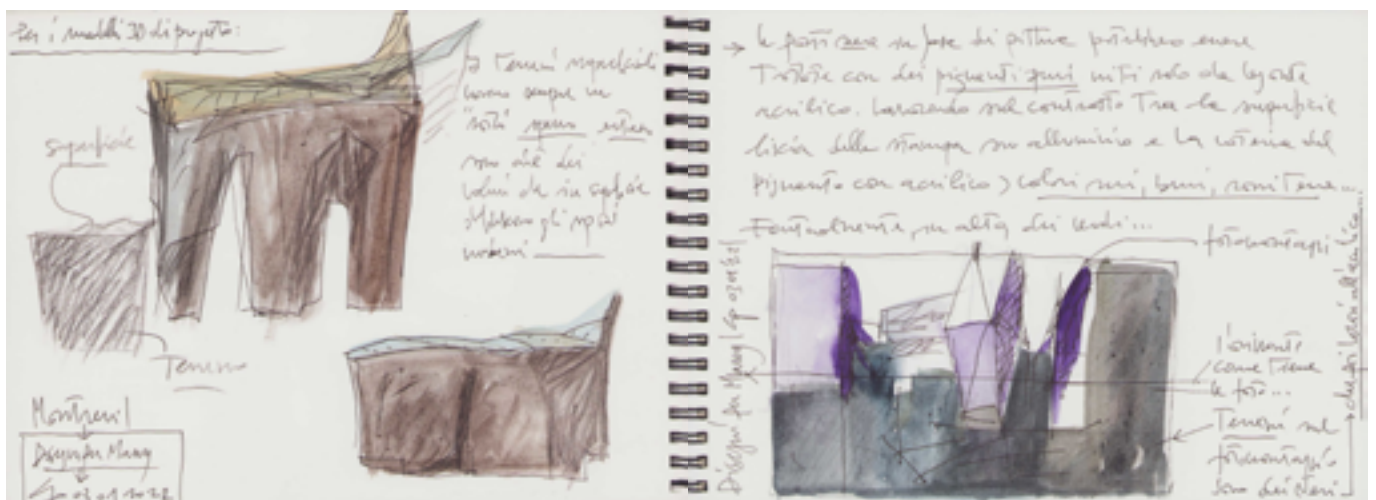
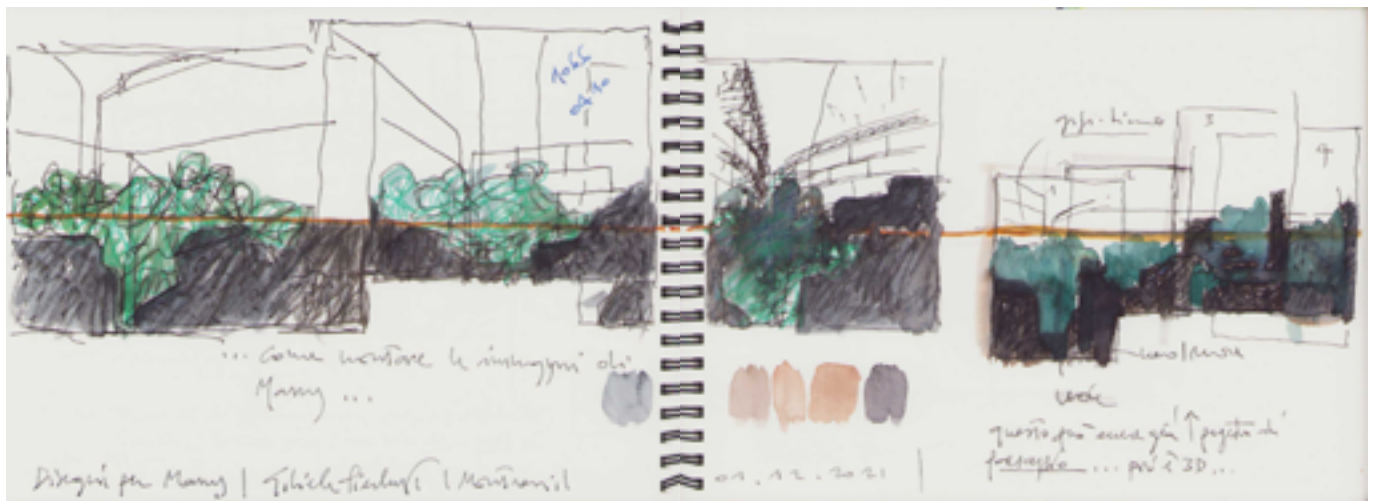
NB: potenza
subvota

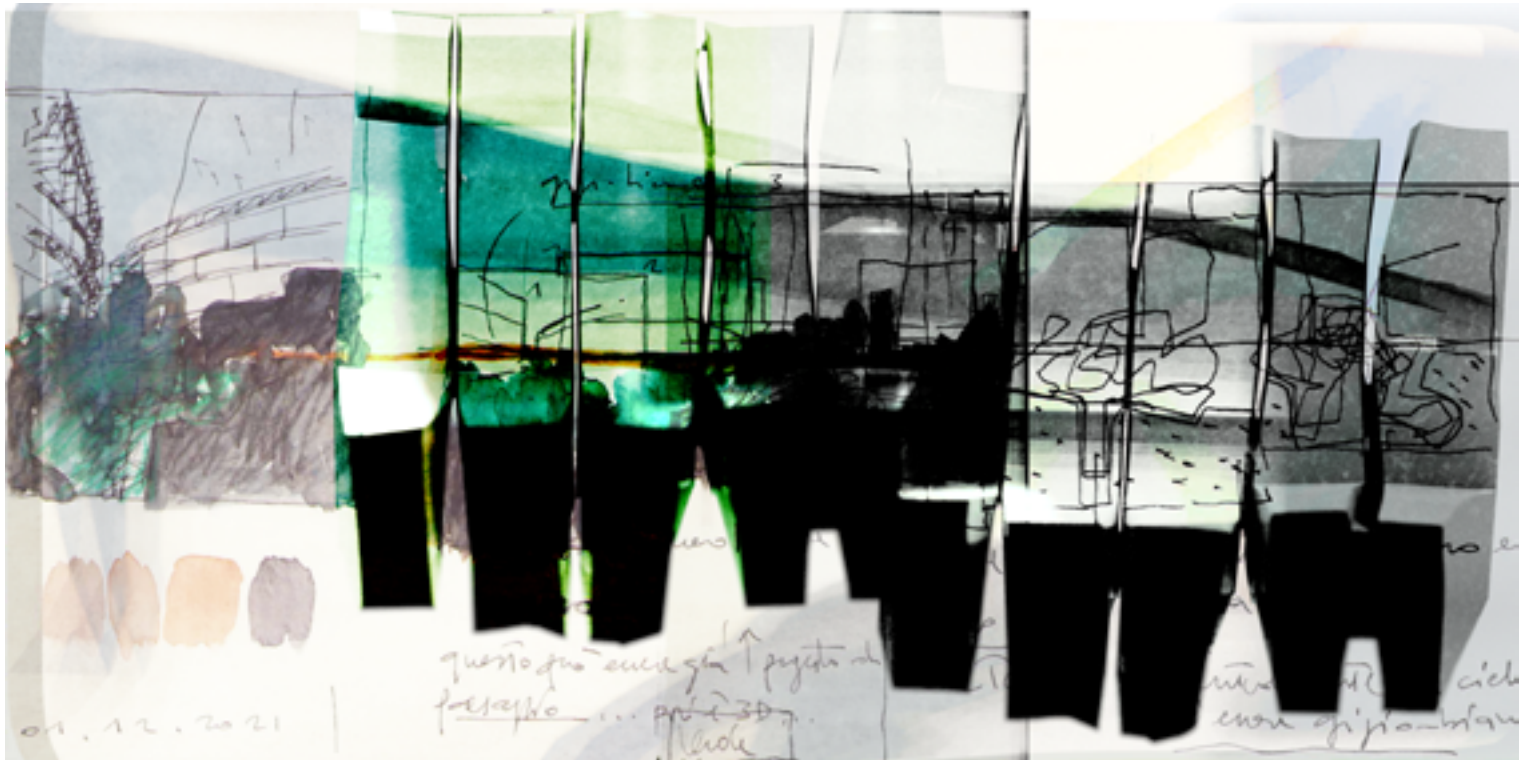
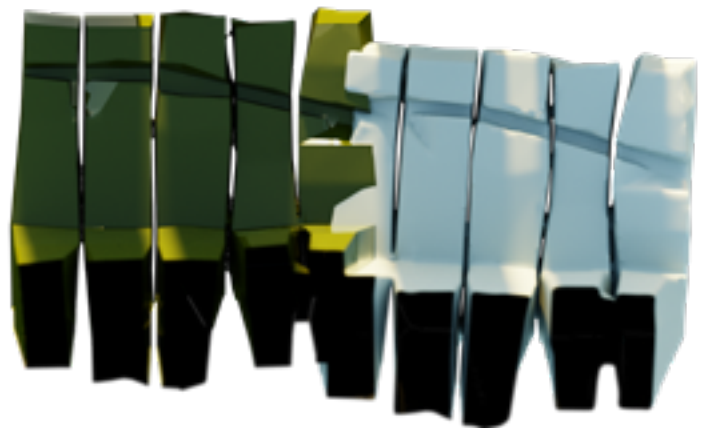
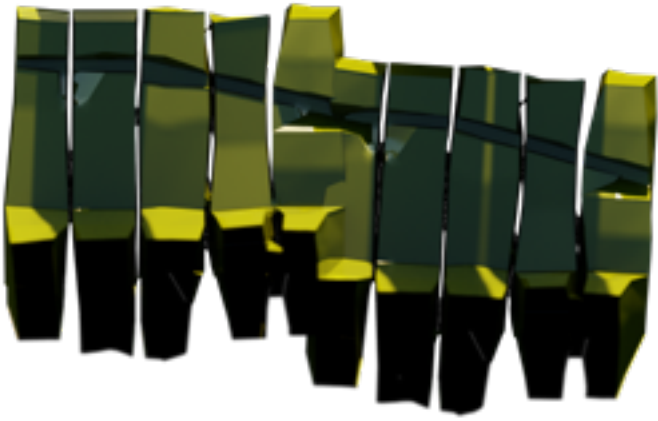
NB:
→ questa più con
una geometria
in bilico che
rappresenta in
modo astratto
il verde e
la vegetazione

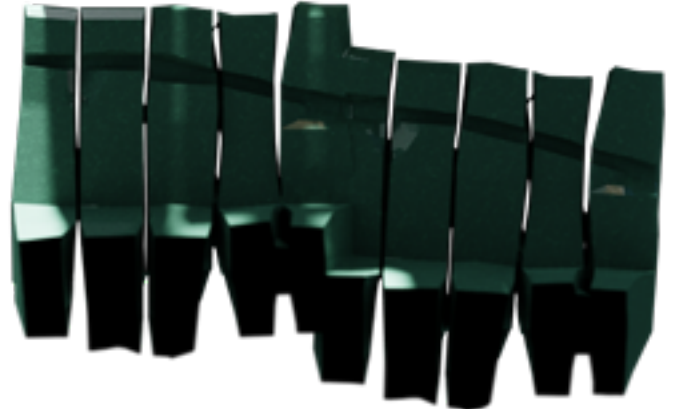
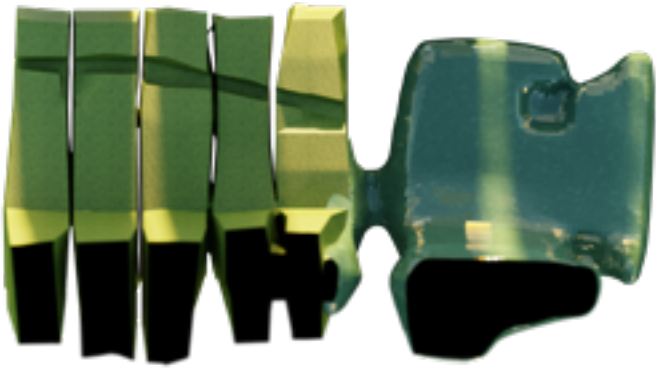
NB:  in questo
punto al
lomb

Mamy foto 1276

Disegni per Mamy 25/07/2021 - firm. Andrea L. Ghisla Pichlerist

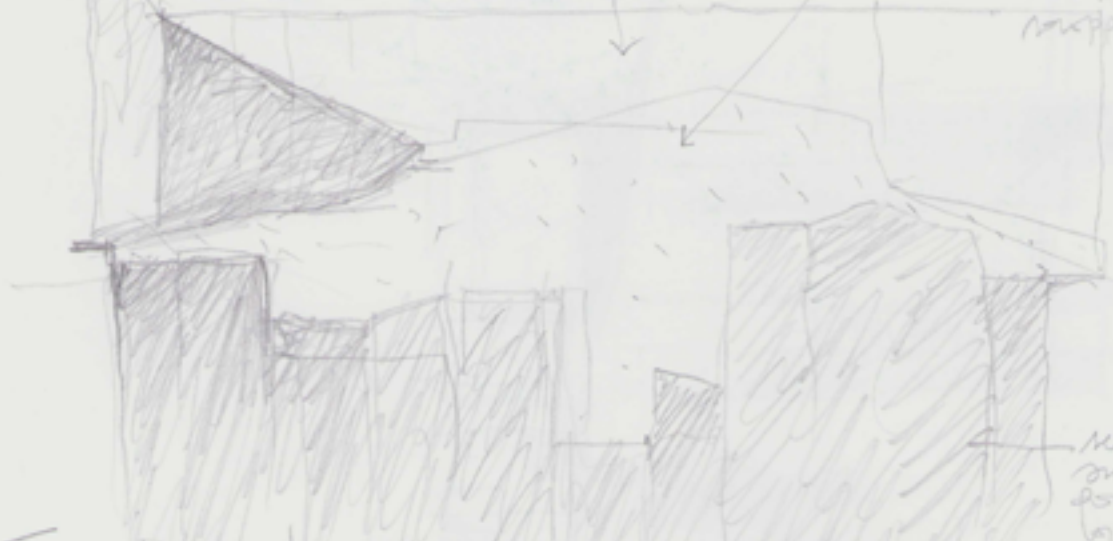






Dispositivo 3D per il controllo sulla finestra a Mary
 questo va sovrapposto alle
 proposte montate

vedi foto (Pensa che
 2 di questi
 supporti)



vedere
 su cui
 per
 la parte

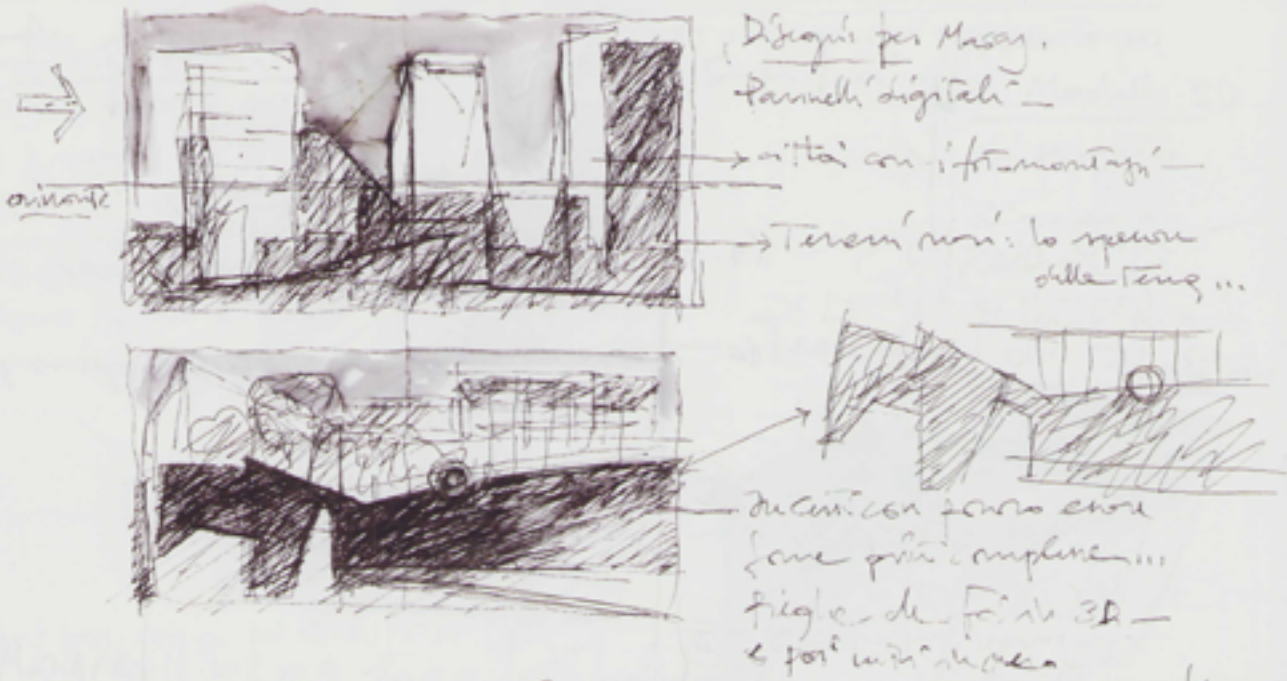
7 Dispositivo per Mary - Montreal 09/01/2022

Dispositivo per Mary / I sono fermi, sono un altro...

Due sono in legno
 loro che fa' in
 metallo è uno
 quindi le finestre
 come una macchina che
 girava fra...



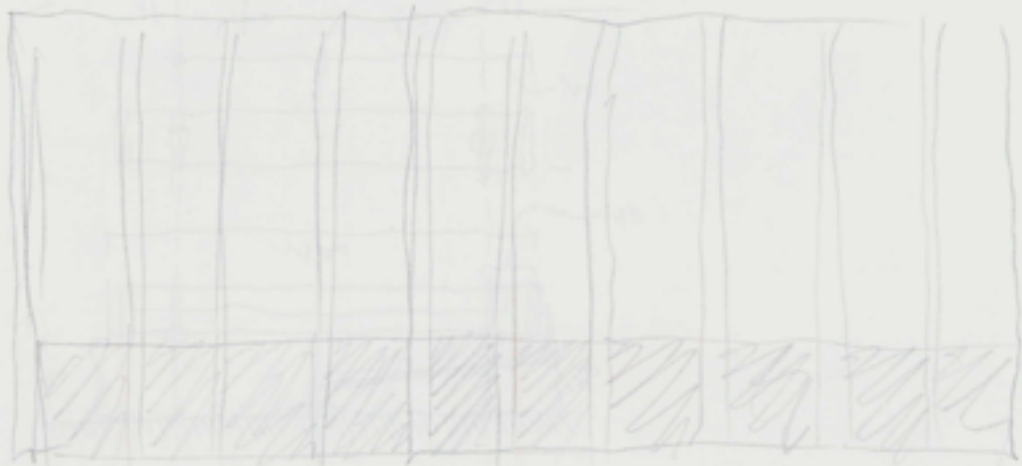
(Dispositivo 3D per la parte centrale di Mary Atlantic | 09/01/2022



Disegni per Masay / Ghile Fiorbati / Maurizio 03.01.2022 / *

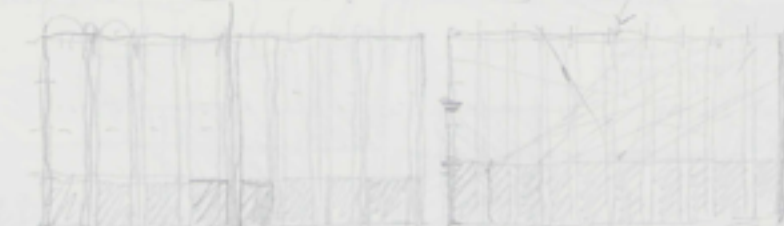


Disegni per Masay / Ghile Fiorbati / Maurizio 03.01.2022 / *



prospetto sezione

altro trono per Mary



x3
x6



x4

trono trappi

trapezolo
per la discesa
in (+)

trono per Mary



Monte eni
01022022

gabriela pinto



Tene pe Mary / Monreni 01.02.2022 / Ghidde Furleri

geometric più minime

longoly

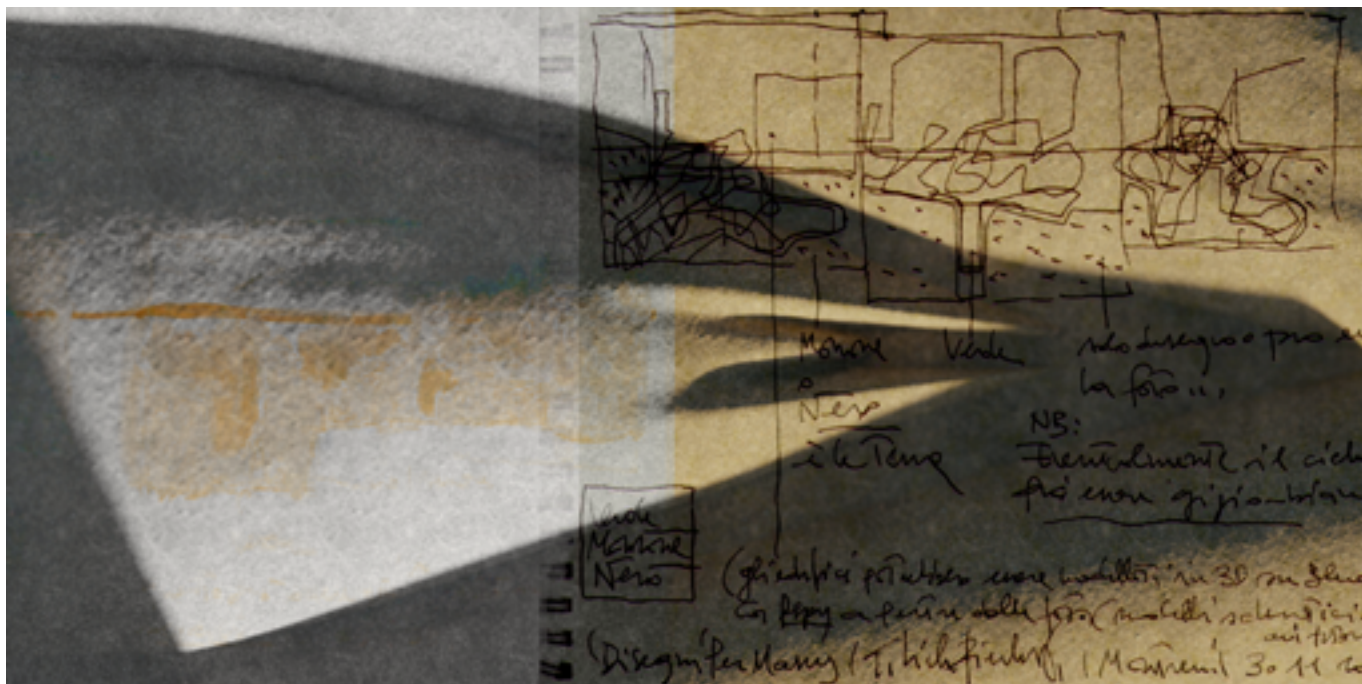


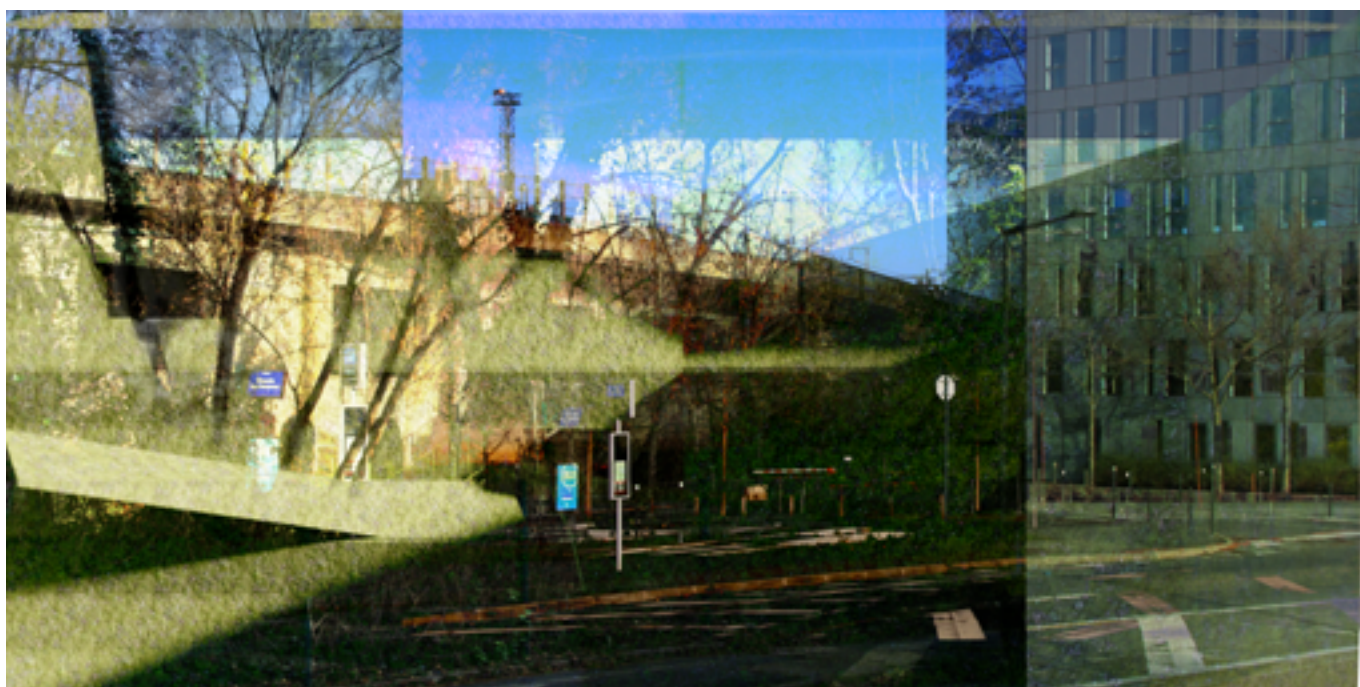
Francesca / *
Foto

Milano / Associazione Libellere

col polacchi

Ghidde Furleri / 02.02.2022





Figures 26 à 30. Gabriele Pierluisi, *Vedute pour Massy*. Vues paysagères et urbaines de la ville de Massy, quartier Atlantis. Photos et peinture numériques, modélisation 3D et *rendering*.

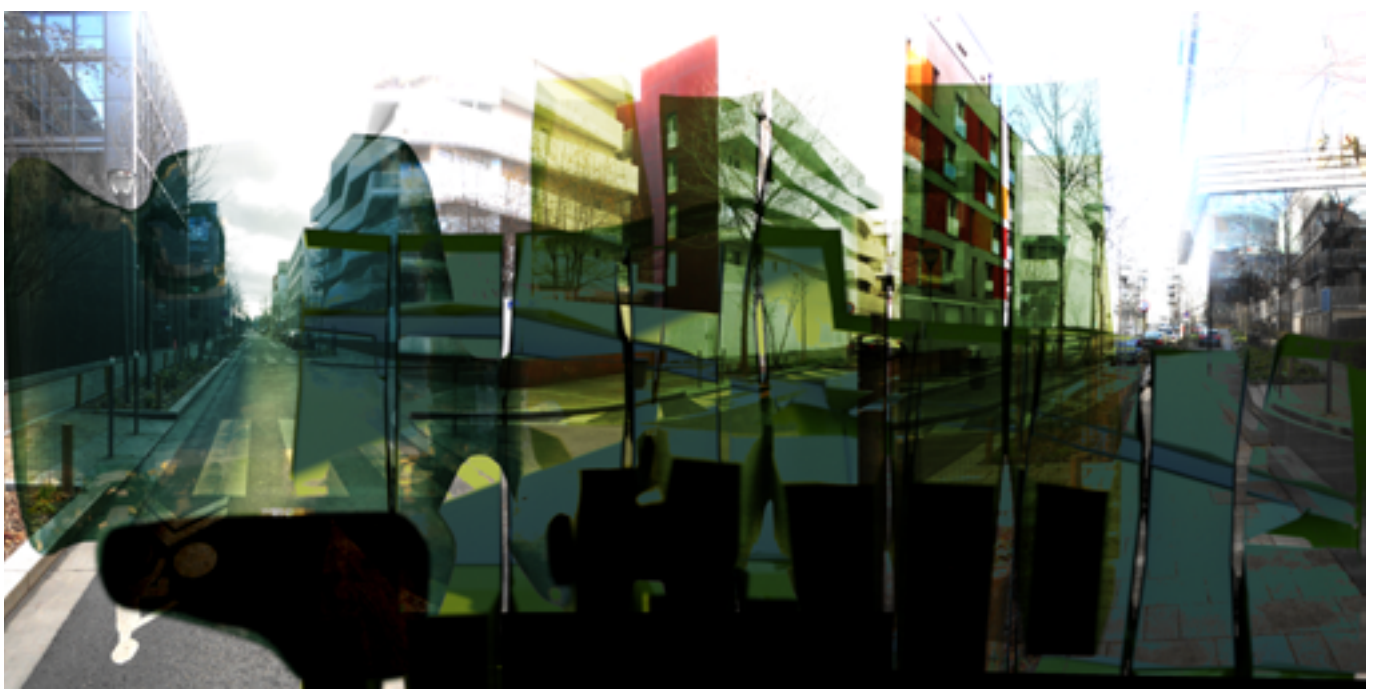
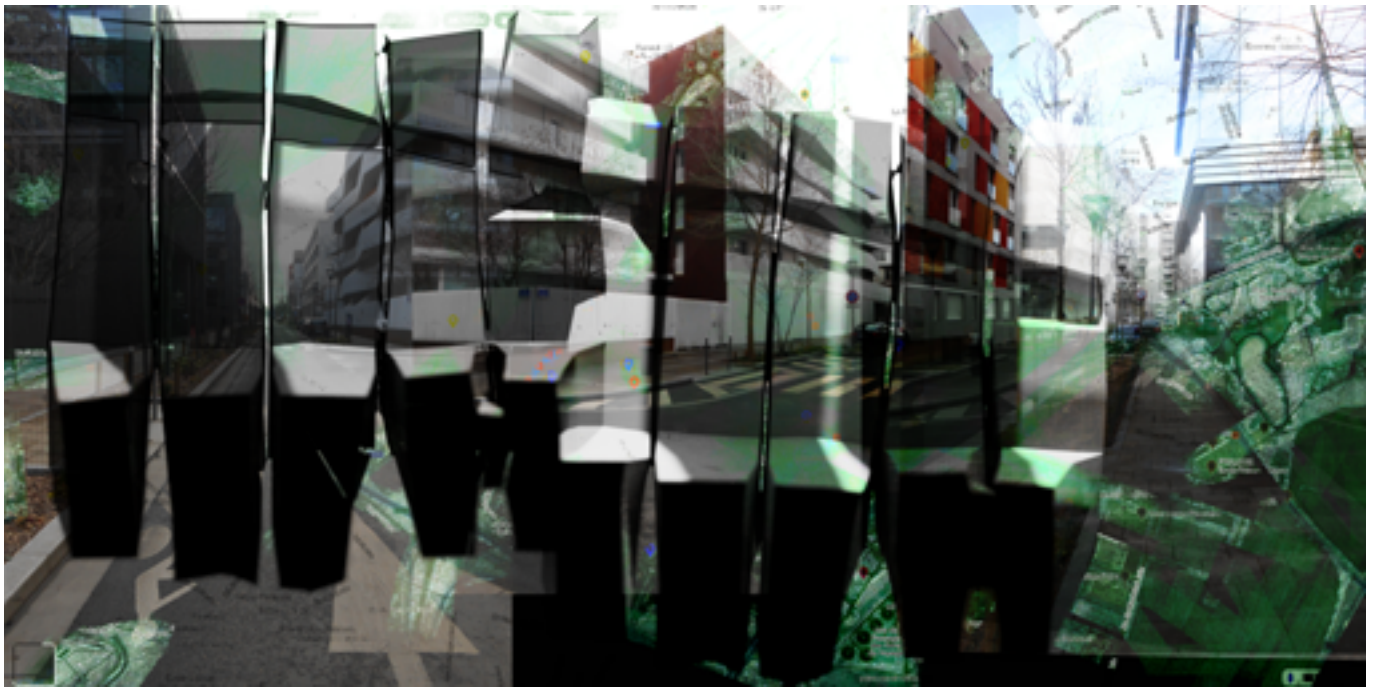
26. Page 104, en haut : « Gare TGV_Verte ».

27. Page 104, en bas : « Place Grand Ouest_Terre ».

28. Page 105, en haut : « 2/3/4_Terre ».

29. Page 105, au centre : « Leonardo Da Vinci_Terre ».

30. Page 105, en bas : « 2/3/4_Verte ».



REPRÉSENTATION DU PAYSAGE URBAIN ET PROJET

Les figures du paysage urbain : image et projet

Les thèmes ci-dessus identifient des priorités d'observation et des figures de projet qui répondent globalement à un changement de stratégie pour la ville contemporaine. En d'autres termes, ils font ressortir des visibilitées différentes des espaces existants. Ces visibilitées doivent répondre à un contre-mouvement, à savoir la territorialisation de la ville, phénomène inverse à l'expansion de l'urbain et qui consiste à *reterritorialiser* la ville, c'est-à-dire réintroduire la terre, réinventer un espace-paysage dans nos villes.

La terre est emblématique de la complexité des rapports induits par une transformation urbaine écologique. En effet, elle implique la biodiversité, la possibilité de l'eau et des espèces végétales. C'est aussi un matériau de construction, modelable pour redéfinir l'espace. La terre unit nature et architecture⁴¹. De façon symbolique et opérationnelle, on peut la penser comme un *système passant* entre deux mondes, celui de la ville et celui du territoire. La terre est le lieu relationnel par excellence qui accueille et met en relation différents éléments, et qui est elle-même générée par des relations.

L'histoire de l'architecture, tout comme celle du paysagisme, regorge d'exemples où la question du sol a généré des dispositifs de médiation entre les deux dimensions d'architecture et de paysage. Il suffit de penser à Le Corbusier : dans la cité radieuse de Rezé, les grands pilotis rythment une nature modelée entre reliefs topographiques et plans d'eau ; dans deux dessins en coupe du pavillon suisse de la cité universitaire, il s'attelle à représenter comment les pilotis s'appuient sur les terrains caverneux (Le Corbusier, 1929-1934). Pour Le Corbusier, autant, voire plus, que pour d'autres architectes modernes, l'architecture se nichait dans une nature idéale, autre, sauvage et douce, héritière de l'esprit rousseauiste, au rapport d'opposition duale nature/architecture. Les fondements des bâtiments avaient ce rôle de relier ces deux mondes, d'abord de manière technico-abstraite, puis progressivement de façon plus matérielle et expressive. Le Corbusier remplace le soubassement massif de l'architecture classique par un vide entre les pilotis, un espace de visibilité qui révèle au regard la nature idéalisée, fonctionnalisée et accueillante. Ce territoire idéal s'étire

sous les pieds délicats des édifices de Le Corbusier. Architecture et nature : deux univers juxtaposés, reliés plus par le regard que par la matière.

Prenons un autre exemple français, cette fois du côté de l'aménagement paysager, avec tous les fondements, escaliers, murets, bordures de bassins, talus des jardins d'André Le Nôtre. Ces aménagements jouent le rôle de médiation entre les structures construites en pierre et la terre, et ils définissent en même temps les contextes entre ce qui est étanche et ce qui ne l'est pas, les espaces de la promenade, les confins entre *natura naturans* et *natura naturata*. Il est intéressant de noter que, chez Le Nôtre, le rythme architectonique est dicté par la possibilité de déplacer et d'organiser la terre, ses éventuelles pentes, jusqu'à frôler l'éboulement naturel. Le regard et le chemin sont, pour ainsi dire, guidés par ce que l'agencement de la terre rend possible. La terre oriente l'architecture, en plus de s'y intégrer. Dans sa progression axiale, l'espace du jardin, du terrain avec ses dénivelés, parvient, grâce au travail concentré sur les pentes, à se présenter comme le substrat fondateur de l'espace proprement architectonique : le royal ou le château.

Ces deux exemples, parmi tant d'autres, nous racontent l'existence d'une série de *dispositifs d'interface* entre nature et architecture pour donner une forme à l'exigence de dialogue. Ces dispositifs nous montrent comment l'architecture se décline dans le paysage ou comment le paysage s'identifie à travers l'architecture.

Il s'agit fondamentalement de l'assemblage de ces deux facteurs, ou plutôt deux idées : l'idée d'architecture et l'idée de nature. Dans cette optique, les deux termes s'opposent et se juxtaposent jusqu'à générer un système.

Or, aujourd'hui, nous aurions besoin d'une réflexion et d'un mode opératoire qui ne soient ni binaires ni juxtaposés, mais fondés sur l'intégration et la continuité.

L'enjeu est de comprendre comment réinventer maintenant cette opération d'*assemblage* entre nature et architecture, à la lumière des paradigmes environnementaux qui ont changé notre vision du monde, notamment en brisant ce dualisme. En d'autres termes, de quelle forme d'assemblage la quatrième ville a-t-elle besoin ?

Avant d'avancer une réflexion sur les formes compositionnelles entre architecture et paysage, soulignons comment, dans le contexte du passage de la troisième à la quatrième ville, les dispositifs

relationnels susdits s'érigent comme des figures conceptuelles à part entière. Disons qu'ils sont les véritables outils du projet, définis dans un premier temps en image et déclinés ensuite en figures conceptuelles spécifiques. L'architecture devient l'infrastructure du paysage.

Du collage au morphing : notes pour le projet

L'assemblage moderne, qui influence encore nos formes de composition, repose sur la juxtaposition d'éléments différents, des fragments qui, une fois accolés, définissent un nouveau système.

Dans le collage, exemple de composition moderne par excellence, l'effet esthétique et conceptuel naît de l'opposition : une forme est d'autant plus évidente, et son rôle est d'autant plus fort, qu'elle est en contraste avec son cadre et les autres signes de l'œuvre. L'opposition entre différents éléments et la dynamique de relations conflictuelles qui en découlent constituent un système logique, un choc esthétique qui configure le projet. La modernité avance sur le contraste. La dialectique comparative et oppositionnelle entre des pièces différentes conduit à la catégorisation analytique puis à la synthèse, l'assemblage additif. En dialoguant par simple juxtaposition, les fragments modernes maintiennent leur statut originel de signes auto-référentiels typologiquement définis. C'est dans la confrontation avec d'autres signes que le sens global de l'œuvre est créé. Disons que les relations complexes du monde se réduisent au principe de l'opposition : si les rapports entre les choses n'ont pas de véritable forme, ils sont, pour ainsi dire, sublimés dans une différence qui renvoie leur définition à un lieu conceptuel, perceptible par le raisonnement plutôt que visible dans ses formes. Les relations désignent le vide, ou le joint, ou encore l'interface entre objets.

Dans le développement urbain, la modernité a usé de ce même mécanisme d'addition de fragments pour redéfinir la ville par le recours à des objets architectoniques *prêts à l'emploi*, des fragments d'espaces qui faisaient de la discontinuité une stratégie esthétique. Le territoire, la terre sont un résidu aléatoire, le connecteur inconscient des fragments de projet.

La logique du développement paysager de la quatrième ville aura la charge de retrouver la continuité entre lieu, contexte, territoire et architecture, apte à unir, pour ainsi dire, le fond et la figure. Il faut donc élaborer les interfaces jusqu'à leur donner forme.

À propos du tissu relationnel nécessaire à la quatrième ville, si l'on voulait rendre visibles les relations, faire d'elles la forme qui connecte plutôt que l'interface de juxtaposition entre éléments différents, il faudrait passer à une autre modalité de composition qui reposerait sur la fusion plutôt que sur l'addition.

Si le *morphing* utilise aussi des fragments ou des parties, leur assemblage tend à atténuer les discontinuités et façonne plutôt un passage fusionnel entre une chose et l'autre. Dans ce processus de métamorphose, les choses n'existent pas en soi, en tant qu'éléments isolés et juxtaposés, mais elles fusionnent pour construire des figures complexes qui s'appuient sur des liens. En clair, le *morphing* procède formellement sur les « passages » entre différents thèmes, objets, fonctions, espaces et cadres disciplinaires.

Le *morphing* est la figure clé de la nouvelle intervention urbaine : sur cette idée, nous pouvons imaginer l'intégration entre paysage et architecture d'où naîtra le futur paysage de la ville.

Dans l'opération de métamorphose, les formes des fragments importent, car l'une évolue dans les autres, les passages entre divers éléments sont les formes constitutives du nouvel ensemble.

On peut considérer dans cette optique que la terre est un système constructif qui s'articule sur les figures relationnelles entre le territoire et la ville, définissant en même temps un nouveau paradigme urbain et une nouvelle perspective de paysage naturel ; une nouvelle idée d'architecture vers une nouvelle idée de nature.

Le travail présenté ici, les dessins, les assemblages numériques des polyptyques et les procédures de production exploitent le thème du *morphing* ; c'est-à-dire que chaque image montée se dissout dans la suivante par le biais de transparences, de fusions de niveaux de couleurs, d'ombres noires.

L'image elle-même est provisoire dans cette logique métamorphique. Bien que fixe, elle prélude à sa mutation vers d'autres images, d'autres formes. En ce sens, l'image exprime le travail de superposition qui la génère et montre le processus depuis la prise d'après nature jusqu'au remaniement qui génère sa présence ; *objet relationnel* qui fixe un flux processuel dans son immobilité.

Dans le projet, la représentation est nécessairement provisoire : à travers la production de quelques images significatives, elle fixe des passages dans l'évolution du projet lui-même : une série d'icônes

clés permettant d'inventer d'autres formes successives. Le travail de conception est essentiellement perceptif, puisque voir les images produites en cours d'élaboration permet d'inventer d'autres figures à partir de celles-ci.

Que ce soit dans la présente recherche ou en général dans notre façon de travailler, les prémices du projet proprement dit consistent à définir ce contexte imaginaire, qui se résume en quelques « tableaux » qui, en quelque sorte, « mesurent » la possibilité d'expansion d'une forme dans un lieu. Ces images préliminaires deviennent le lieu où l'assemblage des représentations urbaines génère une série d'autres formes, analogues, que l'on peut appeler les *figures du projet*. Et ces figures sont doublement significatives, car elles sont valables en tant que forme mais révèlent aussi un mode opératoire : la manière dont on parvient au projet à travers le dessin. En effet, chaque image est aussi la recherche d'un système technique et opérationnel. Chaque image implique une formativité qui ouvre de nouvelles façons de composer la matière ; elle est à la fois une vision figurative et une invention procédurale. Une matière complexe et métamorphique qui est inhérente au fondement du projet.

Mots-clés

Anthropocène, hyperville, quatrième ville, images, mouvement, représentation.

Notes

1. La recherche en objet est le résultat d'une convention de recherche de trois ans, établie entre le département d'architecture et de design (DAD) de l'École polytechnique de l'Université de Gênes, avec les enseignants-chercheurs responsables de la recherche : Maria Linda Falcidieno et Enrica Bistagnino, et le LéaV (Laboratoire de recherche de l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles). Enseignants-chercheurs responsables pour le LéaV : Gabriele Pierluigi et Annalisa Viati Navone.

2. Sur l'idée de régimes historiques aux temporalités différentes, nous nous référons aux travaux de Fernand Braudel (en particulier 1969 et 1985).

3. Il faut entendre le terme « générique » au sens d'homme générique, qui représente tous les autres, adopté par Marc Augé (2017). Il écrit : « Affirmer la dimension générique de toute individualité singulière, c'est en effet inverser la proposition et postuler que, si divers et pluriel qu'il puisse être, l'autre aussi "est un je" » (p. 96).

4. La question phénoménologique est complexe et se définit aujourd'hui vraiment comme une ontologie du monde. En nous appuyant sur les travaux de Renaud Barbaras (2016), nous pouvons donner succinctement quelques passages clés de la pensée phénoménologique, utiles pour éclairer notre raisonnement. D'abord Husserl, car c'est avec lui que la théorie phénoméno-logique s'écarte nettement des traditions antérieures sur deux points essentiels. La perception est définie comme une certaine intuition qui confère une présence à l'objet observé, ce qui libère largement la perception de la sensibilité et accentue à l'inverse la donnée d'expérience directe. D'autre part, Husserl dit que la présence phénoménologique de la réalité, son « don », est partielle et non exhaustive. En d'autres termes, percevoir revient à faire des « croquis » partiels du réel, une partie de la réalité restant dissimulée à nos yeux. Ainsi, pour Husserl, l'acte perceptif est une association entre la présence de la chose vue et la distance par rapport à son sens complet.

Selon Bergson, la perception procède d'un découpage, à l'intérieur du réel, d'une série limitée et sélectionnée d'images, et ces images sont choisies en fonction de la volonté d'action de l'observateur. Les images se « détachent » du fond continu du perçu et deviennent alors, par réduction de la présence visuelle, une représentation.

C'est à Merleau-Ponty que nous devons la description du processus perceptif comme une *incarnation* de l'observateur et du monde, et donc l'union de l'observateur et de l'objet dans la « chair » du réel. Le sens du perçu devient une communion entre les entités puisque le monde n'existe que sous l'observation sensible. La perception possède, en tant que communion profonde avec le monde, une portée ontologique totalisante ; l'expérience perceptuelle et le monde, exprimés par le langage, sont en totale adéquation. Il se dégage alors un double caractère de la perception comme participation à la même substance du monde, à travers les sens, et de rencontre avec lui. La rencontre, comme volonté, devient un mouvement *vers* le monde.

La question du mouvement vers le monde est centrale pour Barbaras, qui la soumet à la pulsion du désir : désir de rencontre qui génère également les distances et l'insatisfaction permanente à l'égard du perçu. Ce concept induit l'idée du monde comme processus. L'idée de mouvement implique l'extension à une réciprocité entre le sujet qui perçoit et la structure du monde : le sujet ne commence pas avec le *mouvement* vers le monde, mais il commence *dans le mouvement* du monde.

Pour notre argumentation, il convient également de citer le texte fondamental de Maurice Merleau-Ponty (1945) : *Phénoménologie de la perception*.

5. Pour l'idée de temps et de ville, voir également l'interprétation donnée par Giulio Carlo Argan (1983) à propos du rapport entre ville réelle et ville idéale, entre ville moderne et ville historique.

6. À propos de la datation historique de la modernité, Mubi Brighenti (2020) rappelle que « des auteurs comme Arendt et Foucault, entre autres, prônent une modernité "courte", qui se serait forgée pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle. En effet, Arendt lie la modernité aux processus révolutionnaires français et américain, tandis que Foucault l'associe à un ensemble de

Notes (suite)

nouvelles technologies de pouvoir et à l'épistémè des sciences humaines. Cela diffère de la datation historique "standard", qui situe le début de l'époque moderne vers la fin du XV^e siècle (Foucault désigne d'ailleurs les XVI^e et XVII^e siècles comme l'"époque classique"). Mais les auteurs ne sont pas tous d'accord : en tant qu'historien de l'État, Schiera a proposé par exemple une pré-datation selon laquelle la modernité émerge dès le XI^e siècle, avec le mouvement des communes puis des seigneuries en Italie. Selon lui, c'est déjà à partir de ce moment historique que l'on peut effectivement identifier la tension fondamentale du gouvernement moderne, entre réglementation et mélancolie ». Cette dernière datation nous semble particulièrement concordante avec l'histoire de l'urbanisme et les figures des paysages urbains.

7. Consulter également le classique Lewis Mumford (1961) ainsi que Leonardo Benevolo (1993 et 2011).

8. Même le terme de « nature » nécessiterait une discussion, mais prenons-le ici pour se comprendre. Notons que l'on pourrait y superposer le mot « paysage », au sens de Gilles Clément (2004), qui fut le premier, avec sa définition du « Tiers paysage », à nous permettre de saisir la richesse et la plénitude du « vide » moderne.

9. Remarquons l'analogie intéressante entre les grilles de perspective de la « règle » constructive de la Renaissance et le plan abstrait, isotrope et mesurable de la ville soumise au zonage du mouvement moderne (Corboz, 1993). La grille abstraite est d'ailleurs une icône implicite ou explicite, mais décisive dans les « plans de travail » des programmes CAO.

10. « Dehors, c'est toujours dedans [...] ; dehors, c'est l'exode, l'exosphère d'un espace impropre à la vie » (p. 153).

11. Dans *La Pandémie, l'Anthropocène et le Bien commun*, l'auteur met en relation deux dimensions : celle de l'Anthropocène et celle de l'émergence de luttes pour les « biens communs ». Toutes deux découlent du capitalisme tardif qui gouverne le monde, dans lequel le principe dominant de l'exploitation des ressources (extractives et coloniales) génère par réaction aussi bien les catastrophes bioclimatiques que la défense des « biens communs », et qui déplace les termes du débat démocratique vers des formes de démocratie directe, du citoyen à la contrainte législative, au-delà du débat politico-parlementaire.

12. Dans le livre *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, très célèbre, Latour explique comment l'épistémologie de la science et de la culture doit aujourd'hui, à l'ère de l'Anthropocène, devenir autre chose. Le nouveau régime climatique, Gaïa, comme enjeu, impose un changement total des paradigmes de référence de l'« anthropologie des Modernes » : « Cette anthropologie des Modernes que je poursuis depuis quarante ans se trouve de plus en plus en résonance avec ce qu'on peut appeler le *Nouveau Régime climatique*. Je résume par ce terme la situation présente, quand le cadre physique que les Modernes avaient considéré comme assuré, le sol sur lequel leur histoire s'était toujours déroulée, est devenu instable. Comme si le décor était monté en scène pour partager l'intrigue avec les acteurs. À partir de ce moment, tout change dans les manières de raconter des histoires, au point de faire entrer en politique tout ce qui appartenait naguère encore à la nature - figure qui, par contrecoup, devient une énigme chaque jour plus indéchiffrable » (p. 11). Si le second texte, *Où suis-je ? Leçons du confinement à l'usage des terrestres*, plus récent, va dans le même sens, il insiste davantage sur les limites (il a été écrit pendant le confinement dû à la pandémie de covid-19) et sur la manière dont celles-ci nous imposent une conscience commune de Terriens. Le monde n'a pas d'extérieur, de « dehors » au-delà de la maigre couche atmosphérique. En être conscients nous oblige à changer de stratégie et à travailler sur et pour la Terre. Ainsi, le livre de Latour, à la fois scientifique et porteur d'un message (évident dans sa prose et dans ses pièces de théâtre), tend à définir une convergence politique active pour changer de cap face à la crise environnementale.

13. Outre l'œuvre de Latour, la rupture du rapport « moderne » avec le monde et la construction d'un système de continuité entre l'individu et le monde façonnent les philosophies de nombreux auteurs contemporains. On peut citer notamment l'idée d'« écoumène » d'Augustin Berque (1987), qui, travaillant sur l'idée de *milieu*, à partir de la philosophie des lieux, orientale comme occidentale, le définit comme un espace d'interactions dynamiques, *trajection*, un mouvement, physique et intellectuel entre l'homme et l'espace, l'homme et le système vivant, c'est-à-dire une activité de relation entre *physique* et *phénoménologique*. Ainsi, « l'écoumène est une relation : la relation à la fois écologique, technique et symbolique de l'humanité à l'étendue terrestre » (p. 17). Ainsi, la « Terre » s'incarne en « monde » pour l'homme, et en général pour le vivant. Et encore l'écoumène comme ensemble de milieux humains : « Notre *milieu* est à notre égard dans un état de mouvance passive et active : il est le domaine sur lequel nous agissons, et qui porte les marques de cette action, mais il est aussi le domaine qui nous affecte, et auquel nous appartenons de quelque manière. Je veux dire ensuite que l'écoumène est une relation mouvante, aux limites mobiles [...]. Les milieux humains sont une relation, pas un objet. [...] Nous participons ontologiquement de cette relation, comme en participant les choses de notre milieu ; ce qui signifie que notre être et le leur se chevauchent ou même s'identifient dans une certaine mesure. Nous avons donc avec ces choses un rapport bien plus complexe et plus mouvant que la simpliste dualité sujet/objet » (p. 142).

Le dépassement de la modernité est donc pour Berque dans la compréhension relationnelle du monde comme acte « trajectif » entre les choses en soi et leur extension symbolique et conceptuelle, ou selon ses propres mots entre le « Topos » aristotélicien et la « Chôra » platonicienne. Cette interaction entre objectif et subjectif transcende le lieu matériel, bien qu'elle le présuppose nécessairement. Ainsi, un « milieu » est à la fois matériel et immatériel, subjectif et objectif, tout comme l'écoumène dans son ensemble. Dans cette logique, le paysage est pour Berque « paysage empreinte et paysage matrice » et possède deux faces : l'une relève de sa substance matérielle et visible, l'autre de relations immatérielles et invisibles. Le paysage possède à la fois une existence physique, qui n'implique pas nécessairement l'existence de l'humain, et une présence à l'esprit humain, qui présuppose une histoire et une culture spécifiques. Par rapport à cette condition complexe et ambivalente du paysage, la pensée moderne ne reconnaît qu'un univers objectal (un objet qui existe en soi, sans lien avec notre propre expérience), géométrique, nécessaire, purement quantitatif et donc totalement neutre, l'espace universel de Newton mesurable à travers des coordonnées cartésiennes. En somme, l'exact contraire du paysage, qui révèle à nos sens un espace toujours singulier, centré, hétérogène, orienté, limité par un horizon, qui ne peut être que relatif et irréductible à la mesure (autre que celle du chemin et de l'expérience), car il est inatteignable dans son ensemble. Pour cette conception du paysage, se référer à Berque, 2016.

Ce même esprit de compréhension de nature et culture apparaît également dans l'œuvre de Descola (notamment en 2005).

14. « Nous sommes au cœur d'une utopie en train de se défaire au moment même où elle essaie de se bâtir : celle de l'alliance féconde et définitive entre démocratie représentative et marché libéral à l'échelle planétaire. Des régimes qui n'ont rien de démocratique s'accommodent très bien du marché libéral ; la spéculation financière prend le pas sur la logique de la production et de la prospérité sociale. Dans les domaines des connaissances comme dans celui des ressources économiques, l'écart ne cesse de grandir entre les plus favorisés et les plus démunis, y compris dans les pays émergents. Nous nous acheminons vers une planète à trois classes sociales : les puissants, les consommateurs et les exclus » (Augé, 2017, p. 17).

Sur l'idée d'abstraction du marché mondial, consulter Antonio Negri (2014). Dans *Arte e multitudine*, recueil de textes écrits entre les années 1980 et le début des années 1990 (la première édition partielle du livre cité date de 1990, avec des lettres de 1988, donc en pleine culture postmoderne), Negri développe une théorie d'opposition marxiste entre l'abstraction du système de production du marché et la contre-abstraction de l'art comme recherche d'une alternative poétique ; donc un passage de l'abstraction massifiée des marchandises à la singularisation immatérielle de l'individu et de sa puissance expressive dans le travail immatériel.

Notes (suite)

Comme l'écrit l'auteur dans les dernières pages du livre : « Nous n'avancions plus vers le post-moderne, ou plutôt, nous avons maintenant dépassé tous les post-, nous sommes dans la contemporanéité, et celle-ci a approfondi la transformation du travail : d'immatériel, cognitif, affectif, il se transforme de plus en plus en *bios*, en travail biopolitique, en activité reproductive des formes de vie. Et il possède désormais de nouvelles caractéristiques. [Le travail] se présente dès lors comme un événement, c'est-à-dire comme un excès, une démesure vitale [...]. Le travail biopolitique se présente comme un événement multitudinaire [...]. Maintenant, la production artistique traverse l'industrie et construit des langages communs. Chaque production est un événement de communication, et le commun se construit à travers des événements multiples » (p. 172). En substance, le geste esthétique trouve la prise de position éthique sur son chemin. C'est-à-dire que la construction de l'art génère l'espace du commun, préfigure ainsi une alternative politique au marché, comme le décrit la citation d'Augé.

15. *État* et *capital* sont les deux formes extrêmes que revêtent aujourd'hui la sphère publique et la sphère privée. Sur ce thème, se référer à Negri, 2010. Mais ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est la dimension spatiale et urbaine de la relation entre public, privé et commun. D'après les réflexions d'Andrea Mubi Brighenti (2020), ces trois niveaux sociaux sont animés puisqu'ils sont denses de relations ; l'espace s'anime en fonction des relations entre les individus et on peut dire qu'à l'inverse il les détermine. L'être humain public existe essentiellement dans le regard des autres ; être vu, c'est être absorbé dans un système d'interactions. L'interaction révèle la société *en train de se faire*, ici et maintenant, la vie sociale comme une dynamique de coexistence. La sphère publique se présente ouverte et visible, à l'inverse de la sphère privée, qui est limitée, cachée et protégée. La sphère publique et le commun ne sont pas des éléments dichotomiques, ils se produisent au même moment et au même endroit, mais ils ne coïncident pas. En raison de la régulation des relations, l'espace public ne peut être qu'un espace *gouverné* et donc substantiellement défini par des règles qui le régissent, alors qu'à l'inverse l'espace commun est défini par la convergence d'intérêts spécifiques que nous mettons en commun, et donc par l'émergence d'enjeux politiques. Le public implique un espace déterritorialisé, dans lequel chacun est un passager, alors que le commun, par contraste, induit un espace spécifique, local, défini par des intérêts qui s'agrègent, compris par une communauté spécifique. Le public implique différents degrés de visibilité, donc, en prenant l'espace public dans sa généralité, nous pouvons y rattacher l'idée de privé : le privé ne peut exister *qu'en public*. En même temps, le public, entendu comme une forme de relation au « seuil d'intensité » différent, conduit à une forme de partage, donc à une communauté. Autrement dit, le public peut être interprété comme une unité de synchronisation des attentions, ce qui semble alors présupposer l'existence du commun. D'une part, le commun est l'élément (invisible) où le public peut exister, mais, d'autre part, c'est la *publicité* qui établit une communauté visible. Comme le dit Mubi Brighenti, « là où le public est une question de politique (*politics*) – dans la mesure où il est inhérent aux règles, procédures et tactiques en place pour gérer un groupe social –, le commun pose la question du politique en premier lieu (*the political*) – dans la mesure où il est inhérent à cette condition atmosphérique indivise qui constitue le point de départ nécessaire pour construire un monde en commun » (p. 196). Ce qui importe le plus dans le commun n'est pas le « fait » de la communauté, mais la question ou le thème de l'agrégation possible de la communauté elle-même. C'est-à-dire que le commun agrège des points de vue qui restent différents, mais qui convergent sur certains thèmes. Dans la description de la ville contemporaine, cette interprétation des espaces relationnels comme déplacement des limites de chaque espace sur l'autre nous semble importante. Cela implique de temps à autre la définition de règles de gestion de l'espace même ; règles imposées ou induites par la communauté. L'autre donnée à considérer est la priorité du public, en tant que lieu qui permet à la fois l'émergence du commun et la visibilité, et donc l'existence, du privé.

16. Dans cette logique de proximité avec les choses du monde, mentionnons les dessins et l'œuvre de John Berger, en particulier ses essais sur le dessin et le regard (2003, 2007, 2010).

17. Sur le thème d'une ontologie de la complexité qui dépasse le dualisme objet/sujet, outre les auteurs précédemment cités (Berque, Coriat, Augé), nous faisons référence, en particulier à partir de l'observation du champ de la recherche scientifique, entre autres à Edgar Morin (2005) et à Bruno Latour (2012).

18. Je cite une partie de *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*. L'auteur considère que le retour à la terre est la véritable attraction de la politique actuelle.

19. Dans cette optique, voir l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy, mais aussi Pasolini, Montale et Ungaretti.

20. Pour la question de l'image, nous nous référons à au moins trois auteurs : Hans Belting (2004), Horst Bredekamp (2015) et Jean-Christophe Bailly (2020).

21. Le présent texte s'inscrit dans un projet de recherche plus vaste, sur trois ans, en collaboration entre le département d'architecture et de design de l'Université de Gênes et le LéaV, intitulé justement « Mouvement et perception : la représentation du paysage urbain comme moteur du projet ». Ce paragraphe se réfère à la partie que j'ai écrite.

22. Pour une lecture du projet d'ensemble du Grand Paris, entre bilan partiel et perspective, voir Béhar et Delpirou, 2020.

23. Le projet d'urbanisme *Atlantis* de Massy est de Christian de Portzamparc, avec le concours de nombreux grands architectes français contemporains, et Paris Sud Aménagement comme aménageur. Ce projet (2011-2018) est le centre d'une partie de ville en cours de construction, dont la gare de Massy-Palaiseau du Grand Paris Express.

24. Pour la définition de l'espace public urbain et ses exigences, nous nous référons à Chantal Deckmyn (2020). À partir de l'idée de l'espace public comme lieu d'accueil privilégié de la vie sociale et individuelle, notamment l'accueil des plus démunis, l'autrice livre une lecture de l'espace urbain catégorisé en systèmes typologiques précis, définis tant par leur forme que par leur fonction, qui peuvent devenir directement des thèmes de projet. Partant de cette lecture, le livre élabore une critique fournie des approches actuelles de structuration de la ville, tant sur les gestions privées que sur la délégation publique vers le privé. L'espace public, interprété ainsi, et le rôle des politiques publiques réelles dans le développement urbain deviennent le véritable instrument de contrôle de la justice sociale et d'une culture urbaine éthique et intégrative.

25. Nous faisons référence ici au travail de Baptiste Morizot, notamment 2020. Dans *Raviver les braises du vivant*. *Un front commun*, Morizot montre de façon indiscutable comment c'est à partir de l'affirmation de la question du « vivant » qu'il faut mener le combat pour un autre monde post-Anthropocène, alternatif au dualisme typiquement moderne homme/nature. Le vivant est ce qu'il faut défendre, comme miracle de l'univers auquel nous appartenons : « Avec le vivant, donc, naît l'importance. [...] Le monde abiotique est tissé au monde vivant de manière indiscernable, mais, dans ce tissage, les vivants émergent avec une qualité particulière : ils sont *concernés* par ce qui leur arrive. Voilà leur originalité dans le cosmos, leur spécificité ontologique » (p. 180). Et encore : « Voilà la nouvelle " guerre du feu " : ce sont les braises du feu vivant qu'il faut désormais protéger. Et c'est une guerre contre nous-mêmes cette fois. [...] La nouvelle " guerre du feu " reprend et subvertit, dans notre conjoncture du troisième millénaire, le mythe du projet humain par rapport à la " nature ". Les Modernes ont cru qu'il s'agissait d'un projet de domination et de conquête du tissu du vivant, au profit de la société humaine auto-extraite des communautés biotiques. Mais cette vision est en fait provinciale et tardive : les voyages des humains depuis trois cent mille ans, dans leurs rapports avec le monde vivant, c'est en fait, sous mille visages culturels incompressibles, sous toutes les latitudes, un projet d'habitabilité. Un projet non d'appropriation du monde, mais de s'approprier *au* monde. [...] Rendre la vie vivable et le monde habitable. Or la découverte consciente de la pensée écologique récente, que d'autres peuples

Notes (suite)

activent déjà tous les jours dans leur relation au vivant, c'est que la vie n'est vivable pour les humains que si elle l'est pour le tissu du vivant dans son ensemble » (p. 53-54). Ces considérations de Baptiste Morizot font écho, dans une hiérarchie pour ainsi dire inversée, aux réflexions d'Augustin Berque sur l'écoumène et sur le paysage entendu comme milieu, et à celles de Bruno Latour et de Benjamin Coriat sur le monde extractif/capitaliste, ainsi qu'à l'idée de Chantal Deckmyn de la ville comme espace hospitalier et accueillant.

26. Ce que Jean-Christophe Bailly (2013) appelle la « grammaire générative des jambes » ou « la phrase urbaine ».

27. Cette façon de procéder est caractéristique de mes recherches depuis ma thèse de doctorat sur la représentation du paysage urbain de Rome, dont une synthèse se trouve dans Pierluisi, 2002, p. 181-247.

28. *L'hyperville* est le nom que donne André Corboz (2009) à l'espace urbain contemporain dans une définition qui met en parallèle hypertexte et hyperville. Cette vision remplace la hiérarchie et la linéarité par une condition structurelle différente pour la ville : celle de l'équivalence des différents nœuds urbains (ou informatifs pour l'hypertexte) et d'un système de liens de passage qui produisent une structuration horizontale et homogène de l'espace, plutôt que celle, hiérarchiquement verticale, résumée par le dualisme centre-périphérie.

29. On se réfère aux travaux de Jacques Rancière (2019) sur l'image et sur la fiction comme lieu d'émergence des visibilitées. Comme l'écrit Andrea Soto Calderón dans l'introduction du livre *Le Travail des images* : « Pour Rancière, une image n'est jamais *ex nihilo*, elle émerge toujours dans un contexte, et c'est ce contexte qui change. C'est donc dans cette interruption que réside tout son potentiel de reconfiguration matérielle et symbolique du territoire commun. [...] Les modes d'apparition et de présentation répondent à des déterminations historiques précises, qu'il s'agit de subvertir par des pratiques imageantes. [...] La fiction est le travail qui fournit une consistance à une infrastructure, à une architecture qui conditionne et fait advenir un certain mode d'apparence. [Le travail des images est] plutôt un travail de recherche, d'opérations imageantes qui cherchent des nouvelles relations, de corps tournés vers des (re)flexions nouvelles, d'un travail dans cet interstice que Rancière appelle "dissensus", qui est ce moment de suspension où une forme sensible est touchée, entamée, où il y a une confrontation entre les modes de sensibilité. » Et aussi : « Le travail d'art consisterait alors à opérer dans l'indétermination de l'*en soi*, à inventer des personnages, des situations, des événements, à créer des *existences suspensives*, à traduire un corps étranger qui apparaît comme un excès qui recharge l'ordre politique, dont l'action est toujours un type d'action paradoxale. Le travail des images aurait ainsi beaucoup à voir avec la libération des éléments métamorphiques » (p. 26-29). Et ce que dit Rancière lui-même à propos du peuple pourrait aujourd'hui s'appliquer au paysage émergeant de la quatrième ville : « Oui, je pense que c'est ainsi que j'ai toujours essayé d'analyser aussi bien le champ politique que le champ de production des images. J'essaie de montrer, par exemple, que le peuple n'est pas une réalité substantielle. Le peuple, c'est la constitution d'un champ d'apparence. De même, "les ouvrières" ou "les prolétaires", c'est la constitution d'un certain champ d'apparence qui se crée en déplaçant les images normales de ce que c'est le peuple, de ce que c'est un ouvrier ou un prolétaire. J'ai donc insisté sur la positivité de l'apparence, sur le fait que l'apparence est un apparaître. L'apparence, c'est la création d'une scène sur laquelle des choses sont visibles, mais aussi sont visibles d'une certaine façon » (p. 46). En outre, sur la littérature et l'art : « C'est la production du sensible, en tant qu'elle excède la capacité de tel ou tel sens, que le sensible réalise quelque chose comme une synthèse entre les différentes manières dont une chose peut être proposée aux sens. Le sensible, ce n'est pas du donné que les sens nous apporteraient, c'est aussi quelque chose qui, d'une certaine façon, se dérobe, qu'il faut ressaisir, phraser ou moduler autrement pour le porter à une autre puissance. C'est la différence du sensible et du sensoriel. Le sensible, c'est la puissance de synthèse qui fait un monde. Mais faire un monde, cela veut dire mettre ensemble des modalités d'existence différentes et notamment des modalités de moindre existence sensorielle. Cela veut dire inclure la perte, l'absence, les équivalences » (p. 79-80).

30. Dans cette optique, nous faisons référence à l'approche de Baptiste Morizot liée au vivant, ou à l'idée de « retourner à la terre » de Bruno Latour, mais aussi aux travaux du naturaliste Bruno David (2021) sur la biodiversité.

31. On pense à ce propos aux photographies panoramiques de Josef Koudelka, où le « cadre », fortement déséquilibré horizontalement ou verticalement, explicite avant tout les deux dimensions primaires : celle du regard, comme observation horizontale du paysage, ou celle de la station verticale de l'homme comme présence au monde.

32. Quant à l'importance de l'horizon dans la lecture d'un paysage, citons Collot (2011, p. 91-94) : « La ligne d'horizon du paysage n'est que la manifestation exemplaire d'une structure plus générale que Husserl nomme structure d'horizon (*Horizontstruktur*), et qui régit aussi bien la perception des choses dans l'espace que la conscience intime du temps et le rapport à autrui. [...] Je fais l'hypothèse qu'il s'agit d'une structure anthropologique universelle, même si chaque civilisation l'interprète et l'exprime de façon différente. L'horizon trace un trait d'union entre les trois instances qui fondent, dans la plupart des cultures, l'ordre de l'univers : la terre, l'homme et le ciel [...]. [L'horizon] ne donne jamais à voir qu'une partie du paysage ou des choses, dont il dérobe au regard la face cachée. Il ne leur donne un contour que provisoire, toujours susceptible d'être déplacé : les choses ne nous sont jamais données que par esquisses successives, et l'horizon du paysage recule à mesure qu'on avance vers lui. C'est une limite ouvrante, non une clôture. [...] On comprend mieux la dualité trop méconnue de l'horizon, qui associe étroitement le visible et l'invisible, le déterminé et l'indéterminé, le fini à l'infini. »

33. Pour Gilles Clément, le *Tiers paysage* est : « Refuges pour la diversité, constitués par la somme des délaissés, des réserves et des ensembles primaires. Le délaissé procède de l'abandon d'un terrain anciennement exploité. Son origine est multiple : agricole, industrielle, urbaine, touristique, etc. Délaissé et friche sont synonymes. La réserve est un lieu non exploité. Son existence tient au hasard ou bien à la difficulté d'accès qui rend l'exploitation impossible ou coûteuse. Elle apparaît par soustraction du territoire anthropisé. Les réserves existent de fait (ensembles primaires) mais aussi par décision administrative. Le caractère indécidé du Tiers paysage correspond à l'évolution laissée à l'ensemble des êtres biologiques qui composent le territoire en l'absence de toute décision humaine. Le Jardin planétaire représente la planète comme un jardin. Le sentiment de finitude écologique fait apparaître les limites de la biosphère comme l'enclos du vivant. Diversité se réfère au nombre d'espèces vivantes distinctes parmi les animaux, les végétaux et les êtres simples (bactéries, virus, etc.), le nombre humain étant compris dans une seule et unique espèce dont la diversité s'exprime par les variétés ethniques et culturelles. »

34. « Prendre appui sur le sol : le sol nous porte et nous oriente en permanence. Nous sommes sensibles à sa matérialité : relief, stabilité, adhérence, température, dessin, couleurs. Il s'y passe beaucoup de choses. Lorsqu'on tombe, c'est sur le sol, on peut s'y asseoir, méditer, dormir... Tous ceux qui ont à faire dehors en sont directement tributaires, particulièrement les plus vulnérables. Alors qu'il est fondamental pour les personnes et les activités qui s'y déploient, son rôle est souvent mal compris et il peut être vidé de son sens, négligé ou même ignoré. [...] On pourrait dire que le sol fait l'objet soit d'un déficit, soit d'un excès d'attention. Mais cette attention porte rarement sur sa qualité de milieu de vie, sur sa valeur symbolique ou de bien commun. [...] Le sol n'est pas une surface mais un socle, une épaisseur qui contient les entrailles de la ville : la plupart des réseaux qui la maintiennent en vie mais aussi et tout son univers souterrain, vivant et fertile. »

35. L'idée de la terre comme élément de transition entre homme et paysage est bien exprimée dans le livre de Tim Ingold (2019) *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*. L'auteur concentre son attention sur les « tumulus », comme « choses » (à bien distinguer de l'objet, « chose » dans le sens de Heidegger, la distinction est importante), comprises entre nature et artifice : « Il est impossible de dire où finit le tumulus et où commence le sol qui le supporte. Le tumulus est fait *de* la terre même *sur* laquelle il repose.

Notes (suite)

En fait, sa forme émergente témoigne du processus continu par lequel l'accumulation de matériaux transforme ce qui n'était qu'un dépôt en un ensevelissement. [...] En fait, le tumulus nous oblige à reconnaître que la terre elle-même est assez différente de ce que croit le bâtisseur, qui a tendance à la prendre pour un substrat solide qui préexiste à son intervention. Disons plutôt qu'elle est la source de vie et de toute croissance. [...] Imaginez un voyageur se frayant un passage vers le tumulus en empruntant une piste ancienne. [...] À ses yeux, le tumulus apparaît comme une simple bosse. [...] Le tumulus n'est pas un édifice. Il n'a pas été érigé sur de solides fondations. Au contraire, il s'étale et s'affaisse. Tel un édifice qui se serait effondré, il semble être à la fois *sur* la terre et fait *de* terre. Supposons que le voyageur, ayant atteint les tumulus, décide de s'allonger sur sa pente. Aussitôt, l'horizon disparaît de son champ de vision, qui se fonde dans la lumière chatoyante du ciel, alors que son corps se trouve comme enveloppé par la terre humide. La terre et le ciel, loin de se retrouver partagés suivant la ligne d'un horizon distant, se trouvent unifiés au point où se situe le voyageur. Ce qui n'était qu'une petite tache dans le lointain se déploie pour révéler l'immensité sans limite de ce que j'appellerai dorénavant le monde ciel-terre. [...] Ainsi, depuis des temps immémoriaux, il existait une connexion intrinsèque entre "paysage" et "chose". D'un côté, comme rassemblement, enchevêtrement de flux d'existence et de trajectoires d'activité, la chose circonscrit le paysage. De l'autre, comme source de lois, la chose se déploie dans le paysage – dans les activités qui le modifient, de culture du sol et d'habitation » (p. 169-170 et 180-181). Pour notre propos, on note que, dans cette acception, terre, chose et paysage sont les matières fondamentales de tout espace habitable, ou plutôt ce sont ces éléments qui donnent sens au mot habiter.

36. À propos des nouveaux paradigmes qui font évoluer l'espace urbain, il faut consulter, outre ce qui précède, quelques ouvrages récents de premier ordre : *Petit Manuel de résistance contemporaine* (Dion, 2018) et, sur le territoire et les biens communs, *La Biorégion urbaine. Petit traité sur le territoire bien commun* (Magnaghi, 2014) et *Politiche del quotidiano. Progetti di vita che cambiano il mondo* (Manzini, 2018).

37. Voir dans cette direction l'étude du territoire suisse et la proposition d'une nouvelle cartographie basée sur une analyse de l'agriculture métropolitaine, donnée par Cogato et Villaret, 2020. L'objectif consiste, précisément, à égaliser le poids, dans les espaces anthropisés urbains, de la représentation des terrains bâtis et constructibles et celui, sous-jacent, de l'agriculture dans ses différentes sous-mesures : de l'agriculture extensive à celle plus spécifiquement urbaine. Cette cartographie minutieuse fait émerger les potentialités actuelles et latentes d'une agriculture urbaine pour l'autosuffisance alimentaire locale et pour la définition d'un territoire métropolitain compris entre densité du bâti et agriculture.

38. « On comprend que, pour avancer dans la recherche d'une description des conflits géo-sociaux, on ne puisse pas se passer des sciences et pas non plus de la rationalité, mais qu'il faut à la fois étendre et limiter l'extension des sciences positives. Il faut l'étendre à tout le processus de genèse pour ne pas limiter par avance l'agentivité [...] des êtres avec lesquels il va falloir composer. Mais il faut aussi la limiter. C'est tout l'intérêt d'essayer de sélectionner dans les sciences celles qui portent sur ce que certains chercheurs appellent la ou les Zones Critiques. En effet, de façon surprenante, tout ce qu'il s'agit de connaître de ce troisième attracteur, le Terrestre, se limite, vu de l'espace, à une minuscule zone de quelques kilomètres d'épaisseur entre l'atmosphère et les roches mères. Une pellicule, un vernis, une peau, quelques couches infiniment plissées. Parlez de la nature en général tant que vous voulez, exaltez-vous devant l'immensité de l'univers, plongez par la pensée au centre de la planète, effrayez-vous devant ces espaces infinis, il n'empêche que tout ce qui vous concerne réside dans cette minuscule Zone Critique. C'est de là que partent mais aussi que reviennent toutes les sciences qui nous importent. C'est pourquoi il convient de cerner parmi les savoirs positifs ceux qui portent sur la Zone Critique, de façon à ne pas s'encombrer de tout l'univers chaque fois qu'on va devoir parler de conflit de territoire. »

39. En référence, là encore, au projet pour le Grand Paris de Secchi et Viganò (2011, p. 103). Notons que la question de l'eau, liée à la possibilité de crue des fleuves, est l'un des risques les plus importants en région parisienne. Voir à ce sujet Béhar et Delpirou (2020 p. 84-85).

40. « Au "ras" de la chaussée ou du trottoir, l'espace se plie à la verticale pour former les façades qui les bordent : cette frontière à la fois solide et vivante est aussi un lieu riche de sens, attractif parce que s'y concentre le génie du lieu. C'est là que les intérêts privés négocient avec l'intérêt public, que parfois l'un et l'autre se chevauchent, que vont et viennent les personnes, les regards, les paroles, les marchandises et les déchets, le courrier, l'air, la chaleur et le froid, l'eau, le gaz, l'électricité... qui enjambent les seuils, les fenêtres, ou traversent les murs. Traditionnellement, c'est le tissage de l'espace public avec l'espace privé qui crée la ville : forme et contre-forme l'un de l'autre, ils sont moulés l'un sur l'autre. Les façades privées jouent le rôle d'interface, ourlant la rue et se répondant : elles sont le décor, les fonds de scène de l'espace public. Les seuils forment des creux et des avancées, proposent des assises sur leurs emmarchements, et les fenêtres des abris dans leurs encadrements. La pliure entre espace public et espaces privés est moins une ligne géométrique qu'une fractale : à mesure qu'on s'approche, ses détails se multiplient sous nos yeux. L'ensemble du dispositif s'adapte à la topographie, gère les pentes, parcelle par parcelle, dialogue avec le mobilier urbain et les éléments naturels. »

41. Cette réduction d'une complexité de choses à un élément caractérisant est une manière de rendre évident un processus de mutation qui en implique d'autres. Reterritorialiser, c'est aussi renaturaliser la ville, c'est-à-dire complexifier le vivant, tout en ramenant les événements humains à une dimension primaire et ancestrale. Une stratégie politico-culturelle similaire est utilisée par Baptiste Morizot (2020), avec le thème du « vivant ». En focalisant l'attention sur ce thème écologique et politique, Morizot invite au cœur de la réflexion tous les autres thèmes du débat écologique.

Bibliographie

- AÏT-TOUATI, Frédérique, ARÈNES, Alexandra, GRÉGOIRE, Axelle, 2021. *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*. Paris : B 42.
- ARGAN, Giulio Carlo, 1983. *Storia dell'arte come storia della città*. Rome : Editori Riuniti.
- AUGÉ, Marc, 2007. *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*. Milan : Bruno Mondadori.
- AUGÉ, Marc, 2017. *L'Avenir des terriens. Fin de la préhistoire de l'humanité comme société planétaire*. Paris : Albin Michel.
- BAILLY, Jean-Christophe, 2013. *La Phrase urbaine*. Paris : Seuil.
- BAILLY, Jean-Christophe, 2020. *L'Imagement*. Paris : Seuil.
- BARBARAS, Renaud, 2016. *La Perception. Essai sur le sensible*. 2^e éd. Paris : Vrin.
- BÉHAR, Daniel, DELPIROU, Aurélien (dir.), 2020. *Atlas du Grand Paris. Une métropole en mutations*. Paris : Autrement.
- BELTING, Hans, 2004. *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard.
- BENEVOLO, Leonardo, 1993. *Storia della città*. Bari : Laterza.
- BENEVOLO, Leonardo, 2011. *La fine della città. Intervista a cura di Francesco Ermani*. Bari : Laterza.
- BERGER, John, 2003. *Sul guardare*. Milan : Bruno Mondadori.
- BERGER, John, 2007. *Sul disegnare*. Milan : Scheiwiller.
- BERGER, John, 2010. *Presentarsi all'appuntamento. Narrare le immagini*. Milan : Scheiwiller.
- BERQUE, Augustin (dir.), 2006. *Mouvance II. Soixante-dix mots pour le paysage*. Paris : Éditions de la Villette.
- BERQUE, Augustin, 1987. *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris : Belin.
- BERQUE, Augustin, 2016. *La Pensée paysagère*. 2^e éd. Paris : Éditions Éoliennes.
- BRAUDEL, Fernand, 1969. *Écrits sur l'histoire*. Paris : Flammarion.
- BRAUDEL, Fernand, 1985. *La Dynamique du capitalisme*. Paris : Flammarion.
- BREDEKAMP, Horst, 2015. *Théorie de l'acte d'image*. Paris : La Découverte.
- CAUQUELIN, Anne, 2000. *L'Invention du paysage*. Paris : PUF.
- CLÉMENT, Gilles, 2004. *Manifeste du tiers paysage*. Paris : Sens & Tonka.
- COGATO Elena, VILLARET, Marine, 2020. Agriculture métropolitaine. La métropole comme ressource pour le dessin de la sécurité alimentaire. In : DECLÈVE, Bernard, DE LESTRANGE, Roselyne, GALLEZOT, Hélène, MANTZIARAS, Panos (dir.). *Dessiner la transition. Dispositifs pour une métropole écologique*. Genève : Metis Presses, p. 117-130.
- COLLOT, Michel, 2011. *La Pensée-paysage*. Arles : Actes Sud/ENSP.
- CORBOZ, André, 2009. *Sortons enfin du labyrinthe !*. Gollion : InFolio.
- CORBOZ, André, 1993. Avete detto "spazio" ?. *Casabella*. N° 597-598, p. 20-23.
- CORIAT, Benjamin, 2020. *La Pandémie, l'Anthropocène et le Bien commun*. Paris : Les liens qui libèrent.
- COULAIS, Jean-François, 2014. *Images virtuelles et horizons du regard. Visibilités calculées dans l'histoire des représentations*. Genève : Metis Presses.
- DAVID, Bruno, 2021. *À l'aube de la 6^e extinction. Comment habiter la Terre*. Paris : Grasset.

- DECKMYN, Chantal, 2020. *Lire la ville. Manuel pour une hospitalité de l'espace public*. Paris : La Découverte.
- DESCOLA, Philippe, 2005. *Par-delà nature et culture*. 1^{re} éd. Paris : Gallimard.
- DION, Cyril, 2018. *Petit Manuel de résistance contemporaine*. Arles : Acte Sud.
- GEMENNE, François, RANKOVIC, Aleksandar (dir.), 2021. *Atlas de l'Anthropocène*. Paris : Les Presses de Sciences Po.
- GUIDONI, Enrico, 1978. *La città europea. Formazione e significato dal IV al XII secolo*. Florence : Electa.
- GUIDONI, Enrico, 1989. *La città dal medioevo al rinascimento*. Bari : Laterza.
- INGOLD, Tim, 2019. *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*. Bellevaux : Dehors.
- LATOUR, Bruno, 2012. *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*. Paris : La Découverte.
- LATOUR, Bruno, 2015. *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Paris : La Découverte.
- LATOUR, Bruno, 2017. *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*. Paris : La Découverte.
- LATOUR, Bruno, 2021. *Où suis-je ? Leçons du confinement à l'usage des terrestres*. Paris : La Découverte.
- MAGNAGHI, Alberto, 2014. *La Biorégion urbaine. Petit traité sur le territoire bien commun*. Paris : Eterotopia.
- MANZINI, Ezio, 2018. *Politiche del quotidiano. Progetti di vita che cambiano il mondo*. Rome : Edizioni Comunità.
- MARIN, Louis, 1994. *De la représentation*. Paris : EHESS/Gallimard Seuil.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1964. *L'Œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- MORIN, Edgar, 2005. *Introduction à la pensée complexe*. 2^e éd. Paris : Seuil.
- MORIZOT, Baptiste, 2020. *Raviver les Braises du vivant. Un front commun*. Arles : Acte Sud.
- MUBI BRIGHENTI, Andrea, 2020. *Teoria Sociale. Un percorso introduttivo*. Milan : Meltemi Editore.
- MUMFORD, Lewis, 1961. *The City in History*. New York : Harcourt, Brace and World.
- NEGRI, Antonio, 2010. *Inventer le commun des hommes*. Paris : Bayard.
- NEGRI, Antonio, 2014. *Arte e multitud*. Rome : Derive Approdi.
- PAREYSON, Luigi, 1954. *Estetica. Teoria della formatività*, Turin : Edizioni di Filosofia.
- PIERLUISI, Gabriele, 2002. La raffigurazione dei luoghi tra disegno dal vero e modello analogico. In : ALBISINNI, Piero (dir.). *Il disegno dell'architettura fra tradizione e innovazione*. Rome : Gangemi editore.
- PIERLUISI, Gabriele, 2018. La représentation de l'architecture comme lieu et contexte opérationnels du projet. *Fabrica*. N° 12, p. 84-103.
- RANCIÈRE, Jacques, 2000. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques, 2007. Le travail de l'image. *Multitudes*. N° 28, p. 195-210.
- RANCIÈRE, Jacques, 2019. *Le Travail des images. Conversation avec Andrea Soto Calderón*. Dijon : Les Presses du réel.
- ROSSI, Aldo, 2009. *Autobiografia scientifica*. 2^e éd. Milan : Il Saggiatore.

SACCHI, Livio, 2019. *Il futuro della città*. Milan :
La nave di Teseo.

SECCHI, Bernardo, VIGANÒ, Paola, 2011.
*La Ville poreuse. Un projet pour le Grand Paris et la
métropole de l'après-Kyoto*. Genève : Metis Presses.

VERDEIL, Éric (dir.), 2020. *Atlas des mondes
urbains*. Paris : Les Presses de Sciences Po.

VIRILIO, Paul, 2005. *L'Accident originel*, Paris :
Galilée.

ZHONG MENGUAL, Estelle, 2021. *Apprendre
à voir. Le point de vue du vivant*. Arles : Acte Sud.

PARTIE II

ANTICIPER LES MUTATIONS. LE REGARD RÉVÉLATEUR

La promenade architecturale ou la dissociation des sens
PAOLO AMALDI

La promenade architecturale ou la dissociation des sens

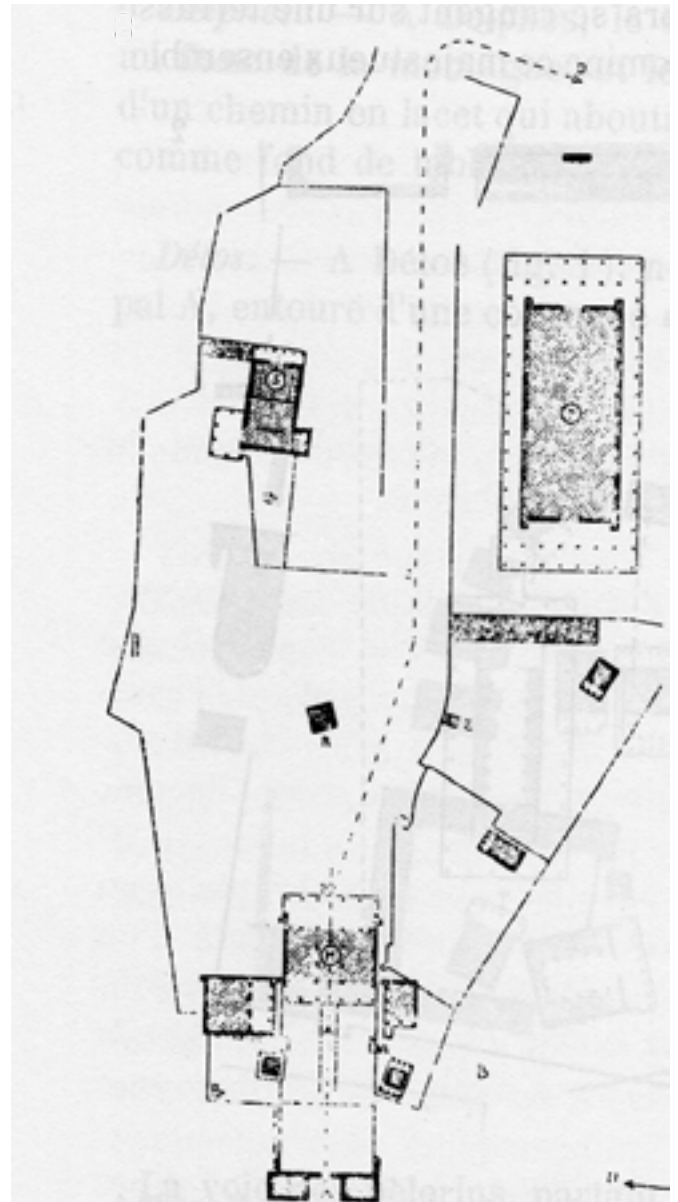
Paolo Amaldi

1

Les commentaires de Le Corbusier qui accompagnaient les dessins de l'Acropole d'Athènes dans *Vers une architecture* s'ouvraient par une mise en garde adressée par l'architecte à ses confrères contre « l'illusion des plans » : plus précisément, contre la technique qui consiste à penser et à créer l'architecture en s'en tenant aux plans dessinés. Le Corbusier s'en prenait en particulier à l'idéologie Beaux-Arts, parce qu'elle pense le plan en termes de tableau. Selon lui, au contraire, le plan ne doit être considéré que comme « une austère abstraction de la réalité, aride au regard » (Le Corbusier, 1922). Pour illustrer son propos, il reprenait la promenade d'approche et d'ascension de l'Acropole proposée par Auguste Choisy dans son *Histoire de l'architecture*. L'historien français, dont le texte était un best-seller à l'époque de la formation de Le Corbusier, faisait référence, dans les pages consacrées à l'architecture grecque de la période attique, au concept de « pittoresque » (Choisy, 1899) pour décrire l'approche non symétrique et biaisée des temples et bâtiments du rocher sacré. Par rapport à ses prédécesseurs archéologues et architectes français et anglais qui se disputaient sur le caractère monochrome ou polychrome des édifices et sur les proportions des ordres employés, l'approche de Choisy constitue une rupture épistémologique de remise en jeu du regard, de valorisation de son mode de fonctionnement heuristique et exploratoire. Une sensibilité nourrie, il est vrai, par un relevé altimétrique précis qu'il avait lui-même réalisé *in situ* au début de sa carrière d'historien. Le « pittoresque », donc, comme attitude vis-à-vis d'un contexte naturel dont les concepteurs, selon Choisy, auraient réussi à tirer profit.

Cette notion avait été énoncée dans un contexte semblable par Eugène Viollet-le-Duc, sensible, lui aussi, à cet art consommé de la mise en scène dans la ville de l'antiquité gréco-romaine et qui reconnaissait la supériorité du tissu urbain des villes

médiévales italiennes sur celles de France, idée reprise ensuite par Camillo Sitte¹ : « Les anciens, s'ils élevaient de beaux monuments, ne négligeaient pas leur entourage, choisissaient leur place ; ils savaient conduire la foule, par des transitions habilement ménagées, de la voie publique au sanctuaire de la Divinité [...]. Nous avons trop oublié qu'il faut, aux œuvres d'art, une mise en scène. L'Antiquité n'a jamais abandonné ce principe, le Moyen Âge a tenté souvent de s'y rattacher, mais avec une infériorité manifeste, surtout en France, car en Italie on reconnaît encore l'influence de ces traditions païennes, et c'est en grande partie la cause de l'effet que produisent les œuvres d'architecture de ce pays, bien que, prises en elles-mêmes, ces œuvres soient souvent beaucoup au-dessous de ce que nous possédons en France » (Viollet-le-Duc, 2010 [1863]).



1. Auguste Choisy, plan de l'Acropole d'Athènes, 1996. Tiré de : CHOISY, Auguste, *Histoire de l'architecture* [1899]. Paris : Bibliothèque de l'image. Le pittoresque dans l'art grec.

Viollet-le-Duc condamnait la réduction de l'architecture à sa « frontalité », tout comme Le Corbusier après lui accusera la tradition Beaux-Arts de penser la composition en termes de pure axialité. Selon lui, le travers de l'École consiste à étendre en trois dimensions ce qui a été pensé dans l'espace bidimensionnel des dessins géométraux, produisant ainsi de « grandes boîtes » dotées de « façades pondérées » et « symétriques » : « Nous élevons un monument, mais nous le plaçons mal, nous l'entourons mal, nous ne savons pas le présenter au public [...]. Les plus mauvais édifices du Moyen Âge ou des Temps modernes, bâtis en Italie, sont toujours placés pour produire de l'effet ; le pittoresque joue un rôle important. Nous avons remplacé cela par la symétrie qui est contraire à notre esprit, qui nous ennuie, nous fatigue ; c'est la dernière raison de l'impuissance. Ni l'acropole d'Athènes ni le Forum romain ou celui de Pompéi [...] ne nous donnent des dispositions symétriques d'ensemble. La symétrie chez les Grecs ne s'applique qu'à un édifice [...]. Les Romains et surtout les Grecs n'ont jamais admis la symétrie qu'autant que cette loi pouvait être comprise d'un coup d'œil » (*ibid.*, p. 342-343). C'est contre l'idée que l'architecture puisse être absorbée « sans reste », dirait Merleau-Ponty (2001 [1945]), et d'un coup d'œil que se sont érigés chacun à sa manière Le Corbusier, Choisy, Viollet-le-Duc et Camillo Sitte.

2

Revenons à la catégorie esthétique du pittoresque apparue au XVIII^e siècle, à une époque où les données sensorielles et l'imagination accèdent au rang de science² et accompagnent l'idée que la Nature est un processus dynamique. Si la perception n'est pas une activité omnisciente et immédiate, c'est qu'elle s'inscrit dans une nouvelle sensibilité propre à la pensée des Lumières et de l'*Aufklärung*, qui voit le réel échapper aux catégories descriptives fixistes. Les questions qui ont intéressé ce siècle sont la différence, la mutation, la variété, l'animalité et l'excès. L'architecte paysagiste et théoricien Uvedale Price situait cette notion de pittoresque, présentée comme une éducation des sens, à mi-chemin entre le beau et le sublime (Uvedale, 1798), en la rattachant autant à la vue qu'au toucher (Uvedale, 1801). La complexité sémantique du terme « pittoresque » provient du fait que, sous cette étiquette, se sont retrouvés des théoriciens et des hommes de lettres

qui se référaient autant à la pensée sensualiste qu'à la pensée associationniste. Dans *L'Encyclopédie*, à l'article « Jardin », Louis de Jaucourt fait l'éloge de l'art du jardin anglais, auquel il oppose le mauvais goût – « ridicule » et « frivole » – du jardin à la française³. Pour appuyer son propos, il évoque le poème épique *Paradise Lost*, écrit en 1667 par John Milton, auteur qui inspira également Joseph Addison dans *On the Pleasures of Imagination*, publié en 1712 dans *The Spectator*⁴, qui esquisse un équilibre possible entre jardin et forêt.

C'est à William Kent que l'on doit l'une des premières formulations du nouveau jardin paysager, considéré par l'historiographie comme l'expression et la transposition d'un système social et politique anti-absolutiste. Horace Walpole, aristocrate et romancier raffiné – initiateur d'une nouvelle tendance architecturale néogothique qu'il expérimente dans son domaine de Strawberry Hill – considérait que le génie de Kent consiste à travailler dans une zone d'incertitude et de flottement perceptif. C'est ce qu'atteste l'invention du ha-ha, à savoir le fossé traité comme limite invisible à distance. Dans son *History of the Modern Taste in Gardening*, Walpole s'en prend à la mainmise, dans les jardins continentaux, de la géométrie, qui sépare et compartimente ce qui, dans la nature, est relié et se fond l'un dans l'autre (Walpole, 1995 [1770]). Cette expérience pittoresque des jardins anglais, avec leurs parcours de traverses sinueux, n'est pas sans évoquer l'apprentissage du monde par l'arpentage et le toucher proposé par Jean-Jacques Rousseau, qui, rappelons-le, avait un certain nombre d'admirateurs et de suiveurs en Angleterre (Voisine, 1956).

Les effets de surprise reposent sur les découvertes visuelles, les prospectifs non annoncés et non attendus, ou, à l'inverse, sur l'envie d'accéder à un objet perçu à distance mais rendu inaccessible par un obstacle. Ce qui est mis en avant dans l'art pittoresque – contrairement à son pedigree étymologique – est une ouverture de la perception à une expérience multisensorielle inscrite dans le temps, au cours de laquelle les différents sens n'entrent pas forcément en résonance. L'idée qui ressort de ces textes théoriques est que nos capteurs sensoriels travaillent de façon indépendante, rendant l'expérience d'autant plus complexe et imprédictible. C'est ce qu'explique James Hillman (1980) :

« Two centuries ago, during that calm and rational period of the 18th-century Enlightenment, there was a good deal of walking in Europe, especially

in and around gardens. The art of garden-making reached an apogee. We can learn something from those gardeners. They were the great developers of that time: whole prospects were raised or leveled, streams diverted, vistas opened, mazes constructed [...]. Those developers then were moved by aesthetic considerations [...]. In the art of the garden, it was considered essential that both eye and the foot be satisfied: the eye to see, the foot to travel through; the eye to encompass the whole and know it, the foot to remain within it and experience it. It was equally essential in this aesthetics of dissociation as Robert Dupree describes it, that the eye and the foot not travel the same path. The poet William Shenstone writes that when a building or other object has once been viewed, the foot should never travel to it by the same path which the eye has traveled over before; lose the object (from sight) and draw nigh obliquely. »

Plus que d'une « dissociation esthétique », il nous faudrait parler d'une dissociation des sens : ce que JE voit et ce que JE parcourt ne coïncident pas, et cette dissociation a la capacité de maintenir éveillée l'attention du spectateur. Elle va de pair avec l'activité tonifiante de la marche. Pour revenir à la culture esthétique française, notons que le traité de 1780 *Génie de l'architecture*, de Nicolas Le Camus de Mézières, était dédié au philosophe et gentilhomme Claude-Henri Watelet, qui avait fait aménager de façon pittoresque – ou « chinoise » – son domaine de Moulin-Joly, près de Paris. La théorie que livre Watelet dans son *Essai sur les jardins* de 1774 était pénétrée de la pensée de son quasi-homonyme anglais Whately : « Rien n'est plus semblable à la marche de nos idées que ces traces que les sentiers forment dans les vastes campagnes [...]. Ceux-ci ne tendent pas dans une direction géométrique à l'endroit où j'ai dessein d'arriver [...], mais déjà parcourant ma route sinueuse et doucement inclinée, j'ai découvert des aspects agréables; puis je les ai perdus de vue, pour les retrouver avec plus de plaisir » (Watelet, 2004 [1774]).

Si cette compétition et relation complexe entre le toucher et le regard occupe une place de choix dans le traité *La Dioptrique* de René Descartes, c'est à Diderot, dans sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (Diderot, 1749), que l'on doit d'avoir entrevu le potentiel moral sous-jacent à la question de la complémentarité des sens. L'expérience tactile n'est pas superposable à celle de la vue, tant s'en faut. Or c'est précisément l'idée d'un

recoupement des informations qui est remise en cause par Diderot dans sa *Lettre*. Comme l'a remarqué Jacques Chouillet (1974), ce texte est central parce que sont révoquées les certitudes d'un sens commun, donc d'un jugement commun. Pour montrer comment chaque sens structure la réalité à sa manière, Diderot interroge un aveugle de naissance sur des notions telles que la symétrie, la beauté, la mémoire, le relief et la physionomie. Ce texte cerne les différents procédés d'appropriation de la vue et du toucher, deux sens qui se rendent un service réciproque dans leur autonomie d'encodage de la réalité.

Jean-Jacques Rousseau, dans son livre II d'*Émile, ou de l'éducation*, posait lui aussi un programme pédagogique qui semble résonner avec la *Lettre* de Diderot : « Transformons nos sensations en idées » car « nos premiers maîtres de philosophie sont nos pieds, nos mains, nos yeux » (Rousseau, 1969 [1762]). Et, plus loin, d'ajouter : « Comme la vue est de tous les sens celui dont on peut le moins séparer les jugements de l'esprit, il faut beaucoup de temps pour apprendre à voir; il faut avoir longtemps comparé la vue au toucher [...]. Sans le toucher, sans le mouvement progressif, les yeux du monde les plus perçans ne sauroient nous donner aucune idée de l'étendue [...]. Ce n'est qu'à force de marcher et de palper, de nombrer, de mesurer qu'on apprend à estimer » (*ibid.*).

La marche, thème culturel propre au XVIII^e siècle, est alimentée par les nouvelles théories esthétiques, qui s'attardent sur la dimension dynamique et complexe de l'expérience péripatéticienne, mettant en jeu attentes, effets de surprise et changements de « tableaux ». Emporté par ses rêveries, le « promeneur » foule librement le sol sans suivre des axes prédéterminés. Il se laisse dériver et enivrer par l'enchaînement non prédictible des points de vue. Or, si les yeux ne répètent pas ce que font les pieds, c'est parce que la libre déambulation – qui annonce les principes du « plan libre » – institue une indépendance de fait entre les mouvements des membres du haut et du bas du corps, sur laquelle nous reviendrons plus en détail. Notons provisoirement que cette autonomie des membres constituera le socle de la théorie révolutionnaire élaborée par un certain Émile Jaques-Dalcroze au début du XX^e siècle dans sa célèbre « méthode rythmique » (1906), qui se voulait une pédagogie, via la musique, de l'apprentissage par le corps du monde environnant.

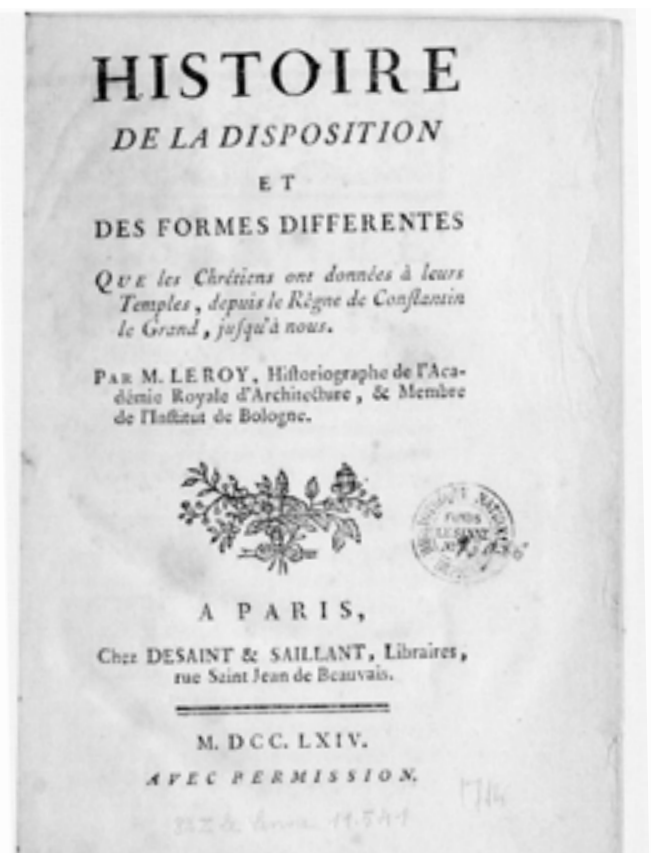
Ce principe de la « dissociation des sens » qui contribue à une intensification de l'expérience a irrigué de façon plus ou moins souterraine de nombreux programmes esthétiques et théoriques depuis le XVIII^e siècle. C'est le cas notamment du phénomène de la parallaxe, utilisé pour décrire initialement des expériences astronomiques⁵. La notion a été habilement détournée par Peter Collins dans un célèbre article de 1962, *Parallax View*, puis dans le livre *Changing Ideals in Modern Architecture* de 1965. L'historien canadien a identifié dans le concept de parallaxe une nouvelle conscience du mouvement propre au siècle des Lumières, qui lui semble plus précise et historiquement mieux définie que la notion trop vague à son goût « d'espace-temps » de Sigfried Giedion⁶.

Collins essaie de montrer qu'il existe une même *Weltanschauung* entre les recherches menées au XVIII^e siècle autour de la question de la perception du mouvement et les expériences scientifiques : « The phenomenon of Parallax (whereby an apparent displacement of objects occurs when the point of observation changes) is also, like space-time, a device for astronomical measurement, but unlike space-time it has been an important element of architectural composition, and has been manifest in architecture ever since the first hypostyle hall was constructed. It occurs in every large space containing rows of free-standing columns, and must have produced particularly striking effects in the great mediaeval churches and halls » (Collins, 2005).

Ce n'est pas un hasard si ce phénomène optique – connu, selon Collins, depuis la nuit des temps – a retenu l'attention d'un archéologue de renom, à savoir Julien-David Le Roy, dans son *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leurs temples*, publiée en 1764. L'auteur du traité d'archéologie *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (Le Roy, 1758), récit de voyage pittoresque attaché à l'esthétique ruinistique, s'intéresse à l'effet produit par deux rangées parallèles de colonnes dont une serait engagée dans un mur et l'autre décrochée – et formant un péristyle – lorsque le regard est en mouvement. Si Le Roy se désole – comme plus tard Viollet-le-Duc, Sitte et Choisy – que l'architecture, contrairement à la musique et à la poésie, « n'offre aussi souvent, comme la Peinture, qu'un tableau qui ne change point », il note cependant que l'histoire, et en particulier l'Antiquité, nous a livré

parfois « une succession de tableaux variés » (Le Roy, 1764, p. 55) : « Considérons, par exemple, deux façades ; l'une composée de colonnes qui touchent un mur, l'autre formée par des colonnes qui en sont assez éloignées pour qu'elles fassent Péristyle ; & supposons encore que les entre-colonnes, dans l'un & l'autre cas, soient égaux & décorés de même, on observera dans la dernière façade une beauté réelle, dont l'autre sera privée, & qui résultera uniquement des différens aspects ou des tableaux variés & frappans que ses colonnes présenteront au spectateur, en se projetant sur le fond du Péristyle qu'elles forment. Cette propriété de multiplier les sensations que nous éprouvons à l'aspect d'un édifice, sans les affaiblir, est encore un avantage très considérable, & qui se fait sentir bien plus fortement dans les Péristyles que dans aucune autre espèce de décoration » (*ibid.*, p. 56).

Voici donc énoncé, avec les termes propres au sensualisme du XVIII^e siècle, l'effet de la parallaxe, comparé par Leroy à l'effet d'une « rangée d'arbres plantés régulièrement, dont tous les troncs toucheraient un mur percé d'arcades ». Plus cette rangée d'arbres est éloignée du mur, plus « vous jouirez d'un spectacle nouveau, par les différens espaces du mur que les arbres paraîtront, à chaque pas que



2. LE ROY, Julien-David, 1764. *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leurs temples, depuis le règne de Constantin le Grand jusqu'à nous.* Paris : Desaint et Saillant.

vous ferez, couvrir successivement. Tantôt vous verrez les arbres diviser les arcades en deux parties égales, un instant après les couper inégalement, ou les laisser entièrement à découvert & ne cacher que leurs intervalles » (*ibid.*, p. 57).

On perçoit dans ce passage toute la difficulté, présente également deux siècles plus tard chez Giedion, de décrire autant ce qui est vu à chaque instant que la transformation du « spectacle » sous les pas d'un observateur. Or force est de constater que cette perception du glissement relatif des objets à l'intérieur du « champ visuel » – pour reprendre un concept qui n'entrera dans les études psycho-physiologistes qu'au siècle suivant – suppose une certaine posture du corps, que nous pourrions décrire de la façon suivante : ces glissements qui s'offrent au regard du marcheur sont d'autant plus saisissants que la tête ne suit pas l'orientation de la marche.

Depuis Vitruve, en passant par Perrault, Corde-moy et Quatremère de Quincy – pour rester dans la culture francophone –, les théories optiques des traités avaient mis en avant l'*asperitas* ou l'« âpreté » d'une colonnade périptère : principal effet optique lorsque cette dernière est observée selon un angle de vue fermé et qu'elle apparaît comme un épiderme en relief et en vibration. Cet effet suppose une vue rasante, donc orientée dans le sens de la marche. La parallaxe, elle, est un phénomène perceptif de toute autre nature, produit par un regard orienté perpendiculairement à la rangée de colonnes.

L'expérience visuelle de la parallaxe suppose donc la mobilité latérale de la tête par rapport au mouvement du corps et ce phénomène va devenir d'autant plus prégnant que la vitesse de déplacement s'accroîtra grâce à l'avènement de la mécanisation du transport. Il atteindra même un climax au cours de la deuxième partie du XIX^e siècle, lorsque les voyageurs assis dans les compartiments de train sur des banquettes se faisant face tournent leur tête de 90 degrés pour voir défilé, dans le cadre des portières, à des vitesses différentes, les éléments plus ou moins éloignés du paysage. Paul Verlaine (2004 [1869]) a magistralement expliqué cet effet de parallaxe que renforce le cadre des portières :

*Le paysage dans le cadre des portières
Court furieusement, et des plaines entières
Avec de l'eau, des blés, des arbres et du ciel
Vont s'engouffrant parmi le tourbillon cruel
Où tombent les poteaux minces du télégraphe
Dont les fils ont l'allure étrange d'un paraphe.*

Nous avons essayé de montrer comment la sensibilité du XVIII^e siècle à l'égard des phénomènes perceptifs « ouverts », que l'on peut classer sous les notions de « pittoresque » ou de « parallaxe », travaille à rebours de l'idée reçue selon laquelle l'expérience synesthésique reposerait sur un moment d'unité des facultés. C'est cette complexité de l'interaction entre les différents sens qui a suggéré la célèbre métaphore de l'abbé de Condillac, dans son *Traité des sensations*, lorsqu'il propose de partir d'un objet fictionnel, en l'occurrence une statue, pour expliquer la façon dont elle découvre le monde par l'activation successive des différentes facultés sensorielles.

Ce fonctionnement dissociatif de la marche et du regard nous ramène donc à notre propos initial, à savoir la traversée de l'Acropole décrite et illustrée par Le Corbusier (1980 [1925]), qui accusera étonnamment, dans *Urbanisme*, la ligne droite d'être « assommante à parcourir à pied » : « L'œil humain, dans ses investigations, tourne toujours aussi à gauche, à droite, pirouette. Il s'attache à tout et est attiré par le centre de gravité du site entier [...]. Les maisons voisines, la montagne, lointaine ou proche, l'horizon bas ou haut sont des masses formidables qui agissent avec la puissance de leur cube » (Le Corbusier, 1995 [1923]).

Une photo datant de 1911, prise par Le Corbusier sur l'Acropole, évoque ce qui de prime abord apparaît comme une scène mal composée, un « mauvais » cadrage qui pourtant libère le regard de la capacité attractive du monument pour mieux se poser sur la chaîne de montagnes dont la masse semble compenser celle de l'objet architectural au premier plan⁷. Le propre du regard traversant le rocher sacré est qu'il ne se confond pas, selon Le Corbusier, avec l'objet qu'il vise. Le centre de gravité du regard est toujours légèrement déporté par rapport aux monuments qui l'attirent. Contrairement à la composition Beaux-Arts, l'œil ne « reste [pas] exclusivement rivé au centre de gravité que ces axes ont déterminé » (Le Corbusier, 1995 [1923]), il ne glisse pas « infailliblement » le long de ces axes. Il ne se laisse pas attirer par la frontalité produite et induite par les masses architecturales. Le regard dévie, pivote, se déporte latéralement, et d'ailleurs le plan de l'Acropole reproduit dans *Vers une architecture* est celui de Choisy. On y distingue, en traitillé, la ligne courbe et balancée de

la traversée du rocher sacré ; un parcours similaire avait retenu l'attention de l'archéologue anglais John Pennethorne en 1838. Cette ligne constitue une sorte de figure chorégraphique. Comme l'a montré Richard Etlin, d'autres historiens s'étaient intéressés après lui à cette ligne qui va à l'encontre de la culture dominante de l'axialité. C'est le cas des restitutions d'Alexis Paccard en 1845 ou, en 1846-1847, de Francis Cranmer Penrose, auteur d'*Investigation of the Principles of Athenian Architecture* (Londres, 1851), qui affirmait que les courbes implicites des parcours avaient un objectif esthétique précis au-delà de la question de la correction des illusions optiques. C'est sur le statut de cette ligne du parcours que Le Corbusier va longuement hésiter, se demandant si cette courbe pouvait avoir un sens à côté de la « fatalité de l'angle droit ».

Notre regard est certes attiré par les masses symétriques des monuments, mais en même temps nos pieds sont amenés à dévier du parcours rectiligne, le sol de l'Acropole répondant comme on le verra à une autre logique avec ses obstacles, ses différences de niveau, ses emmarchements posés de façon libre par rapport à l'emplacement des monuments. Nous sommes donc en présence d'un phénomène

de dissociation entre la trajectoire des pieds et les géométries ou les frontalités induites par les masses architecturales. Plus qu'un « pas de côté⁸ », ce que décrit Le Corbusier est le découplage des parties haute et basse du corps. Les pieds et les yeux bénéficient d'une liberté réciproque, d'une autonomie d'action qui fait toute la richesse de l'expérience péripatéticienne. Dans les pages de ses *Carnets* consacrées au forum de Pompéi – qu'il visita après l'Acropole –, les dessins annotés de la maison du poète tragique constituent une tentative de cerner cette tension entre frontalité de la composition et parcours déhanché. La succession des espaces de cette domus romaine, à savoir l'impluvium, le tablinum et le péristyle, suggère une succession de volumes et de plans échelonnés les uns derrière les autres et pourtant légèrement décalés. À ce décalage contribue la fontaine du fond, déportée sur la droite par rapport à l'axe d'entrée. Pour exprimer le mouvement par lequel le cheminement sort d'une axialité suggérée pourtant par la géométrie générale, Le Corbusier (1987, p. 87) évoque l'idée d'un « désaxement inoui ». Dans *Vers une architecture*, il précisera : « Et voici dans la maison du poète tragique les subtilités d'un art consommé. Tout est axé,

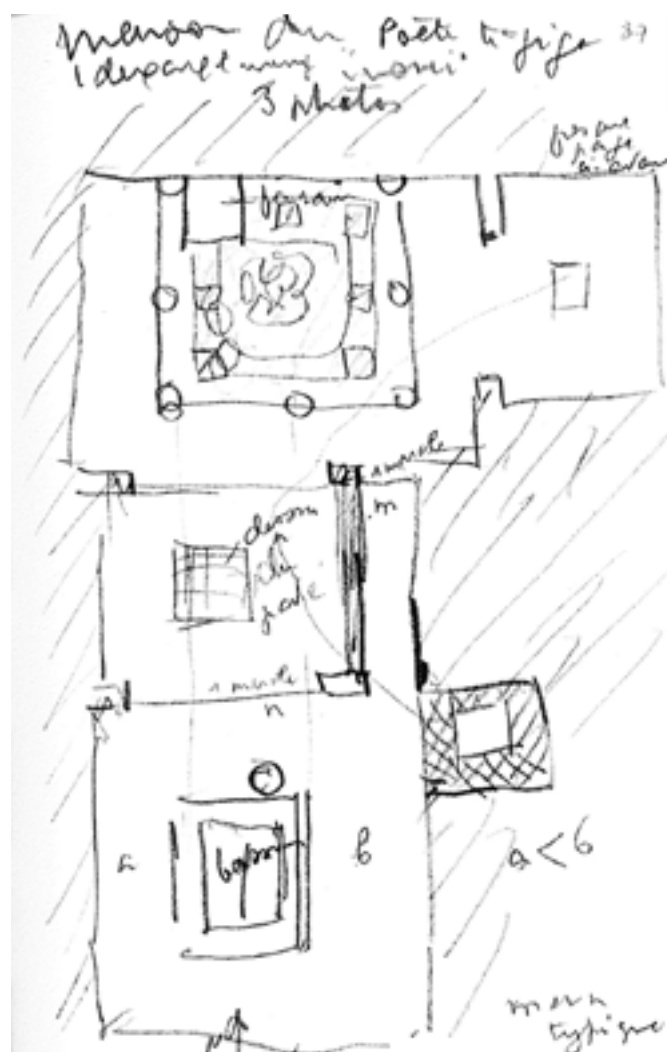


3. Acropole d'Athènes, l'Erechthéion, photographie de Charles-Édouard Jeanneret, 1911. Tiré de : VON MOSS, Stanislaus, RÜEGG, Arthur (éds), 2022. *Le Corbusier before Le Corbusier. Applied arts, architecture, painting, photography, 1907-1922.* New Haven : Yale University Press, p. 184.

mais vous y passerez difficilement en ligne droite [...]. Vous observez alors des désaxements habiles qui donnent de l'intensité aux volumes » (p. 153). L'aridité de la composition Beaux-Arts vient du fait qu'elle repose sur une expérience qui consiste à avancer le long des axes en regardant droit devant, comme dans une parade, et qui est, de fait, le parangon d'une parfaite coordination entre le regard et la marche, alors que, pour Le Corbusier, « l'architecture ne se voit pas d'une fois : elle se voit en la parcourant, en se tournant » (Le Corbusier, 2007).

5

Les *Carnets Voyage d'Orient* essaient de restituer la plasticité des ruines antiques jouant sous la lumière éclatante du soleil, mais, en descendant dans le réalisme du détail, ils poussent la précision dans la minutieuse observation de la nature du sol, comme la hauteur des marches pour monter sur un stylobate de temple. Les croquis, accompagnés



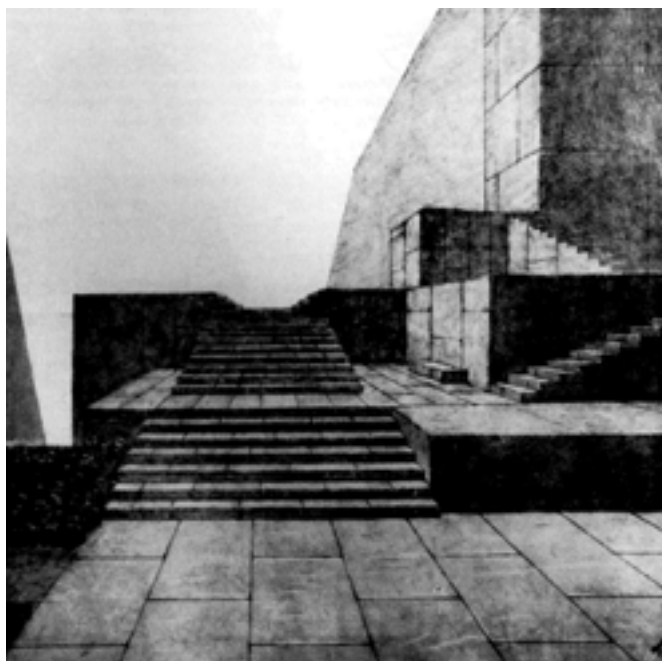
4. LE CORBUSIER, 1987. *Voyage d'Orient. Carnets*. Milan, Paris : Electa, Fondation Le Corbusier. Carnet 4. Maison du poète tragique/Désaxement inouï.

de dimensionnements exacts, s'attardent sur la valeur d'un seuil, précisent le sens d'arrivée ou d'entrée dans un espace, de sorte à cerner au plus près ce que rencontre le corps lors de sa déambulation, jusque dans le dessin d'une margelle autour d'un bassin, dans la présence d'un rebord au sol, ou par le biais de coupes qui essaient d'appréhender l'impact visuel de la pente à gradins d'un amphithéâtre (Le Corbusier, 1987, p. 96). Dans « Le chemin des ânes, le chemin des hommes », Le Corbusier (1922) affirme que « l'homme marche droit parce qu'il a un but », mais que son parcours, lui, peut dévier pour « éviter les gros cailloux », pour « esquiver une pente ». Les *Carnets* nous parlent donc du jeu de confrontation entre le corps déambulant et les obstacles matériels situés au sol qui s'opposent à son avancée ou qui la conditionnent.

C'est en des termes analogues que le scénographe et théoricien genevois Adolphe Appia, autre grand admirateur de l'art antique, décrivait le nouveau rapport qui devait à ses yeux s'instaurer entre les acteurs et les praticables placés sur une scène. Appia, qui avait comme ambition de renouveler l'esthétique théâtrale de son temps, employait le terme *Raumgefühl*, le « sentiment de l'espace », pour signifier autant « nos sentiments qui s'extériorisent en lignes » que « les influences qui nous viennent du dehors et qui s'expriment en formes, en résistance, en obstacles et en lignes étrangères, auxquelles nous devons nous subordonner réciproquement » (Appia, 1991 [1921-1928], *Réflexions sur l'espace et le temps*, p. 225).

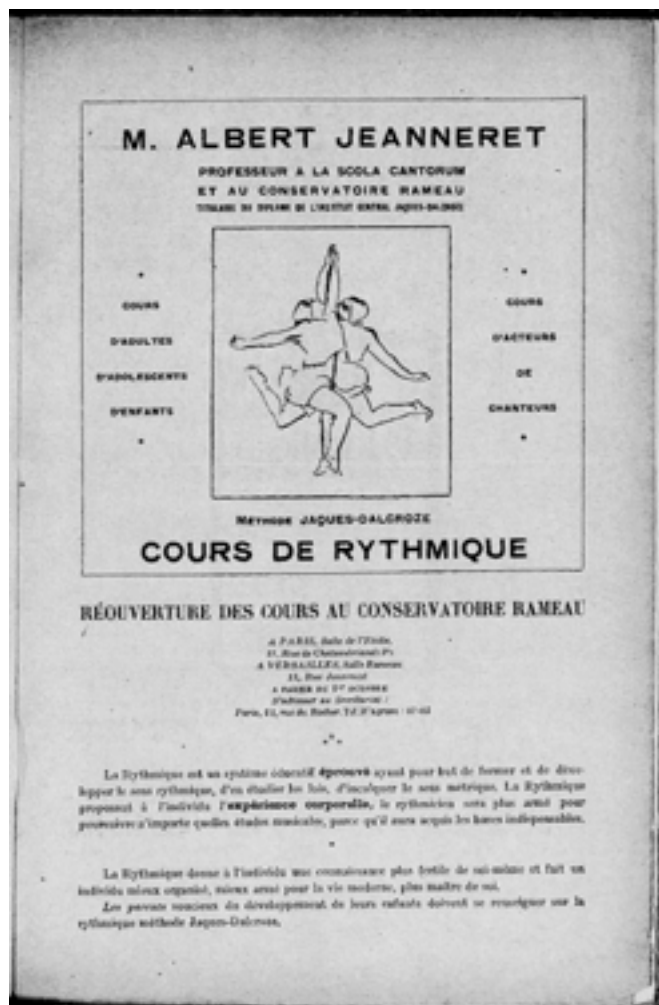
La pensée d'Appia, qui s'insère dans un courant vitaliste des XIX^e et XX^e siècles aux multiples nuances, s'est consolidée au contact d'Émile Jaques-Dalcroze, qu'il connut en 1906, lorsque ce dernier était professeur au conservatoire de Genève. C'est l'histoire d'une rencontre entre les intuitions naissantes d'Appia et la méthode encore tâtonnante de la Rythmique qui va contribuer à leur cristallisation : « La même année eut lieu, à Genève, un cours d'été où je fis sur moi-même l'expérience décisive de la Rythmique [...]. Le mouvement corporel musical m'avait bien été révélé, mais à lui seul ; sa vie ne trouvait pas d'écho dans l'espace, et j'en souffrais, sans trop l'analyser. J'insistais auprès de Dalcroze pour qu'il se procurât un escalier et des obstacles quelconques » (*ibid.*, *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, p. 52). Le coup d'éclat survient entre 1909 et 1910, lorsque le scénographe genevois transcrit son intuition dans des « visions »,

série de dessins saisissants au crayon de graphite, fusain et craie blanche baignés dans des atmosphères oniriques qui représentent des paysages architecturaux essentiels et simplifiés, éclairés sous différentes qualités de lumière : *Trois piliers*, *La Clairière matinale*, *Clair de lune*, ou encore *L'Escalier*. Ce que ces dessins mettent en avant est la puissance tridimensionnelle du décor, en rupture avec les peintures suspendues de l'époque. Ce sont les années où Ferdinand Hodler peint ses paysages alpins suisses simplifiés, symétriques et hiératiques. Entre 1911 et 1914, Le Corbusier rendit plusieurs fois visite à son frère Albert Jeanneret, assistant de Dalcroze, qui s'était transféré entre-temps à Hellerau, près de Dresde, dans le nouveau théâtre construit par Heinrich Tessenow – dont la façade d'un classicisme schématique semblait tirer son inspiration des visions d'Adolphe Appia. Ce temple de la danse, situé sur la colline de la cité-jardin des *Deutsche Werkstätten*, était le haut lieu d'expérimentation d'une utopie sociale portée par la libération du corps. C'est dans la grande salle du théâtre qu'Appia agence ses célèbres « praticables » en escaliers disposés orthogonalement et éclairés par un système sophistiqué de lumière diffuse *crescendo* et *decrescendo*, conçu par Alexander von Salzmann⁹ (Di Donato, 2015), qui firent sensation lors de la représentation en 1912 d'*Orphée et Eurydice* de Gluck. À en croire Georges Pitoëff (1923),



5. APPIA, Adolphe, 1988. *Œuvres complètes*. Tome III, 1906-1921. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Lausanne : Société suisse du théâtre, *L'Âge d'homme*. Espace rythmique. Pour le poème *Le Plongeur* de Friedrich von Schiller (fonds Appia, Berne).

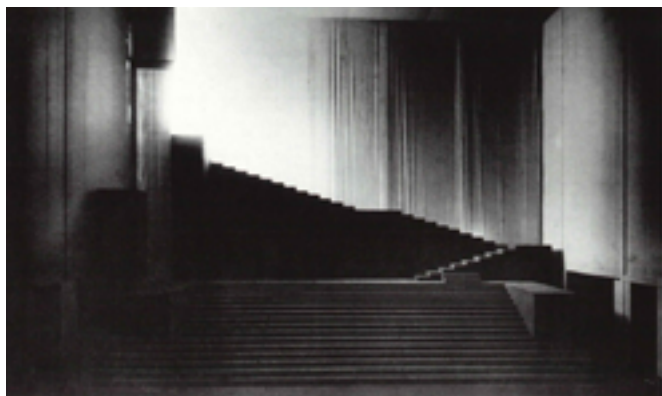
« derrière ces formes géométriques et ces corps humains qui se mouvaient dans l'espace [...] se cachait un mystère hallucinant et merveilleux. Ces corps humains possédaient une force nouvelle et cachée [...]. Ce don était le sentiment rythmique ». Contrairement à une conception empathique qui part du principe que le corps humain étend ses structures internes et ses mouvements sur les objets qui l'entourent, l'art de la scène qu' imagine et théorise Appia au contact de la Rythmique de Dalcroze est un art de la confrontation entre le « corps vivant » et des objets géométriques qui conditionnent son mouvement. En 1921, dans son texte *L'œuvre d'art vivant*, il affirmait que ses « espaces rythmiques », composés de colonnes, escaliers et plans inclinés, pouvaient s'entendre comme des présences physiques qui entrent en confrontation avec les mouvements du corps : « Les lignes sinueuses et arrondies du corps différent essentiellement des surfaces planes et des angles des piliers, et ce contraste est par lui-même expressif. Mais le corps vient à toucher le pilier ;



6. Encart publicitaire annonçant l'ouverture de cours de Rythmique proposés par Albert Jeanneret, publié dans *L'Esprit nouveau*, n° 1, 1920.

l'opposition s'accroît davantage. Enfin le corps s'appuie contre le pilier dont l'immobilité lui offre un point d'appui solide : le pilier résiste ; il agit ! L'opposition a créé la vie de la forme inanimée : l'espace est devenu vivant » (Appia, 1991 [1921-1928], p. 372-373).

Pour Appia, placer le corps d'un acteur dans une scène signifie échapper à l'intériorité pure. L'espace n'est pas un prolongement de nos mouvements corporels, et ses limites n'agissent pas comme une membrane ou un épiderme protecteur. L'esthétique de l'enveloppement, du calfeutrage et du capitonnage est « mortifère », ce que renforce une citation tirée de Baudelaire : « Des divans profonds comme des tombeaux ». Rien n'est plus éloigné de cette esthétique que la chambre conjugale imaginée quelques années auparavant par Adolf Loos pour sa jeune femme Lina – tapissée de fourrure et de voile blanc –, dont les fondements théoriques remontent au principe de la *Bekleidung*¹⁰. Pour Appia, en épousant les formes du corps, l'espace ne participe pas à sa vie. Au contraire, il l'étouffe, car du moment



7. Démonstration de Rythmique, Institut Jaques-Dalcroze, Hellerau, 1912. Tiré de Appia Adolphe, *op. cit.*, p. 115.

que « le corps vivant s'incrusterait dans la matière molle [...] il y ensevelirait sa vie » (Appia, 1991 [1921-1928], *L'œuvre d'art vivant*, p. 373). Le mouvement corporel n'atteint sa pleine expressivité que dans la confrontation du corps dévêtu (la nudité des enfants pratiquant la Rythmique avait suscité un grand émoi à l'époque) avec la géométrie inanimée et solide de cette architecture scalaire : « Le principe de la pesanteur et celui de la rigidité sont donc les conditions premières à l'existence d'un espace vivant. » Ou, pour le dire avec les mots de Jaques-Dalcroze (1910), les « obstacles [sont] destinés à rendre le corps plus conscient ».

6

Si, dans *Urbanisme*, Le Corbusier appelait de ses vœux le retour, dans la planification urbaine, à la clarté de l'ordre géométrique¹¹, dans son premier essai rédigé en 1910¹², qui devait s'intituler *La Construction des villes* (il ne fut jamais publié), il faisait encore la part belle à la rue sinueuse. Il encourageait à l'époque les urbanistes « à retenir la leçon des aînés », préconisant l'emploi des rues courbes à pente et largeur variables. Tout en reconnaissant que la ligne droite est la plus « pure », il observait qu'elle devait être aussi la plus rare. À vrai dire, ce premier essai s'inspirait encore fortement des lectures de Camillo Sitte, dont il dira, plus tard, dans *Urbanisme*, qu'elles représentent une vision « rétrograde » de la ville¹³. Si, en ouverture de son livre, il pose de façon péremptoire que « la courbe est le chemin des ânes, la rue droite est le chemin des hommes » (p. 10), le propos qui suit, lui, est bien plus nuancé et dénote une réelle hésitation théorique : « La rue courbe est l'effet du bon plaisir, de la nonchalance, du relâchement, de la décontraction, de l'animalité. La droite est une réaction, une action, un agissement, l'effet d'une domination sur soi. Elle est saine et noble » (p. 11).

C'est en 1930, dans *Précisions sur l'état présent de l'architecture*, que cette hésitation prend la forme d'une théorie duale enfin assumée. Deux esthétiques, l'une du bas – esthétique des pieds – et l'autre du haut – esthétique du regard –, entrent en confrontation : « Les rues n'ont rien à faire avec les maisons. Les maisons sont en l'air, en volumes occupant l'espace et captant notre vue : ces volumes sont disposés en ordre selon la fatalité de l'angle droit qui est ordre, calme et beauté ; les rues seront ce qu'elles voudront, courbes ou droites » (Le Corbusier, 1960

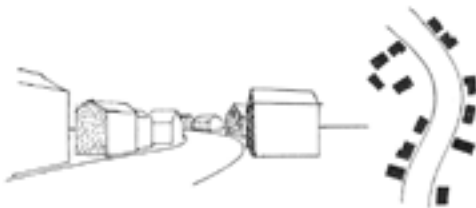
[1930], p. 152). Ses souvenirs l'amènent à revivre une expérience saisissante faite en Bretagne au bord de l'eau : « Je suis en Bretagne ; cette ligne pure est la limite de l'océan sur le ciel ; un vaste plan s'étend vers moi. La sinuosité des plages me ravit comme une très douce modulation sur le plan horizontal. Je marchais. Subitement je me suis arrêté : entre l'horizon et mes yeux, un événement sensationnel s'est produit : une roche verticale, une pierre de granit est là debout, comme un menhir. Ici est un lieu où l'homme s'arrête, parce qu'il y a symphonie totale » (*ibid.*, p. 76). Comme on le voit, la ligne sinueuse, figure du chemin foulé par les pieds, devient le socle d'une vitalité et d'une tonicité proprioceptives qui sont tenues distinctes du spectacle des formes géométriques simples, claires qui se déploient dans les airs. C'est également en Bretagne, dans le village de Ploumanac'h, que l'architecte suisse s'attarde sur le rapport insolite qui se noue entre les lignes courbes des rues et les alignements strictement orthogonaux des maisons suivant l'orientation des vents dominants, car rien n'est plus « agréable » qu'une

rue qui serpente et qui s'oppose au « spectacle de l'ordre ». Or cette tension entre la déambulation « en spirale » ou en « zigzag » et l'orientation du regard rivé à la frontalité des maisons rappelle étonnamment les exercices de la « gymnastique rythmique » qui visent à autonomiser les mouvements du haut et du bas du corps.

Pour commencer, la Rythmique, que tout éloigne de la « technique saltatoire » de la chorégraphie classique, est un système d'exercices corporels censés rendre les élèves « conscients d'eux-mêmes ». Elle vise, pour reprendre les termes de Dalcroze (1965 [1920]), à « donner à leur organisme la révélation de ses nombreuses facultés motrices et à augmenter la somme des sensations vitales ». Cette méthode se distingue notamment par le fait de remplacer la coordination des gestes par la décoordination et la démultiplication des rythmes qui mettent à dure épreuve l'équilibre du corps. Voici ce qu'en écrivait Albert Jeanneret (1920) dans *L'Esprit nouveau* : « Exercices de marche, régularisation de celle-ci en tempo égal, accelerandos, rallentados, substitution



de ses cottages : le désordre est inévitable, l'œil ne voit pas dans l'espace, la belle spirale du plan de l'architecte paysagiste. Il ne voit pas la rue, il voit des façades de maisons sous des alignements



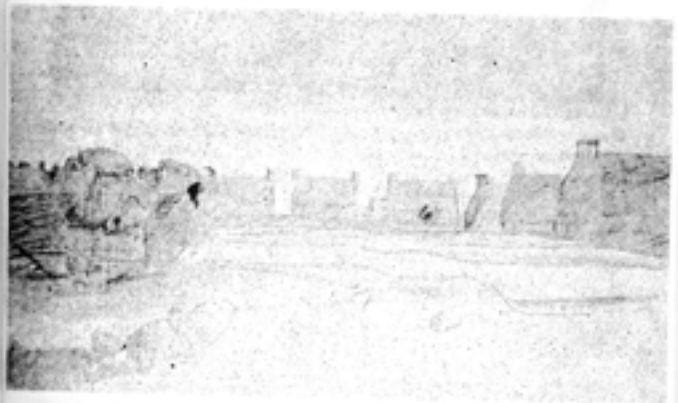
incongrus ; si ces maisons étaient debout sur sa table de travail, il s'empresserait de les aligner droitement, de les grouper en massifs orthogonaux.

Lorsque la rue serpente, l'œil n'en apprécie que faiblement le spectacle raccourci. Ordonnons alors autour de ces voies courbes (agréables à fouler) des alignements orthogonaux. Dressés dans



l'espace, ils constituent le spectacle (ce que l'œil voit) et c'est alors un spectacle d'ordre.

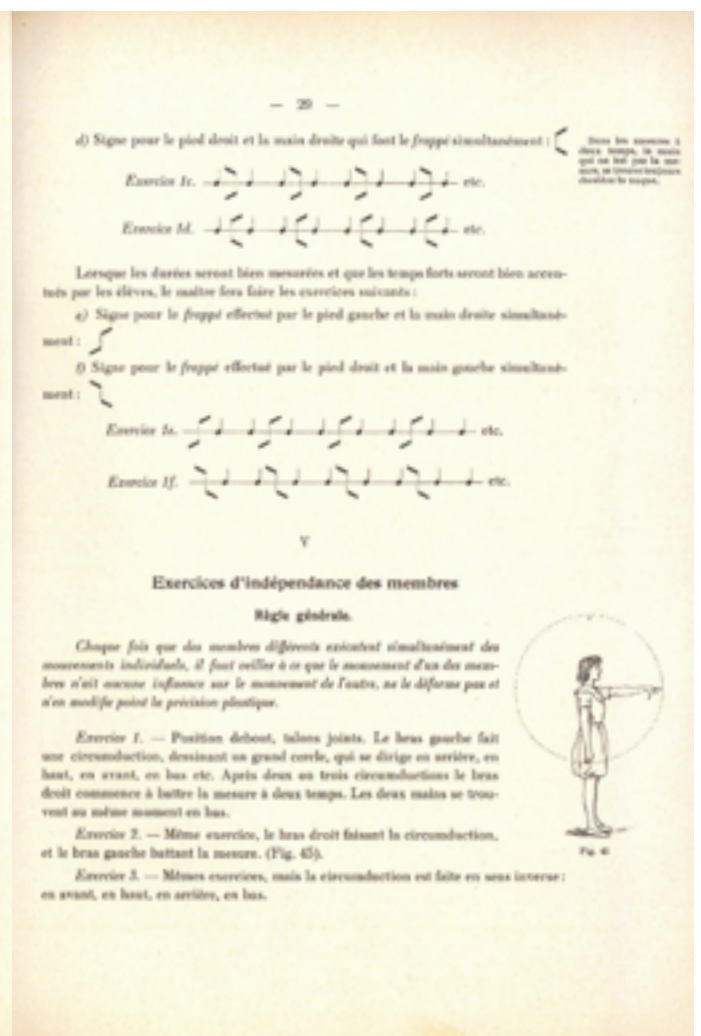
(Cette théorie s'applique au terrain plat. Sur terrain accidenté, la courbe a des droits a priori puisqu'il s'agit, en serpentant, de gagner des rampes régulières ; le pittoresque devient fatal, et le problème architectural consiste désormais à discipliner le désordre immanent en faveur d'une unité toujours indispensable à tout sentiment de bien-être et à toute intention esthétique.)



Village breton (Ploumanac'h), rue courbe dans alignement orthogonal des maisons. La direction du vent dominant fixe l'orientation pour toutes les maisons, uniformément. Et cette constante est agréable.

d'un mouvement à un autre : un pas remplacé par un battement des mains ou par tel autre mouvement ; exécution dans la marche d'un saut, d'un agenouillement, d'une pirouette ou un changement de direction à un commandement donné ; l'arrêt instantané (ceci difficile pour l'équilibre corporel), lorsque le corps est lancé en pleine course ou projeté en avant par sauts. S'arrêter lorsque la musique sonne et reprendre aussitôt que celle-ci cesse demandait de l'oreille, un contrôle constant [...], ne pas faire un pas (inhibition), c'est-à-dire contracter brusquement pour immobiliser ; au contraire accentuer fortement, c'est-à-dire renforcer l'action musculaire, donnait la sensation nette d'activités musculaires différentes [...]. Au fur et à mesure que les capacités de l'élève augmentent, augmentera sa possibilité de maîtriser de nouvelles difficultés : la polyrythmie, par exemple, c'est-à-dire la simultanéité de plusieurs rythmes dont l'un marché, l'autre chanté, un encore plus difficile, l'adjonction d'un troisième rythme par des mouvements du bras. »

Les exercices pédagogiques de la méthode Dalcroze contribuent, à l'instar de ce que préconisait Rousseau, à l'apprentissage du monde à travers les sens. Ils éveillent les élans primesautiers et la maîtrise de soi, mais reposent davantage sur l'activité de chaque membre que sur le travail de renforcement unitaire de leur mouvement : « Chaque fois que des membres différents exécutent simultanément des mouvements individuels, il faut veiller à ce que le mouvement d'un des membres n'ait aucune influence sur le mouvement de l'autre, ne le modifie pas et n'en modifie point la précision plastique » (p. 29). Puisque le corps ne bat jamais une seule mesure à la fois, les mouvements décoordonnés peuvent engager alternativement les deux bras, les bras et les jambes, la tête et les mains – qui battent des temps différents – ou même l'orientation des mains et des pieds. Tout concourt à briser l'élan unitaire du corps et, d'ailleurs, les études sur l'inhibition rattachent la Rythmique aux recherches scientifiques de l'époque.



La méthode de la Rythmique et la promenade péripatéticienne de Le Corbusier partagent un même principe de désautomatisation. Si Dalcroze interrompt le mouvement engagé du corps, l'architecte suisse, lui, s'intéresse à l'affirmation de l'axialité et, en même temps, au déhanchement du parcours causé par l'interposition d'obstacles. Les enfants suivant les exercices du professeur genevois utilisaient leur corps comme « clavier merveilleux » (Bertchold, 2000) pour appréhender l'espace en tant que totalité, car « les mouvements corporels, marche, gestes et attitudes, sont étudiés non seulement sur une surface plane telle que le plancher de la scène, mais sur des plans différents, sur des inclinaisons de terrains de divers degrés » (Jaques-Dalcroze, 1910), tout comme Le Corbusier décrivait la chorégraphie du corps qui avance, dévie, gravit, « tourne toujours [...] à gauche à droite » et fait des « pirouettes » (Le Corbusier, 1995 [1923], *L'illusion des plans*, p. 154) pour appréhender le spectacle de l'architecture. Dalcroze voulait « libérer le corps de l'esclavage des habitudes », tout comme Le Corbusier voyait dans la traversée de l'Acropole une leçon magistrale s'opposant à la doxa de l'École des beaux-arts qui part du principe que le regard suit les pieds et les anticipe : « Il ne faut pas oublier que le sol de l'Acropole est très mouvementé, les masses asymétriques des édifices créent un rythme intense » (*ibid.* Trois rappels à messieurs les architectes, p. 30). La méthode de Dalcroze distingue le rythme, expression individuelle de la mesure qui est une donnée disciplinaire visant le contrôle conscient. En posant que « la mesure relève de la réflexion et le rythme de l'intuition » (Jaques-Dalcroze, 2011 [1920]), le pédagogue genevois inscrit la méthode rythmique dans une tension entre la régularisation par la répétition propre à la marche ou à la parade et « le dynamisme des mouvements corporels » (Jaques-Dalcroze, 1910, p. 8). Cette dualité n'est pas sans rappeler, chez Le Corbusier (1980 [1925], p. 202), la tension entre, d'un côté, « l'ordonnance », la « hiérarchie des axes » et la « mise en place de tracés régulateurs » qui constituent une « assurance contre l'arbitraire » et, de l'autre, la vitalité ou l'animalité de la rue courbe et sinueuse, qui alimente une expérience « essentiellement pittoresque ». Enfin, on sait que les médecins de l'époque reprochaient à Dalcroze de provoquer, par ses exercices, une très grande fatigue chez ses élèves (Bertchold, 2000, p. 88). La Rythmique est une expérience

aussi exténuante que le fut la traversée du rocher sacré en 1911 par Le Corbusier (1995 [1923]) : « Le spectacle est massif, élastique, nerveux, écrasant d'acuité, dominateur. »

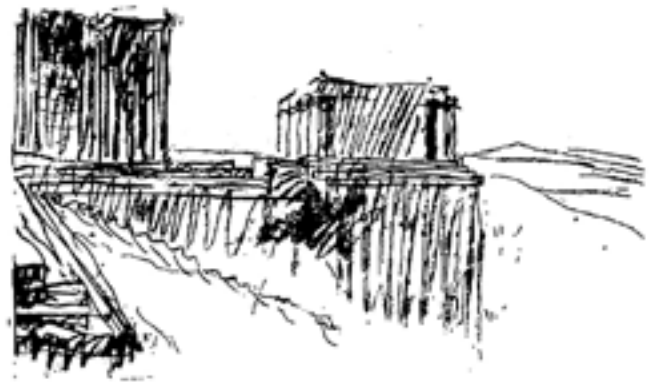


Fig. 11. — Propylées et Temple de la Victoire Aptère.



Fig. 12. — Les Propylées.

10. LE CORBUSIER, 2006. *Vers une architecture* [1923]. Paris : Flammarion, p. 155.

Mots-clés

Promenade, regard, perception, pittoresque, esthétique, dissociation des sens.

Notes

1. Sur l'analogie entre la pensée de Camillo Sitte et celle de Viollet-le-Duc, voir Choay, 2010.
2. Alexander Gottlieb Baumgarten, dans ses *Méditations philosophiques* de 1735, employait pour la première fois un néologisme latinisant : l'Aesthetica.
3. Le ton étonne par son anti-chauvinisme : « La seule nature modestement parée, & jamais fardée, y étale ses ornements & ses bienfaits. Profitons de ses libéralités & contentons-nous d'employer l'industrie à varier ses spectacles. »
4. Addison publie ses articles sur la question de la beauté et sa relation avec les plaisirs de l'imagination entre juin et juillet 1712.
5. On parlait à l'époque de la parallaxe stellaire. L'expérience la plus célèbre fut initiée par le roi George III, qui décida de mesurer la distance Terre-Soleil en envoyant en 1769 différentes expéditions – dont celle de James Cook – enregistrer le transit de Vénus devant le Soleil, sous différentes latitudes du globe terrestre.
6. La description expérientielle de Giedion dans son *Espace, Temps, Architecture* est en réalité totalement fixiste, comme j'ai pu le montrer. Voir Amaldi, 2007.

7. La reproduction de cette photo est tirée de Gresleri, 1984.
8. Voir sur cette question les observations de Lucan, 2009.
9. Cet éclairage diffus qui ne produisait pas d'ombres était peu apprécié d'Appia, et pour cause : il contredisait l'esthétique voulue par le chorégraphe genevois de formes pures exaltées par une lumière orientée et les effets clair-obscur qui en découlent.
10. Ce projet remonte à 1903. N'oublions pas que, dans la théorie semperienne, c'est le tapis ou le tissu suspendu qui « fait » espace et qui constitue l'environnement protectif du corps.
11. « Nous affirmons que l'homme, dans son fonctionnement, pratique l'ordre, que ses actes et ses pensées sont régis par la droite et l'angle droit ; que la droite est un moyen instinctif et qu'elle est à sa pensée un but élevé », p. 19.
12. Sur l'influence de la pensée de Sitte sur Le Corbusier, voir : Brooks, 1985.
13. Dans *Urbanisme*, il s'érigera contre l'ouvrage de Camillo Sitte, « plein d'arbitraire » (p. 35).

Bibliographie

- AMALDI, Paolo, 2007. *Espaces*. Paris : Éditions de la Villette.
- APPIA, Adolphe, 1991. *Œuvres complètes*. Tome IV, 1921-1928, édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Lausanne : Société suisse du théâtre, L'Âge d'homme. Réflexions sur l'espace et le temps.
- BERTCHTOLD, Alfred, 2000. *Émile Jaques-Dalcroze et son temps*. Lausanne : L'Âge d'homme, p. 87.
- BROOKS, Allen H., 1985. Jeanneret et Sitte. *Casabella*. N° 514.
- CHOAY, Françoise, 2010. Camillo Sitte. In : PAQUOT, Thierry (dir.). *Les Faiseurs de Ville*. Gollion : InFolio, p. 399-417.
- CHOISY, Auguste, 1899. *Histoire de l'architecture*. Tome 1. Paris : Gauthier-Villars. Le pittoresque dans l'art grec, p. 325-335.
- CHOUILLET, Jacques, 1974. *L'Esthétique des Lumières*. Paris : PUF, p. 71.
- COLLECTIF, 1906. *Méthode Jaques-Dalcroze*. Paris, Neuchâtel, Leipzig : Sandoz, Jobin et Cie Éditeurs.
- COLLINS, Peter, 2005. A Study in Parallax. *Journal of Architectural Education*. Vol. 59, n° 2, p. 27.
- DIDEROT, Denis, 1749. *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Londres: Ed. Princeps.
- DI DONATO, Carla, 2015. La lumière de Salzman, ou l'invisible rendu visible. In : KUSCHNIG, Claire et PELLOIS, Anne (dir.). *Le Rythme, une révolution ! Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau*. Genève : Slatkine, p. 126-134.
- GRESLERI, Giuliano, 1984. *Le Corbusier, Viaggio in Oriente*. Venise : Marsilio Editori, p. 308.
- HILLMAN, James, 1980. *The City as Dwelling. Walking, Sitting, Shaping*. The University of Dallas. Walking, p. 4.
- JAQUES-DALCROZE, Émile, 1910. *Le Rythme au théâtre*. Cité par GUBLER, Jacques, 2003.

- Motion, émotions. *Thèmes d'histoire et d'architecture*, Gollion : InFolio, p. 47.
- JAQUES-DALCROZE, Émile, 1910. Le rythme au théâtre. *La Grande Revue*. Republié dans APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes, op. cit.*, tome III, p.10.
- JAQUES-DALCROZE, Émile, 1965. *Le Rythme, la musique et l'éducation* [1920]. Lausanne : Foetisch. La Rythmique, le solfège et l'improvisation. Cité par PELLOIS, Anne, 2015. *Le Rythme, une révolution !, op. cit.* La Rythmique et l'art de l'acteur, p. 152.
- JAQUES-DALCROZE, Émile, 2011. *Le Rythme, la musique et l'éducation* [1920]. Charleston : Nabu Press. Le rythme, la mesure et le tempérament [1919], p. 164. Voir à ce propos BACHMANN, Marie-Laure. Origine et originalité de la rythmique Jaques-Dalcroze. In : KUSCHNIG, Claire et PELLOIS, Anne (dir.). *Le Rythme, une révolution !, op. cit.*, p. 43.
- JEANNERET, Albert, 1920. La Rythmique. *L'Esprit nouveau*. N° 2, p. 186-189.
- LE CORBUSIER, 1922. L'illusion des plans. *L'Esprit nouveau*. N° 15. Republié dans *Vers une architecture* en 1923.
- LE CORBUSIER, 1922. Le chemin des ânes, le chemin des hommes. *L'Esprit nouveau*. N° 17, p. 5-6. Ces pages se retrouvent en ouverture du livre *Urbanisme*, publié en 1925.
- LE CORBUSIER, 1960. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* [1930]. Paris : Vincent Fréal. Un homme = une cellule, des cellules = une ville.
- LE CORBUSIER, 1980. *Urbanisme* [1925]. Paris : Flammarion. Rues courbes, rues droites, p. 199.
- LE CORBUSIER, 1995. *Vers une architecture* [1923]. Paris : Flammarion, p. 154.
- LE CORBUSIER, 2007. *Entretiens avec Georges Charensol (1962) et Robert Mallet (1951)*. Paris : Frémeaux et associés (livre audio).
- LE CORBUSIER, *Voyage d'Orient. Carnets*. Milan, Paris : Electa, Fondation Le Corbusier. Carnet 4 (transcription p. 139 et 140).
- LE ROY, Julien-David, 1758. *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, considérés du côté de l'art et de l'architecture*. Paris : Louis-François Delatour.
- LE ROY, Julien-David, 1764. *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leurs temples, depuis le règne de Constantin le Grand jusqu'à nous*. Paris : Desaint et Saillant.
- LUCAN, Jacques, 2009. *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles*. Lausanne : Presses polytechniques romandes, p. 356.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 2001. *Phénoménologie de la perception* [1945]. Paris : Gallimard, p. 76.
- PITOËFF, Georges, 1923. La rythmique et l'acteur. Republié dans APPIA, Adolphe, 1991. *Œuvres complètes, op. cit.*, tome III, p. 19.
- PRICE, Uvedale, 1798. *Essays on Picturesque, as Compared with the Sublime and Beautiful ; and on the Use Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*. Londres : Robson.
- PRICE, Uvedale, 1801. *A Dialogue on the Distinct Characters of Picturesque of the Picturesque and the Beautiful*. Londres : Walker, p. 104.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1969. *Émile, ou De l'éducation* [1762]. Paris : Flammarion, p. 206.
- VERLAINE, Paul, 2004. Le paysage dans le cadre des portières (La bonne chanson) [1869]. In : CARACALLA, Jean-Paul (dir.). *Petite Anthologie de la poésie ferroviaire*. Paris : La Table ronde, p. 48.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène, 2010. *Entretiens sur l'architecture* [1863]. Tome 1. Gollion : InFolio. Septième entretien, p. 340-341.
- VOISINE, Jacques, 1956. *Jean-Jacques Rousseau en Angleterre à l'époque romantique*. Paris : Didier.
- WALPOLE, Horace, 1995. *History of the Modern Taste in Gardening* [1770]. New York : Ursus Press, p. 42.
- WATELET, Claude-Henri, 2004. *Essai sur les jardins* [1774]. Saint-Pierre-de-Salerno : Gérard Monfort Éditeur, p. 17.

PARTIE II

ANTICIPER LES MUTATIONS. LE REGARD RÉVÉLATEUR

Pier Paolo Pasolini and Reyner Banham:
gazes on the city with the movie camera
ENRICA BISTAGNINO

Pier Paolo Pasolini and Reyner Banham: gazes on the city with the movie camera*

Enrica Bistagnino

*This essay continues the critical reflection presented in the paper “Movimenti di immagini del paesaggio urbano in tre atti : oggetto, scena, simbolo” published in *Sguardi*, the special issue of the GUD-Genoa University Design magazine that’s the proceedings of the International Conference “Movimento e percezione. La rappresentazione del paesaggio urbano come motore del progetto” organized by LéaV (ENSA Versailles) – scientific responsible Gabriele Pierluisi – , in collaboration with Dipartimento Architettura e Design DAD (Scuola Politecnica, Università di Genova) scientific responsible Maria Linda Falcidieno – held on the Microsoft Teams Platform on 18 and 19 June 2021.

The theme of the urban landscape implies the idea of movement in such a variety of declinations as to be particularly elusive to definitions and taxonomie. In spite of this complexity, it seems in some way possible, or at least desirable, to try to hypothesize what might be some of the main variables that, individually, but above all in combination, trigger that astonishing system of image mutations that can be traced, from time to time, in an equally complex variety of reference scenarios.

Simplifying a lot, I am thinking of the ‘phenomenological’ sphere of the urban landscape where change takes place in the concrete transformations triggered by architecture; I am thinking of images mobility intrinsic to the dimension of perception, by its own nature susceptible to continuous changes in receiving and processing acquired informations; I am thinking, finally, of the inexhaustible figurations repertoire generated by representation, which, in a way, suggests a double order of change/movement: a movement inherent to the representational act in itself – which restores to the real something true and something ‘false’, that is, that extraneousness of the authorial gaze regarding the reality to which it refers, which, in fact, introduces a change

in its image –, a movement determined by the representation understood as a projectual vision capable of intentionally modifying space in order to determine it.

In light of this complexity, the main objective of this classificatory work is to outline, albeit without any claim to completeness, a framework of thematic references on some of the main meanings and reasons for the image movement of the urban landscape.

Finally, it should be pointed out that in this essay, as in the one preceding it, the expressions movement and change are used as synonyms. However, in relation to the specificity of the context, they can take nuances of meaning, specifying, in their turn, the content to which they refer.

Given this premise, and recalling the three main dominions of the movement/change of the urban landscape image – those relating to the movement of the object, of the point of view, of the medium of representation¹ – I would like, here, to consider the movement relating to the point of view. A movement in which the subject, integrating its own knowledge – in particular that relating to theories on the image – with the fundamental repertoire of experiences determined by the direct fruition of places, is the motor of different visions. The interest of the essay focuses, therefore, on the observer considered in an active dimension, as author of visual practices, creator of images of the urban landscape defining its identity. Indeed, ‘every landscape exists only for the gaze that discovers it. [...] Landscape is the result of a conscious perception, a judgement and finally a description. Landscape is the space described by a man to other men’ (Augé, 2002/2004, p. 72).

In particular, to exemplify this reflection, I examine two authorial visions, developed in the second half of the last century, in which, of course, traces of the respective cultural scenarios are visible.

The authors are Pier Paolo Pasolini and Reyner Banham; the products analysed are the audiovisuals “Pasolini e... la forma della città” and “Reyner Banham loves Los Angeles”. The aim is to read and compare images of the two authors as the result of the mediation between different sensitivities and traditions on the idea of city representation and of course, with respect to the physiognomy of the concrete city. In the cases under examination: the historical Italian city and the contemporary American megalopolis.

Due to the communicative value of the two audiovisuals, which we could define as documentary, and due to the technical-expressive characteristics intrinsic to the dynamic forms of representation, the analysis will also refer, interpreting them visually, to some central themes of the communication models elaborated in linguistics and to the analysis methodologies of the dynamic image.

Let us start, therefore, with a clarification: the two movies, distant in many respects, seem to have, however, some interesting points of contact.

They are representations, aimed at the observation and restitution of reality, made within television series. “Pasolini e... la forma della città”, is an episode of “io e...”, a programme by Anna Zanoli for RAI, shown weekly from 1972 to 1974, aimed at exploring themes related to beauty; “R.B. loves Los Angeles” belongs to the series “One Pair Of Eyes”, by BBC TWO then directed by David Attenborough. A programme aired monthly from 1967 to 1984, aimed at exploring a broad spectrum of issues with aesthetic, ethical, political values.

Despite the fact that the two audiovisuals belong to television programming, a fact which generally entails implications in terms of communication due to the co-presence, albeit with different weights, of several forms of authorship – the television editor, the series creator, the episode author and the director – the visions of Pasolini and Banham seem to be central.

Communication tools, techniques and codes are dealt with in order to develop functional languages for the transmission of messages that well express the intellectual profile of those who handle them.

Thus, Pier Paolo Pasolini, with the static framing of the camera positioned frontally with respect to the town of Orte, echoes the fixity perspective formulated in the treatises of the Italian Renaissance, evoking, in this way, that harmonic and controlled vision of space that is the vector of absolute beauty (*fig. 1*).

These are shots in which Pasolini seems to be ‘listening’ to the place, to its formal connotations. And indeed, the city (Orte) contributes in imprinting its form to the form of the product that represents it. In other words, an active intertextuality takes place between the object and its image, between the context and the way of looking (Focillon, 1943/1987). Thus, the very fixity of the framing, which somehow sacrifices the mobility potential intrinsic to

the medium of representation, seems to be the starting point of an effective demonstrative process aimed at conducting a passionate critique of the building development enacted in post-war Italy. This reflection is implemented when Pasolini includes elements of disruption of the city’s composure in the image. The author himself speaks about describing the ‘view’ of Orte: “[...] I made a shot that first showed the town of Orte in its stylistic perfection as an absolute perfect form; all I have to do is move this thing here in the camera and the form of the town, the profile of the town, the architectural mass of the town is cracked, it is ruined, it is disfigured by something extraneous, there is that house that you can see there on the left, can you see it? [...] We are now facing Orte from another point of view. There is the usual blue-brown mist of the great northern Renaissance painting. If I frame it, I see an even more perfect total than before. That is to say, the shape of the city is at its most perfect. But if I pan from left to right, what I was telling you before becomes even more severe. In fact the city, from our point of view on the far right, ends with a beautiful aqueduct on that brown ground. And immediately attached to the aqueduct are other modern houses, not to say horrible-looking, but extremely mediocre,



1. Screenshot from the work *Pasolini e... la forma della città*, 1974. Screenplay: Pier Paolo Pasolini. Director: Paolo Brunatto (1974). Television series episode “io e...”, curator Anna Zanoli, RAI production.

poor, unimaginative; houses which are absolutely necessary, I'm not saying no, but there they are another disturbing element in the perfection of the form of the city of Orte, like the house we saw earlier" (Pasolini, 1974).

An indictment of contemporaneity, sustained through the representation of the state of places, taking shape and intensity through the essentiality of the shots.

An accusation also expressed using images of further examples of landscape and architecture degradation – such as Yazd in Persia, Al Mukalla in the state of Aden, Sana'a in North Yemen, Bhatgaon in Nepal –, proposed in a kind of ideological montage. "[...] do you remember (of Sana'a) that beautiful city in northern Yemen, perched on the desert like a kind of rustic Venice that they are already destroying. They have already practically finished destroying all the walls that surrounded it [...] the monuments remain, but it is not the monuments that are at stake, those are easy to save, it is the whole city that is difficult to save. So this is a problem that arises in every country all over the world, but of course what upsets and hurts me most is that it happens in Italy" (Pasolini, 1974).

On the whole, Pasolini, without rhetoric, through a succession of shots fundamentally devoid of dynamic tension, declares his interest in the past, an anonymous, nameless, humble past "that no one defends, that is the work of the people [...]" (Pasolini, 1974), a past that belongs to him. "I am a force of the past / only in Tradition is my love / I come from ruins, from churches, / from altarpieces, from villages / abandoned on the Apennines or the Pre-Alps, / where brothers have lived / [...]" (Pasolini, 1964).

In this 'neorealist' vision, the very choice of Orte is in some way symbolic: a place, one among many in our country, that alludes to a variety of peripheral and 'dialectal' contexts expressive of the unitary and multiple beauty of Italian architecture.

And it is precisely this collective and widespread beauty that Pasolini wants to protect "with the same ardour, with the same goodwill, with the same rigour with which one defends a work of art by a great author. [...] to defend something that is not sanctioned, that is not codified [...], that is the work [...] of an infinity of nameless men who nonetheless worked within an epoch that then produced the most extreme, most absolute fruits in works of authorial art" (Pasolini, 1974).

The 'discourse' directed at the spectator, which is also implemented through the filmic medium of Ninetto Davoli, takes shape thanks to several interacting linguistic planes. First of all in the spoken language: in some passages Pasolini, resorting to the fatigue and conative function of language, maintains contact with the viewer and urges him to follow the author's point of view: "There is that house you can see there on the left, do you see it? [...] that's also almost nothing, see?" (Pasolini, 1974). Fundamental, then, are the numerous gaze links between the different shots, which accompany the viewer's eyes to follow the author's point of view. Finally, equally significant is the sharing of the 'actor's' movement enacted through subjective shots that favour identification with Pasolini's gaze. This set of linguistic elements gives depth to Pasolini's discourse and develops a climax culminating in the dystopian vision with which the documentary closes. After showing the structure, the form, the profile of another city, Sabaudia – a city with a metaphysical and at the same time realistic character, escaped the homologation of fascism, but not that of the 'power of consumer activities' (Pasolini, 1974) –, on the dunes of the coastline, immersed in an intense landscape, grey and windy, Pasolini dramatically notes that "this thing happened so quickly that we did not realise it. It has all happened in the last five, six, seven, ten years. It has been a kind of nightmare in which we have seen Italy around us destroy itself and disappear. Now, perhaps waking up from this nightmare and looking around, we realise that there is nothing left to do" (Pasolini, 1974). On the whole, it can be noted how the film's strongly critical valence, expressed through a dry visual and verbal language, echoes Pasolini's writer's gaze, further attesting to the transversal influence between the author's theoretical-cultural vision and the different expressive media. The audiovisual representation on Orte can in fact be considered "[...] the filmic counterpart of one of the Scritti corsari, a short cinematic pamphlet [...]" (Chiesi, 1998).

English architectural historian and design-sensitive, student of Nikolaus Pevsner, Reyner Banham about his approach to reading Los Angeles writes: "Like previous generations of English intellectuals who learnt Italian to read Dante in the original, I learnt to drive to read Los Angeles in the original" (Banham, 1971/2001).

In Reyner Banham's vision, in fact, the language of the Californian metropolis, of its architecture and urban planning is the language of movement; Los Angeles is the place where mobility far exceeds monumentality, the iconic symbolism of its architectural works and identity signs to the point that it cannot be understood except through fluid movement through its diffuse urban texture (Banham, 1971/2001).

In fact, the residences of Frank Lloyd Wright, Richard Neutra and Pierre Francis Koenig, the Watts Towers, the Hollywood sign, and the visual apparatus of Disneyland do not seem to constitute powerful urban landmarks as much as the complex dynamism of the image of Los Angeles, which Mike Davis, years later, would represent with the effective metaphor "city of quartz" (Davis, 1991/2008).

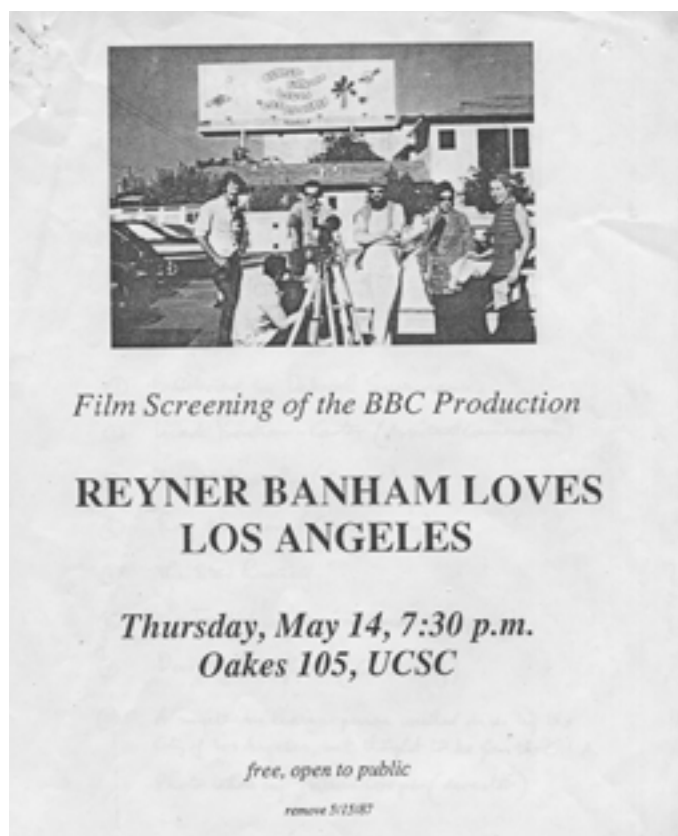
It is in this general perspective that Banham designs his reading of Los Angeles; a reading marked by a crossing of situationist memory and practised through multiple orders of mobility: the mobility of the gaze, the mobility of the means of transport, the mobility of the city's recording device.

Eye, car and camera are the three mediums that enhance the dynamic perception functional to understanding urban dynamics. Thanks to this

extreme mobility, the focus moves between the multiple connotative themes of Los Angeles: the architecture, the widespread pop culture – the hot-dog stands, the tourist attractions –, the highway infrastructure, etc.

Conceived together with Julian Cooper, as early as 1968, while working on a radio programme for the BBC, the film on Los Angeles was proposed to the same broadcaster a few years later with the suggestion that it be included in the series "One pair of eyes". The success of the proposal was determined, as Banham himself recalls, by the publication of his book "Los Angeles: the Architecture of Four Ecologies" the year before. "That changed everything, because a) there was a book about LA so it had to be a serious subject, and b) I was now the author of a book about a serious subject, and must therefore be a serious author" (Banham, 1987) (fig. 2).

Banham's exploration is fuelled by an enthusiastic approach that characterises the film in both its visual and sound components, and which, moreover, is already explicitly stated in the title "Reyner Banham loves Los Angeles". A title devised "quick as a flash" (Banham, 1987) when Deborah Sussmann², responsible for the locally produced graphics for the programme, asked him what he should paint on the billboard along Little Santa Monica Boulevard.



- ① Billboard by Deborah Sussmann
- ② Mark Banham-Carter (Assistant Cameraman)
- ③ "Spot" Murphy (Sound)
- ④ Roy Hansen (Cameraman)
- ⑤ The Star himself
- ⑥ The Ford (Country Ford Motor Company)
- ⑦ Dorothy Stamford (Continuity)
- ⑧ A mysterious liaison person, wished on us by the City of Los Angeles, but thought to be from the C.I.A.
Photo taken by Julian Cooper (director)

2. Notes on: Reyner Banham loves Los Angeles, Cover and internal page of the screening announcement of the work by Reyner Banham *Reyner Banham loves Los Angeles*, 1987, UCSC.

Unlike Pasolini, an 'internal narrator' who, by placing himself in a different dimension to the receiver of his communication (the viewers of the programme "Io e..."), enacts a sort of 'top-down' educational process, Banham assumes the gaze that could be that of a 'tourist', putting himself on a par with his diegetic interlocutors and, therefore, with the viewers.

Landed in Los Angeles, he rents a car equipped with a "Baede-Kar" registered guide device, an original gimmick reminiscent of Karl Baedeker's³ (*fig. 3*) city guides, to embark on his discovery of the city. In the filmic simulation, Banham seems to interact on an equal level with the programme's viewers, whose attention he often solicits by looking in video camera. The fluid speech, alternating with the different sound expressions of the interviewed characters, the voice recording of the audio-guide, musical sections and ambient sounds creates a rhythm that well accompanies, and further fuels, the mobility of the vision.

With Cooper's directorial contribution, Banham seeks to maximise the movement intrinsic to the medium of recording reality, accelerating and multiplying its mobility through the speed and dynamism of the car on which the filming equipment is mounted.

Images caught through the windscreen or reflected on the rearview mirror, in general delimited by the interface of the vehicle that makes movement possible, seem paradigmatic of the mobility project implemented to embrace and understand, through representation, the continuous becoming of the complex urban articulation.

In this cognitive process, the car is, therefore, an integral part of the recording device. It is a kind of fundamental 'helper' to 'compress time' and 'extend the gaze' in order to facilitate the systematisation of the multiplicity of themes, even opposing ones, that characterise Los Angeles: past and present, fixity and movement, 'high culture' and 'low culture' and much more (*fig. 4*).

Thus, the shots follow one another rapidly, creating a rhythm that enhances movement and highlights the contrasts of the urban scenery. Fast driving passages on motorways and urban streets, also recorded with aerial shots that capture the succession of shapes and the vastness of the territory (*fig. 5*), alternate with phases of walking and stops at iconic architectures such as the Gamble House, the Eames House, but also the Griffith Observatory and much more.

The editing junctions are frequently based on speech that directs attention towards specific elements of interest; at other times there are gaze junctions that serve to lead the viewer to assume the same point of view as Banham; Then there are directional links, such as those that allow us to follow the car as it drives along motorways, and axis links, such as, for example, in the transition from the shot of the city through the subjective view through the observatory's telescope and the subsequent close-up image of a skyscraper, a link that allows a space-time jump by switching between two narrative sequences.

In the variety of shots, Banham is present in different ways. Behind the camera, with a directorial function, or in front, often looking into the camera to reinforce moments of direct interlocution with the viewer, or with an active role in relating to other characters in the scene, such as, for example, the artist Vasa, the guard at Rolling Hill, the young people engaged in physical activity 'on the road', or those at the Drive in.

Generally, the author's body is an active body, inside the representation of the city, a moving body, sometimes with the camera, which, in certain sequences, seems to actualise Dziga Vertov's cinematographer in "The Man with the Camera" (1929).

The dynamic value of the city is then further emphasised by the frequent representations of the means of transport filmed in motion, using aerial views, tracking shots to follow/precede the movement of the vehicle, and in some cases, with images of the interiors of the passenger compartments.

If the city spaces are in continuous transformation, defining fluid, open configurations, antagonistic to the idea of delimitation and formal stability, then not only will their perception be dynamic, but also the way of inhabiting them, as the musician recalls in a shot showing him inside the passenger compartment of his van while playing the piano (*fig. 6*).

Banham thus visualises what he theorised in *Autopia* (Banham, 1971/2001): the motorway is no longer just an infrastructural organisation and the car is not just a means of transport, they are the main icons of the city, places for experiencing urban space.

The idea of urban space as a place of relationships, events, actions is reaffirmed. Los Angeles appears as a city where architecture dialogues with the world of design, products, merchandise, and advertising images.



3. Screenshot from the work *Reyner Banham loves Los Angeles*, 1972. Opening sequence screenplay: Reyner Banham. Director: Julian Cooper. Television series episode “*One pair of eyes*” production BBC TWO.



4. Screenshot from the work *Reyner Banham loves Los Angeles*, 1972. Sequence that highlights a multiplicity of themes and perspectives. Screenplay: Reyner Banham. Director: Julian Cooper. Television series episode “*One pair of eyes*” production BBC TWO.



5. Screenshot from the work *Reyner Banham loves Los Angeles*, 1972. Central sequence centrale related to representing the movement topic. Screenplay: Reyner Banham. Director: Julian Cooper. Television series episode “*One pair of eyes*” production BBC TWO.



6. Screenshot from the work *Reyner Banham loves Los Angeles*, 1972. Sequence representing the contact with the city: view of the city from the Griffith Observatory, bus tour, visit to Gamble House and Eames House, meetings in the street, visit to the artist Vasa, surfing, the van as a means of transport and place to live. Screenplay: Reyner Banham. Director: Julian Cooper. Television series episode “*One pair of eyes*” production BBC TWO.

All of these, thanks in part to the re-signification brought about by pop art, become 'respectable' interpreters of a profound cultural renewal. In this sense, the markets, the hot dog stands, the commercial signs, the surfboards are elements that, like the architecture and road infrastructure, contribute to constitute a dynamic, limitless and formless city.

Los Angeles is thus the model of a new city without a centre that seems to annul the very idea of the city as it was understood until the beginning of the last century. A restless agglomeration, where the real monuments are the streets, the neon lights, the residual areas and what will continue to emerge in its stubborn flow.

Conclusions

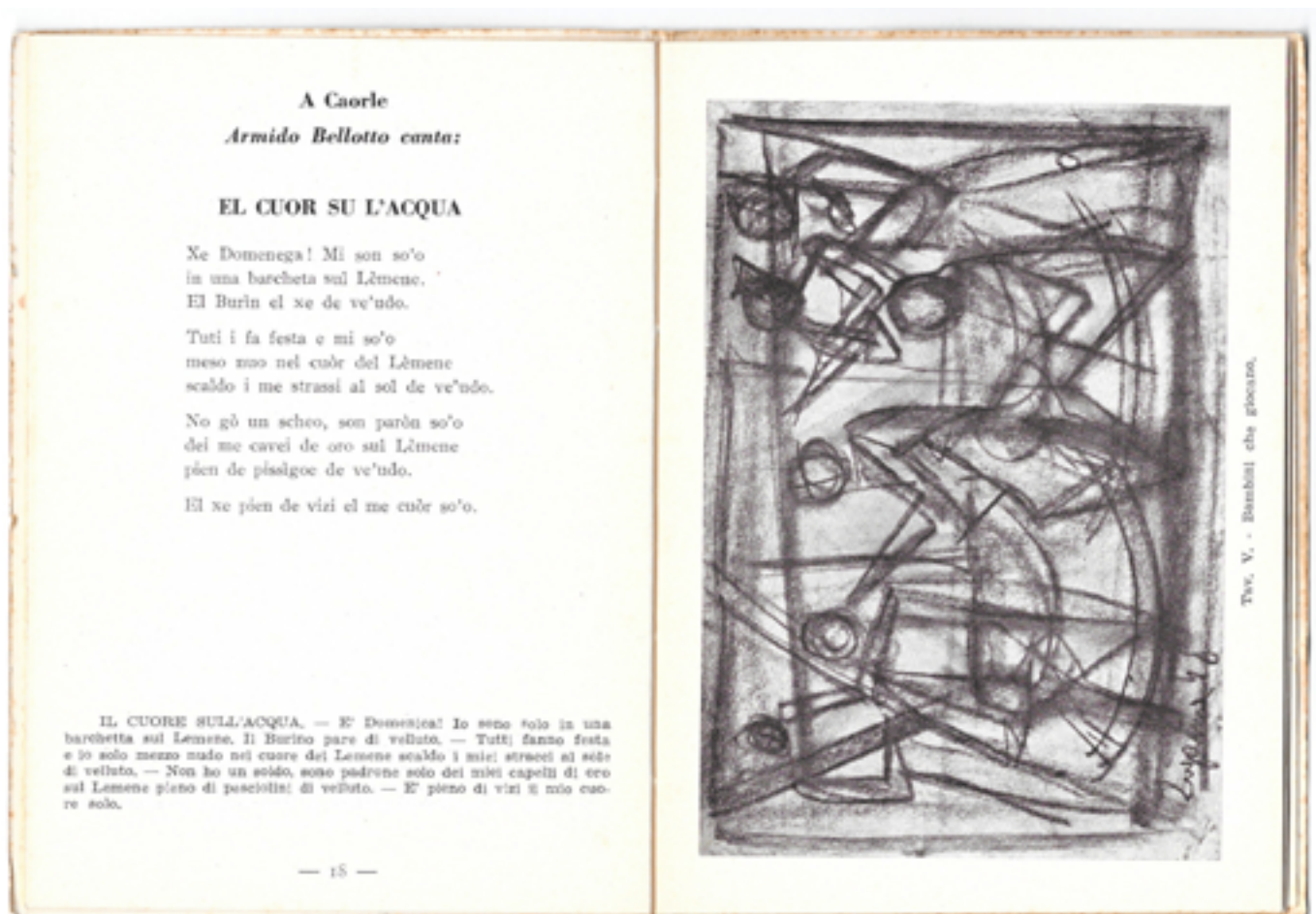
Fixity / mobility; form / agglomeration; past / future; vernacular / pop; architecture / design; sedentariness / nomadism; *italianità* / 'otherness' are just some of the oppositional pairs that can be found in the audiovisuals proposed by Pasolini and Banham. These themes reflect the cultural diversity of

the authors in thinking and representing the city at a crucial time, in a phase in which the city is taking on new meanings and physiognomies.

The knowledge and respect of a territory dense with widespread, vernacular and 'popular' beauty, that of the many mediaeval historical centres, is at the centre of Pasolini's audiovisual work. Between civic passion, a nostalgic glance towards the past and pessimism towards the future, Pasolini affirms the need to protect and enhance those minor territorial realities, towards which he also developed a family relationship during his long youthful stay in Casarza della Delizia (1942-1950).

This view is interpreted in static images that, time after time, fix attention on the beauty of the historic city, on its absolute form in harmony with the natural context, but also they show the desecration of the urban landscape enacted by irresponsibly managed building growth.

Pasolini's images are slow and captivating: the observer has to watch. They present evidence of both beauty and its violation allowing the audience to witness it.



7. Pages from the plaquette *Dov'è la mia patria* by Pier Paolo Pasolini, 1949. Pasolini's poems with drawings by painter Giuseppe Zigaina, published by Academiuta di Lenga Furlana, Arti Grafiche Fratelli Cosarini, Pordenone.

Bibliography

Exaltation of speed, brevity, and constant change are just some of the themes that can be found in Banham's audiovisual. The exploded city, based on the idea of the road and the automobile, where architecture and motorway infrastructure border each other with 'naturalness', where everything seems to be constantly changing, where everything frays, can only be interpreted through a mobile gaze. There is no centre in the city, just as there is no centre in the audiovisual. Everything is movement further enhanced by the mobility of the car. Thus, the avid gaze of visions composes a dense stratigraphy of images that seems to evoke the beautiful rhythm of representations realised a few decades earlier in the filming from the train in "Berlin. Symphony of a Great City"⁴ (fig. 7)⁵.

Key-words

Urban landscape, Dynamic image, Point of view, Pier Paolo Pasolini, Reyner Banham.

Notes

1. The reference to these connotations of the landscape's images movement was introduced by the writer in the paper presented for the international conference "Movimento e percezione. La rappresentazione del paesaggio urbano come motore del progetto", ENSA Versailles, 2021. In particular, in that context, an initial reflection on the declinations of change in relation to the object was proposed. See E. Bistagnino, "Movimenti di immagini del paesaggio urbano in tre atti: oggetto, scena, simbolo", in *Sguardi*, Special issue of the GUD magazine, April 2021.

2. Deborah Sussman is the graphic designer who, thirteen years later (1984), created the visual identity of the Los Angeles Olympics.

3. The name of the audio guide service available in the car rented from Banham recalls the name of Karl Baedeker, author, around the mid-nineteenth century, of tourist guides characterized by exceptional cartographic care, good handling and clarity of information.

4. "Berlin. Symphony of a Great City" is Walter Ruttmann's film (1927) where a convoy headed to Berlin offers, through its speed, rapid landscape shots that deprive the image of its referential relationships with the real data.

5. Au sujet de la figure 7 : Two fundamental themes emerge: Pasolini's interest in the cooperation between word and image, extensively experimented in many subsequent projects, including the audiovisual *Pasolini e... la forma della città* the attention developed towards local during his staying in Casarsa. Cfr. Bistagnino, Enrica, 2022. Pier Paolo Pasolini e Giuseppe Zigaina, testi e immagini per la plaquette "Dov'è la mia Patria". In Battini, C., Bistagnino, E. (cur.). *Dialoghi. Visioni e visualità*. Milan : FrancoAngeli, p. 1295-1310.

AUGÉ, Marc, 2004 [2002]. *Rovine e macerie. Il senso del tempo*. Turin : Bollati Boringhieri.

BANHAM, P. Reyner, 1987. *Notes on : Reyner Banham loves Los Angeles*. Film Screening of the BBC Production *Reyner Banham loves Los Angeles*. UCSC, May 14, 1987. <https://urlz.fr/pfEp>.

BANHAM, P. Reyner, 2001 [1971]. *Los Angeles : The Architecture of Four Ecologies*. Berkeley, Los Angeles : University of California Press, p. 5.

CHIESI, Roberto, 1998. Lo sguardo di Pasolini. *Parol. Quaderni d'arte e di epistemologia*. <http://www.parol.it/articles/pasolini.htm>.

DAVIS, Mike, 2008 [1991]. *Città di quarzo. Indagando sul futuro a Los Angeles*. Rome : Manifesto Libri.

FOCILLON, Henri, 1987 [1943]. *Vita delle forme*. Turin : Einaudi.

PASOLINI, Pier Paolo, 1964. *Poesia in forma di rosa*. Milan : Garzanti. 10 Giugno.

PASOLINI, Pier Paolo (scriptwriter) & Brunatto, Paolo (director), 1974. *Pasolini e... la forma della città* [Television series episode]. A. Zanoli (author of the programme), « io e... », RAI.

PARTIE II

ANTICIPER LES MUTATIONS. LE REGARD RÉVÉLATEUR

Regards distanciés, ralentis, renversés.
Monologues intérieurs sur scènes urbaines
ANNALISA VIATI NAVONE

Regards distanciés, ralentis, renversés

Monologues intérieurs sur scènes urbaines

Annalisa Viati Navone

Dans quelle mesure les premières impressions perceptives et la sensibilité aux qualités affectives des lieux contribuent-elles à la construction d'une représentation qui, à la fois, stimule la réflexion projectuelle et amorce un processus de transformation ? Lorsque notre regard rencontre des paysages urbains dégradés, dépossédés de leurs fonctions vitales, soumis à la désaffection, puis désertés, comment se les représente-t-il ? Sur quels « nœuds » s'attarde-t-il, quel type de discours tient-il ? Que « pense l'œil » avant même que le cerveau ne traite les éléments sensibles et ne les traduise en connaissances intellectuelles ? (Shepard, 1992). Bon nombre d'études se sont penchées sur ces questions, que ce soit au sein de la phénoménologie et de l'esthétique de la perception, des *visual studies*, de la psychologie de la forme, voire dernièrement sous l'impulsion des cognitivistes. Toutes s'accordent sur l'action fondamentale des premières perceptions à caractère émotionnel et sensoriel dans la constitution d'une pensée logique.

Récemment, Martin Steinmann a réuni quelques réflexions personnelles sur le concept de *Stimmung* et les multiples théories qui explorent « la perception "en deçà des signes" », que l'auteur définit de la sorte : « C'est l'effet immédiat des choses, l'effet qu'elles ont en tant que forme, ou encore les sensations et les sentiments qu'elles suscitent en tant que « forme » ou *Gestalt* [...]. Par cela, je ne néglige en rien la transformation des formes en signes et celle des sentiments – et *Stimmungen* – en significations, sur le chemin qui mène de la perception à l'aperception, prise de conscience de l'objet de la perception par la réflexion. [...] Mais si les choses se prêtent à devenir des signes, c'est que les significations sont préparées par leurs formes, et que les sentiments suscités par celles-ci teintent les significations » (Steinmann, 2020).

Dans cette perspective, la connaissance n'est pas un fait uniquement intellectuel, elle est influencée

par la première rencontre avec les choses, par la perception immédiate qui convoque les sens et les sentiments, sans lesquels on ne connaît rien. Une position adoptée également par Sergueï Eisenstein, pour qui la connaissance est « un processus qui interpelle le "jeu vivant des passions" ». Car, selon le théoricien du montage cinématographique, la contribution de la pensée « sensorielle ou prélogique » serait féconde dans la création de l'œuvre d'art, puisqu'elle en conserverait l'empreinte, jusqu'à en embrasser parfois la structure organisationnelle dans sa propre structure¹ (Aumont, 2005, p. 87). La pensée prélogique régnerait sur la construction du monologue intérieur (ou discours interne), qu'il estime magistralement mis en scène par James Joyce dans *Ulysse*² (Montani, 2004, p. 358). Il développe : « Le discours interne, le flux et l'enchaînement de pensées non énoncées par des constructions logiques vouées à articuler des pensées exprimées et formulées, possède sa propre structure particulière. Cette structure se fonde sur un ensemble bien distinct de lois. Ce qu'il y a de remarquable [...], c'est que les lois de construction du discours interne sont précisément *les lois à l'origine de tout l'éventail des lois qui régissent la construction de la forme et de la composition artistique des œuvres d'art*³ » (Montani, 2003, p. XXVII). Cette précision renforce l'hypothèse selon laquelle la perception visuelle et ses effets émotionnels conséquents alimentent la pensée logique au terme d'un processus de sédimentation dans la conscience et d'organisation rationnelle élaboré par l'esprit. Le monologue intérieur, contrairement à ce qu'en pensait Édouard Dujardin, son « inventeur » proclamé en littérature⁴ (1931, p. 58-59), n'est pas pour Eisenstein le siège de sensations tumultueuses, désordonnées et incommunicables⁵ (Montani, 2003, p. XXVIII-XXIX). Il y voit un espace intermédiaire gouverné par des lois précises, où prend corps la « pensée par images⁶ » (*ibid.*, p. XX), forme archaïque qui condense, réduit, agglutine et façonne à partir non pas de significations exactes mais d'intuitions, d'associations d'idées et de souvenirs aussi extravagantes qu'incohérentes. Certes moins structurée que la pensée logique, elle n'en est pas moins périlleuse et riche.

Se surprendre à scruter le déroulement du « monologue intérieur » qui s'épanouit à partir de l'expérience perceptive d'un lieu, par exemple, et de ce que la mémoire en garde comme trace affective ou structure formelle, « observer (et faire observer

au spectateur) la pensée tandis qu'elle se pense elle-même⁷ », est l'un des objectifs d'Adriana Beretta. L'artiste suisse a consacré une partie de sa réflexion à la représentation de paysages urbains et à leur transfiguration dans un sens projectuel.

Penchons-nous sur trois groupes d'œuvres : d'abord sur les deux majeures *Lisboa-Lisbona* (2016) et *En sortant de Paris* (1994-2004), puis sur le triptyque *Londra : Camden Town, Camden Road* et *Oxford Street* (1996), et enfin sur le diptyque *Atene* et *Lisbona* (2005).

Lisboa-Lisbona est un exemple de transcription simultanée d'images photographiques « montées » dans une représentation globale, à la fois synthétique et dense, de présences « hors champ ». Réalisée à partir de l'expérience perceptive d'un aperçu du quartier d'Alcantara à Lisbonne, son organisation interne s'appuie sur un développement vertical prépondérant.

En sortant de Paris propose, quant à elle, une lecture lente et fragmentée du paysage qui s'offre à nous depuis la fenêtre d'un train quittant lentement la gare de l'Est. Elle est composée d'une séquence de vingt-six photographies disjointes et isolées, ordonnées selon un mouvement horizontal exaspéré et un procédé qu'Eisenstein appelle « extase [...], dont la fonction consiste précisément dans ce "sortir de soi" ininterrompu de la représentation » (Montani, 2003, p. XXXV). L'image visuelle que l'on a du paysage appréhendé en mouvement, tel que l'artiste nous le propose, traduit un présupposé fondamental de la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty, à savoir que « la vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même » (Merleau-Ponty, 1999, p. 81).

Lisboa-Lisbona (2016)

La préfiguration conceptuelle de l'image montée

Composée de deux photographies grand format de 205 x 300 cm, *Lisboa-Lisbona* est la transcription dans le registre artistique d'un espace urbain près de la gare d'Alcantara, frappé par les fermetures d'usines et la raréfaction d'activités sources de vie et de mouvement. L'œuvre est construite à partir d'une image principale dominée par la présence prédominante du pont du 25-Avril (fig. 1, 2). Autour du pont affleurent d'autres aperçus de constructions selon des degrés de présence visuelle très variés, traces ténues ou marquées de ce que l'esprit

a retenu lors de la visite exploratoire du lieu, souvenirs qui, lors de l'élaboration ultérieure, sont ravivés par les photographies prises en orientant l'appareil vers les quatre points cardinaux. Celles que l'artiste désigne comme de simples « notes visuelles, rien de plus que des photos souvenirs », sont subsumées dans la représentation finale et synthétique, à travers la fonction de *layers* superposés qui font office de tissage de fond et reproduisent les vues en périphérie du champ visuel, c'est-à-dire ce qui se trouve au-delà de l'image principale.

Adoucies ou accentuées par les jeux de contrastes lumineux aux nuances de gris plus ou moins saturées, les scènes hors champ agissent en synergie avec la construction perspective de cette scène urbaine, mettant en exergue la puissance figurative du pont qui, tel une barrière, arrête le regard et ferme la composition sur le haut. Par la perspective verticale, accélérée et en contre-plongée, l'intrados du pont et l'immense pilier qui le soutient s'imposent non seulement comme centre de gravité⁸ (Arnheim, 1982), noyau d'énergie et masse hégémonique, mais aussi comme support structurel de la représentation et dispositif capable de générer une profondeur verticale vers laquelle on se sent happé.

La technique de composition est celle du montage au sens eisensteinien : « Ce n'est pas l'art qu'il faut, c'est la science. Le mot *création* ne sert à rien. On peut le remplacer par *travail*. Il ne faut pas créer une œuvre, il faut la monter avec des morceaux tout faits, comme une machine. Montage est un beau mot : il signifie mettre ensemble des morceaux tout prêts⁹. » Une telle acception implique un travail préliminaire de sélection de fragments prégnants où la réalité se trouve densifiée. Ces fragments métonymiques expriment la physionomie et la qualité (physique, perceptive, émotionnelle) d'un lieu qui n'est pas saisi par la pensée prélogique dans son intégralité et sa complétude, mais qui l'est plutôt par des nœuds réalistes en mesure de stimuler l'expérience perceptive.

Grille

Dans le passage vers la représentation en post-production, au terme du processus intellectuel de réélaboration, les fragments *ready-made* se voient réunis à l'intérieur d'une grille ordonnatrice. Destinée à décomposer la scène urbaine, celle-ci en fait un ensemble « discret » constitué de trente unités qui aspirent à l'autonomie, à se libérer de la lecture globale, pour signifier – en soi – des faits urbains indépendants, tel que le suggère le cadrage

de chacun de ces fragments. Pour autant, ces photogrammes ne coïncident pas avec des « photos souvenirs » : pas un seul ne représente de scène intégrale, de scène qui ne nécessite pas le complément de l'imagination, puisque sortie de son contexte. La grille informe l'œil de plusieurs chemins de lecture : au moins six horizontaux et cinq verticaux, suggérés par les six lignes et les cinq colonnes, auxquels s'ajoutent des séquences sans ordre précis.

Ce sont là des défis lancés à l'œil car, lorsqu'il tente de distinguer l'une des bandes en l'extrayant de l'ensemble pour l'observer dans l'incomplétude de son isolement, l'œil est continuellement distrait par l'image globale. C'est cette image de synthèse qui occupe en permanence le premier plan et se conclut par la représentation souveraine de ce pont-aimant vers lequel convergent le regard du spectateur et les citations visuelles de l'auteur. Pavel Florenskij (1999, p. 143) se demandait comment traduire « l'invisibilité de la force magnétique » dans une image sensible : « Il est clair que la représentation de l'aimant se doit de reproduire tout autant le champ de force que l'acier, mais de façon à ce que les reproductions de l'un et de l'autre soient incommensurables

et clairement référées à des plans distincts. [...] Je n'ai pas la prétention de dire à l'artiste comment procéder concrètement face à cette conjonction inédite de deux plans distincts, mais je ne peux que réitérer la certitude que l'art figuratif peut y parvenir. » Ici, l'artiste réussit à représenter non seulement l'élément générateur du champ de force (le pont), mais aussi les forces d'attraction. Bien qu'invisibles, celles-ci sont néanmoins perçues par le regard à travers les effets exprimés dans la texture de l'intrados du viaduc, constitué des fragments photographiques de l'environnement bâti en contrebas. Les tons y sont tellement contrastés qu'ils contribuent à magnifier l'existence visuelle de leur support transversal magnétique, jusqu'à en faire l'élément le plus émotionnellement chargé du tableau, au point de s'opposer aux divisions fictives de la représentation. La grille joue-t-elle un rôle de séparation ou d'union ? Qu'apporte-t-elle à l'œuvre ?

Sans aucun doute produit-elle une dialectique entre photogrammes et séquences, un conflit entre la discrétisation opérée par la grille et l'unité ferme et stable de l'ensemble combiné, monté et agglutiné à l'intérieur d'un même dispositif soumis à la



1. *Lisboa-Lisbona*, 2016. Première des deux photographies grand format, chacune composée de 30 éléments, 205 x 299 cm.
©Adriana Beretta.

puissance iconique du paysage urbain. Si les trente tableaux de 34 x 60 cm existent *en soi* en tant qu'unités signifiantes, ils ne se définissent pleinement que par les relations systémiques établies entre l'unité et les unités immédiatement adjacentes qui en complètent la figuration. En cela, la grille symbolise la technique du montage, qui recompose – à un niveau de sens supérieur – les photogrammes spatialement et temporellement séparés dans la réalité, pour les faire converger, dans la représentation artistique, vers un état de simultanéité.

La grille disjoint indéniablement l'espace de la représentation du lieu de l'observation. Ce que l'on pourrait comparer à une photo d'un paysage prise à travers une grande fenêtre place le spectateur hors de la scène urbaine, derrière le tracé orthogonal qui exclut et filtre son regard. Ce qu'Adriana Beretta matérialise et offre à notre vision est précisément cette condition du regard en train de traverser l'épaisseur qui s'interpose entre l'œil et l'objet de sa saisie, que ce soit une strate d'atmosphère que la lumière rend tangible, ou les vitres plus ou moins diaphanes d'une fenêtre, ou l'objectif d'un appareil photo, ou encore, dans un sens métaphorique,

la distance d'un souvenir, un acte de monologue intérieur qui se profile par morceaux, fragmenté ou embué. La grille détermine deux espaces physiques distincts – en deçà et au-delà – et introduit par ailleurs la dimension temporelle : elle ralentit le regard qui transite d'un cadre à l'autre, elle le retient à l'intérieur de ces petits espaces riches de détails où la réalité urbaine qui se dessine est nettement plus étendue que celle que l'on saisirait dans la perception réelle. Cette condition potentiellement « ubiquitaire » du regard dynamise la représentation. C'est toujours la grille qui apporte, en plus de la composante spatiale, une composante temporelle grâce à la mise en mouvement de l'objet de la vision, exprimé à travers la variété simultanée (illogique mais compendieuse) des vues les plus prégnantes réunies dans l'image globale.

Certes, la grille ordonnatrice adjoint l'empreinte des règles rationnelles, géométrico-mathématiques, à une représentation qui n'appartient pas à la réalité phénoménique telle qu'Adriana Beretta nous la présente, c'est-à-dire sous l'apparence « de quelque chose de construit, de composé, qui n'obéit pas à des lois spontanées de l'analogie. Pour le dire en termes



2. *Lisboa-Lisbona*, 2016. Seconde des deux photographies grand format, chacune composée de 30 éléments, 205 x 299 cm.
©Adriana Beretta.

totallement anachroniques, Eisenstein découvrirait que l'image ne se réduit pas à *l'analogon*, que l'image dite analogique suppose déjà le fonctionnement simultané de codes nombreux et divers » (Aumont, 2005, p. 58). Elle symbolise l'action de la pensée logique, le moment où la volonté intellectuelle et cognitive entre en œuvre afin de contraster l'insaisissabilité des choses, en s'efforçant de les ramener à un dessin calculé, métriquement défini : « La connaissance est analyse, décomposition, séparation ; l'on connaît quelque chose comme si l'on avait découpé les contours de l'espace tout autour. Le peintre n'agit pas autrement » (Florenskij, 1999, p. 165). La grille est l'expression de la technique qui supervise la construction de l'image, ce montage qu'Eisenstein considérait comme reflétant le rapport cognitif que l'homme entretient avec le monde, portant les traces d'une perception qui procède par raccourcis, par associations et séparations, et par recombinaisons successives (Montani, 2004, p. 102-120 et p. 178-201).

Bords

Dans l'une des deux œuvres photographiques, la scène urbaine est encadrée sur chacun des quatre côtés : la frondaison d'un arbre à droite ; le signe transversal dominant du pont en haut - pont qui annule partiellement l'élément végétal pour aller se briser à l'autre extrémité contre l'épaisse bordure verticale, sorte de rideau qui dévoile la représentation. Cette bande noire à gauche fait corps avec l'élément oblique en bas sur lequel s'appuie la scène. Cela porte à une profondeur supplémentaire qui éloigne l'œil percipient davantage que ne le faisait la grille. L'épaisseur qui s'intercale entre l'espace de représentation et l'espace de vision a pour conséquence, outre de distancier, de révolutionner la lecture de la scène urbaine en induisant une sensation de vertige.

Quant au dispositif spatial d'encadrement, il est extrait d'une photo prise en mouvement depuis une voiture roulant sur le pont, à l'endroit où celui-ci enjambe le fleuve. Il consiste en un parapet fait d'éléments tubulaires (bande horizontale noire), à travers lequel on aperçoit le Tejo (bande blanche), interrompu par l'un des pylônes métalliques (bande verticale noire) qui soutiennent le pont. De cette façon, l'encadrement introduit un second cadrage, un nouveau point d'observation opposé à la perspective verticale par le bas. Il inverse notre position par rapport à la scène, « renverse » notre regard

et bouleverse le sens de lecture des faits qui sont ici signifiés. Si, précédemment, nous étions en bas, placés devant ce qui semblait être le rebord d'une fenêtre, oppressés par l'inébranlable masse visuelle de la chaussée surélevée, nous nous découvrons, dès que l'on saisit le statut effectif du dispositif, suspendus en haut du pont, projetés vers la vaste surface réfléchissante du fleuve, et étonnamment attirés, en même temps, vers l'intrados du viaduc. Nous sommes au-dessus, mais nous voyons ce qui est en dessous de nous. Nous voyons ce qui devrait être invisible, mais rendu perceptible par le montage astucieux : la partie inférieure du viaduc sur laquelle défilent, comme dans une séquence filmique, des fragments d'usines et de bâtiments environnants. La simultanéité des deux points d'observation, impossible à obtenir dans la réalité phénoménique et que l'observateur saisit en succession temporelle, crée, par le passage de l'un à l'autre, des courts-circuits dans l'espace de la pensée logique : l'identité de l'intrados quitte le statut de miroir, c'est-à-dire de surface réfléchissante de ce qui est sous-jacent, pour celui d'écran cinématographique sur lequel défilent les images des constructions, de façon synchrone avec le rythme des voitures sur la surface.

Le déplacement oculaire de l'observateur, qui ne cesse d'inverser les deux cadres, stimule à son tour l'ouïe, introduisant la composante sonore du mouvement, conférant au son un aspect figuratif, et à l'oreille la qualité de la rétine. L'espace physiologique, celui qui stimule les sens, pénètre ainsi dans l'espace physique, notamment auditif, qu'Adriana Beretta transpose dans le royaume du regard.

La finalité d'une telle représentation ne se limite pas à dévoiler un paysage urbain portugais, mais vise plutôt à révéler l'une des formes constructives possibles de ce monologue intérieur où se déploie la pensée prélogique. Une pensée qui passe outre les contraintes physiologiques de notre vision, en réélabrant et en reconstruisant à partir de perspectives polycentriques, hérétiques, impossibles les données transmises par la perception visuelle, concevant l'une de ses transformations possibles, tant sensible que mentale (Florenskij, 1984).

Préfigurations

La composition de *Lisboa-Lisbona* est indubitablement marquée par une puissante verticalité, par l'exaspération de la ligne directrice sur laquelle agit la force d'attraction gravitationnelle (Arnheim, 1977, p. 58-60), qui accentue puissamment

la lourdeur – pas seulement optique – du pont. L'observateur en ressent la gravité sur son propre corps, puisqu'il se trouve placé sous le viaduc qui domine la vision urbaine à laquelle l'on se sent appartenir. Si la seconde photographie de grand format répond aux mêmes exigences que la première, il s'ajoute néanmoins sur le côté droit une ouverture spatiale et visuelle qui invite à se déplacer vers cette contiguïté invisible (imperceptible mais imaginable) et pourtant digne d'attention, comme le suggère la direction indiquée par l'élancement du pont. Ce n'est donc pas la chose en soi qui retient notre attention, mais le pressentiment de son existence, et la sensation qu'elle se manifeste soudain sous notre regard, « ensorcelé » et entraîné par la vigueur expressive du pont qui se projette au-delà du bord. Ici aussi, les interférences entre les deux points de vue principaux provoquent une sorte de dramatisation du sujet de l'œuvre, qui répond à la logique eisensteinienne exprimée dans le *Montage des attractions* : « L'objet doit être choisi, orienté, et disposé à l'intérieur du cadre de façon à engendrer, en plus d'une figuration, un complexe d'associations qui redoublent la charge émotionnelle-signifiante du fragment. Ainsi s'élabore la dramaturgie du cadre. Ainsi le *drame* prend-il racine dans le *tissu* même de l'œuvre. La lumière, le raccourci perspectif, la découpe du cadre : tout est soumis au fait de ne pas seulement *figurer* l'objet, mais de le *révéler* sous l'aspect signifiant et émotionnel qui se concrétise en un moment donné devant l'objectif. "L'objet" est à prendre ici au sens large. Pas seulement des choses, loin de là – mais aussi des objets de désirs (des gens, des modèles, des artistes), des bâtiments, des paysages, ou des ciels à cirrus ou autres nuages¹⁰. »

Je crois que cette œuvre suggère la façon dont s'approprier la réalité pour en percevoir la complexité, pour en cueillir ces mouvements qui, bien que ténus, survivent sous un regard sensible, pour s'imaginer un devenir qui induise des *motus animae* et pour préfigurer des relations visuelles, mais aussi spatiales et physiques, parmi les nœuds qui composent un paysage qui, aussi dégradé qu'il puisse paraître, pourrait porter en lui les germes de la renaissance. Concéder plus d'espace à la pensée prélogique et plus d'écoute aux paroles du monologue intérieur, avant d'appliquer le calque de papier millimétré à la « perception "en deçà des signes" », apporterait fraîcheur et vivacité à notre regard, lui permettant de prendre part au « flux et à la succession de pensées non formulées par des constructions logiques ». Appréhender

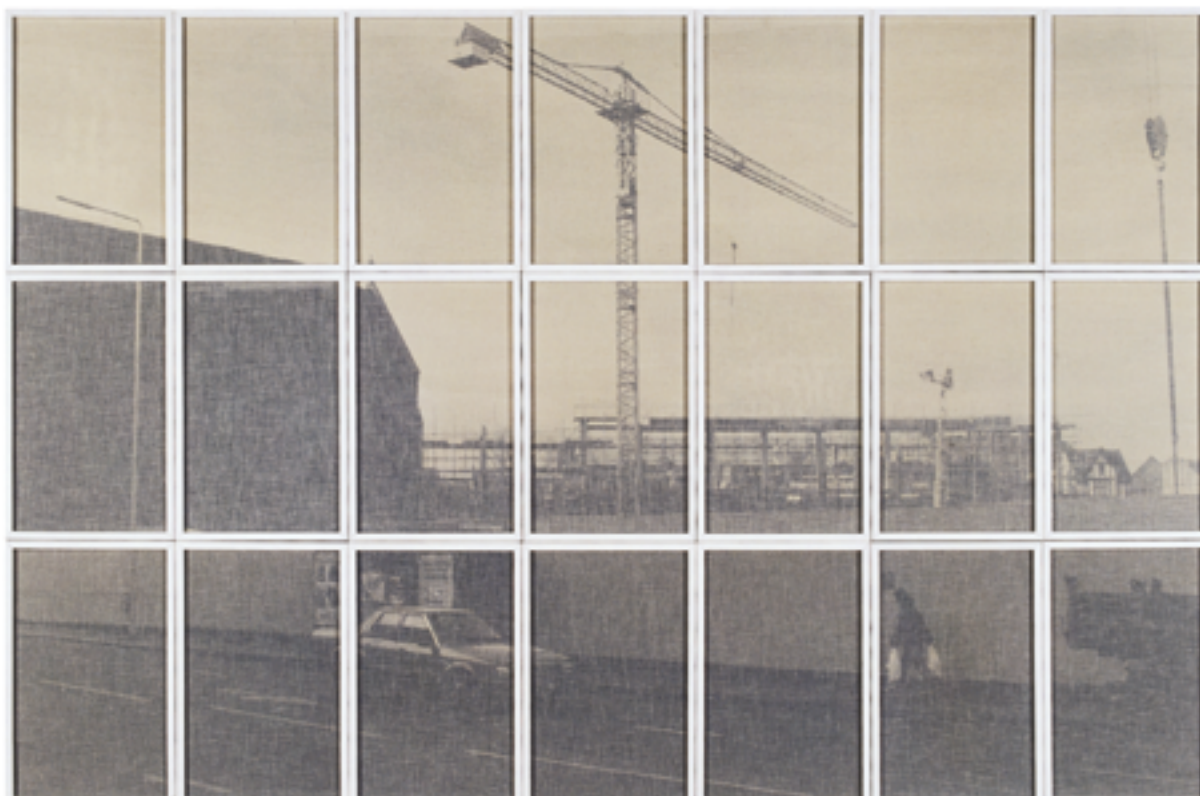
la prescience et la clairvoyance de l'art à représenter avec sagacité nos perceptions pour les rendre opérantes : « L'artiste ne dépeint pas une chose, mais la vie de la chose [...]. Dans la représentation vivante, il y a un écoulement continu, un glissement, un changement continu, une lutte continue ; elle bouillonne, étincelle, palpite sans interruption, et dans la contemplation intérieure, elle ne s'arrête jamais à l'aride schéma des choses. [...] Cette vitalité de représentation, que ce soit de la maison ou du visage d'une personne, elle [l'artiste] la capte en extrayant des différents éléments de la représentation ce qu'ils ont de plus vif, de plus expressif [...]. Dans la *contemplation* du cadre, l'œil du spectateur, qui sillonne de nouveau l'un après l'autre ces traits caractéristiques, reproduit dans son esprit l'image [...] qui écume et palpite¹¹ » (Florenskij, 2020, p. 108 et p. 112-113).

Souvenir de Londres

En 1996, avec le cycle des trois œuvres (*Londra, Camden Town* ; *Londra, Camden Road* ; *Londra, Oxford Street*) consacrées à la représentation du paysage urbain londonien, l'artiste avait expérimenté une autre manière d'exploiter la grille comme perturbatrice de l'unité de l'image, certes moins déstructurante mais plus corrosive (fig. 3-5). Il y a essentiellement trois points communs à ces compositions : un cadre urbain qui conserve son identité d'*analogon* de l'image réelle ; le caractère aléatoire des bords qui entaillent le paysage *ex abrupto*, simulant l'acte d'extraction rapide d'un photogramme du flux d'informations ; et la grille ordonnatrice qui, dans ce triptyque, endosse résolument le rôle d'élément perturbateur d'une unité, en éloignant le sujet percipient du lieu de la prise de vue. Les présences, alors, se dédoublent : au-delà de la trame, le promeneur qui arpente les rues de Londres pour en ressentir l'atmosphère et pour qui la déambulation urbaine est un outil de connaissance et même de transmission de son expérience visuelle ; de l'autre côté, l'observateur statique au regard « embrumé ». Car, à l'inverse de l'extrême clarté de *Lisboa-Lisbona*, la représentation se déploie ici sous un voile de brouillard, un effet provoqué par l'application d'une seconde trame, cette fois-ci textile : une gaze écrue qui exalte l'épaisseur et la profondeur du point de vue, que la trame géométrique avait déjà introduites. Ces deux trames nous rappellent que « voir » n'est pas un acte d'immédiateté, puisque de nombreux filtres s'interposent entre le regard et son objet – que



3. *Londra, Camden Town*, 1996. 21 éléments, 92 x 148 cm. ©Adriana Beretta.



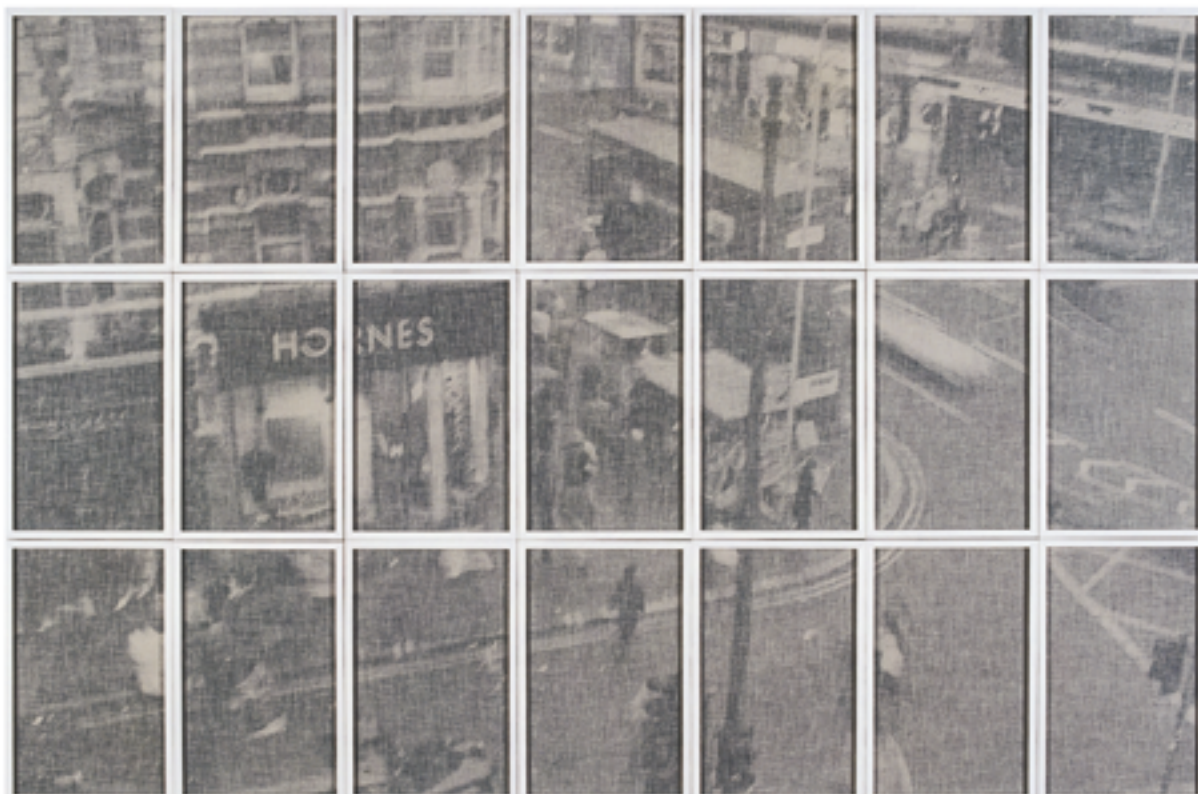
4. *Londra, Camden Road*, 1996. 21 éléments, 92 x 148 cm. ©Adriana Beretta.

ce soit pendant le temps de l'expérience sensorielle ou dans l'espace de réélaboration (ou plutôt dans les différents espaces : vision, mémoire, intellect). Plus impressionniste que réaliste, la vision photographique décomposée apparaît brouillée par un tel expédient. Elle s'approche ainsi de la qualité de l'image rétinienne en formation, en dévoilant le processus d'accommodation de l'œil à la distance variable des objets et à l'exposition lumineuse, au moment même où il se produit. Elle dissèque ensuite les mécanismes de la perception visuelle en mouvement, qui procède par extrapolation d'éléments qui sont ensuite mentalement structurés par l'intellect à l'aide de la mémoire et de l'application de règles logiques signifiées par la trame orthogonale. Le passant (l'artiste elle-même) observe défiler en séquences furtives la vitalité débordante des rues ou bien la stase et l'abandon des lieux périphériques. Elle les traverse avec son corps en mouvement, nous restituant ce que Jean-Christophe Bailly (2013, p. 12) aurait écrit sur le caractère du paysage urbain contemporain : « Quelles que soient la manière et l'échelle pour l'aborder, il [le paysage] s'impose comme une masse composite aux traits flous et aux prises incertaines. »

Cette incertitude qui enveloppe la chose en soi, le lieu urbain aux contours mobiles et instables, est bien représentée par le floutage de la trame textile.

L'étoffe met en exergue non seulement l'émergence d'une pensée ratiocinante qui commence à élaborer des données sensibles en les transfigurant après les avoir mises à distance, mais aussi la divagation de l'esprit associée à l'errance du corps, et l'apparition de quelque chose que l'on croyait perdu, que ce soit une solution longtemps poursuivie ou un fait dans son éclatante clarté : « Comme on lance en l'air des mots avec sa voix, on déploie ses pas en avançant dans l'espace et quelque chose se définit peu à peu et s'énonce. Les noms prennent place au sein d'une phrase ininterrompue qui s'en va au loin ou revient sur ses pas. Grammaire générative des jambes. Oui, la pensée vient en marchant, loin des hommes comme dans leur monde » (Bailly, 2013, p. 20). Le mouvement revigore tout autant la pensée que le souvenir.

Londra, Oxford Street se distingue par la présence (unique) d'un spectateur qui observe un morceau de la ville depuis le haut, d'un intérieur surplombant la rue, à l'instar d'un bow-window. Ici aussi, avec sa division en vingt et un carreaux de mosaïque, la grille honore parfaitement son rôle de succédané de la partition d'une vitre, et implique une division franche entre la scène urbaine extérieure et celui qui la contemple « depuis chez lui ». L'apposition d'une double trame, géométrique et textile, exprime la lenteur avec laquelle affleure un souvenir distant dans le temps ; souvenir que



5. *Londra, Oxford Street*, 1996. 21 éléments, 92 x 148 cm. ©Adriana Beretta.

l'intellect voudrait s'approprier, mais qui reste insaisissable car, comme le souligne Adriana Beretta s'inspirant de Gianni Celati (2016) : « Dans le souvenir, avec le passage des ans, l'expérience vécue se dissout et revient dans une nouvelle expérience inventée, une rêverie latente qui se manifeste à travers de nouvelles visions¹². »

La gaze ne feutre pas seulement l'œil, mais aussi l'oreille : elle étouffe les bruits extérieurs, éteint le chaos urbain, nous garde dans une zone de silence depuis laquelle nous suivons le déroulement des scènes, à distance visuelle, acoustique et donc physique, avec un regard lent et détaché.

La trame textile qui défait l'image urbaine est aussi l'un des dispositifs qui permettent de raconter cet état de détachement du monde et d'absorption en soi. Souvent déclenché involontairement, cet état induit l'extinction momentanée de l'activité sensible, l'éloignement du réel, le règne de la pensée logique et prélogique à travers ses expressions, que l'artiste expérimentait justement à cette époque avec *En sortant de Paris*.

En sortant de Paris (1994-2004)
La stratégie du regard ralenti



6. *En sortant de Paris*, 1994-2004.
Séquence de 26 éléments, 27 x 60,5 cm chacun.
©Adriana Beretta.

Le récit visuel du paysage qui s'étire sous les yeux du voyageur à bord d'un train quittant Paris par la gare de l'Est est transcrit par une série de vingt-six photographies en noir et blanc prises à la suite, de façon aléatoire, sans cadrage défini, et spatialement distancées par le temps nécessaire pour réarmer la pellicule d'un vieil appareil analogique jetable. Puis les photographies ont sommeillé quelques années dans la sphère de la mémoire. Bien plus tard seulement, ces images furent reprises et adaptées, en phase de postproduction, au format 27 x 60,5 cm, où le rapport proportionnel d'environ 1:2, différent

du rapport photographique traditionnel de 2:3, rend prépondérante la dimension horizontale. Chaque élément se déploie horizontalement en suivant le sens de la marche du train : le paysage s'étend, les flous créés par cette opération amplifient l'impression même de mouvement (*fig. 6*).

Si les photographies n'ont pas subi de modifications géométriques (redressements), les couleurs en revanche sont uniformisées dans une nuance proche du vert foncé. Outre le coloris, le lien entre les photogrammes – dont la juxtaposition ne produit pas de continuité ni de cohérence, mais aboutit plutôt à un paysage entrecoupé, saisi par des fragments distancés – se fait aussi grâce à un fil rouge. Ce fil, de couleur rouge justement, glisse à environ un tiers de la hauteur, et se compose de signes typographiques et de lettres de l'alphabet, délestés du poids de la signification et se succédant aléatoirement le long d'une ligne horizontale, droits, inversés, réfléchis, étirés, déformés.

S'ils ne composent pas de mots porteurs de sens, ces signes subissent des transformations qui leur procurent une nuance sémantique en accord avec les images du paysage distendu : ils le suivent sur un axe parallèle et au premier plan. Cela accroît la profondeur de champ, sollicitant une duplicité compositionnelle dans l'alternance perpétuelle du proche et du lointain. Une telle opération dynamise le regard du spectateur, elle le rend actif dans le choix de ce qu'il regarde, puisque les deux plans, le paysage et le fil rouge, bien que sur le même mouvement, ne se confondent pas. Ils restent indépendants. Les vingt-six images, prises dans leur globalité sans le moindre choix hiérarchique, laissées à la suite telles qu'elles furent prises, sont pensées pour être exposées le long d'un espace de passage, selon des intervalles opportuns, afin de reproduire l'expérience tangentielle de la perception du paysage depuis la vitre d'un compartiment de train.

Le spectateur est amené à revivre la même expérience : en se mouvant dans le couloir qui accueille l'œuvre¹³, il verra se succéder, l'une après l'autre, des vues spatialement disjointes devant lesquelles il pourra, si nécessaire, s'attarder pour contempler l'arrêt sur image qu'il a choisi (*fig. 7-10*). Aux deux niveaux de lecture s'en ajoute un troisième : le reflet de l'observateur lui-même et l'espace dans lequel il évolue. Bien qu'extérieurs à l'œuvre, ceux-ci se reflètent sur la surface translucide appliquée aux photographies. La sensation d'être « passer » s'en trouvera renforcée, grâce à la condition

d'interférence entre soi et ce qui se déroule derrière la vitre, sur ce diaphragme transparent où apparaissent, fondus en une seule image composite et irréaliste, l'en-deçà et l'au-delà.

Photogrammes

Le paysage dévoilé est hétérogène, plus ou moins profond, urbain et naturel selon une échelle de plus en plus territoriale. Juste en sortie de gare, les larges faisceaux des rails reproduisent au sol la géométrie des lignes aériennes ; en face, des bâtiments hétéroclites, désordonnés mais compacts, défilent dans l'axe de la voie ferrée. Une longue digue d'immeubles résidentiels monotones remplit le champ visuel, pour s'effriter ensuite en un tissu pavillonnaire dense, semé jusqu'à l'horizon sur une campagne suburbaine, plus construite que cultivée. Une bretelle surélevée précède un large boulevard qui conclut sa course dans un amoncellement de gratte-ciels, un centre d'affaires probablement. Une ligne d'arbres se dresse brusquement, inattendue, repoussant le regard, l'empêchant de traverser en profondeur. Mais les yeux sont immédiatement attirés par la partie médiane d'un bâtiment lumineux à murs-rideaux, dont le bas est caché par un mur élevé et dont le haut est coupé par le cadre. Et voici la Marne au cours sinueux ; une barque glisse sur sa surface parmi d'autres bateaux amarrés, rive droite, sur deux ou trois files. Des flots de véhicules sur une route courbe jouent la symétrie avec le lit de la rivière. Les signes anthropiques mêlés aux persistances naturelles sont disséminés sous un ciel chargé de nuages. Une épaisse colonne de fumée fuligineuse s'élève jusqu'à toucher ce ciel plastique. Un bouquet d'arbres encadre un bâtiment sans portes ni fenêtres, dernier obstacle gênant à la profondeur de champ qui caractérise les images finales. Les présences se dispersent dans un brouillard dense, sombre et noir, qui les confond. Le regard perçoit l'absence des choses noyées dans l'obscurité, indiscernables sous un ciel dilaté.

Parfois, à la marge de certains cadrages, le bord de la vitre se dessine, restituant l'image du compartiment du train. Cela nous révèle ce que nous voyons, c'est-à-dire le regard d'un passager en mouvement qui saisit des vues d'ensemble fugaces et occasionnelles, les extrayant du flux continu d'une séquence rapide. Là aussi, il suffit d'un bord incidemment dévoilé à quelques reprises en marge de la photo pour éloigner le voyageur (et l'observateur de

l'œuvre photographique), pour le séparer de l'espace du paysage qui « devient un tableau (ou, vu que la vitesse le place sur des perspectives constamment changeantes, une succession de tableaux ou de scènes) » (Schivelbusch, 1988, p. 66), une séquence cinématique.

Séquence

Le montage horizontal de cette « succession de tableaux » séparés par des pauses qui explicitent les lacunes sur lesquelles le regard n'a pas réussi à se concentrer et qui, à l'instar des feuilles blanches, attendent d'être écrites est la représentation étonnamment « analogique » du mécanisme de perception visuelle du mouvement. Car, selon les plus récentes études neuroscientifiques, il agirait telle une projection cinématographique de photogrammes montés en séquence et projetés sur un écran interne.

Dans *Le Cinéma intérieur*, Lionel Naccache (2020, p. 35) explique que « nous percevons le monde à travers une suite d'instantanés capturés par notre cerveau visuel chaque dixième de seconde, et ces images fixes sont très rapidement montées en un film continu par un mécanisme de remplissage ou plutôt d'invention ». Le mouvement serait donc perçu à deux moments distincts : un premier où les yeux – donc la perception visuelle – sont à l'œuvre, discrétisant la continuité du flux pour n'en extrapoler que certains fragments, c'est-à-dire ceux qui concentrent notre attention et qui s'impriment sur la rétine ; un second au cours duquel la zone cérébrale dite V5¹⁴ (*ibid.*, p. 44) réélabore les photogrammes statiques reçus par la rétine en séquence temporelle, les recoud entre eux, complète les passages sautés et les projette sur une sorte d'écran intérieur. Et c'est précisément cette « projection privée » qui confère à la conscience une impression de continuité et de mouvement subjective ; subjective dans la mesure où le cerveau comble la perte d'information lors de la transition d'un photogramme à l'autre, en s'imaginant « les pérégrinations de l'objet dont il n'a pu en fait capturer que la position de départ et la position d'arrivée¹⁵ » (*ibid.*, p. 33).

En admettant l'hypothèse sous-jacente aux théories neuro-esthétiques formulées par Semir Zeki, selon laquelle l'art, en tant qu'expression du cerveau visuel, en adopte les modalités de fonctionnement que l'artiste transmet (de manière souvent inconsciente) aussi bien au processus créatif qu'à l'œuvre réalisée (Zeki, 2003), alors contempler *En sortant de Paris*

nous proposerait, à nous observateurs, de nous glisser non seulement dans le regard du passager d'un train, mais aussi dans les yeux de l'esprit qui fabrique la projection intérieure où se recompose une réalité vécue en mouvement. Ce qu'Adriana Beretta nous présente, c'est la salle de régie, là où l'on assiste à la phase de montage du matériel sélectionné et laissé *As found*¹⁶ (Lichtenstein *et al.*, 2001) déformé et incomplet, exactement tel que la rétine le transmet au cerveau, avant que celui-ci n'intervienne pour le travailler, en visant la finalisation créative des lacunes et la correction inventive des distorsions (Naccache, 2020, p. 70-78).

En sortant de Paris invite à vivre une expérience (neuro-)esthétique en « se regardant à l'intérieur », en s'engageant à intervenir pour la compléter, à l'instar de l'esprit sollicité pour reconstruire les pérégrinations de l'objet en mouvement, dont la trajectoire, dans la perception sensible, reste incomplète.

Fil rouge

Regarder à l'intérieur de soi, se séparer de la réalité, s'absorber en soi.

Le phénomène de « l'intensification de la vie nerveuse » observé et étudié par George Simmel (1903) en matière de stimulation des sens et des facultés intellectuelles du citadin métropolitain du XIX^e siècle se voit amplifié dans le cas d'un voyage en train. En raison de la fatigue causée à l'œil par la vitesse et de la sollicitation excessive de l'intellect appelé à reconstruire des visions incomplètes (que la rapidité du mouvement soustrait justement à la captation des sens), la perception visuelle se trouve dans l'incapacité d'enregistrer la continuité du paysage. Mouvements accélérés ou ralentis, notamment lorsque l'on quitte la gare, loin d'avoir atteint le plein régime, tranchées et passages de tunnels font de nous, au cinéma comme dans un train, des spectateurs d'instantanés qui arrivent parfois « sans prévenir, sans transition¹⁷ » (Aumont,

2011, p. 225), rapides et désordonnés, comme un zapping. Certains instantanés sont parfois involontairement capturés, et un gros plan jaillit : le détail d'un mur menaçant dressé pour nous repousser, un immeuble articulé et déséquilibré, incliné au point de nous faire craindre l'effondrement, un autre intégralement vitré et réfléchissant qui surgit au-dessus d'une couronne arborée, et dont la partie haute s'extrait du cadre étroit. Les gros plans sont remplacés par des plans longs dès que l'on quitte la gare de l'Est, laissant la métropole derrière nous pour une ville de banlieue, que l'on saisit d'en haut ou que l'on imagine tandis que les voies s'enfoncent dans les tranchées. C'est à ce moment que la séquence intègre le regard « panoramique », celui d'une vue d'ensemble qui espace en enregistrant indistinctement ce qu'une vision ralentie appréhenderait distinctement (Sternberger, 1938 ; Benjamin, 1989), et qui s'efface pour finir dans un ciel de plomb, pressentiment de la nuit. À un moment donné du voyage, le processus d'accoutumance à ce paysage imprécis se produit, renforcé par le mouvement mécanique du train et son bourdonnement constant. Cela engendre la dissolution des facultés de concentration, le sentiment d'oubli de soi qui conduit à un autre type d'expérience : l'activation du « cinéma intérieur » en mode *offline*, soit déconnecté des stimulations du monde extérieur, cinéma qui se trouve alimenté par les effets combinés « de notre mémoire, de nos désirs et des mille et une tribulations qui animent notre esprit », capables de stimuler l'entrée en scène de l'imagination. Laquelle déclenche les mêmes mécanismes cérébraux que ceux requis par la perception visuelle : discrétisation, montage avec assemblage de photogrammes et leur achèvement subjectif, projection d'une continuité apparente (Naccache, 2020, p. 90).

C'est précisément cette transition que l'artiste rend visible, transition entre la modalité d'attention



7. 8. *En sortant de Paris*, 1994-2004. Éléments de la série. ©Adriana Beretta.

et celle de stand-by qui désactive le « voir ». L'introduction de lettres et de signes typographiques délestés du poids du sens forme un ruban continu qui détourne les yeux de la lecture des scènes paysagères et simule le ralentissement des facultés visuelles pour conduire à cet état temporaire d'absence. Consonnes, voyelles et éléments de ponctuation s'alignent devant les yeux, s'impriment sur les encadrements de la vitre, s'immiscent dans nos pensées tels des signes méconnaissables, vides de sens, mais en attente d'en recevoir un nouveau, inédit, celui de symbole du flux de conscience ininterrompu du monologue intérieur prélogique, non rationnel et non communicable selon des codes partagés.

Nous en avons tous fait l'expérience : les quelques activités que le voyageur d'un train, qu'il soit spectateur ou acteur, est amené à réaliser conduisent tôt ou tard à un épuisement progressif de la conscience, proche de l'état d'« extase ».

Extase (En rentrant en soi-même)

Quando penso que vejo, Quem continua vendo Enquanto estou pensando ? (2012-2017) est le titre d'une œuvre d'Adriana Beretta, tiré d'un vers de Fernando Pessoa, où l'artiste approfondit, quelques années plus tard, un thème déjà introduit dans *En sortant de Paris*. L'œuvre se compose de vingt et un éléments perçus comme autant de hublots d'un bateau, ouverts sur l'écume des vagues qui se confond avec un ciel nébuleux, traduisant le caractère fragmentaire du souvenir d'un voyage à bord d'un navire. La voilure qui trouble et brouille les photogrammes du paysage marin vise à réifier cette distance qui n'est pas seulement spatio-temporelle, mais qui est aussi une séparation entre l'expérience optique et ce que nous pensons tandis que nous observons, entre ce que nous observons et le degré de vigilance de notre attention et donc de notre présence dans le monde sensible.

La séquence du paysage parisien, fendue par un ruban alphabétique « prélogique », nous apparaît

également comme la représentation d'un esprit absorbé dans la vision de son propre cinéma intérieur, qui projette non pas les images perçues mais celles qui manquent, fruits de l'imagination, indécibles, irréprésentables¹⁸ (Naccache, 2020, p. 89).

L'œuvre exprime donc la passivité d'un regard non voyant mais potentiellement pré-voyant et déjà lancé dans la dimension du projet, l'activité d'une pensée aspirée par l'imagination qui discrétise, démonte, monte, juxtapose, procède par libre association, élabore et finit par trouver (sans avoir cherché, du moins sans nous donner l'impression d'avoir cherché) ce fil d'Ariane qui ramène l'hétérogénéité à l'unité, les nœuds problématiques aux intuitions résolutes.

La répétition des scènes qui s'enchaînent vingt-six fois avec la même dimension et la même composition (ruban rouge sur un paysage atténué par un voile de vert foncé saturé) libère un pouvoir hypnotique lié à la répétitivité et favorise l'automatisme de la perception, qui finit par confondre cette continuité indifférente d'images qui réapparaissent en résonance avec le temps qui passe, dans une succession potentiellement sans fin (Montani, 2003, p. 208). La séquence se prête en effet à une lecture dans les deux sens et, arrivés à la fin, nous pourrions inverser la marche pour faire l'expérience d'*En sortant* comme *En rentrant*.

« Quand je pense que je vois, qui continue à voir pendant que je pense ? » est l'une des questions que Fernando Pessoa et Adriana Beretta partagent avec les neurosciences et la neuroesthétique. Ils s'interrogent sur la distance entre l'œil qui regarde, le cerveau qui pense et, ajouterais-je, le corps qui ressent, et sur les interactions réciproques entre ces trois activités menées conjointement par les sens et le cerveau. *En sortant de Paris* affiche le moment de la « sortie en dehors de soi » de la représentation, phénomène qu'Eisenstein définissait comme « extase » (*ibid.*, p. 32-33 et 200) : le passage de la physionomie du paysage saisie par un œil vigilant à sa déformation opérée par



9. 10. *En sortant de Paris*, 1994-2004. Éléments de la série. ©Adriana Beretta.

un regard ralenti, jusqu'à sa transfiguration sous des yeux hypnotisés par la séquence répétitive et hypnogène. Ce regard est désormais insensible aux stimuli perceptifs externes, puisqu'il est passé de sa condition habituelle d'être dans le monde à une autre d'absence et d'absorption en soi. « Les moments limites de l'extase se présentent exactement de cette manière : comme sortie du concept, sortie de la représentation, sortie de l'image, sortie des sphères – même les plus rudimentaires – de la conscience, et permanence dans la sphère “purement” émotionnelle du sentiment, de la sensation du pur “état” » (*ibid.*, p. 200).

C'est précisément ce qu'exprime l'œuvre : la sortie du concept et de la représentation achevée d'un paysage qui s'effrite, se liquéfie, perd continuité, cohérence et cohésion ; la sortie de son image sensorielle et perceptive et la permanence dans l'imagination, dans cette sphère intérieure composée de « sensations, perceptions autres que visuelles, manipulation de représentations symboliques, d'émotions ou de sentiments, jeux d'abstractions, fantaisies ineffables, irrationnelles et impossibles à rendre en images », parce que « notre faculté d'imagination semble s'émanciper au-delà du strict champ de la vision » (Naccache, 2020, p. 182).

Une imagination qui fabrique des paysages intérieurs, suscite l'avènement des intuitions, entraîne

la pensée projectuelle qui, précisément au moment où elle nous semble anesthésiée, en contemplation d'elle-même, extatique, est en réalité en mouvement sur des chemins plus intimes, régis par la « sphère “purement” émotionnelle du sentiment¹⁹ » (Montani, 2003, p. 200).

Atene et Lisbona (2005)

Paysages en dissolution mnémonique

Les deux œuvres photographiques témoignent d'une exploitation différente du paysage (*fig. 11-12*). Le mouvement y est remplacé par la stase, et l'apprentissage cinématique par la contemplation d'un aperçu urbain saisi depuis la hauteur, dans une vue d'ensemble synthétique. L'atténuation du réalisme des clichés en postproduction, qui semblent avoir subi un processus de corrosion, de perte de consistance matérielle, apporte une plus grande force visuelle aux lignes constructives de ces deux morceaux de ville : qu'il s'agisse des vastes bâtiments, isolés ou en séquence, qui informent l'œil de l'orientation de la structure urbaine ; qu'il s'agisse des grands axes dissimulés, exprimés *in absentia* par les alignements bâtis, ou des agglomérats d'arbres qui dressent une masse. Car ce sont précisément les masses qui, dans ces compositions, l'emportent sur les vides imperceptibles. Dans l'aperçu urbain



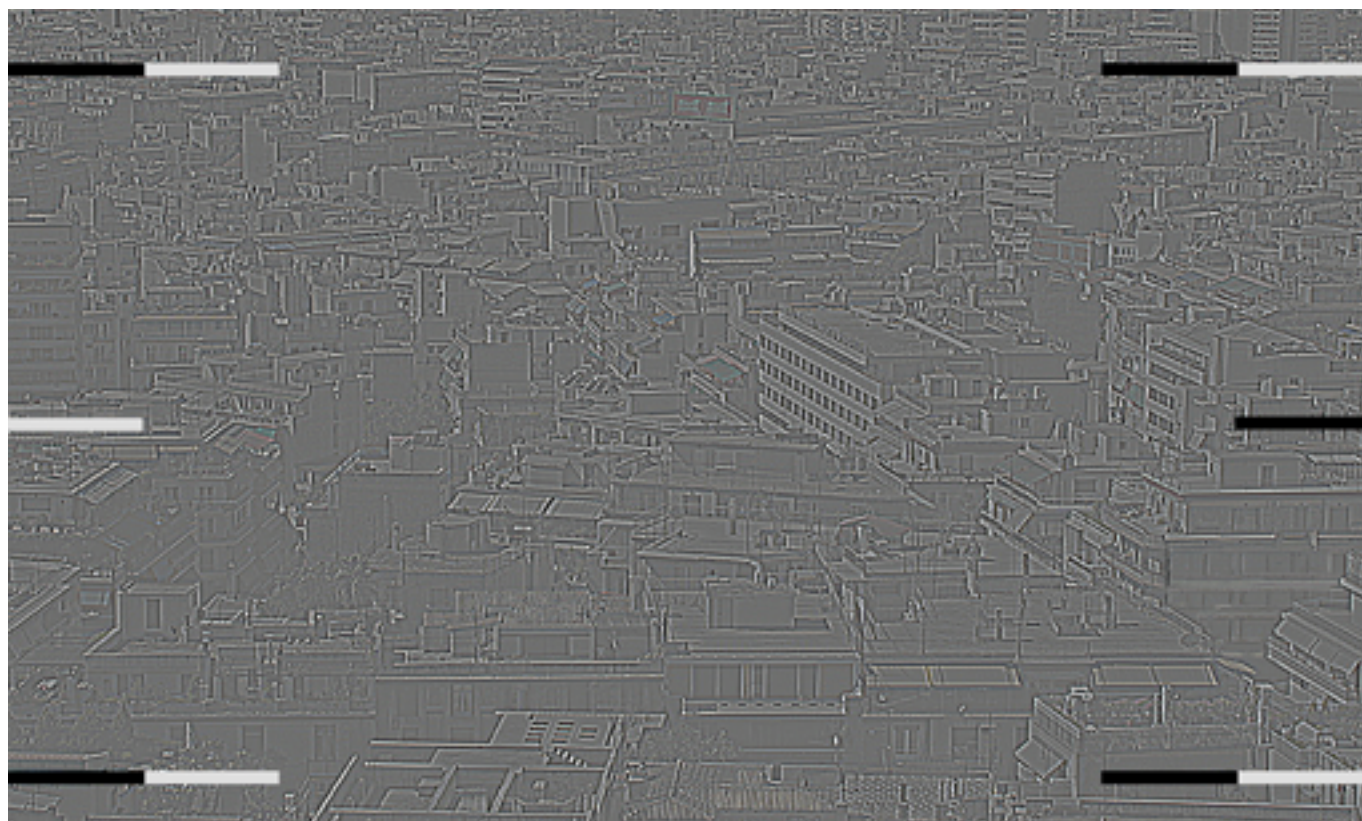
11. *Lisbona*, 2005. Impression lambda, 100,5 x 159,5 cm. ©Adriana Beretta.

choisi comme « métonymie » de Lisbonne, la présence éphémère d'une grue se dresse en position presque centrale. Avec sa silhouette svelte, élancée et ajourée, elle souligne discrètement les coordonnées cartésiennes et procède en synergie avec les bandes horizontales superposées du premier plan qui centrent l'encadrement et envahissent plus ou moins la scène urbaine. Elles sont les traces d'une grille désormais dissoute, parfaitement mises au point, hypnotiques dans leur fixité, créant une profondeur spatiale et reproduisant les effets déjà observés de la grille : extraction de l'observateur qui ne fait pas l'expérience du paysage de l'intérieur mais depuis un espace séparé ; positionnement précis de son regard sur la vue pré-choisie par l'artiste, qui – elle-même – s'éloigne de l'expérience vécue pour mieux revenir l'interpréter. À l'intérieur du « cadre » suggéré par les bandes horizontales, se révèle « la grammaire générative de l'espace urbain [...], faite d'une infinité de petites, moyennes et même grandes flexions, séquences et trouvailles. En un mot une poétique » (Bailly, 2013, p. 17). L'on y voit aussi l'action de dissolution que le souvenir mène sur ces deux images pourtant minutieusement fixées par l'objectif photographique, et auxquelles il se superpose, chargé de tout le poids émotionnel et affectif dont il est porteur. Le souvenir se répercute inévitablement sur

l'acte d'interprétation, suscitant habituellement l'imagination créatrice : « La nuance tonale donnée aux images les soustrait au déterminisme du réel, elles n'ont pas de valeur pour leur sens mais, avec la distance, elles acquièrent un "sens" comme une soudaine apparition [...] à travers les évocations affectives d'un souvenir qui affleure et remonte à la surface²⁰. »

Je crois que la « poétique » d'Adriana Beretta, sa grammaire générative qui arpente, tel un fil rouge, ces monologues intérieurs sur la transfiguration de lieux urbains, peut se résumer dans le titre de l'une de ses œuvres, *Forse la mia immaginazione è più precisa della mia realtà*²¹ (2010-2017).

C'est précisément à cette tension entre le pôle de l'imagination créatrice et celui de la réalité, qui est démantelée et transfigurée par la perception et le souvenir pour être ensuite reconstruite, qu'Adriana Beretta entend donner forme. Une forme qui neutralise l'« observation passive », qui interfère avec la perception de celui qui regarde, qui problématise le voir et qui entre en résonance avec la sphère de ses émotions. « Voir signifie percevoir uniquement dans le cadre des expériences triviales ou dans celui des conceptions triviales de l'expérience. Si nous voulons *œuvrer le voir* (dans l'activité artistique), si nous voulons *penser le voir* (dans l'activité critique), alors nous devons exiger



12. *Atene*, 2005. Impression lambda, 100,5 x 159,5 cm. ©Adriana Beretta.

beaucoup plus : nous devons exiger que le *voir* assassine le *percevoir* [...]. Nous devons exiger que le *voir* élargisse le *percevoir*, *l'ouvre* littéralement [...]. Mais cette ouverture, nous devons, une fois de plus, la comprendre *temporellement* : *ouvrir le voir* signifie prêter attention – une attention qui ne va pas de soi, qui exige travail de la pensée, remise en question perpétuelle, problématisation toujours renouvelée – aux *processus anticipateurs de l'image*²² » (Didi-Hubemann, 2000, p. 219-220).

Notes

1. Jacques Aumont s'attarde sur ce propos d'Eisenstein : « Eisenstein avait en effet émis, de façon soutenue et détaillée, l'hypothèse que le discours artistique, en tout cas filmique, peut être comparé à certaines formes de pensée très spécifiques, notamment ladite pensée sensorielle et prélogique [...]. C'est la fameuse théorie du monologue intérieur [...]. Au congrès de 1935, Eisenstein précise : "La seule condition pour obtenir une œuvre d'art entièrement valable" (!) est de maintenir un équilibre suffisant entre deux "formes de pensée", la logique et la prélogique. »
2. D'après Eisenstein, *Ulysse* est le modèle littéraire où est résolue « la tâche de la polyrythmie, de la simultanéité, de la multiplicité des plans [...]. Chaque expression, chaque mot chez Joyce fonctionne comme une colonne entière de plans, de significations, de couches d'associations : en partant des outils les plus simples de combinaisons sonores physiologiques, en passant par deux ou trois couches d'images régulières, jusqu'à un plan de lecture super-structurel qui met en jeu des réminiscences, des associations, des échos de significations et de sentiments ». Le fait qu'Eisenstein parle de « significations » suggère clairement que, contrairement aux théoriciens qui considéraient le monologue intérieur comme l'expression de sentiments désordonnés, il représenterait en revanche pour Eisenstein un état de pensée intermédiaire entre le prélogique et le logique.
3. L'italique est dans le texte original.
4. « Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression "tout-venant". »
5. Ces qualificatifs sont attribués par le psychologue Lev S. Vygotsky, dont les théories linguistiques étaient bien connues d'Eisenstein, au langage égocentrique que les enfants développent entre trois et sept ans.
6. D'après Eisenstein « penser en images », qui reviendrait à appliquer la méthode d'agrégation par « séries sémantiques », est l'une des méthodes les plus efficaces pour les transferts intersémiotiques, notamment de la littérature au cinéma.
7. Adriana Beretta, conversation avec l'auteure, 1^{er} janvier 2021.
8. Cette composition reproduit la structure de la matière organique et inorganique qui s'organise principalement autour d'axes et de centres prééminents, mais aussi l'aptitude de la pensée à concevoir en premier lieu des formes gravitant autour d'un centre.
9. Eisenstein, Sergueï M., *Carnet de 1919*, cité par Aumont, Jacques, 2005. *Montage Eisenstein*. 1^{re} éd. Paris : Images modernes. Chapitre 4, Le montage en question, p. 211.
10. Sergueï M. Eisenstein en 1945, cité par Aumont, Jacques, 2005. *Montage Eisenstein, op. cit.*, p. 124.
11. L'italique est dans le texte original.
12. Adriana Beretta, conversation avec l'auteure, 1^{er} janvier 2021.
13. L'œuvre fut montrée à l'occasion de l'exposition monographique *In cammino...* qui s'est tenue au Museo d'Arte de Mendrisio (décembre 2005-février 2006) et ensuite installée au Gebäudeversicherung réalisé par Theo Hotz à Thurgauerstrasse à Zurich.
14. Semir Zeki (1974) a montré que c'est dans les régions du cerveau désignées sous le nom de V5, situées dans chacun des deux hémisphères cérébraux, qu'a lieu un véritable travail de montage.

Mots-clés

Adriana Beretta, monologue intérieur, montage, paysages urbains, perception.

Notes (suite)

15. Ainsi Lionel Naccache écrit : « Notre perception visuelle enchaîne donc trois étapes que l'on peut résumer d'un sigle : CDC. [...] Continuité objective-Discrétisation des images-Continuité subjective perçue. »

16. Je me réfère à l'exposition *This is tomorrow* (Whitechapel Art Gallery, Londres 1956), qui a marqué le triomphe de l'éthique et de l'esthétique de l'As found promu par l'Independent Group, sur lesquelles repose le courant du New Brutalism.

17. Jacques Aumont considère que la principale nouveauté perceptive et intellectuelle introduite par le cinéma consiste en la projection d'images disparates où l'une remplace soudainement l'autre « sans prévenir, sans transition, au prix d'un petit trauma visuel à chaque fois ».

18. « La perception et l'imagination appartiennent bien à une même et grande famille, celle du cinéma intérieur ! Les machineries qui opèrent yeux ouverts et yeux fermés partagent de nombreux mécanismes mentaux et cérébraux. »

19. « L'induction, qui repose sur l'imagination et l'intuition, toute seule permet les grandes conquêtes de la pensée ; elle est à l'origine de tout véritable progrès scientifique. Et, précisément parce qu'à l'esprit humain reviennent ces possibilités, il m'apparaît supérieur à toutes machines pouvant calculer ou classer mieux que lui, mais qui ne sont douées ni d'imagination ni de pressentiment. »

20. Adriana Beretta, conversation avec l'auteure, 1^{er} janvier 2021.

21. « Peut-être mon imagination est-elle plus précise que ma réalité. » Je fais référence à l'ouvrage intitulé *Poème*. (*Forse la mia immaginazione è più precisa della mia realtà*. Mahmoud Darwish), citation d'un vers de Mahmoud Darwish tiré du poème *Forse perché l'inverno è in ritardo* (Darwish, Mahmoud, 2009. *Il Letto della straniera*. Milan : Epoché, p. 68).

22. Les italiques sont dans le texte original.

Bibliographie

ARNHEIM, Rudolf, 1977. *The Dynamics of Architectural Form*. Berkeley : University of California Press.

ARNHEIM, Rudolf, 1982. *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*. 1^{re} éd. Berkeley : University of California Press.

AUMONT, Jacques, 2005. *Montage Eisenstein*. 1^{re} éd. Paris : Images modernes.

AUMONT, Jacques, 2011. *L'Image*. 3^e éd. Paris : Armand Colin.

BAILLY, Jean-Christophe, 2013. *La Phrase urbaine*. 1^{re} éd. Paris : Seuil.

BENJAMIN, Walter, 1989. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*. Paris : Le Cerf.

CELATI, Gianni, 2016. *Studi di affezione per amici e altri*. 1^{re} éd. Macerata : Quodlibet-Compagnia extra.

DE BROGLIE, Louis, 1962 [éd. originale, 1960]. *Sui sentieri della Scienza*. Turin : Boringhieri, p. 304.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2000. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Minuit.

DUJARDIN, Édouard, 1931. *Le Monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*. 1^{re} éd. Paris : Albert Messein, p. 58-59.

FLORENSKIJ, Pavel, 1984. *La Prospettiva rovesciata e altri scritti*. 1^{re} éd. Rome : Casa del Libro. Le manuscrit original date de 1919.

FLORENSKIJ, Pavel, 1999. *Le Porte regali. Saggio sull'icona*. 7^e éd. Milan : Adelphi, p. 143. Le manuscrit original date de 1922.

FLORENSKIJ, Pavel, 2020 [1984] *La Prospettiva rovesciata*. 1^{re} éd. Milan : Adelphi.

LICHTENSTEIN, Claude, Schregenberger, Thomas (dir.), 2001. *As found. The Discovery of the Ordinary*. Baden et Zürich : Lars Müller Publisher et Museum für Gestaltung.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1999 [1964]. *L'Œil et l'esprit*. 1^{re} éd. Paris : Gallimard, p. 81.

MONTANI, Pietro (éd.), 2003 [1964]. *Sergej M. Ejzenštejn. La natura non indifferente*. 4^e éd. Venise : Marsilio.

MONTANI, Pietro (éd.), 2004 [1963-1970]. *Sergej M. Ejzenštejn. Teoria generale del montaggio*. 4^e éd. Venise : Marsilio.

NACCACHE, Lionel, 2020. *Le Cinéma intérieur. Projection privée au cœur de la conscience*. 1^{re} éd. Paris : Odile Jacob.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang, 1988 [éd. originale, 1977]. *Storia dei viaggi in ferrovia*. 1^{re} éd. Turin : Einaudi, p. 66.

SHEPARD, Roger N., 1992 [éd. originale, 1990]. *L'Œil qui pense. Visions, illusions, perceptions*. 1^{re} éd. Paris : Seuil.

SIMMEL, George, 1903. Die Großstädte und das Geistesleben. Republié dans Maldonado, Tomás (dir.), 1979. *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*. 1^{re} éd. Milan : Feltrinelli. La metropoli e la vita dello spirito, p. 66 et suivantes.

STEINMANN, Martin, 2020. *Stimmung. Matière*. N° 16, p. 59-73.

STERNBERGER, Dolf, 1938. *Panorama : oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*. Hambourg : H. Goverts.

ZEKI, Semir, 1974. Functional Organisation of a Visual Area in the Posterior Bank of the Superior Temporal Sulcus of the Macaque Monkey. *Journal of Physiology*. Vol. 236, n° 3, p. 549-573. DOI : 10.1113/jphysiol.1974.sp010452.

ZEKI, Semir, 2003 [éd. originale, 1999]. *La Visione dall'interno. Arte e cervello*. Turin : Boringhieri.

PARTIE II

ANTICIPER LES MUTATIONS. LE REGARD RÉVÉLATEUR

The image of Paris.
Written rewritten by Maurizio Ameri
MARIA LINDA FALCIDIENO

The image of Paris. Written rewritten by Maurizio Ameri*

Maria Linda Falcidieno

* In the following text, we present an oral contribution by Maurizio Ameri to the course “Theory of Models for Design” at the Faculty of Architecture of Genoa.

There are moments – encounters, events, shared experiences – that make a place something special, something that remains in the mind and becomes a memory, undoubtedly composed of words, sounds, scents, and flavours, but perhaps above all, of images. Images tell a story and allow us to construct our own story, to relive it time and time again. For me, Paris has been precisely this, and the opportunity to think critically about the value and role of visual perception that imprints itself in our minds while visiting and living in a city is accompanied by the desire to make this reflection entirely personal, even if supported by numerous theoretical and methodological studies in this field. Furthermore, Paris is considered as an urban agglomeration, not only of significant dimensions but also as a model for illustrating the main perceptual elements related to urban settlements, and on the other hand, for facilitating an analysis of a debate that can capture, even with simple references to well-known facts, the dialectic between the city center and urban expansion. (To Maurizio, M.L.)

Urban morphology

The characteristic element shaping the urban form of Paris is represented by the Seine, a navigable river around which the entire urban organism is born and develops, at least if it maintains certain dimensions. When Paris, from the city it was, turns into the metropolis it is today, its territorial surroundings paradoxically coincide with the entire national territory (fig. 1). Consequently, it no longer makes sense to say that the form is characterized by the Seine, if only because there is no longer a precise and definite urban form.

The Seine is the foundational axis of Paris: unifying when looking at the urban organism, dividing when we descend to the scale of building fabrics, or when, as we will see, we examine the distribution of major functions.

From the origins to the late-gothic city

In this context, what's of interest about the origins of Paris is that the first urban layout, the ancient Lutetia of the Gauls, was concentrated on the small islet in the center of the Seine (now the Île de la Cité) and, through successive destructions and reconstructions, more or less remained the same until the time of Romanization. During this period, an orthogonal grid layout developed on the left bank, following the typical Roman pattern of colonization and urbanization. This expansion phase was followed by a period of contraction during the Early Middle Ages when the city once again concentrated in the limited area of Île de la Cité. It was only in the 12th century, marking the early rise of Gothic culture in the Île de France (think of cathedrals like Amiens, Beauvais, etc.), characterized by the rapid development of construction techniques resulting in intense building activity, that the city resumed its growth, extending to both riverbanks. The Gothic city was essentially organized into three zones with distinct functions: Île de la Cité as the religious core, the left bank as the commercial area, and the right bank as the cultural and monastic nucleus. This articulation remained largely readable and, in any case, was never completely overturned.

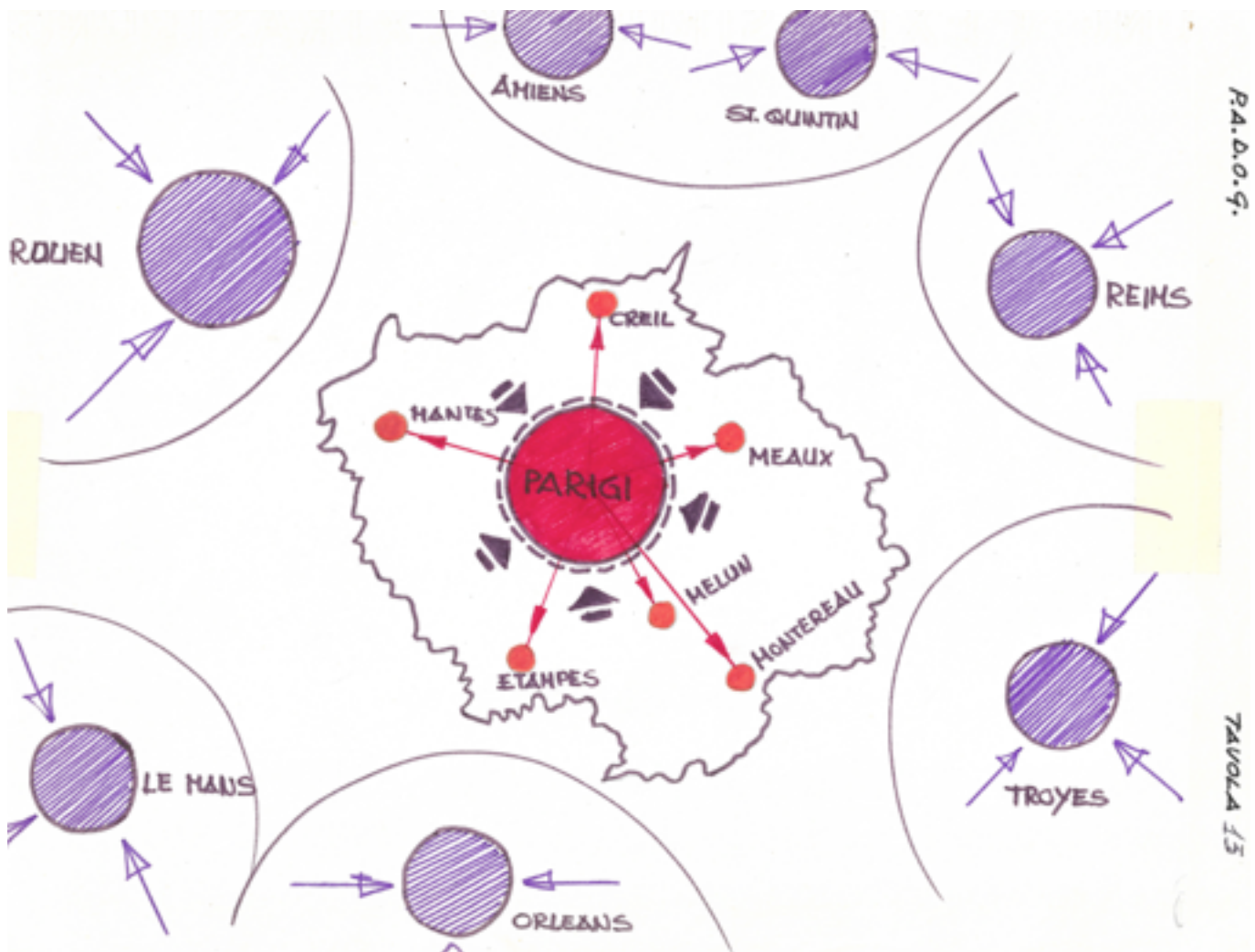
From the late-gothic city to the late-baroque city

Around the 16th century, Paris still retained a decidedly medieval, or more precisely, late-Gothic urban layout, with few squares or open spaces, except for Les Halles and Notre-Dame, which represented its two major focal points. It should be noted that Paris did not immediately embrace the cultural innovations that could be found in Italy during this period, as did the rest of Europe. We are in the Renaissance era, and the new culture, with its early centers in Florence and later in Rome, contributed to radically changing the city's appearance. While the late-Gothic city, despite appearing relatively uniform, had a low level of organicity, meaning a lack of correlation between its parts, and was generally too extensive compared to its capacity

for cohesion, the Renaissance city, with the introduction of one or more poles into the urban fabric, managed to grow significantly while balancing size with a gradual scale as one approached the focal point. As an example, we could consider Rome and trace the phases of transformation that led from the nucleus city of medieval parishes to the polar city of the late 16th century.

Paris's delay was never truly bridged; in fact, when Renaissance culture began to spread in Europe, it did so as a culture of importation, continuously mediating with entrenched traditions and often encountering strong local resistance. In other words, what happened in Europe with the Renaissance was similar to what had happened in Italy with the Gothic. Ultimately, it can be said that a Renaissance Paris never truly existed. In fact, to witness interventions that significantly impacted the late-Gothic form of the city, one must look to the great monarchs of the 17th and 18th centuries when the prevailing mentality was already the Baroque's mentality.

These interventions were numerous, ranging from the initial work on the development of the Champs Élysées (designed by Le Nôtre in 1666) to projects like the improvement of the Cours de Vincennes, the construction of Les Invalides, and the creation of the Palace of Versailles, which subsequently determined a new direction of expansion to the west. Nevertheless, the most significant interventions are represented by the royal squares (Place Dauphine, Place des Vosges, Place Vendôme, Place des Victoires, Place de la Concorde). These squares served as crucial urban focal points designed for celebration, representation, and the exaltation of the polis in its full lexical sense. They were remarkable architectural episodes, more than urbanistic ones, capable, nevertheless, of introducing into the urban fabric those polar elements that Italian Renaissance had introduced as essential for an organically modular urban vision for a couple of centuries.



1. Paris and the satellite cities (sketch by Maurizio Ameri).

Nevertheless, the Enlightenment had laid the groundwork for Paris to regain its role as a leading city in Europe compared to others. The French Revolution, along with the Napoleonic adventure, firmly placed Paris in this position of leadership. At the beginning of the 19th century, Paris already had around 500,000 inhabitants and continued to grow. However, urban planning was understood differently from how we perceive it today. One of the most significant interventions was carried out by Percier and Fontaine for Rue de Rivoli, which was nearly contemporary with Nash's work on Regent's Street in London. These were representative and grandiose achievements that quickly became paradigmatic. From the perspective of urban changes though, little altered until Napoleon III, in 1855, appointed Haussmann as the Prefect of Paris to oversee the city's redevelopment.

At that time, the population had risen to about 1,200,000, and the need for comprehensive restructuring was driven by the substantial demographic growth, as well as the political government's requirements. This government had to respond to the specific wishes of the bourgeoisie to prevent the recurrence of revolutionary uprisings, such as those in 1830 and 1848.

Haussmann's plan became a paradigm for subsequent urban choices, as seen in the formulation of the "19th-century" city of Genoa, which had a different territorial, typological, and social structure. Nevertheless, it is worth noting a peculiarity of this plan, echoing Benevolo's observation that, for the first time, we witness "an example of an urban program extended to an entire city and completed in a relatively short time" (Benevolo, 1963). Moreover, it was a program keenly articulated across four levels of intervention, which included: construction-related works (cutting new arteries and building new neighbourhoods), works for public parks (Bois de Boulogne, Bois de Vincennes), works for the renewal of urban services (water supply, etc.), and finally, administrative reorganization.

It is clear that there is an important consideration to be made: Haussmann was the first to interpret urban planning as a political-administrative tool. Thus, he was the first interpreter of modern urban planning, and his significance, apart from the new face given to Paris, is derived from this aspect as well.

In other words, with the interpretation given by Haussmann, urban planning effectively becomes the tool used by the predominant social class not only to guide the form of the city (more precisely, to guide its development) but especially to influence the other social classes. This concept of urban planning, therefore, becomes an expression of the establishment and, for this reason, it cannot but have a counterpart represented by utopian urban planning, linked to opposition political ideologies, and consequently aimed at the empowerment of the dominated classes.

To illustrate, during Haussmann's time, the counterpart was represented by the urban planning of Saint-Simon and Fourier, a socialist-inspired urban planning. From Haussmann onwards, this dichotomy between "state" urban planning and "opposition" urban planning, which also includes the purely visionary urban planning of the architect-researcher or architect-intellectual, not always directly involved in political battles, became a common practice. In fact, in the ongoing debate, official urban planning, despite facing repeated moments of wear and tear, has always drawn elements, whether real or fictitious, for its rejuvenation from the visionary urban planning that opposed it, deriving motivation and *raison d'être* from the failures of the former. This is somewhat the interplay between official culture and counterculture.

This does not necessarily imply a value judgment, either positive or negative, on one or the other. On the contrary, it implies a willingness to historicize the events of the transformation of the city of Paris, as an illustration of the indispensable role of the two forms of urban planning and design: one that prepares and implements specific programs, and the importance of the other that critiques precisely these programs and their implementations. If there must be a judgment, it can only be a historical judgment, which is inherently positive whenever there is freedom of debate and the possibility of comparison, criticism, and the proposition of new choices.

In this regard, "The Commune of Paris 1871" is remembered through the exhibition held at the University Library of Genoa in March 2023. More information can be found here: <https://urlz.fr/peEF>.

La Commune was an entirely unprecedented political form, suitable to serve as the framework for social emancipation. It established a government primarily composed of workers, based on the principles of electability, recallability, and accountability to the people for all of its political, judicial, and administrative bodies, all of whom received worker salaries. La Commune was not a parliamentary body but an executive and legislative body of labour simultaneously. It decreed the expropriation of large capitalist properties, replaced the standing army with an armed populace, declared the separation of Church and state, and established secular education. It ensured the most complete freedom of speech, writing, assembly, and association.

La Commune declared that its flag is that of the Universal Republic and thus granted foreigners citizenship on an equal basis. It enabled women to participate in clubs and sections of the International, often presiding over sessions. It promoted gender pay equality, female education, the establishment of childcare centers, equal treatment of natural and legitimate children, and equal rights within and outside of marriage. It also introduced measures ensuring that culture should not be a commodity for the elite but available to all. It advocated for regulations on functional public services like free public healthcare.

Urban planning policy for Paris in the 20th Century

In the search for references on which to base an informed critique and propose new paradigms for the “design” of the city, let’s summarize the urban planning history of Paris in the past century, according to a brief timeline of interventions:

1919-1924: Requirement for growing municipalities to develop “projets communaux d’embellissement et d’extension des villes” (municipal projects for beautification and expansion of cities).

1925: Demolition of the Thiers fortification wall, resulting in the union of Paris and its suburbs.

1932-1935: Development of the first “Plan d’aménagement de la région parisienne” (Plan for the development of the Paris region), created to coordinate municipal projects.

1939: Approval of the first master plan for Paris, known as the Prost plan, which was hindered by the outbreak of World War II. Nevertheless, the plan proposed natural expansion tendencies.

1946: First “Plan d’ensemble de modernisation et d’équipement économique de la métropole et des territoires d’outre-mer” (overall plan for modernization and economic development of the metropolis and overseas territories).

1954-1957: Second “Plan de modernisation et d’équipement” (plan for modernization and equipment).

1956: “Projet directeur de la région parisienne” (Director’s project for the Paris region).

1960: Approval of the P.A.D.O.G. (“Plan d’aménagement et d’organisation générale de la région parisienne” – plan for development and general organization of the Paris region), elaborated by the S.A.R.P. (“Service d’aménagement de la région parisienne” – Service for the development of the Paris region) under the direction of the two commissioners who succeeded each other during the study phase: Sudreau and Diebolt.

1961: Establishment of the I.A.U.R.P. (“Institut d’aménagement et d’urbanisme de la région parisienne” – Institute for the development and urban planning of the Paris region), which officially replaced the commission responsible for “Plan d’aménagement”.

1965: Approval of the “Schéma directeur d’aménagement et d’urbanisme de la région parisienne” (Master plan for development and urban planning of the Paris region), elaborated by the I.A.U.R.P. and known as the Delouvrier plan.

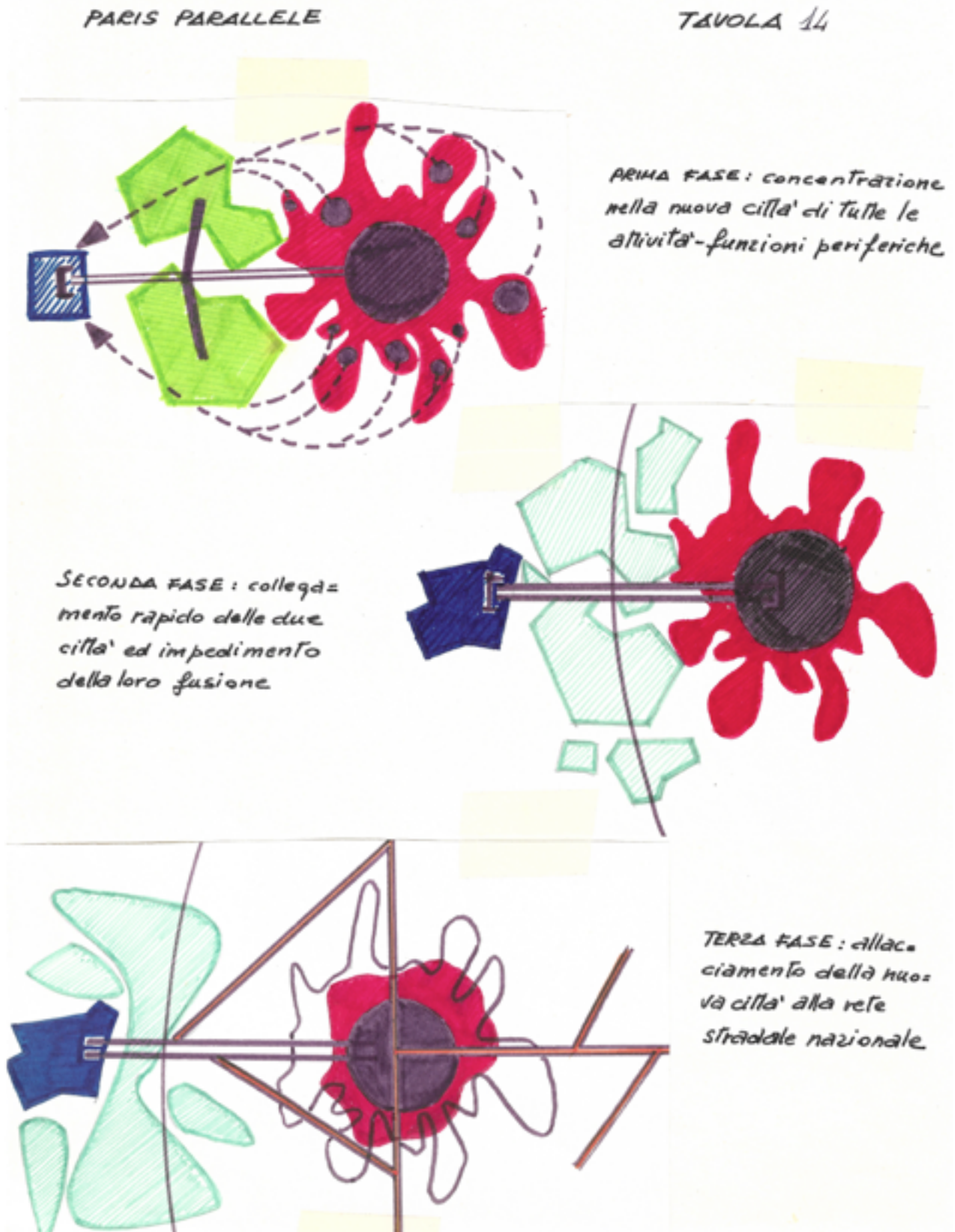
Of all these interventions, we are primarily interested in this context in the P.A.D.O.G. and the “Schéma directeur”, which are undoubtedly the two most significant moments. However, before examining them, in order not to lose sight of the considerations made about the dialectic between official urban planning and counter-urban planning, we must remember figures such as Sorya y Mata with his studies on the linear city, pursued from 1882, or figures like Howard, who developed his garden city scheme between 1898 and 1902.

Similarly, we should recall episodes such as the realization of Parker and Unwin's plan for Letchworth Garden City in 1902 and the creation of Welwyn Garden City in 1919, led by De Doinous.

Furthermore, we have "Cité industrielle" by Tony Garnier (1901-1904), Le Corbusier's "Plan Voisin"

(1925), Le Corbusier's project for "une ville contemporaine" (1922), the aforementioned project for Broadacre City by Wright (1934), the Athens Charter (1934), and so on.

The proposal of the P.A.D.O.G. (fig. 2) is articulated on two levels, one national and the other regional.



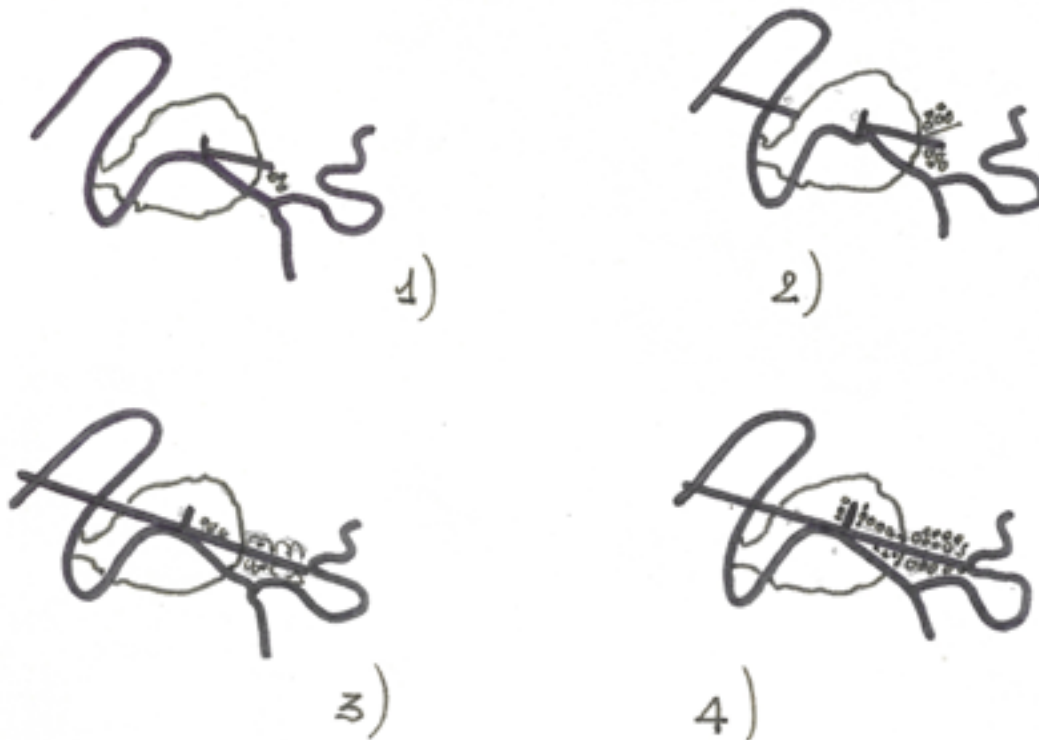
2. Plan d'aménagement et d'organisation générale de la région parisienne (P.A.D.O.G.) (sketch by Maurizio Ameri).

On a national level, it advocates for a policy that promotes the development of jobs and social facilities in the provinces, to retain a population that would otherwise have migrated to Paris. It specifically identifies certain cities on the outskirts of the Paris region, such as Orléans, Troyes, Reims, Amiens, Rouen, Le Mans, etc.

On a regional level, the operations to be carried out include decentralizing tertiary activities, renewing run-down or aging neighbourhoods, restructuring and containing the peripheral area, revitalizing the rural zone by enhancing cities like Meaux, Étampes, etc., to create satellite cities of Paris. Finally, it encourages a new land policy. In essence, the fundamental idea of the plan is to curb the growth of Paris by redeveloping its old center and creating new attraction points at 50-100 kilometers from the city, as well as smaller satellite cities. In other words, the P.A.D.O.G. proposal is centered on decentralization, resulting in decongestion.

It is interesting to look at what influenced the P.A.D.O.G.: on one hand, there is the example of London, which successfully decongested its center by expanding beyond the so-called green belt and implemented the two Abercrombie plans of 1943 and 1944. On the other hand, there is the Dutch experience of the “cluster city” and its theoretical foundation. The theory of the cluster city originates from the concept of the “refinery cluster” developed by Riboud. According to this theory, for a working refinery, once a certain capacity is reached, further expansion leads to questionable efficiency. There is an optimal scale that should not be compromised by expansions. Instead, it is more advantageous to create new refineries separate from the existing one but connected to it through a single large pipeline. The same concept can be applied to cities, with the caveat of replacing the term “pipeline” with “road network”. This theory shifts from the idea of a concentrated city to that of a distributed city.

TAVOLA 15



STUDI di LE CORBUSIER PER PARIGI

Le quattro Tappe di attuazione

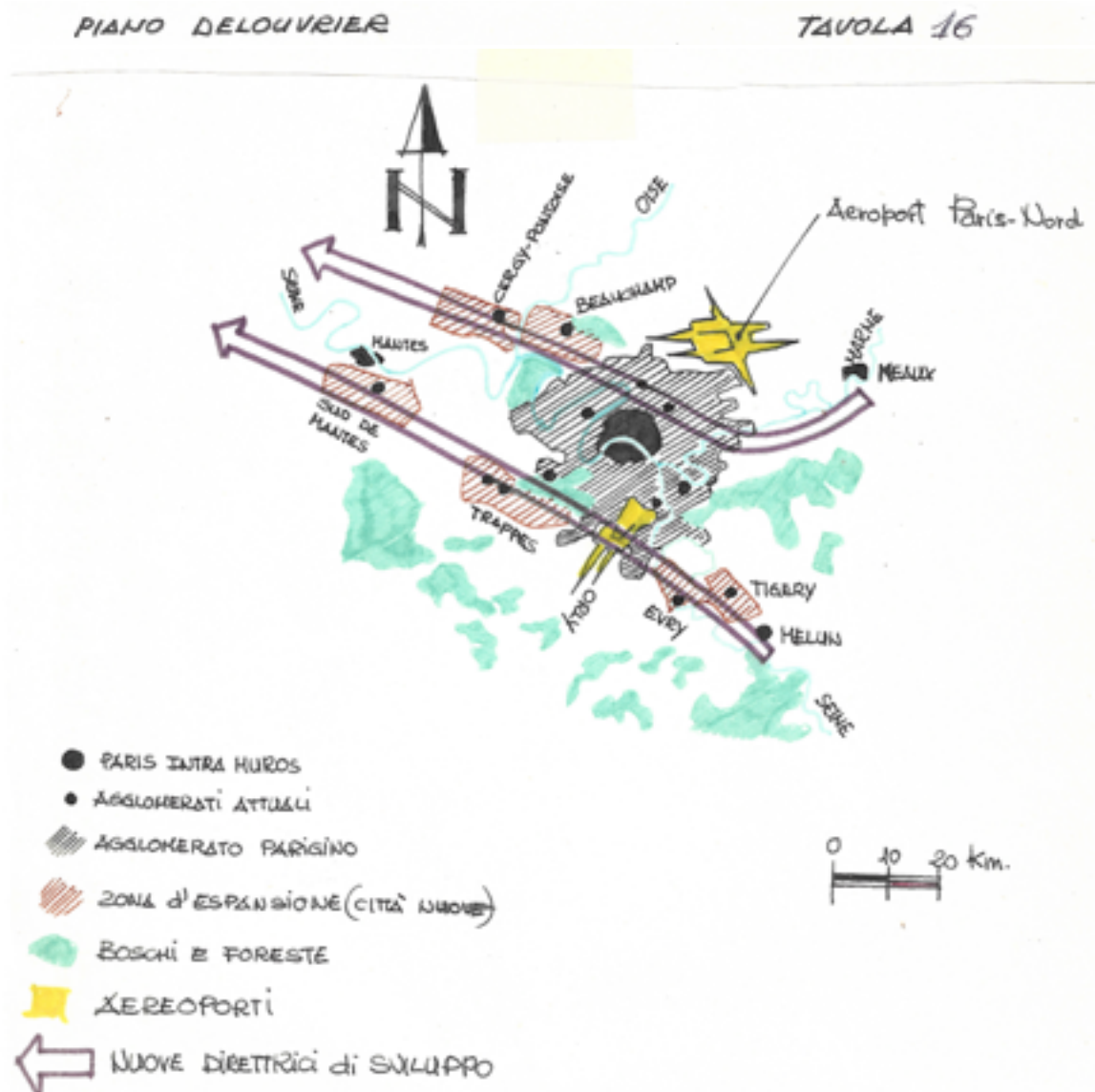
3. Paris Parallèle. First phase: concentration of all peripheral activities-functions in the new city; second phase: rapid connection of the two cities and prevention of their merger; third phase: integration of the new city into the national road network (sketch by Maurizio Ameri).

In practice, there are several systems of cluster cities, even if not planned, such as Dallas and Fort Worth, approximately 30 miles apart and connected by a highway. Additionally, examples include Cologne and Bonn (28 km), Marseille and Aix-en-Provence, and numerous cases of cities that, while maintaining their independence, revolve around a metropolis, as is the case with Pavia, Como, Varese, etc., in relation to Milan. However, the most interesting example of a cluster city, partly planned, is the Dutch one, previously mentioned, consisting of four major cities (The Hague, Amsterdam, Rotterdam, Utrecht) and several smaller centers, all interconnected by highways and electric trains. This example was certainly on the minds of the authors of the P.A.D.O.G., who, like many in the late 1950s and early 1960s, were not considering the energy crisis.

For the P.A.D.O.G., there was also a counterpart represented by the proposal of “Paris parallèle”

(fig. 3), which was part of the exhibition “Demain Paris”. This proposal was not only critical of the P.A.D.O.G. but also of Le Corbusier and his “Paris sur Paris” plan. The project involved the construction of a city for 1,000,000 inhabitants at 20-30 km from the center of Paris, creating a sort of alternative Paris. The creators explained: “The proposal essentially consists of creating a parallel city that would not oppose Paris but complement it. This city would be located in close proximity to the capital, so that the connection between the two parts of this ensemble could be ensured in less than thirty minutes by individual or collective means.”

The Delouvrier plan (fig. 4), even more so than the P.A.D.O.G., seems to confirm what we have said about urban planning and the habit of envisioning as real situations that are only conceived. The plan is sized based on the assumption that by the year 2000, Paris will have approximately 14,000,000 inhabitants, more precisely: Paris *intra muros* will



4. Delouvrier Plan (scheme drawn up by Maurizio Ameri).

retain the number of inhabitants it had at the time of the plan, around 2,500,000. The suburbs, with improved infrastructure, will increase from 4,700,000 in 1965 to approximately 7,000,000 inhabitants. The new cities will have about 3,000,000 inhabitants, while smaller towns will host around 1,500,000 people. The contrast with the P.A.D.O.G., which aimed to curb the growth of Paris, is evident. More importantly, it raises questions about the purpose and validity of urban planning as conceived in this manner.

Urban planning as discipline

To conclude, some considerations that present the case of Paris as a useful exemplification to propose a vision of the changing urban image not due to technicalities or management-administrative-political will, but rather a vision of change directly and closely connected to the nature of the place, its material, technological, and established usage characteristics. In short, transformations that consider the continuous and ongoing process, not determined by predetermined jumps and choices. The post-Haussmann era is recent history, characterized by the gradual establishment of urban planning as a codified discipline. It is worth making some critical considerations about urban planning,

exposing some underlying misconceptions that it has carried from its origins and that are widely known and shared today.

The first misconception is the need to rely on pre-determined operational tools (from simple building regulations to the general urban plan), which require accepting as objective situations that are only proposed, if not generic forecasts made on the drawing board with mechanical data statistical processing. This misconception, which consists of assuming a predetermined instrumental process as valid, inevitably leads to the paradox of opposing the actual reality to a reality only imagined, triggering potential imbalances that depend on the usually present discrepancies between one reality and the other.

The second misconception, which stems because of the first, consists instead of generalizing the instrumental approach, prevalent not only among administrators and operators but also among the users and thinkers-researchers themselves. This leads to subjective interpretations in the application and interpretation of the tools themselves, as well as cultural and ideological subjectivism (in the etymological sense of the term), as seen in the projects of Wright for Broadacre City and Le Corbusier for the Ville Radieuse (see also the studies for Paris, *fig. 5*).

TAVOLA 17



PARIGI E LE SUE CITTA' SATELLITE

5. Le Corbusier's studies for Paris : the four implementation stages (sketch by Maurizio Ameri).

These brief considerations lead us to consider urban planning as a necessary but not sufficient documentary apparatus for design: building regulations, master plans, etc., and even statistics, if taken as operational tools, have their validity, within the awareness of their limitations. But, in practice, it is not possible to truly consider them as mere means because, taken individually or in their entirety, they express and reflect the tendencies and intentions of those who have prepared and manage that apparatus. As a result, it is illusory to conceive urban planning as a strictly deterministic mechanism, i.e., as a purely mechanical complex of causes and effects, inevitably oriented and therefore inclined to certain impulses while denying others.

This means that, in terms of the implicit logic in its very nature, urban planning has done nothing but prevent, albeit unintentionally, the initiation of any organic process that could introduce qualitative rather than quantitative selective systems aimed at understanding precisely those organic processes that constitute the actual and not virtual engine of reality at different scales, from the architectural to the territorial.

To support the reflection proposed here is the contemporary consideration of the vital and active organic processes in any city. Land use planning and landscape architecture are precisely the search for the overcoming of “technical” urban planning. However, even in these disciplines, rules, technicalities, economic requirements, and ethical considerations (primarily seen as management issues) often coexist with difficulty.

Conclusion

The case of Paris, chosen for reasons directly related to the research theme that characterized the Italian-French collaboration between the schools of Versailles and Genoa mentioned in this context, has provided a valuable opportunity for personal reflection on what was addressed earlier regarding the role played by the methods and tools of the formative disciplines in shaping the city. While urban planning is typically associated with this, here a path related to the transformation of the urban image is proposed, which arises from the continuous changes in the urban organism.

The reference is to the historical-processual typology, which is based on the critical reading of the territory and the environment in which the built

nucleus settles, grows, and changes with changing surrounding conditions. Representation, in all its various meanings, is an essential protagonist in this process because it allows one to grasp the key elements that help identify the “active constants” of a place to update and present them in a contemporary context. Materials, techniques, structures, and ultimately forms come to life and become first designs and then realizations. This leads to an expansion of the possibilities of representation as a driving force for the renewal and revitalization of degraded and/or abandoned spaces, supplementing the role of visual perception with that of the actual construction.

Key-words

Visual perception, image, historical-procedural typology, urban organism.

Bibliography

- AYMONINO, Carlo, 1975. *Il significato delle città*. Bari: Laterza.
- BENEVOLO, Leonardo, 1960. *Introduzione all'architettura*. Bari: Laterza.
- BENEVOLO, Leonardo, 1963. *Le origini dell'urbanistica moderna*. Bari: Laterza.
- CANIGGIA, Gianfranco, 1976. *Strutture dello spazio antropico. Studi e note*. Florence: Uniedit.
- CANIGGIA, Gianfranco, MAFFEI Gian Luigi, 1979. *Composizione architettonica e tipologia edilizia 1. Lettura dell'edilizia di base*. Venice: Marsilio.
- FALCIDIENO, Maria Linda, 2018. *Campos, Umbrales y Poéticas del Dibujo*. Rio Cuarto (Argentine). Emergenza degli spazi commerciali urbani abbandonati e trasformazione dell'immagine della città.
- FALCIDIENO, Maria Linda, 2021. About sound mark: considerations of identity connotations. In: CICALÒ, Enrico, MENCHETELLI, Valeria, VALENTINO, Michele (dir.). *Linguaggi grafici. MAPPE*. Alghero: Publica.
- FALCIDIENO, Maria Linda, 2021. Morfologia urbana: formazione e deformazione della città. La ricerca di morfologia urbana in Italia. Ripensare la morfologia urbana. Tradizioni e nuove scuole. *U+D*. Vol. 1, n°15.
- LAVEDAN, Pierre, 1959. *Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes*. Paris: Henri Laurens.
- MURATORI, Saverio, 1963. *Architettura e civiltà in crisi*. Rome: Centro studi di storia urbanistica.
- MURATORI, Saverio, BOLLATI, Renato, BOLLATI, Sergio, MARINUCCI, Guido, 1963. *Studi per un'operante storia urbana di Roma*. Rome: Consiglio nazionale delle ricerche.
- MURATORI, Saverio, 1967. *Civiltà e territorio*. Rome: Centro studi di storia urbanistica.
- OSTROWSKI, Waclaw, 1968. *L'Urbanisme contemporain*. Paris: Centre de recherche d'urbanisme.
- SAMONÀ, Giuseppe, 1959. *L'urbanistica e l'avvenire della città*. Bari: Laterza.
- SICA, Paolo, 1976. *Storia dell'urbanistica*. Bari: Laterza.

**REGARD, MOUVEMENT, PERCEPTION
PAYSAGES URBAINS EN MUTATION**

Biographie des contributeurs et résumés des articles

Biographie des contributeurs

Paolo Amaldi

Architecte et théoricien, il est associé du bureau Amaldi-Neder à Genève et professeur à l'École nationale supérieure d'architecture (ENSA) de Paris-Val de Seine, où il enseigne la théorie de l'architecture. Il est rédacteur en chef de la revue *FACES*, professeur associé à l'Université de Montréal, membre du LEAP (Laboratoire d'étude de l'architecture potentielle) et Visiting Senior Fellow auprès de l'Archivio del Moderno-Università della Svizzera italiana. Il a été délégué scientifique du HCERES et a dirigé l'évaluation de la recherche des écoles d'architecture en France.

Il est auteur de textes et d'essais sur les mécanismes de perception de l'architecture classique et moderne, et ses recherches tournent autour de la question de l'« intériorité » et de l'« extériorité » du « spectateur », notions qui essaient de définir le statut de l'observateur à travers l'histoire de l'art, du paysage et de l'architecture. Il est l'auteur, entre autres, de : *Lo sguardo che spazia. Storia e teoria della percezione in architettura e in arte* (2014, Florence : Mondadori/Le Monnier) et *Architecture, profondeur, mouvement* (2012, Gollion : InFolio).

Enrica Bistagnino

Architecte diplômée de l'Université de Gênes, elle a réalisé une thèse portant sur l'œuvre de Paolo Soleri, qu'elle a approfondie avec le même auteur au laboratoire Arcosanti (Arizona). La thèse a reçu les félicitations du jury et la mention « dignité de publication ». PHD, elle est professeure de dessin au département d'architecture et de design de l'Università di Genova, où elle enseigne la communication visuelle. Elle également enseignante au BUCT (Beijing University of Chemical Technology) de Pékin, membre de l'École doctorale Architecture et Design à l'ENSA Versailles, coordinatrice du Centro interdisciplinare sulla visualità (ciVis, Università di Genova), membre de comités éditoriaux et scientifiques, directrice de la revue *Mugazine*.

Elle a mené des activités de recherche et d'enseignement à la faculté d'architecture de l'Università

degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria (1999-2001) et à la faculté de design du Politecnico di Milano (2002-2012), où elle a dirigé l'unité de recherche sur la perception visuelle et la représentation. Elle est responsable de nombreux projets de recherche et publications. Depuis 1991, elle est membre de l'Unione Italiana Disegno, qui lui a décerné la Targa d'Argento (2004).

Maria Linda Falcidieno

Architecte PhD, professeure au département d'architecture et de design de l'Università di Genova, dont elle a assuré la direction de 2007 à 2015, elle se consacre depuis son diplôme aux questions liées au langage architectural et visuel et à la discipline du graphisme. Elle a été professeure de dessin et relevé de l'architecture à la faculté d'architecture de Ferrare, a participé, à divers titres, à des projets financés par des ministères et par des organismes publics et privés, a été membre de la commission de l'ASN (Habilitation scientifique nationale) du ministère italien de l'Université et de la Recherche, présidente du comité paritaire de l'école polytechnique de l'Università di Genova. À la même université, elle est actuellement déléguée du recteur, membre du sénat académique, de diverses commissions universitaires, et assure la participation à de nombreux comités éditoriaux et scientifiques. Directrice de publication aux Presses universitaires de Gênes, membre de l'Académie des sciences et des lettres et, depuis 2018, du comité technico-scientifique de l'Unione Italiana Disegno, qui lui a décerné la Targa d'Argento (2006), elle est l'auteure de plus de 170 publications.

Manuel Gausa

Architecte et docteur en architecture, il est titulaire de la chaire d'urbanisme avancé, professeur et directeur du laboratoire de recherche Gic-Lab (Genova Intelligent Contexts Laboratory), directeur et coordinateur du doctorat en architecture et design au département d'architecture et design de l'Università degli Studi di Genova. Cofondateur et président de l'IAAC-Institut d'architecture avancée de Catalogne (2012-2015), il a été directeur de la revue *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* (1991-2000) et cofondateur du groupe Actar.

De 1995 à 2000, il a été professeur de projet à l'École technique supérieure d'architecture de Barcelone (ETSAB-UPC) ; de 1997 à 2001, professeur à l'École d'architecture de l'Université internationale de Catalogne (ESARQ-UIC), qu'il a cofondée. Ses sujets de recherche portent sur la prospective urbaine-territoriale et les relations entre architecture et paysage en tant que systèmes et dispositifs multi-scalaires. En 2000, il a reçu la médaille de l'Académie d'architecture de France.

Luca Montuori

Architecte PhD, diplômé de la faculté d'architecture de Rome La Sapienza, il est actuellement professeur associé au département d'architecture de l'Université Roma Tre. De mars 2017 à octobre 2021, il a été adjoint à la mairie de Rome en charge de la planification urbaine. En 2001, il a fondé l'agence 2TR architettura avec Riccardo Petrachi. Parmi les principaux projets réalisés, citons : le bâtiment expérimental de logements (à Pesaro) ; le parc fluvial le long de la partie haute du fleuve Fiora, le parc des mines de Cornacchino et le musée et le centre de documentation TAC a Castell'Azzara (tous sur le Mont Amiata, dans la province de Grosseto, en Toscane) ; le parc de la plaine de la Civita et le musée archéologique d'Artena (à Rome). Il a participé à de nombreux concours internationaux et a reçu plusieurs prix et mentions, entre autres le prix Piranesi pour le projet « Via dei Fori Imperiali et la zone archéologique centrale ». De 2008 à 2016, il a été membre du comité scientifique de la Maison de l'architecture de Rome.

Gabriele Pierluisi

Architecte et artiste-peintre, PhD en relevé et représentation de l'architecture et de l'environnement, professeur HDR d'art et technique de la représentation architecturale (ATR/RA) à l'ENSA Versailles, Gabriele Pierluisi est membre du LéaV (Laboratoire de recherche de l'ENSA Versailles), responsable pour le LéaV du doctorat par le projet à l'École doctorale arts, humanités et sciences sociales de CY Cergy Paris Université, ancien chercheur à l'École de design du Politecnico di Milano. Son activité de recherche se développe autour de deux axes : étude et représentation du paysage urbain contemporain

(invention du concept de « quatrième ville ») ; « formativité » de la représentation architecturale entre dessin numérique et analogique (le « numérique chaud »). Il est le fondateur de l'agence d'architecture SML'Next architectes à Montreuil (Clémence Eliard, Sarah Wybier, Gabriele Pierluisi).

Livio Sacchi

Architecte et professeur de dessin de l'architecture au département d'architecture de l'Università « Gabriele d'Annunzio » de Chieti-Pescara, il est conseiller scientifique pour l'architecture de l'Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani. Il a été président du Lazio-Institut national d'architecture (INARCH), d'European Italia, de l'Ordre des architectes de Rome, et membre du Conseil national des architectes. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, parmi lesquels *Tokyo. Architecture et urbanisme* (2004, Paris : Flammarion), *Il futuro delle città* (2019, Milan : La nave di Teseo), *Il mestiere di architetto* (2021, Syracuse : Letteraventididue).

Annalisa Viati Navone

Architecte, professeure HdR d'histoire et de cultures architecturales à l'ENSA Versailles, elle est membre de l'École doctorale sciences sociales et humanités (SSH) de l'université Paris-Saclay, membre du conseil scientifique du LéaV (Laboratoire de recherche de l'ENSA Versailles), où elle est coordinatrice de l'axe de recherche « Espace, corps et sensibilités ». Elle est aussi enseignante-chercheuse au sein de l'Archivio del Moderno (Università della Svizzera italiana), où elle dirige ou codirige des programmes de recherche internationaux centrés sur l'architecture du XX^e siècle, notamment italienne, suisse et française, dont elle analyse les aspects spatiaux et perceptifs ainsi que les qualités des espaces intérieurs (Luigi Moretti, Giulio Minoletti, Marco Zanuso, Peppo Brivio, Flora Ruchat-Roncati, André Bloc, entre autres). Ses recherches et écrits s'articulent notamment autour de trois axes : méthodologies interdisciplinaires d'analyse de l'architecture ; formes d'interaction entre disciplines artistiques et architecture ; relations entre espace et perception dans les espaces intérieurs.

Résumés

La promenade architecturale ou la dissociation des sens

Paolo Amaldi

L'article traite de la perception en mouvement, en s'éloignant de certaines idées reçues concernant la collaboration des différents sens. Le point de départ de cette analyse est la notion de pittoresque et l'expérience de l'Acropole d'Athènes décrite par Eugène Viollet-le-Duc et Auguste Choisy, dont la séquence d'images a largement inspiré la théorie corbuséenne de la promenade architecturale. Ces textes ainsi que les observations minutieuses des *Carnets Voyage d'Orient* de Le Corbusier montrent que nos capteurs sensoriels travaillent de façon indépendante, rendant l'expérience d'autant plus complexe et imprédictible. La vue est déliée de ce que font les pieds.

En prenant appui sur la notion de parallaxe évoquée par l'historien canadien Peter Collins et sur les textes théoriques du XVIII^e siècle, dont ceux de l'archéologue Julien-David Le Roy, cet essai montre comment la question de la coordination des sens constitue un champ de recherche en architecture mais aussi en philosophie. L'idée selon laquelle notre expérience sensorielle tendrait à produire un élan unitaire a été battue en brèche notamment par l'inventeur de la Rythmique, Émile Jaques-Dalcroze, qui affirmait que notre conscience corporelle augmente d'autant plus que les mouvements des différentes parties du corps travaillent de façon découplée. Et d'ajouter que rien n'est plus puissant dans l'expérience motrice que l'obstacle qui dévie et interrompt le mouvement engagé.

Mots-clés : Promenade, regard, perception, pittoresque, esthétique, dissociation des sens.

Pier Paolo Pasolini and Reyner Banham: gazes on the city with the movie camera

Enrica Bistagnino

Tout paysage n'existe que pour le regard qui le découvre, un regard considéré comme perception consciente en mesure de le comprendre et de le décrire. Tout regard, entretenant une double

relation d'écoute mais aussi d'extranéité par rapport à la réalité qu'il saisit, renvoie du « vrai » et du « faux ». Tout paysage, donc, entre objectivité et subjectivité, se dessine à travers des images.

Dans cette perspective, l'essai se focalise sur l'observateur considéré dans sa dimension active, c'est-à-dire comme auteur de pratiques visuelles, constructeur d'images.

Deux visions d'auteur sont examinées, concernant notamment la représentation du paysage urbain. Il s'agit des documentaires *Pasolini e... la forma della città* (1974) et *Reyner Banham loves Los Angeles* (1972). Entre montage classique et idéologique, images et mots, fixité et mobilité des plans, les auteurs déclenchent une intertextualité active entre l'objet et son image, tout en soulevant des visions « Renaissance, néoréalistes et postmodernes ».

Mots-clés : Paysage urbain, image dynamique, point de vue, Pier Paolo Pasolini, Reyner Banham.

The image of Paris. Written rewritten by Maurizio Ameri

Maria Linda Falcidieno

L'article explore l'hypothèse selon laquelle la perception visuelle est un ingrédient fondamental de la mémoire et du modèle mental d'une ville, afin de proposer le remplacement de la « technique urbanistique », jusqu'ici considérée comme le principal moyen de planification, d'amélioration et de développement de la ville, par une approche liée à la variation de l'image, qui découle du changement continu de l'organisme urbain. L'accent est mis sur la typologie historico-processuelle, qui se fonde sur la lecture critique du territoire, de ses environnements et des conditions matérielles et culturelles mouvantes. La représentation est le protagoniste essentiel de ce processus, puisqu'elle nous permet de nous approprier les « constantes actives » d'un lieu afin de les actualiser et de les repropuler dans une lecture contemporaine. Les matériaux, les techniques, les structures et enfin les formes deviennent d'abord des projets puis des réalisations ; la représentation est donc le moteur du renouvellement et du réaménagement des espaces dégradés et/ou abandonnés et de la perception visuelle à côté de la vision de l'édifice réel.

Mots-clés : Perception visuelle, image, typologie historico-processuelle, *genius loci*, organisme urbain.

Paysages opératifs, paysages responsifs, paysages performatifs. Trente années de recherches sur l'interaction « paysages relationnels – logiques informationnelles »

Manuel Gausa

Dans un nouveau contexte urbain et environnemental, plus complexe et informationnel (physique et numérique), aux dimensions de plus en plus ambivalentes – géo-urbaines et info-urbaines –, la force du terme « paysage » (non seulement comme espace ouvert ou à prédominance « verte/verdissante » mais comme scénario relationnel, comme surface ou relief actif... et réactif) et sa pertinence importante dans le contexte disciplinaire récent exigent un transfert de l'image à l'action qu'il serait de plus en plus difficile de limiter à une lecture et une interprétation proches de la discipline traditionnelle de l'art des jardins.

Les nouveaux métabolismes urbains et l'accélération anthropique dont ils sont atteints exigent une nouvelle systématique environnementale, mais aussi une nouvelle dimension plus poreuse, fluide et transversale, visant à promouvoir de nouvelles stratégies entrelacées entre ville, architecture, infrastructure(s) et paysage. Ainsi, de nouveaux types de répertoires spatiaux voient le jour, aux géométries plus complexes (plus flexibles, élastiques et organiques), liés aux dynamiques d'un environnement en mutation et à ses manifestations multi-scalaires.

Mots-clés : *Lands-in-Lands*, paysages opératifs, topographies/topologies vertes, environnements responsifs, *dirty ecologies*.

Rome « Anello Verde », l'espace du projet urbain

Luca Montuori

Le *Schema di Assetto Generale dell'Anello Verde* (Schéma d'aménagement général de la ceinture verte) est un projet d'initiative publique de réaménagement du secteur oriental de la ville de Rome, qui ambitionne de repenser le rôle de la ville en tant que capitale en se penchant sur son histoire

passée et récente et en l'actualisant dans le contexte contemporain. Le projet a été élaboré par Rome capitale (*Assessorato all'Urbanistica*), qui en a dicté les orientations générales, les choix programmatiques et politiques, ainsi que les contenus. Entre 2017 et 2021, ces choix ont fait l'objet d'une discussion et d'une collaboration avec des experts, des universitaires, des techniciens, des acteurs économiques et des représentants de comités d'habitants. La contribution examine le parcours méthodologique de conception du projet, les outils pour analyser les nouveaux paysages métropolitains et, enfin, les modalités de transformation des lectures de l'existant en objectifs de modification spatiale. Le texte découle d'une reconnaissance de la permanence de thèmes et de figures dans le développement historique de *Roma Est* et d'une prise de conscience du rôle du paysage en tant qu'espace de synthèse de la nouvelle condition de l'urbain.

Mots-clés : *Anello Verde*, projet urbain, transition, durabilité, urbanisation faible.

La « quatrième ville » ou les paysages urbains de l'Anthropocène

Gabriele Pierluisi

La quatrième ville réclame un regard différent sur le paysage urbain, une projection d'un monde post-Anthropocène sur l'hyperville contemporaine. La représentation permet de superposer un nouveau paysage à la ville existante, dans l'hypothèse que le paysage urbain du futur intégrera la crise environnementale. C'est ce qui a été tenté dans cette recherche, qui s'organise sur un travail graphique et une réflexion écrite. La représentation du paysage y apparaît comme prélude au projet urbain, ce dernier étant entendu comme la métamorphose qui s'opère entre le territoire et la ville, alors que l'architecture est interprétée comme une infrastructure visant la territorialisation de la ville. La relation entre l'image et le projet est également métamorphique : c'est l'image que nous retenons du paysage qui définit les endroits des interventions et donne les orientations aux nouvelles conceptions urbaines.

Mots-clés : Anthropocène, hyperville, images, mouvement, représentation.

La ville qui change. Paysage, mouvement, projet

Livio Sacchi

Les villes sont en constante évolution : leur croissance, physique et démographique en même temps, modifie la géographie des lieux. Le terme « paysage » prend des significations différentes selon les champs disciplinaires, les périodes culturelles et la manière dont il est perçu de manière subjective, intellectuelle, esthétique, plus ou moins consciente ou plutôt liée à l'inconscient. Mais comment concilier les raisons opposées de la protection et de la transformation ? Il serait erroné de penser le paysage comme quelque chose à préserver et à muséifier. Cela exprimerait une méfiance totale envers la contemporanéité et les nouveaux paysages qu'elle est capable de produire. Les paysages urbains restent en premier lieu des systèmes anthropisés complexes, et les stratégies pour une évolution correcte et respectueuse de la nature et de l'humain ne peuvent pas faire abstraction des désirs et des attentes de ceux qui y vivent, ni se passer d'une analyse fine émotionnelle et participative, et pas seulement strictement scientifique.

Mots-clés : Paysage, paysage urbain, ville, projet, dessin.

Regards distancés, ralentis, renversés. Monologues intérieurs sur scènes urbaines

Annalisa Viati Navone

multiples sont les manières dont on s'approprié les paysages urbains, et nombreux les facteurs qui jouent un rôle capital dans l'observation, la perception et l'appropriation intellectuelle influencée par la première rencontre avec les choses, le ressenti et les sentiments. Les œuvres de l'artiste suisse Adriana Beretta décrivent les différents procès déclenchés par les modalités de fonctionnement du cerveau visuel (mise en représentation de la pensée prélogique et logique et transfigurations opérées au cours de monologues intérieurs), en utilisant grilles et trames textiles pour mettre l'observateur à distance par rapport à la scène urbaine ; fragmentation

et dématérialisation de l'image pour extraire des paysages urbains des nœuds métonymiques en mesure de stimuler l'expérience perceptive et d'activer, souvent face à la même scène astucieusement montée par l'artiste, des regards très divers : ubiquitaires, distancés, ralentis, renversés. Le but étant de neutraliser l'« observation passive », de problématiser le voir et, surtout, de donner forme à la tension entre le pôle de l'imagination créatrice et celui de la réalité, qui est démantelée et transfigurée par la perception et le souvenir.

Mots-clés : Adriana Beretta, monologue intérieur, montage, paysages urbains, perception.

Les villes contemporaines ont désormais assumé le statut d'hypervilles spontanées. Elles se présentent comme un ensemble hétérogène et ne sont plus, comme autrefois, régies par des relations hiérarchiques entre le centre et la périphérie, ni reconnaissables comme des systèmes linéaires connectant la ville aux banlieues. La dimension extensive typique de cette « ville-territoire » génère l'« urbanisation du territoire » et le mouvement inverse de « territorialisation de la ville », qui déstabilise le rapport campagne-ville et nature-culture. De surcroît, les priorités écologiques sont désormais le moteur d'une remise en cause de tous les paradigmes politiques, économiques, sociaux et anthropologiques actuels et imposent la prévision d'autres paysages, où la coïncidence entre la catégorie esthétique et la catégorie éthique du monde s'accomplit. Dans le contexte contemporain marqué par la crise climatique-environnementale, quelles sont les relations possibles entre perception visuelle et paysage de l'hyperville ? Entre sa représentation et sa transformation qui s'opère dans le projet ? Comment faire de nécessité vertu et convertir la dégradation et la déshumanisation de paysages urbains constitués d'espaces hybrides, incertains, peu sûrs et répulsifs en des lieux accueillants, partagés et inclusifs ?

Que nous enseignent l'histoire, au sens large, des sociétés, des villes, de l'architecture, mais aussi les pratiques artistiques comme la photographie, le cinéma, les arts visuels ?

Les articles présentés ici, regroupés en deux catégories – études opérationnelles et lectures critiques des villes –, ont pour but d'explorer les potentialités de la perception sensorielle et de l'expérience corporelle en mouvement dans l'identification des éléments vertueux en mesure de déclencher un processus de renaissance de nos métropoles qui correspondrait mieux aux attentes des communautés, capable de garantir, en même temps que la régénération des espaces matériels, celle de la société.

**5 avenue de Sceaux
78000 Versailles
T +33 (0)1 39 07 40 00
ensav@versailles.archi.fr
versailles.archi.fr
ISBN : 978-2-9578793-2-8**