



Ouvrage collectif

2013

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

---

Faire des histoires ? Du récit d'urbanisme à l'urbanisme fictionnel : faire la ville à l'heure de la société du spectacle

---

Matthey, Laurent (ed.); Mager, Christophe (ed.); Gaillard, David (ed.); Gallezot, Hélène (ed.)

**How to cite**

MATTHEY, Laurent et al., (eds.). Faire des histoires ? Du récit d'urbanisme à l'urbanisme fictionnel : faire la ville à l'heure de la société du spectacle. Genève : Fondation Braillard Architectes, 2013.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:77686>

Il y a près de trente ans, parallèlement à l'émergence, dans les sciences sociales, d'un tournant discursif, Bernardo Secchi évoquait, au moyen de ce qu'il appelait alors le "récit d'urbanisme", le souci des urbanistes pour la production de mythes, faisant d'une activité souvent considérée comme principalement technique, un travail centré sur la fabrique d'images et d'imaginaires. Cette conception de la pratique urbanistique donnera lieu à un puissant courant de recherche dans le monde anglo-saxon. On y tendra d'une part à faire converger récit d'urbanisme et storytelling (Throgmorton, 2007, 2003 ; Sandercock, 2003 ; Eckstein, Throgmorton, 2003) ; d'autre part, à poser le storytelling comme un modèle prescriptif ou descriptif de la pratique urbanistique (van Hulst, 2012).

Le storytelling fait référence à un processus sélectif de mise en récit de la communication politique. Il repose sur le postulat qu'une bonne histoire vaut mieux que des faits rébarbatifs. Or, la volonté de produire des fictions susceptibles de faire exister un réel toujours-déjà-là (la future plage urbaine, le prochain stade, le nécessaire grand projet, l'incontournable réhabilitation des rives...), qu'il s'agit d'accompagner dans son émergence, renvoie possiblement à autre chose qu'à un souci bienvenu de la communication démocratique : une façon de s'assurer de la gouvernementalité du collectif des citoyens.

Il se pourrait ainsi que, de même que le storytelling a dévoyé la communication démocratique dans un souci marqué pour la bonne histoire, le storytelling appliqué au champ de la production urbaine conduite à ce que l'on soigne de plus en plus la mise en scène et en spectacle des projets aux dépens de leur réelle mise en débat politique. C'est précisément cette transformation de l'action urbanistique que souhaite appréhender ce colloque.

#### AVEC DES TEXTES DE

Rémi **Baudouï**, Éli<sup>s</sup>a **Bernard**, Anne **Bossé**, Jennifer **Buyck**, Raphaële **Bertho**, Carmela **Cucuzzella**, Jean-Pierre **Chupp**in, Luna **D'Emilio**, Laurent **Devisme**, Federico **Ferrari**, Lise **Fournier**, Solène **Gaudin**, Adrien **Gey**, David **Gaillard**, Héléne **Gallezot**, Delphine **Jolivet**, Anna **Madoeuf**, Christophe **Mager**, Laurent **Matthey**, Lucas **Oesch**, Belinda **Redondo**, Ilona **Woronow**.

ISBN 978-2-9700808-1-7



9 782970 080817

Collection Brouillons Braillard

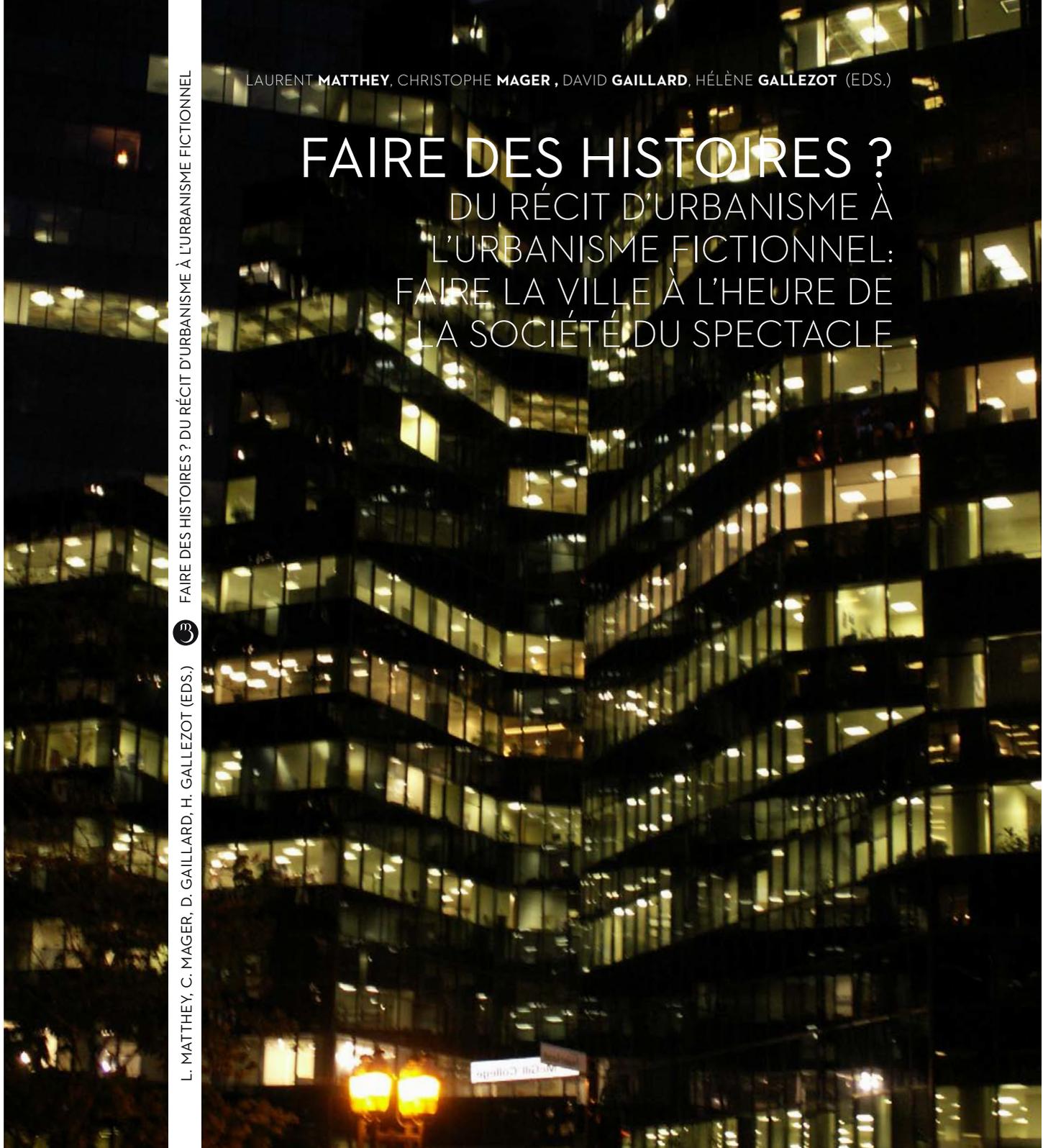
LAURENT **MATTHEY**, CHRISTOPHE **MAGER**, DAVID **GAILLARD**, HÉLÈNE **GALLEZOT** (EDS.)

# FAIRE DES HISTOIRES ? DU RÉCIT D'URBANISME À L'URBANISME FICTIONNEL: FAIRE LA VILLE À L'HEURE DE LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE

FAIRE DES HISTOIRES ? DU RÉCIT D'URBANISME À L'URBANISME FICTIONNEL



L. MATTHEY, C. MAGER, D. GAILLARD, H. GALLEZOT (EDS.)







Titre : Faire des histoires ? Du récit d'urbanisme à l'urbanisme fictionnel : faire la ville à l'heure de la société du spectacle

Éditeurs scientifiques : Laurent Matthey, Christophe Mager, David Gaillard, Hélène Gallezot.

Éditeur : Fondation Braillard Architectes, 2013, 116 pages.

ISBN : 978-2-9700808-1-7

© Fondation Braillard Architectes, Genève, Suisse

Diffusion :

Fondation Braillard Architectes

Rue Saint-Léger 16

CH - 1205 Genève

[www.braillard.ch](http://www.braillard.ch)

Photo de couverture : © Laurent Matthey.



#### COMITÉ SCIENTIFIQUE

Paolo **Amaldi**, École nationale supérieure d'architecture de Versailles. Rémi **Baudouï**, Institut des sciences de l'environnement de l'Université de Genève. Elena **Cogato Lanza**, Laboratoire de construction et conservation de l'École polytechnique fédérale de Lausanne. Romain **Felli**, Institut d'études politiques et internationales de l'Université de Lausanne. Françoise **Fromonot**, École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville. Bertrand **Lévy**, Département de géographie et environnement de l'Université de Genève. Christophe **Mager**, Institut de géographie et durabilité de l'Université de Lausanne. Laurent **Matthey**, Fondation Braillard Architectes. Thierry **Paquot**, Institut d'urbanisme de Paris de l'Université Paris-Est Créteil. Luca **Pattaroni**, Laboratoire de sociologie urbaine de l'École polytechnique fédérale de Lausanne. Ola **Söderström**, Institut de géographie de l'Université de Neuchâtel. Filippo **Zanghi**, Section de français moderne de l'Université de Lausanne.

#### COMITÉ D'ORGANISATION

Laurent **Matthey**, Fondation Braillard Architectes. David **Gaillard**, Fondation Braillard Architectes. Hélène **Gallezot**, Fondation Braillard Architectes. Christophe **Mager**, Institut de géographie et durabilité de l'Université de Lausanne. Tearanel **Te**, Fondation Braillard Architectes.



---

## INTRODUCTION

---

LAURENT **MATTHEY**, CHRISTOPHE **MAGER**, DAVID **GAILLARD** & HÉLÈNE **GALLEZOT** : FAIRE DES HISTOIRES ? ..... 11

---

## FIGURES DE L'URBAIN

---

LAURENT **DEVISME** : FIGURES ET VISIONS DANS LA FABRIQUE URBAINE CONTEMPORAINE ..... 15

LUNA **D'EMILIO** : ENTRE LE DIRE, LE FAIRE : LE PENSER ..... 21

JEAN-PIERRE **CHUPIN** : ÉLÉMENTS D'UNE MYTHOLOGIE DE L'INVERSION DANS LA CITTÀ ANALOGA D'ALDO ROSSI ..... 25

---

## LES PROJETS URBAINS : UNE FICTION ?

---

ADRIEN **GEY** : LE CONCOURS INTERNATIONAL DU GRAND PARIS..... 33

LISE **FOURNIER** : QUAND LES PROJETS UNIVERSITAIRES MADRILÈNES VENDENT DU RÊVE ..... 37

CARMELLA **CUCUZZELLA** : WHEN THE NARRATIVE OF ENVIRONMENTAL CERTIFICATIONS REPLACES THE DEBATE ON QUALITY ..... 43

---

## LA FABRIQUE DES IMAGES

---

RAPHAËLE **BERTHO** : DRESDE, DE L'IMAGE DE LA VILLE À LA VILLE-IMAGE..... 51

RÉMI **BAUDOÛ** : FROM «HEDONIST URBANISM» TO «URBAN DREAM» ..... 57

FEDERICO **FERRARI** : APRÈS LA FIN DES «GRANDS RÉCITS» L'IMAGE ARCHITECTURALE COMME OUTIL POLITIQUE DE SÉDUCTION ..... 63

---

DIRE LA VILLE, FAIRE LE TERRITOIRE

---

SOLÈNE **GAUDIN** : ET DEPUIS LA DÉMOLITION... .....69

JENNIFER **BUYCK** & ILONA **WORONOW** : QUAND VARSOVIE RÊVE DE HAUTEUR ..... 75

DELPHINE **JOLIVET** : LE PROJET D'URBANISME ET LA QUESTION DE L'APPRÉHENSION ET DE LA  
RETRANSCRIPTION DE SES TEMPORALITÉS.....81

BELINDA **REDONDO** : LE PROJET PARTENARIAL ART PUBLIC/TRAMWAY... .....87

---

AU-DELÀ DU RÉCIT

---

ANNE **BOSSÉ** : FAIRE VOIR/FAIRE CROIRE LA VILLE L'EXEMPLE DES VISITES CITADINES..... 93

ANNA **MADOEUF** : IL ÉTAIT UNE FOIS UNE CITÉ MILLÉNAIRE ET UN JARDIN CONTEMPORAIN ..... 97

LUCAS **OESCH** : UN URBANISME SANS «HISTOIRES».....103

ELISA **BERNARD** : DESCRIPTION DES OUTILS DE NARRATION URBANISTIQUE.....109

# **INTRODUCTION**



---

# FAIRE DES HISTOIRES ?

## DU RÉCIT D'URBANISME À L'URBANISME FICTIONNEL : FAIRE LA VILLE À L'HEURE DE LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE

---

Laurent **Matthey**, Christophe **Mager**, David **Gaillard**, Hélène **Gallezot**

Fondation Braillard Architectes, Université de Lausanne & Fondation Braillard Architectes

Il y a près de trente ans, parallèlement à l'émergence, dans les sciences sociales, d'un tournant discursif, Bernardo Secchi évoquait, au moyen de ce qu'il appelait alors le "récit d'urbanisme", le souci des urbanistes pour la production de mythes, faisant d'une activité souvent considérée comme principalement technique, un travail centré sur la fabrique d'images et d'imaginaires. Cette conception de la pratique urbanistique donnera lieu à un puissant courant de recherche dans le monde anglo-saxon. On y tendra d'une part à faire converger récit d'urbanisme et storytelling (Throgmorton, 2007, 2003 ; Sandercock, 2003 ; Eckstein, Throgmorton, 2003) ; d'autre part, à poser le storytelling comme un modèle prescriptif ou descriptif de la pratique urbanistique (van Hulst, 2012).

Or, le passage du récit d'urbanisme au storytelling, puis la généralisation du storytelling à titre de principe cardinal de l'action urbanistique se manifeste dans ce que l'on serait tenté d'appeler un "urbanisme fictionnel" (Matthey, 2011), c'est-à-dire un urbanisme qui tend à substituer une production narrative à une production réelle de ville et de territoire. Un urbanisme qui n'est, en somme, pas si étranger que cela à la société du spectacle telle que conçue par Guy Debord au sens où elle radicaliserait les dispositifs spectacularistes typiques de ce que Debord (1988) appelait un "spectaculaire intégré", en ce sens que "[t]out ce qui était directement vécu s'est [désormais] éloigné dans une représentation" dans le même temps que "le spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible [qui] ne dit rien de plus que 'ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît'".

On se souvient en effet que le storytelling fait référence à un processus sélectif de mise en récit de la communication politique. Il repose sur le postulat qu'une bonne histoire vaut mieux que des faits rébarbatifs. Or, la volonté de produire des fictions susceptibles de faire exister un réel toujours-déjà-là (la future plage urbaine, le prochain stade, le nécessaire grand projet, l'incontournable réhabilitation des rives...) qu'il s'agit d'accompagner dans son

émergence renvoie possiblement à autre chose qu'à un souci bienvenu de la communication démocratique : une façon de s'assurer de la gouvernementalité du collectif des citoyens.

Ainsi, de même que le storytelling aura dévoyé la communication démocratique dans un souci marqué pour la bonne histoire, le storytelling appliqué au champs de la production urbaine aura conduit à ce que l'on soigne de plus en plus la mise en scène et en spectacle des projets aux dépens de leur réelle mise en débat politique.

C'est précisément cette transformation de l'action urbanistique que souhaite appréhender ce colloque. Pour ce faire, on empruntera trois chemins :

- Le premier chemin approfondira la question des enjeux de cet urbanisme frappé du sceau de la fictionnalité. Que ce soit dans la restitution critique de projets urbains qui ont posé au centre de leur démarche une approche par la mise en récit ou une analyse des modes de contrôle de la perception et réception publiques du projet à venir. En arrière-fond, on s'y demandera si l'irruption des communicants dans la grande machinerie de la fabrique urbaine, d'acteurs dont le rôle est de faire mieux comprendre les enjeux, les difficultés et les calendriers des projets au grand public peut être comprise comme une forme toute contemporaine de ce que l'on appelait, dans un passé pas si lointain, de la propagande, c'est-à-dire une "action exercée sur l'opinion pour l'amener à avoir certaines idées politiques et sociales, à soutenir une politique" (le Petit Robert).
- Le deuxième chemin thématisera, notamment d'un point de vue génétique, les liens qui existent entre ce storytelling et cet urbanisme fictionnel et les démarches antérieures de marketing urbain qui recouraient à une mise en récit des villes économe – tant en mots qu'en images –, pour communiquer à dessein un point de

vue trahissant l'épaisseur et la complexité territoriale, mais accroissant la lisibilité des espaces promus. Ce marketing territorial, souvent orienté sur l'extérieur, visait à accroître la désirabilité des territoires et à convaincre de la pertinence d'un ancrage. Qu'en est-il de la pratique urbanistique placée sous le signe du storytelling ? En quoi, la mise en fiction de la fabrique urbaine est-elle aussi une vertu ? En quoi le storytelling en urbanisme permet-il de faciliter la compréhension et la mise en débat démocratique des projets urbains ?

- Enfin, le troisième chemin, s'intéressera, dans une optique qui est peut-être plus celle de la sociologie des professions, de l'impact des nouveaux modes de gestion et d'administration publiques. On cherchera à y comprendre comment la new urban governance a fait de l'éphémère et de la fictionnalisation des interventions un motif d'animation et de mise en visibilité d'une ville en train de se faire, se défaire et de se réinventer de manière continue, insinuant une logique de l'événement là où primaient des logiques de pérennisation et le débat au long cours. On cherchera à identifier si la culture de l'évaluation conduit possiblement à un curieux dévoiement de l'action urbanistique, les outils de l'action (table-ronde, séance de participation, exposition du projet urbain) se transformant en fin en soi. En somme, on tentera d'identifier les systèmes d'acteurs et les logiques d'acteurs qui portent ce paradigme de l'action urbaine.

Par l'intermédiaire de ces trois focales, on cherchera de fait à réinscrire dans une perspective critique les transformations contemporaines du travail urbanistique, singulièrement ce moment où une pratique consistant à produire un grand récit progressiste (le récit d'urbanisme) se mue en machine à faire des histoires (storytelling et urbanisme fictionnel) sous la double contrainte d'un "less is more" marketé et des nouveaux modes de gestion et d'administration publiques. En somme, il s'agit de développer une analyse critique des nouvelles façons de faire la ville.

# **FIGURES DE L'URBAIN**



---

# FIGURES ET VISIONS DANS LA FABRIQUE URBAINE CONTEMPORAINE

## POUR UNE CRITIQUE DES POUVOIRS DE L'ÉVOCATION

---

Laurent **Devisme**

École nationale d'architecture de Nantes

Que l'urbanisme soit intrinsèquement lié à la production d'images iconiques et verbales tend désormais à être bien reconnu, au-delà de l'iconoclasme qui a noyauté une part importante de la pensée critique. Une approche pragmatique des activités urbanistiques peut ainsi rappeler que «L'image cristallise une fiction, un monde spatial vraisemblable au sein duquel on peut agir.» (Lussault, 2007 : 57). Il y a cependant une indétermination relative au collectif d'action ici convoqué. Qui peut donc agir et selon quelles modalités ? Différents travaux ont montré la répartition inégale des compétences à la lecture et la manipulation des images liées au projet, amenant notamment à la nécessité de spécifier et aiguïser les outils d'un urbanisme plus partagé à défaut d'être vraiment démocratique. Mais on peut dire que l'offre d'un imaginaire urbain a aujourd'hui dépassé cet enjeu, remplaçant (ou escamotant) l'outillage d'une démocratie technique par les instruments d'une communication territoriale de l'ordre du réenchâtement. S'il faut donc continuer à analyser et approfondir le rôle des figures dans le projet urbain, il faut aussi le faire pour les visions élaborées à l'échelle métropolitaine, qui constituent autant de matrices à partir desquelles les projets concrets peuvent être crédibilisés.

La fabrique urbaine se déploie dans un registre intentionnel qui a pour principale motivation de préfigurer, apprêter l'action. C'est dans cette direction qu'il faut analyser la place des anticipations, modèles, visions, figures dont le rôle principal est... d'enrôler : «Ainsi, on voit se banaliser des instruments de type projets, partenariats, participation qui sont tout autant des instruments de zonage afin de baliser l'espace d'interactions, que des outils participatifs qui permettent de moduler les formes de l'interaction, de sélectionner et de légitimer les acteurs pertinents dans le processus d'action publique.» (Pasquier, Weisbein, 2007 : 219).

### UN RENOUVELLEMENT DES FIGURES DANS L'URBANISME ?

La figuration urbanistique participe des outillages dont Latour a rappelé l'enjeu : celui de préparer au travail de composition du collectif (Latour, 2006). Cela vaut aussi bien pour le collectif d'énonciation, de conception que de réception de tel ou tel projet. C'est donc bien un processus actif dans les différents moments d'un projet et jusque dans sa réception et ses performances. Aussi bien l'aménagement de certaines promenades que l'édification d'espaces publics panoramiques relèvent d'enjeux à la fois esthétiques et politiques (Joseph, 1998). Si la figure est donc passible d'épreuves de réalité – et combien de projets architecturaux, une fois livrés, sont-ils intéressants à lire au regard des énoncés de leurs concepteurs, montrant l'abîme qui peut loger entre un discours d'auteur et la critique pragmatique des espaces livrés –, elle est presque toujours sujette à des épreuves d'actualisation et de renouvellement.

Au sein de la fabrique urbaine, l'enjeu du «faire paraître-vrai» est notamment d'associer les acteurs dans l'ensemble des moments de préfiguration : les images iconiques et verbales, associées dans un récit, permettent de tenir les différentes «échelles» (dans le sens de l'architecturologie) du projet ; elles cristallisent le plus souvent autour d'un concept, véritable résumé d'intrigue. C'est aussi bien vrai d'un «quartier de la création» que d'une «forêt urbaine» ou encore d'un nouveau «cours» fédérateur. Dans tous les cas, les figures sont censées articuler une dimension cognitive, référentielle (ainsi de la continuité et de la centralité par exemple) avec le plan plus concret des réalisations (un nouveau pont, un nouvel espace public, la recherche d'un programme spécifique).

La figuration urbanistique abrite aujourd'hui tout un stock d'archétypes de la ville européenne du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans certains cas, un quartier emblématique d'une ville ou une ville entière sont ainsi transfigurables : Venise

(Nantes comme Venise de l'Ouest ; le marais Poitevin comme Venise verte), l'île de Manhattan ou encore la butte Montmartre en attestent largement. Si cette transfiguration s'appuie sur des qualités topographiques, elle charrie également des valeurs, de sociabilité, d'urbanité... Et c'est bien un univers qui est convoqué. On retrouve à cet égard un mouvement observable dans la publicité qui s'appuie de plus en plus sur les pouvoirs de l'évocation (Laystary, 2013). De nombreux projets urbains sont aujourd'hui organisés autour de figures comme le boulevard, le mail, l'épine dorsale, la tour phare, le pentagone, la trame et la diagonale... Ces références ne sont pas nécessairement ajustées à la condition urbaine contemporaine mais elles sont saisies dans un mouvement de promotion d'ambiance, du moins de sa promesse. Suivant les courants, doctrines et mouvements, ces figures n'ont certes pas le même rôle. Que ce soit le «City beautiful», «l'architecture urbaine» ou encore aujourd'hui les déclinaisons du «nouvel urbanisme», force est de constater l'importance de figures urbanistiques très codées et dont la popularité reste assez forte.

Les grands projets urbains contemporains réclament dans tous les cas, parce qu'ils réclament plus d'une décennie pour se déployer, un renouvellement régulier de leurs enjeux, voire le glissement d'un «concept» à l'autre. Les professionnels doivent régulièrement les resourcer, les «redire» afin de garantir le sens des aménagements en cours et à venir. A cet égard, il semble que l'évolution sémantique se fasse de plus en plus rapide, le projet de l'île de Nantes étant par exemple passé ces dernières années par les figures de l'éco-quartier, du quartier de la création, pour rejoindre aujourd'hui un enjeu de métacentre mobilisé par la nouvelle équipe de maîtrise d'œuvre urbaine. Si cette évolution est de plus en plus rapide, la documenter permet aussi de saisir la part respective de différents acteurs publics et groupes de pression. Dans le cas évoqué, c'est tantôt l'importance croissante d'une conception d'ingénieur de la ville durable (passant souvent par des chartes, guides et labels), tantôt celle d'une nouvelle conception économique des espaces centraux et sub-centraux saisis par les vertiges de l'économie de la connaissance et de la création, que l'on peut également lire.

#### LE RÔLE DES FICTIONS CONSENSUELLES DANS LA «PROSPECTIVE CITOYENNE»

De plus en plus imputées à de larges collectifs d'énonciation, des visions de la ville sont aujourd'hui énoncées comme émanant des territoires eux-mêmes ; d'où l'importance de dénaturiser ces énoncés qui reviennent à la production «d'effets de lieu». A la différence des projets urbains circonscrits et opérationnels, les visions ici concernées ont notamment pour vocation de cultiver un horizon, fonction éminente pour les acteurs politiques. Parmi ce qui rend plausible le récit du futur, le projet d'architecture comme celui de territoire relèvent bien de technologies de la promesse. Mais le récit urbain se fait ici au-delà des plans, règles et projets. Ce pan de la fabrique peut être qualifié d'idéologique. Son rôle semble de moins en moins substantiel et de plus en plus mobilisationnel. La principale enquête à charge de cette hypothèse relève de l'ethnographie de l'ingénierie de projet de la démarche Ma Ville Demain, Nantes 2030. Cette démarche s'est présentée comme un attracteur d'idées et de projets en tous genres. La mobilisation ayant assez largement fonctionné, tout un travail de synthèse de l'hétérogène a pu être observé pour aboutir à l'élaboration de trois «visions». Les principaux protagonistes de cette démarche sont à la fois conscients que ce que disent les contributions n'est pas représentatif d'une «opinion» de la population et en même temps, toujours insistants sur le nombre d'impliqués (22000 participants pour 1500 contributions est-il rappelé à l'entrée de l'exposition de restitution de la démarche nantaise), comme si la mise en scène d'une masse valait comme un matériau significatif voire représentatif. Autre paradoxe, celui de tableur sur l'ère de l'open data, permettant le moins de perte en ligne possible et la reconnaissance du fait que les visions engagent des valeurs et procèdent d'un certain nombre de choix.

Les processus de réduction peuvent s'analyser de différentes manières : in vivo (le travail des acteurs), in itinere (la comparaison des différentes versions des livrables) et in vitro (les grilles de synthèse activées par les synthétiseurs). Un suivi microsociologique de l'ingénierie de projet permet de repérer les petits coups de force qui consistent notamment à mettre en mots et à retrouver les grands attracteurs de langage aujourd'hui constitutifs du paradigme dominant. Si au bout du compte un «groupe témoin» parvient ainsi à produire une vision, elle est tributaire d'un important travail de re-writing des consultants mandatés

par les démarches. Filtres et tamis successifs sont des passages obligés d'une démarche qui se doit de renouveler un projet de territoire et non pas faire de la prospective pour le plaisir d'en faire. Cette démarche se doit à la fois de lâcher prise, «ouvrir les vannes» de la parole et en même temps cadrer, ponctuer, contrôler ; c'est notamment tout-à-fait sensible à propos du projet de nouvelle plateforme aéroportuaire dont la démarche ne se saisit pas des enjeux civilisationnels pourtant pointés dans les débats et conflits de ce projet infrastructurel.

C'est bien le flou qui caractérise la démarche. En somme, les processus de réduction (temps 2 de la traduction dans la démocratie technique – Callon, Lascoumes, Barthe, 2001) embrayent directement sur le temps 3 : comment intéresser les gens à un retour dont le statut est intermédiaire : il n'est ni seulement ce que les gens ont dit et il n'est pas ce que les élus vont décider. Les chefs d'orchestre de cette démarche souscrivent rapidement à l'idée qu'il faut passer de l'addition des contributions à la restitution d'un sens. Il faut, comme le dit un acteur «se préserver contre le risque d'arasement et de perte de sens». Aussi l'exposition qui restitue ce travail de «prospective citoyenne», espace de mise en scène ou mise en visibilité de la ville en train de se réinventer (voire de se ré-enchanter) participe d'un urbanisme fictionnel (Matthey, 2011) qui se veut au service d'un certain optimisme managérial : il s'agit d'abord de mettre en récit l'avenir possible, de lui donner le visage d'un avenir souhaitable. Cette mise en récit et en scène interroge par son caractère fragmenté où le visiteur, en autodidacte, aux manettes du «jeu de l'urbaniste» ou du «jeu de billes» est invité à (re)jouer avec les 3 visions proposées.

A l'occasion de l'inauguration de l'exposition, le directeur de l'agence d'urbanisme dit qu'il s'agit de «rendre compte d'une diversité rassemblée autour de valeurs et d'aspirations communes : l'ouverture au monde, la créativité, l'envie de proximité et d'un cadre de vie préservé et surtout la volonté toujours exprimée de renforcer la cohésion sociale et territoriale». C'est bien sur ce socle que sont construites les visions, chacune devant renvoyer, à sa manière, «aux grands défis qui nous attendent» : elles sont donc bien construites pour se conjuguer et non pour s'opposer. Mais quels sont donc les enseignements de ce récit territorial ? A chercher à définir le futur que nous souhaitons collectivement», à «rechercher ce qui fait commun», on trouve bien sûr un projet humaniste. Il est souvent question de pointer

les lieux aimés, de revendiquer «l'eau apaisée» (comme la ville, cela va sans dire). C'est un humanisme quelque peu spiritualiste.

Trois visions sont exprimées en Septembre 2012 à partir des lignes de force que sont : «la cohésion sociale», «un cadre de vie», «l'aspiration de l'ouverture au monde», «la bienveillance au minimum voire l'enthousiasme pour la créativité». La schématisation des 3 visions passe par un triangle dont les sommets indiquent : la métropole conquérante / la métropole créative et épanouissante / l'agglomération douce, sensuelle, résiliente, invulnérable, responsable. Dans tous les cas, le contact avec la nature est un incontournable, de même que la question de la gestion de l'espace public.

Le premier récit est quelque peu attendu dans la plupart des métropoles françaises ; on l'entend parfois résonner avec l'hypothèse de la ville néo-libérale (Pinson, 2012). C'est «Nantes conquérante, leader, décomplexée», qui doit s'affirmer comme tête de réseau. Dans cette perspective l'altérité devient de plus en plus familière, le cosmopolitisme est productif. L'image d'une «Randstadt version grand ouest» est utilisée. Le deuxième récit est décrit comme étant celui de l'agglomération de tous les projets avec l'encouragement des initiatives individuelles. La liberté de création devient un droit fondamental : «Et là aussi, on ne change pas un modèle qui gagne, il faut rester fidèle à la créativité de l'agglomération, vecteur fondamental de l'esprit de Nantes mais dans cet esprit, on décale, on ne reproduit pas le modèle nantais on le décale sans le changer radicalement, c'est l'agglomération qui étonne, émerveille le monde. La créativité est la valeur de base. [...] Emergence, c'est le mot clé de ce récit sur la créativité.» (entretien consultant). Remarquons la récurrence d'une telle vision dans la plupart des agglomérations françaises aujourd'hui. Le troisième récit est sûrement celui qui amène le plus de débats en interne. La métropole «douce et résiliente» voit ses rythmes de croissance ralentir et si le citoyen est présent, c'est d'abord avec un principe de sobriété de son action. Bien des professionnels de la démarche sont à la peine avec de tels principes.

Selon l'un des consultants associés, les deux premiers scénarios sont plutôt de l'ordre du possible, le troisième de l'ordre du souhaitable. Il s'interroge principalement sur les manières de rendre appropriables par les élus les différents scénarios. Le résultat doit être simple selon lui : des récits / des politiques publiques / des évolutions économiques et sociales.

D'autres acteurs de l'équipe projet demandent quant à eux davantage de complexité dans les scénarios, pressentent l'enjeu d'un scénario 4 car ici, ce sont clairement «hard, soft et out». L'analyse collective qui est faite des scénarios proposés permet de mieux les indexer et leur verbalisation les rend plus discutables : «Pour chaque scénario, les transitions voire les ruptures ne sont pas de la même nature : pour atteindre le scénario 1 («La métropole conquérante, la métropole capitale»), on peut parler de saut quantitatif et pour le 2 («La métropole créative et épanouissante») de saut qualitatif (lié à la créativité). Quant au scénario 3 («L'agglomération douce, sensuelle, résiliente, invulnérable, responsable») ; il nécessite une rupture culturelle. Au premier abord, on se rend compte que chaque scénario répond plus particulièrement à des attentes directement exprimées par une catégorie d'acteurs en particulier. Le scénario 1 correspond à la vision souhaitée par les chefs d'entreprise de taille importante, le scénario 2 plutôt celle des jeunes, des émergents et le 3 aux habitants» (compte rendu du séminaire du 25 avril 2012). Quatre mois plus tard, les visions sont assez rodées dans les différentes scènes d'expression de la démarche, convergentes avec d'autres formulations comme celles du Conseil de Développement relatives à «la métropole d'excellence internationale», «la métropole des anticipations» et «la métropole des liens». Même si les acteurs se défendent souvent de procéder à du marketing territorial, ils se trouvent régulièrement dans une position de satisfecit raisonné, poussés à confirmer leurs intuitions par des extérieurs. Même un chargé de communication peut mettre en garde pour «ne pas avoir une identité comme tapisserie», le storytelling connaissant des limites ! Le consultant principal s'est quant à lui vu déléguer l'énonciation des valeurs avec quelques incontournables dont celui d'une assise souriante : «que Nantes fasse pareil en mieux», cela permettant d'éviter d'emblée tout scénario de rupture. Deux angles d'attaque structurent son travail : l'épanouissement des nantais et la résilience, vecteurs d'un positionnement normatif. Poursuivant sur l'esprit de Nantes qui a produit un certain nombre d'artistes, la convocation de Jacques Demy, Julien Gracq et Jules Verne vient solidifier l'agencement d'un horizon d'idéologie territoriale permettant de crédibiliser aussi bien une politique publique culturelle (la manifestation Estuaire produite par la structure du Voyage à Nantes – Devisme, 2013) que des

orientations économiques de certaines parties du territoire (le quartier dédié à la création par exemple). Le consultant tire aussi sa légitimité de la production de certains néologismes, associations sémantiques comme celles opérées par des oxymores : «proximité», «diversités», «contemplation» qualifieraient le modèle nantais. C'est bien le prolongement de la campagne promotionnelle du début des années 1990 : «Nantes, l'effet côte Ouest» (Devisme, 2000).

L'anticipation comme la vision sont certes au cœur de la prospective. Son inflexion «citoyenne» montre à quel point elle relève d'une technique de gouvernement qui, si elle se renouvelle dans ses modalités, associe de plus en plus le croire aux activités traditionnellement liées par la prospective que sont le savoir et le pouvoir. L'enjeu principal des instances politiques revient à mobiliser des forces indifférentes plus qu'hostiles. On rejoint ici la question de la production de l'apathie politique (Eliasoph, 2010) et l'enjeu politique de la contrer.

#### RÔLE DE LA FICTION, RÔLE DE LA CRITIQUE

Que ce soit au niveau du projet urbain ou à celui du projet territorial, on observe aujourd'hui des mises en récit qui sont de plus en plus au croisement de la communication, de la participation et de la prospective stratégique. Appuyés par les technologies développées de la visualisation, ces récits se font de plus en plus ambiants et événementiels, relevant d'une écologie de l'enchantement (Thibaud, 2010 : 209). Si cela semble être un trait caractéristique du politique contemporain (rendre possible un horizon à 20 ou 30 ans en tablant sur des énoncés habitants et non d'abord sur une offre politique), ce mouvement réclame de plus en plus des analyses montrant a contrario le rôle du conflit, des controverses et pointant les limites des conceptions consensualistes de la production urbaine.

Si la critique urbaine doit donc pointer l'ampleur d'un registre communicationnel accentuant ses prises sur le monde vécu, elle peut aussi mettre en avant des figures autres et travailler au repérage des différentes technologies de projet permettant d'anticiper, de faire advenir. Si les technologies de la promesse doivent être déconstruites, rien n'empêche de réfléchir à leurs capacités de production du collectif.

## BIBLIOGRAPHIE

Callon M., Lascoumes P., Barthe Y., 2001, *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*, Paris, Seuil.

Devisme, L., 2000, *Identité urbaine et concurrence territoriale : la fabrique de l'image de Nantes*, in Carrière, J-P., Farthing, S. (dir.) *Les cités atlantiques : villes périphériques ou métropoles de demain ?* Publisud, pp. 283-304.

Devisme, L., 2013, *L'ingénierie de projet d'une prospective citoyenne. Ethnographie de la démarche Nantes 2030 – Ma Ville Demain* (avec la collaboration de Pauline Ouvrard). Rapport final de recherche, LAUA, ensa Nantes. 60p hors annexes.

Devisme, L., 2013, *Nantes ou la stratégie de l'événement durable*, *Urbanisme*, 389, Juillet-août.

Eliasoph, N., 2010, (1998), *L'évitement du politique. Comment les Américains produisent l'apathie dans la vie quotidienne*, Paris, Economica.

Joseph, I., 1998, *Paysages urbains, choses publiques*, *Carnets du Paysage*, 1, pp 71-89.

Latour, B., 2006, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte.

Laystary, E., *La révolte, c'est top*, in *Monde Diplomatique*,

<http://blog.mondediplo.net/2013-02-15-La-revolte-c-est-top>

Lussault, M. 2007, *L'homme spatial*, Paris, Seuil.

Matthey, L. 2011, *Urbanisme fictionnel : l'action urbaine à l'heure de la société du spectacle*, *Métropolitiques*, <http://www.metropolitiques.eu/Urbanisme-fictionnel-l-action.html>

Pasquier, R. Weisbein, J., 2007, *La «gouvernance territoriale» : une perspective pragmatique*, in Pasquier, Simoulin, Weisbein, (dir.), *La gouvernance territoriale. Pratiques, discours et théories*, Paris, LGDJ, pp 209-222.

Pinson, G. 2012, *Les systèmes métropolitains intégrés – processus et scénarios*, *Territoires 2040*, 4, pp 39-66 – [http://territoires2040.datar.gouv.fr/IMG/pdf/t2040\\_n4\\_articlepinson.pdf](http://territoires2040.datar.gouv.fr/IMG/pdf/t2040_n4_articlepinson.pdf)

Söderström, O., 2001, *Des images pour agir. Le visuel en urbanisme*, Lausanne, Payot.

Thibaud, J-P. (2010), *La ville à l'épreuve des sens*, in *Écologies Urbaines*. Sous la direction de Coutard, O. et Lévy, J-P. Paris, Ed Economica, pp. 198-213 [http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/opac/index.php?lvl=notice\\_display&id=3127](http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/opac/index.php?lvl=notice_display&id=3127)



---

# ENTRE LE DIRE, LE FAIRE : LE PENSER

## LA FIGURE COMME DIMENSION DE L'URBANISME

---

Luna d'Emilio

Université de Strasbourg & Université de Florence

Si l'on se penche sur les transformations des territoires contemporains et du territoire en général, on constatera que la dimension de palimpseste dont nous parlait Corboz (Corboz 1995) semble s'épanouir toujours plus. Dans le domaine de l'urbain, cela est vrai tant du point de vue de la réflexion que de la pratique : la dimension du quotidien, ainsi que les nouvelles technologies, ou encore l'intérêt pour l'expérience sensible, rendent difficile de penser l'urbain en termes globales. Ceci peut sembler un paradoxe, à l'époque où l'urbain généralisé diffuse partout ses catégories conceptuelles et ses modes d'action. Cela est vrai aussi du point de vue spatial, si l'on pense que la ville ne cesse de s'étaler et de brouiller ses limites et ses relations avec la «campagne».

Entre ces deux tendances opposées, nous voudrions explorer la pertinence de la notion de figure ; cela non pas du point de vue figuratif, mais plutôt en tant qu'outil capable de contribuer à la construction d'une «cohérence locale». Comment cette cohérence peut rendre compte des différents positionnements des acteurs vis-à-vis du devenir territorial ? Notre hypothèse est que les figures sont liées aux acteurs de l'urbain, à leurs visions et à leur pensée ; elles constituent un moyen pour interroger les différents ratios et cultures professionnelles et disciplinaires. Peut-on parler dans ce cas d'un imaginaire ? Si l'on revient sur la réflexion de Soubeyran, l'imaginaire est à l'origine d'un espace-projet qui permet aux acteurs d'«accepter un degré minimal de consensus, mais aussi un débat plus clair et plus ordonné» (Soubeyran, 1997 : 12). Cet espace-projet rassemble les acteurs, fait déclencher et progresser le débat, intègre des visions différentes tout en permettant une cohérence globale : dans une nébuleuse d'approches, images, représentations, les acteurs définissent leur propre horizon de référence, ou encore, leur «horizon d'attente» (Koselleck, 1979). Dans quelles conditions peut-on parler d'un imaginaire partagé ? Ces questionnements nous ont permis d'effectuer une mise en perspective des questions actuelles concernant le territoire de la Communauté Urbaine de Strasbourg (CUS), grâce à une série d'entretiens aux acteurs de la planification et du projet urbain.

### DE LA FIGURATION À LA FIGURE

Si l'on se place dans un couplage italo-français, on verra que la figure a fait l'objet de réflexions multiples, et que celles-ci ont contribué à la rendre une notion polysémique : plus proche de l'opération de figuration pour certains, dans une acception plus sémiotique selon d'autres, ou encore élément pour comprendre l'évolution d'un ensemble de savoirs tel que l'urbanisme... Selon Pousin (2005), la figuration se situe dans le domaine de la description, dans une acception figurative du terme. L'enquête nécessaire est alors celle du «rôle et la place des images dans la fabrication de l'urbain» (Pousin, 2005 : 10), dans le but de comprendre «la figurabilité de l'urbain, ma performance des images appréhendées dans leur contexte culturel et politique» (ivi : 14) ; d'autres recherches ont mis l'accent sur rôle de la figure au sein d'une approche sémiotique à l'espace urbain (Pellegrino, 1999).

L'utilité de la notion de figure dérive du fait qu'elle se place entre différentes dimensions, celle de la réflexion phénoménologique et épistémologique, celle des récits et des discours des acteurs, celle de la figuration et du projet de l'espace. Cette connotation émerge déjà dans le débat italien. Déjà en 1964, Giancarlo De Carlo explorait la relation entre la forme et le modèle (De Carlo, 1964) ; sa réflexion est, entre autre, un exemple du rôle éthique de l'architecte, rôle qui paraissait évoquer une refonte de la culture à la base des projets de l'époque. De même, Ludovico Quaroni, quelques années plus tard, parlait d'un *disegno-idea*, outil synthétique de la pensée architecturale concernant des territoires en mutation (Quaroni, 1969). Aldo Rossi aussi, mettait en évidence le dualisme entre la composante figurative du travail de l'architecte – orienté sur la définition formelle de l'espace – et la composante intellectuelle – liée à la production de sens qui s'imbrique dans la mémoire collective (Rossi, 1972 : 372). Le concept de figure est pour nous un dispositif qui se place en continuité avec le débat italien sur les outils d'une «pensée concevante» ; cette analogie étant fondée sur la thématique du projet en tant qu'outil de critique, en non pas uniquement en tant que geste technique. Plus tard, l'urbaniste Secchi considère les figures comme des éléments récurrents au sein de la réflexion sur l'urbain : en étudiant les conditions d'émergence, les glissements de sens et

de valeurs qui les accompagnent permet de comprendre les évolutions de l'urbanisme. Il les considère alors comme «formes de la pensée, ou bien, à l'opposée et à un niveau apparemment moins abstrait, formes de la ville, de ses parties ou architectures» (Secchi, 2000 : 10). Ce qui est intéressant de la position de Secchi à cet égard, c'est qu'il place les figures dans une épaisseur opaque «d'événements et processus qui lient traces et discours, discours et traces de façon pas toujours claire et prévisible» (Secchi, 2000 : 7).

Jean-François Lyotard avait conféré un véritable statut dimensionnel à cette épaisseur dont parle Secchi, en l'appelant espace figural (Lyotard, 1971). Dans son *Espace, figure*, Lyotard explore les caractéristiques d'une dimension intermédiaire située entre les mots et les choses ; son propos est une réaction à la prédominance du discours comme moyen privilégié de production de la connaissance. Dans son analyse, il reconduit à la figure tout ce qui ne peut pas être réduit aux structures du discours. L'espace figural alors peut être défini comme un «espace des différences», qui va bien au delà d'une possible connotation exclusivement figurative.

Nous voudrions donc nous positionner en continuité avec ces interprétations de la figure, en en questionnant la capacité à relier ensemble des dimensions différentes. Dans l'hypothèse qui est la notre, la figure est un catalyseur de visions, récits, images, pratiques, qui racontent l'évolution changeante d'un territoire : elle n'est donc pas une cristallisation définitive, elle évolue dans le temps en étant associée à des nouvelles significations. Nous partirons de l'hypothèse selon laquelle la figure interroge les transformations du territoire à partir d'une approche synthétique, en permettant toutefois aux différences de s'exprimer. En effet, la figure interroge les modalités de l'interaction entre les différents acteurs : comme l'un d'eux a remarqué, «la figure fait parler d'elle».

Le DÉBAT sur l'urbain À Strasbourg au prisme des figures

La question de la consistance et de l'utilité de la notion de figure nous a permis d'effectuer une mise en perspective des questions actuelles concernant les actions de planification de la Communauté Urbaine de Strasbourg. L'enquête que nous avons menée semble nous montrer que la question de la «métropole durable» est en train de modifier les équilibres et le sens des différentes figures à l'oeuvre dans le territoire, dans ses représentations aussi bien que dans les récits qu'elle mobilise. Nous avons interrogé les acteurs de la planification, de la prospective et du projet urbain au sein de la CUS. Le but était de faire émerger les figures à l'oeuvre dans leurs récits, les buts pour lesquels ces mêmes figures sont mobilisées, les mots qui permettent de les dessiner. Nous avons essayé de comprendre les

implications de ces figures par rapport à la question de la métropole, dans sa configuration spatiale aussi bien que dans sa portée politique. En croisant ces éléments avec l'analyse des documents de planification, il est possible d'identifier des filiations, des glissements de sens, des récurrences : plusieurs figures ressortent, toutes questionnent le concept de métropole, en lui donnant toutefois des réponses différentes.

Si on se penche sur l'histoire récente de Strasbourg, le «discours sur la métropole» avait été précédé par un «discours sur l'agglomération», concept qui prend consistance avec la construction du tramway dans les années 1990 (CUS, 2000 ; Tabouret, Revault, 2002). En même temps, la première couronne se consolide dans la localisation de fonctions à vocation métropolitaine. Au tournant des années 2000, il émerge que «pour faire métropole, il faut une masse critique» : une première figure de polarisation se dessine. Dans l'élaboration de la réponse à l'appel à projets «EcoCité» (CUS, 2010) lancé par le Ministère de l'Écologie, la ceinture de la première couronne et qui accueille les fonctions à vocation métropolitaine est ressentie chez certains acteurs comme une «réduction de notre espace d'action», signe d'un retour «à cette idée de ville très classique, concentrique, qu'on a essayé de contrebalancer». Si on se pose la question de comment passer de l'agglomération à la métropole, et à la métropole durable en particulier, cette figure de ville ceinturée répondrait en disant que c'est la continuité physique, la concentration, qui fait métropole.

Si pendant les années 1990 Strasbourg a beaucoup insisté sur l'image de ville européenne, aujourd'hui l'entrée climatique induite par le développement durable demande à cette image d'évoluer vers un plus fort enracinement territorial. Une autre figure émerge : celle de la trame. Expression d'une vision réticulaire de territoire, la figure de trame interpelle la configuration des territoires à la grande échelle et à la micro-échelle, en vertu de sa multi-scalarité ; dans le débat actuel, émerge sa déclinaison de trame verte et bleue. Déjà présente dans la réflexion de ce qu'on appelait dans les années 1990 l'«écologie urbaine», elle appelle à croiser les approches des sciences de l'environnement avec celles de la planification ; en retour, elle interroge ce dernier en tant qu'ensemble de savoirs techniques.

La figure du territoire-trame n'est pas pour autant définie a priori : elle a besoin d'être construite à travers une réflexion sur nos actions (protection, usage) et les éléments du paysage et de la structure territoriale, mais aussi sur le fonctionnement de l'urbain (densité, flux, statut de la nature). Dans ce travail de définition qu'elle évoque, elle interroge les acteurs sur la pertinence des échelles et les temporalités de leurs actions. Auprès des acteurs,

la question de la trame verte et bleue vise à construire un consensus général : pour certains c'est moyen de gagner du consensus auprès des citoyens («on fait attention à la nature, donc on fait attention à nous»), et en entretiens, de leur faire accepter une plus forte densité ; d'autres encore soulignent que ces questions commencent à intéresser les élus. Mais devant cette adhésion généralisée, un qui pro quo s'organise : les techniciens parlent de trame verte et bleue, les citoyens entendent «nature», chacun pense à quelque chose de différent. La trame conforte ainsi une interprétation du concept de métropole, qui fait référence à un espace isotrope et qui regarde à l'urbanisation comme à un phénomène ancré dans le socle environnemental du territoire.

Si l'on lit les évolutions en matière de planification et de projet urbain à Strasbourg pour la période 1990-2012, on peut s'interroger sur l'existence d'un imaginaire lié à la question métropolitaine : les mots changent, la rhétorique des discours politiques aussi... Dans quelles conditions peut-on construire une «cohérence locale» à partir des visions différentes du territoire qui s'intègrent réciproquement ? Pour revenir à la tension entre la figure de la ville ceinturée et la figure du territoire-trame, comment la pensée urbanistique locale va-t-elle trouver sa voie entre cette idée de la métropole par la polarisation – une histoire qui risque de se réduire à une opposition centre/autre que le centre – et cette vision de l'urbain généralisé, de cette métropole isotrope ? Comment ces deux figures peuvent-elles aider à faire progresser le débat, et à le faire sortir de ce dualisme ?

En effet, la figure peut avoir à cet égard plusieurs rôles, comme nous le montrent les entretiens réalisés. Deux acceptions nous semblent significatives. Tout d'abord, la figure nourrit de différents façons l'imaginaire : elle peut aider à mieux situer un projet dans une stratégie globale, elle peut aider à mieux cerner la portée à long terme des documents de planification, elle peut être remise en débat au moment de la concertation. En outre, la figure «permet tout de suite de rendre les choses plus facilement compréhensibles. [...] la figure est une façon de comprendre... est c'est déjà ça, un projet ne fera jamais de consensus, mais en tout cas il a besoin d'être explicite, partagé». Tout au long de ces processus, elle «fait parler d'elle», en déclenchant l'interaction entre les acteurs.

Quelles temporalités relèvent de ces deux acceptions ? Un acteur souligne que «on a toujours eu besoin de se représenter ce territoire à partir de figures pour y découvrir des choses, la géographie, tout ce que les cartes ne permettent plus de voir, pour révéler des dynamiques et des phénomènes» : dans ce cas là, la figure sert à la compréhension du territoire, on est donc dans l'avant-projet. Une

autre temporalité de la figure qui est ressortie des entretiens est celle d'inscrire les projets dans un système spatial plus large, pour permettre aux citoyens de comprendre les enjeux : dans ce cas, la figure relèverait d'une justification a posteriori. On se demande si elle a un rôle aussi dans le processus de projet de territoire, dans le but d'ancrer celui-ci dans les dimensions historiques et prospectives du contexte : la figure nous parlerait de l'existence d'un horizon de référence, d'un imaginaire partagé, justement, grâce auquel les projets peuvent s'inscrire dans une perspective et dans une stratégie plus large et répondre à la question «où va-t-on ?».

#### FIGURES ET CONTEMPORANÉITÉ

Si l'on revient à la réflexion de Koselleck (Koselleck, 1979), l'on verra que sa «sémantique des temps historiques» se développe à partir d'une dualité entre deux catégories, l'espace d'expérience et l'horizon d'attente. La première catégorie se définit en tant que lieu d'accumulation des expériences du passé, qui nous servent pour agir dans le présent ; la deuxième comme ensemble des attentes des manifestations du futur, individuelles aussi bien que collectives. On voit bien que ces catégories, qui entretiennent un rapport dialectique et jamais achevé, sont au cœur de la planification. Que l'on considère celle-ci comme une praxis (Merlin et Choay, 1988), ou bien un ensemble de savoirs (Secchi, 2000), ou encore une science de l'action (Soubeyran, 2002) elle est vouée à la définition de l'horizon d'attente d'une société. En même temps, ses continuités, ses inerties la situent dans l'espace d'expérience.

Comme souligné par les acteurs, le fait que «des gens croient que le développement durable a tout inventé» n'aide pas dans cette tendance, «on a l'impression que l'histoire ne sert à rien dans cette façon de faire». En somme, le moment actuel serait caractérisé d'un côté par une rupture avec le passé et ses leçons ; de l'autre, par une fuite dans un futur utopique – celui du développement durable – qui rend difficile une «pensée de l'action» à long terme. L'éloignement relatif entre l'espace d'expérience et l'horizon d'attente, qui selon Koselleck est au fondement des temps de crise, révèle ici toute son ampleur. Dans le processus d'émergence de la durabilité, la pertinence de la notion de figure dérive de sa capacité à faire émerger la dimension historique d'un territoire, et en même temps à créer les conditions pour la définition d'un horizon d'attente, et de porter une vision globale d'un territoire – vision qui est avant tout politique.

*Nota : Les citations des ouvrages en italien sont traduites par l'auteur. Les citations non référencées sont issues d'entretiens effectués par l'auteur.*

## BIBLIOGRAPHIE

Berdoulay V., Soubeyran O., 2002, L'écologie urbaine et l'urbanisme. Aux fondements des enjeux actuels, Paris, La Découverte.

CUS, 2000, Deuxième projet d'agglomération 2000-2010. Construire ensemble un développement durable et solidaire, Strasbourg, CUS.

CUS, Ville de Strasbourg, Ville de Kehl, 2010, Projet EcoCités Strasbourg-Kehl, métropole des Deux Rives, <http://www.strasbourg.eu/developpement-rayonnement/urbanisme-logement-amenagement/projets-urbains/la-demarche-ecocites>.

Corboz A., 2001, La description : entre lecture et écriture, in Corboz A., Le Territoire comme palimpseste et autres essais, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, pp. 249-258.

De Carlo, G., 1964, Questioni di architettura e urbanistica, Urbino, Argalia Editore.

Koselleck R., 1979, Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques. Paris, EHESS Editions (trad. fr. 1990).

Lyotard J.-F., 1971, Discours, figure, Paris, Klincksieck.

Merlin, P., Choay F. (dir.), 1988, Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement, Paris, PUF.

Pousin F. (dir.), 2005, Figures de la ville et construction des savoirs, Paris, CNRS Editions.

Pellegrino P., 1999, Figures architecturales et formes urbaines, Paris, Economica.

Quaroni, L., 1969, La torre di Babele. Padoue, Marsilio.

Revault P., Tabouret R., 2002, Projet urbains en cours à Strasbourg. Dimension culturelle et processus de projet, rapport final de recherche, Paris, PUCA/IFA.

Rossi A., 1975, Scritti scelti, Milan, CLUP.

Secchi B., 2000, Prima lezione di urbanistica, Rome-Bari, Laterza.

Soubeyran O., 1997, Imaginaire, science et discipline, Paris, L'Harmattan.

---

# ÉLÉMENTS D'UNE MYTHOLOGIE DE L'INVERSION DANS LA CITTÀ ANALOGA D'ALDO ROSSI

---

Jean-Pierre **Chupin**  
Université de Montréal

Partant des études de théorisation des figures et des usages de la pensée analogique dans les disciplines de l'aménagement que nous avons publiées dans *Analogie et théorie en architecture* (*De la vie, de la ville et de la conception, même*) (Chupin, Infolio, 2010, nouvelle édition 2013), nos recherches se concentrent à nouveau sur la théorie de la Città analoga formulée par fragments, tant visuels que discursif, par l'architecte et théoricien de la ville Aldo Rossi. Dans le cadre de cette réflexion centrée sur le storytelling urbain, nous proposons de mettre à l'épreuve l'hypothèse d'une «mythologie de l'inversion» que l'on peut voir à l'œuvre dans ce qu'il faut bien appeler la «fiction théorique» de la ville analogue. (Chupin, 2005 : 78).

Dans un surprenant passage du carnet numéro 8, datant de 1971, de ses quaderni azzurri (également repris dans l'Autobiographie scientifique (Rossi, 1988 : 148), Rossi compare sa recherche sur l'analogie à cette étrange aventure mystique décrite par l'écrivain surréaliste René Daumal, dans son roman inachevé *Le Mont Analogue* écrit en 1944 (publié après sa mort en 1952). Après avoir évoqué sa fascination pour les tables d'horaires des trains suisses, Rossi reconsidère sa recherche sur l'analogie : «Tout cela me rapprochait du concept d'analogie que j'avais d'abord considéré comme un domaine de probabilités, de définitions qui s'approchaient de l'objet, à travers un jeu de références réciproques, elles s'entrecroisaient comme les aiguillages des trains. Au cours de cette recherche du concept d'analogie, la lecture du livre de René Daumal *Le Mont Analogue* fut pour moi d'une importance capitale, même s'il augmentait l'anxiété de la recherche sans rien m'apprendre sur son issue finale. Depuis longtemps, je poursuivais l'idée d'analogie à travers les mathématiques et la logique et je pense encore que seules les mathématiques peuvent offrir à la connaissance, si ce n'est la certitude, au moins une satisfaction, une forme de plaisir en soi, plus fort, mais aussi plus détaché que celui qu'apportent la beauté ou l'instant. En dehors de cela, je ne trouvais que désordre. De l'idée d'analogie chez Daumal, je

retenais tout particulièrement son propos sur «la rapidité étonnante du déjà vu». Je le rapprochais de la définition de Ryle pour qui l'analogie est le terme d'un processus [...] J'avais découvert quelque chose de semblable en lisant *La Montée du mont Carmel de Saint-Jean de-la-Croix* : la représentation du mont Carmel, dans un magnifique dessin/ écriture, me renvoyait à ma perception initiale des Sacri Monti, où la chose la plus difficile à comprendre me semblait toujours la signification et le pourquoi de la montée».

L'analogie entre l'ascension du mont Carmel (ou celle du Sacro Monte, dont on connaît l'importance dans l'enfance de Rossi) se comprend parfaitement. Le Mont Analogue reprend quant à lui, sous une forme contemporaine, la structure de nombreux mythes organisés autour de la recherche d'une montagne sacrée, de l'engagement dans un parcours initiatique, épreuve de la montée partagée par une communauté en quête du sens de l'existence. Le rapprochement opéré par Aldo Rossi, entre plusieurs figures dont le Sacro Monte et le Mont Analogue, repose d'une part sur la spirale métaphysique, mais également sur deux autres aspects paradoxaux : percevoir ce qui est invisible et poursuivre l'ascension sans véritable raison. À plusieurs reprises, Rossi qualifiera la Città analoga «d'action parallèle», de monde virtuel que l'architecte contribue à construire parallèlement au monde réel : sorte de *Projet des projets*. La Città analoga serait une toile de fond, une trame agissante, mais invisible. Si la démarche narrative et initiatique conçue par Daumal rencontre les intuitions les plus profondes de la Città analoga, ajoutons qu'elle fait aussi écho à la fascination de Rossi pour un schéma en spirale montante dont on trouve plusieurs manifestations dans son œuvre. On en prendra ici pour preuve, le diagramme placé comme un médaillon symbolique sur les éditions italiennes de *l'Architecture de la ville*, dont Rossi a supervisé la publication, avec Daniele Vitale, à la fin des années 1980.

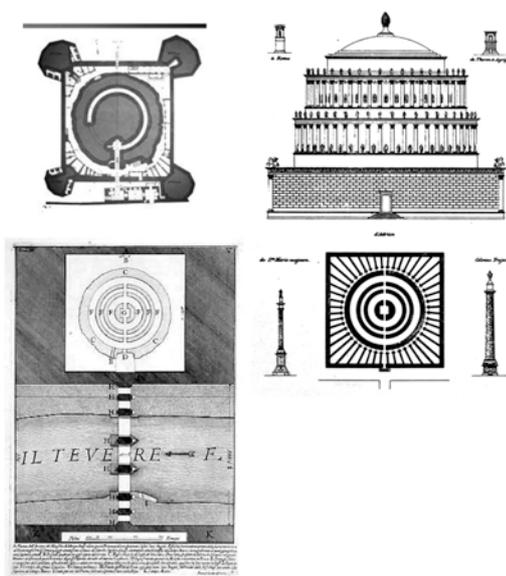
**Fig. 1 Couverture de l'édition de 1987 révisée par Rossi avec la coupe du Mausolée d'Adrien en mythogramme**



Icône ou emblème, gravure à tout le moins simplifiée, aux traits épais qui font aussi penser à un sceau, ce dessin, en quadrature du cercle, correspond en fait à une approximation de la coupe horizontale du Mausolée d'Adrien (135-139 av JC) qui deviendra par la suite le Castel Sant' Angelo (Fig. 2). En introduction à l'édition américaine de l'Architecture de la ville en 1982, dans un texte également chargé de symbolisme et d'interprétation, «The House of Memory : The Texts of Analogy», Peter Eisenman propose une série de clefs de lecture de cette image convoquée par Rossi. Il y voit tout d'abord la figure du labyrinthe, qu'il rapporte au mythe de Dédale, crucial pour l'architecture. Il y voit ensuite la spirale de la mort, puisqu'il s'agit d'un mausolée, mais il y voit surtout un symbole intime de la vie d'Aldo Rossi, de son propre rite de passage, de sa condition héroïque déchirée entre l'admiration et la critique du mouvement moderne. De façon surprenante, en dépit de ce qui vient d'être déclaré par Eisenman, ce n'est pas la gravure de l'édition italienne, mais un dessin emprunté à Francesco Milizia, référence mobilisée par Rossi, mais beaucoup moins chargée de symbole, qui orne la couverture de l'édition américaine. Le diagramme choisi par Rossi correspond aux différentes représentations du Mausolée d'Adrien

colportées par la tradition architecturale, en particulier dans les versions de Piranese ou de Jean-Nicolas Louis Durand (deux architectes importants pour Rossi) et, plus récemment, dans diverses reconstitutions archéologiques. En comparant ces schémas, on comprend que c'est bien la spirale montante, creusant son étroit cheminement dans l'obscurité de la masse de pierre des épaisses parois du Mausolée d'Adrien, qui résume le mieux l'intuition métaphysique. Nous dirons au final, comme nous l'a suggéré avec justesse le philosophe et sémioticien Pierre Boudon, qu'il s'agit bien ici d'un véritable «mythogramme», c'est-à-dire d'une figure mythologique à caractère opératoire tout autant que symbolique.

**Fig. 2 Reconstitutions archéologiques et historiquement imaginaires du Mausolée d'Adrien**



#### MYTHOLOGIE DE L'INVERSION (RETOUR À LA CASE DÉPART)

Avant d'expliciter cette hypothèse anthropologique, écartons une possible confusion en confirmant que cette fascination pour l'invisible structure de la ville est antérieure, historiquement, au succès planétaire des Villes invisibles (1972), de son compatriote Italo Calvino. Un aspect, non évoqué jusqu'à présent, nous semble tenir lieu de fil conducteur, pour ne pas dire d'hypothèse majeure, puisque dans le Mont Analogue, comme dans la Città analoga, tout n'est qu'absence et inversion : «Tout se passe comme si le Mont Analogue n'existait pas», comme l'explique, avec beaucoup de conviction, monsieur Sogol, inversion syllabique de logos, principal personnage du «roman d'aventures

alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques» de Daumal. Pour approcher cette montagne invisible de l'analogie rossienne, et risquer une interprétation des multiples «bricolages mythologiques» croisés au gré des avatars de cet ouvrage illisible, mais bien visible, qu'est la Città analoga, on propose ici de l'explorer sous l'angle thématique de l'inversion mythologique au sens donné à cette expression par Claude Lévi-Strauss.

Quoique Rossi n'en fasse pas directement mention, plusieurs indices autorisent à définir le principe d'inversion auquel nous ferons référence, par la formule canonique du mythe énoncée par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss. Notons déjà que cette formule fait une large part à la pensée analogique, qu'elle fut proposée dans un chapitre de l'Anthropologie structurale dès 1955, qu'elle donnera lieu à une impressionnante fortune critique, avant de faire l'objet d'un ouvrage complet, *La potière jalouse* (1985). Sur cette question, l'ouvrage collectif dirigé par Pierre Maranda est un dossier relativement complet (Maranda, 2001). On ne doit pas se surprendre outre mesure de cette convocation d'un monument du structuralisme dans notre reconstitution de l'analogie rossienne. Plusieurs passages sans équivoque de *L'Architettura della città* (1965), rendent hommage à l'œuvre de Lévi-Strauss, en particulier à *Tristes Tropiques* dont Rossi cite l'édition de 1955. Il reviendra à plusieurs reprises, sur un extrait marquant dans sa compréhension, profondément analogique, et non simplement métaphorique, de la ville, comme le souligne Lévi-Strauss. Citant *Tristes Tropiques*, Rossi écrit : «Lévi-Strauss est peut-être celui qui est allé le plus loin à cet égard en affirmant que même si notre esprit euclidien est devenu rebelle à une conception qualitative de l'espace, cette qualité existe indépendamment de nous. «L'espace possède ses valeurs propres, comme les sons et les parfums ont des couleurs et les sentiments un poids. Cette quête des correspondances n'est pas un jeu de poète ou une mystification [...] ; elle propose au savant le terrain le plus neuf et celui dont l'exploration peut encore lui procurer de riches découvertes».

Dans une longue note du chapitre 1, Rossi cite encore deux passages du même ouvrage : le deuxième me semble décisif pour une compréhension de sa recherche. «Ce n'est donc pas de façon métaphorique [écrit Lévi-Strauss] qu'on a le droit de comparer – comme on l'a fait si souvent – une ville à une symphonie ou à un poème ; ce sont des objets de même nature. Plus précieuse encore, la ville se situe au confluent de la nature et de l'artifice».

De semblables citations parsèment le texte sur l'architecture des musées écrit à l'occasion d'un cours donné en 1966. Texte clé, qui fut étrangement amputé de ses références à Saussure et à Lévi-Strauss dans la traduction française tardivement publiée dans le numéro 263 de *L'Architecture d'Aujourd'hui* en 1989. Ce passage caviardé, pourtant révélateur de la culture des années 1960, figure dans l'édition italienne, ainsi que dans la traduction anglaise. Dans cet extrait manquant aux lecteurs français, Rossi opère un rapprochement entre la définition de l'architecture selon Viollet-le-Duc et celle de la ville par Lévi-Strauss. Là où le premier parlait déjà de création humaine (en français), le second parlera de chose humaine par excellence.

Certes, je n'affirmerais pas que Rossi ait développé une profonde connaissance de la formule canonique du mythe et qu'elle ait secrètement irrigué son architecture. Mais, devant ce qui se présenterait comme du révisionnisme historique, je n'hésiterais pas à braver les critiques poststructuralistes pour mobiliser le potentiel de ce qui s'offre comme une des hypothèses les plus fascinantes sur les mécanismes anthropologiques profonds de la pensée analogique. L'hypothèse de Lévi-Strauss fait reposer le moteur de l'invention mythologique sur une réparation collective complexe, qu'il décrit comme un «bricolage», mettant en œuvre une «inversion» des termes de la proportion analogique. Pour Lévi-Strauss, la pensée mythique n'est pas un mode dépassé de l'activité intellectuelle, «elle est toujours à l'œuvre chaque fois que l'esprit s'interroge sur ce qu'est la signification» (Lévi-Strauss, 1985 : 22). La formule canonique permet surtout de représenter les transformations mythiques et, pour le dire de façon simplifiée, elle est une «inversion analogique» : ce qui est normalement la relation d'origine (le thème «analogué») s'inverse en devenant une fonction «analoguante».

Qu'elles doivent, ou non, se comprendre dans une optique structuraliste, les inversions analogiques ne manquent pas dans l'œuvre d'Aldo Rossi et, comme pour donner encore plus de crédit à notre interprétation anthropologique, certaines ont déjà acquis une dimension quasi mythologique. Cela commence par l'inversion entre l'architecture et la ville, qui l'a rendu célèbre dès son premier ouvrage. Cela se poursuit par l'inversion entre la peinture de Canaletto, figurant des projets d'architecture, et sa transformation en architecture dans les projets de Rossi. Cela se prolonge dans l'inversion entre projet dessiné et projet construit, qui restera l'un des aspects les plus marquants de l'architecture de Rossi, pour qui le projet construit se présente, en toute logique temporelle, comme une re-présentation

du projet dessiné : comme une autre version. Cela se poursuit avec la Città analoga qui, tout en mobilisant les niveaux d'inversions mentionnés ci-dessus, en appelle de plus étranges encore, en particulier entre le discursif et le figural, entre la pensée textuelle et la pensée visuelle, entre le critique et l'architecte.

#### LE JEU DE L'OIE : LA CASE DE LA MORT

Si les inversions, jusqu'ici recensées, forment en quelque sorte la trame d'un projet théorique et pédagogique potentiel, il reste à considérer une dernière, et non la moindre, puisqu'il s'agit de l'inversion entre la vie et la mort. Elle est attestée par des passages explicites de la plupart de ses articles sur la Città analoga et correspond à un événement survenu pendant la conception du cimetière de Modène entre 1971 et 1972. Rossi, qui n'a jamais caché sa fascination pour la mort, rapporte qu'un diagramme produit pendant le concours fut régulièrement annoté de divers éléments du projet.

**Fig. 3 Planche de composition du Cimetière de Modène par Aldo Rossi**

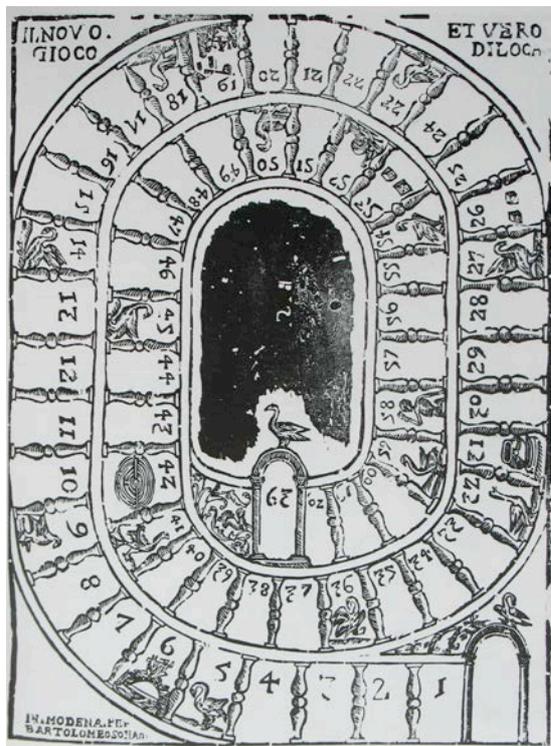


En revenant sur cette composition, avec des rehauts de couleur aux fins d'une clarification, l'architecte réalisa que l'image prenait progressivement son autonomie et se détachait du projet initial. Plutôt que de résumer le projet, elle proposait un autre projet. En analysant ce dessin, il reconnut la figure du labyrinthe et, ce qui lui parut alors encore plus étrange, une sorte de cheminement obligatoire fait de ponctuations et de retournements. Sur le plan formel, ce diagramme est structuré comme le jeu de l'oie, ce qui amplifia son pouvoir de fascination dans la mesure où l'oie risque, à tout moment, de s'arrêter sur la case de la mort dans une sorte de «jeu de la mort». Cette opération, profondément analogique, lui permit de comprendre la signification existentielle du cimetière et, de surcroît, l'importance de sa représentation :

comme si le contenu du projet était en fait plus profond que le thème lui-même.

Le jeu de l'oie, bien connu des Européens (des enfants italiens et français tout particulièrement), n'a pas eu de semblables répercussions sur les cultures américaines. Ceci explique probablement que les commentateurs, Peter Eisenman en tête, soient littéralement passés à côté de cette analogie décisive. Contrairement à ce que dit Rossi, le jeu de l'oie n'est pas toujours un jeu de la mort. Par contre, il a donné lieu à une impressionnante déclinaison thématique et pédagogique du XVIIIe au XXe siècle. Il a souvent servi de prétexte pour la confection de planches didactiques destinées à l'apprentissage de l'architecture. Le Centre Canadien d'Architecture possède deux beaux exemplaires, l'un intitulé «Jeu instructif des merveilles de la nature et de l'art» (env.1700), l'autre, datant de 1836, est intitulé «Jeu des monuments de Paris». Le principe du jeu est fixé par quelques règles très simples. La figure générale est celle d'un mouvement en spirale se repliant sur son centre. Les joueurs ne doivent pas s'arrêter sur les cases marquées d'une oie (celles qui sont des multiples de 9) et doivent atteindre la soixante-troisième case pour gagner. La case 58 est la plus dangereuse. Il s'agit de celle à laquelle Rossi fait référence : la case de la mort. Si les coups et les chiffres des dés l'y conduisent, le joueur doit impérativement «retourner à la case départ». Tout n'est donc pas perdu, mais tout est effectivement à recommencer.

**Fig. 4 Il novo et vero gioco di l'oca, Modène, circa 1650. Reproduction d'un jeu de l'oie de Bartolomeo Soliani**



Cette inversion, faisant de la mort un nouveau départ, confiner progressivement à l'obsession chez Rossi, comme en témoignent plusieurs versions du cimetière, toutes intitulées «il gioco dell'oca». Fait remarquable, ce montage sophistiqué du plan et des élévations du cimetière de Modène, figurait déjà dans l'article espagnol de 1975 sur l'architecture analogique et sur la couverture du numéro de la revue japonaise A+U, en 1976. Quelques mois avant la confection de la planche exposée à Venise, l'image de référence du projet politique, poétique et théorique de la Città analogica était encore ce tableau du cimetière ayant pour légende «le jeu de l'oie». De toutes les villes analogues imaginées par Rossi, celle-ci est certainement celle qui résiste le mieux à l'épreuve du temps et à la fortune critique. Elle redonne toute son importance à son intuition du rôle métaphysique de l'analogie, une valeur architectonique, plus que psychanalytique ou emblématique. De toutes les versions de la Città analogica, celle-ci fut une sorte d'alpha et oméga : elle fut projetée, construite et, qui plus est, représente à la fois une architecture et l'archétype d'une cité inachevée pour l'éternité, puisqu'il s'agit d'une nécropole.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Chupin J.-P., 2013, *Analogie et théorie (De la vie, de la ville et de la conception, même)*, Gollion, Infolio.
- Chupin J.-P., 2005, *Une intuition théorique à l'état de légende : la Città analogica d'Aldo Rossi*, in *Fiction théorique*, Lille, Cahiers thématiques : architecture, histoire, conception, pp. 78-97.
- Daumal R., 1952, *Le Mont Analogique (roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques)*, Paris, Gallimard.
- Eisenman P., 1982, *The Houses of Memory : The Texts of Analogy (Introduction)*, in Rossi A., *The Architecture of The City*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, pp. 2-11.
- Lévi-Strauss C., 1985, *La potière jalouse*, Paris, Plon.
- Maranda P. (dir.), 2001, *The Double Twist : From Ethnography to Morphodynamics*, Toronto, University of Toronto Press.
- Rossi A., 1996, *L'architettura della città*, Padova, Marsilio.
- Rossi A., 1968, *Architettura per i musei*, in *Teoria della progettazione architettonica*, Bari, Edizione Dedalo, pp. 121-137.
- Rossi A., 1976, *An Analogical Architecture*, *Architecture and Urbanism*, 5/ 65, pp. 74-76.
- Rossi A., 1976, *La Città analogica : Tavola*, *Lotus international*, 13, pp. 5-9.
- Rossi A., 1981, *A scientific autobiography*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- Rossi A. 1981, *L'architecture de la ville*. Traduction Françoise Brun, Paris, L'Equerre, 1981.
- Rossi A., 1988, *Autobiographie scientifique*, Paris, Parenthèses, 1988.
- Dal Co F., 1999, *Aldo Rossi: I quaderni azzurri*, Milano, Electa, Los Angeles, The Getty Research Institute.



# **LES PROJETS URBAINS : UNE FICTION ?**



---

# LE CONCOURS INTERNATIONAL DU GRAND PARIS

## ENTRE EXIGENCE SCIENTIFIQUE ET TENTATION FICTIONNELLE

---

Adrien Gey

Institut d'urbanisme de Grenoble

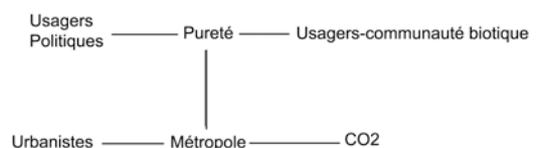
La communication se propose d'aborder ce moment spécifique de l'histoire de l'urbanisme qu'a constitué le concours international du Grand Paris. En Décembre 2008 et Février 2009 eurent lieu les rendus du concours international portant sur l'avenir de l'agglomération Parisienne, ainsi que sur la possibilité d'une métropole post Kyoto à l'échelle du territoire. Cet événement important dans l'histoire des idées en urbanisme et de la planification de l'agglomération française (Gey, 2013), a vu deux logiques à la fois institutionnelles, cognitives et pratiques, s'accomplir et se croiser. D'une part l'accomplissement et l'affermissement des méthodes, des concepts et des théories du paradigme du green urbanism (Beatley, 2012), et ce, grâce à la collaboration entre centres de recherche et tenants du champ de l'aménagement. D'autre part la manifestation d'une certaine tendance à la mise en scène et à la survalorisation d'effets dans le rendu des projets des équipes, comme de la part de la maîtrise d'ouvrage. C'est à détailler et à expliciter précisément ces deux tendances que s'emploiera cette communication.

### MÉTARÉCIT ET STRUCTURE ACTANCIELLE

Le concours du Grand Paris est d'abord l'aboutissement d'un chantier de recherche initié en 2006 par le ministère de la culture et de la communication et qui portait sur «l'architecture de la grande échelle». Un colloque sur la question ayant eu lieu en 2005 conduira à la rédaction de l'appel d'offre du projet interdisciplinaire par le Bureau de la recherche architectural urbaine et paysagère (BRAUP), le programme de recherche étant par la suite géré dans sa conception et sa mise en œuvre par la Direction de l'architecture et du patrimoine (DAPA) associé au DGUHC (Direction générale de l'urbanisme, de l'habitat et de la construction). Le programme s'étale sur quatre ans et le but est de financer chaque année les projets librement situés de huit équipes pluridisciplinaires sur le thème imposé

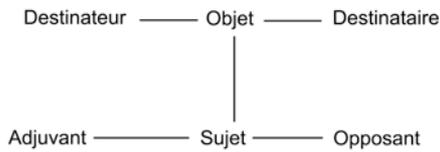
de la grande échelle. La réponse à ces appels d'offre doivent répondre à la triple exigence d'allier recherche architecturale, pratique du projet et pédagogie. Chaque projet présenté obéit à un strict cahier des charges, il doit définir clairement son projet de recherche, ses principes méthodologiques, les perspectives de valorisation, l'identité des participants et le calendrier prévisionnel. C'est en 2007, lors d'un séminaire de travail sur l'agglomération parisienne qu'émerge l'idée d'une consultation internationale sur le Grand Paris. Le détail de cette genèse institutionnelle nous permet de rappeler la démarche éminemment scientifique et sérieuse de laquelle a émergé la consultation du Grand Paris. Avant d'être cet objet médiatique et surinvesti, la consultation a été l'ensemble de ces dossiers de rendu, qui sont des réponses précises et argumentées à la problématique de la durabilité appliquée à l'échelle d'une métropole. Comme tout projet d'urbanisme, ces réponses peuvent être envisagées en terme de récit. La communication s'intéresse ici précisément à la structure dite «actancielle» (Greimas, 2002) qui s'est dégagée de l'étude des dossiers et non pas à la diversité des schémas narratif qui ont été proposés. Le premier schéma ci-dessous rappelle le prototype de la structure actancielle de Greimas, et le deuxième cette même structure appliquée aux dossiers du Grand Paris.

**Fig. 1 Rappel du modèle actantiel de Greimas**



Source : Adrien Gey, d'après Greimas, 2002

**Fig. 2 Application au récit de la ville durable**



So

urce : Adrien Gey

Dans ce schéma, le «héros» de la quête n'est plus l'urbaniste (Chalas, Thorgue, 1997), qui auparavant faisait un portrait péjoratif de l'état «actuel» des situations urbaines pour mieux se présenter en tant que «sauveur». Cette fois l'aménageur est une sorte d'adjuvant à la métropole, qui par un double processus linguistique «d'objectivation» et de «personnification», en vient à devenir le principal acteur de cette «aventure». La communication décrira quelques uns de ces phénomènes par lesquels les aménageurs semblent s'abstraire du processus de construction de la ville durable au profit de la métropole. La construction de ce récit, fait inévitable et nécessaire au bon fonctionnement de l'aménagement selon le paradigme du story telling (Throgmorton, 1992, 1993, 1996), va cependant donner lieu à quelques dérives et écarts d'ordre spectaculaire, entendu comme une volonté de mise en scène et de publicisation excessive. Il est nécessaire de souligner que ces écarts émanent de la structure du récit initial, qu'ils sont des effets de communication construits à partir de cette structure narrative présente dans la majorité des dossiers, et non des effets indépendants ou détachés d'elle.

#### LES DÉRIVES SPECTACULAIRES.

Le premier type de «dérive» remarqué dans ces dossiers est le croisement entre cette structure actantielle et une tendance propre à l'urbanisme prospectif et que nous pourrions qualifier «d'effet de radicalité». Probablement issu d'une dynamique propre aux avant-gardes artistiques, cet effet correspond à la volonté de produire des phrases chocs et des propos provocants afin de mettre en lumière des prises de positions et par là même des positions au sein du champ (Bourdieu, 1992, 1994, 2001). Ces propos sont rarement suivis d'effet et ont plutôt un objectif stratégique de classement et d'identification grâce à un effet de communication. La recherche de cet effet de radicalité se retrouve dans plan voisin de Le

Corbusier, dans les projets du groupe Archigram pour les centres villes ou dans certains textes de Rem Koolhaas à propos du junk space. Appliquée à la problématique qui est la nôtre, cette recherche de l'effet de radicalité a par exemple conduit l'équipe Descartes à programmer une ville à «-3°», alors que les recommandations du GIEC sont de contenir humblement l'augmentation des températures à 2° celsius. La même recherche pousse l'équipe Rogers à proposer la création d'une forêt d'«un million d'arbres», ou l'équipe MVRDV à promouvoir une surexploitation des ressources en vue de la société urbaine future. D'une façon générale, la forte présence de ce «principe de purification» dans la structure actantielle des dossiers, alliée à une forte confiance techniciste, ont conduit les équipes à manier les chiffres de la pollution et de la dépollution avec beaucoup de liberté.

Deuxième type de mise en scène, l'utilisation de certaines images et montages photos destinés à illustrer la «naturation» (greening) de la ville et ses effets sur les gaz à effet de serre. Le rôle de ces images a largement été étudié (Brail, Klosterman, 2001), et la communication se contentera de montrer et de commenter ces images destinées à illustrer le phénomène «d'ensauvagement» qu'ont soutenu un certain nombre d'équipes en présence.

Troisièmement l'utilisation de concepts philosophique à fort pouvoir classant (Bourdieu, 2001) comme ceux de «rhizome», ou de «parlement hybride» (Latour, 2004). La communication détaillera l'utilisation exacte de ces concepts et constatera la propension à une exploitation modérée de leur potentiel scientifique au profit d'effets de style.

Enfin on s'intéressera à la gestion du déroulement du concours par la maîtrise d'ouvrage. On décrira à cet égard l'ambiguïté de cette gestion et les conflits quant aux moyens de publicisation des résultats des travaux de cette recherche. Le cahier des charges du concours prévoyait un «troisième chantier» dont l'objectif était la présentation des travaux du Grand Paris grâce à la création d'une exposition itinérante et de l'impression des dossiers de chacune des équipes. Pour des raisons budgétaires et politiques, ce volet communicationnel du concours n'aura jamais vu le jour. Ce projet s'inscrivait dans le prolongement d'une dynamique de recherche et il correspondait à la nécessité de publicisation de ces travaux. A cette dynamique scientifique s'est superposée à partir de 2007 une dynamique plus proprement spectaculaire qui a vu la promotion du

concours en tant que «machine à rêver». L'appropriation du projet par la présidence de la république de l'époque a orienté temporairement le programme de recherche vers «l'entertainment» avec la convocation, au mépris de la cellule scientifique, d'architectes stars et plus connus pour leurs gestes architecturaux que pour leurs travaux sur les tissus urbains. Processus qui s'est de même incarné dans des discours fleuves assimilant sans distinction des problématiques urbaines spécifiques avec des enjeux de politique culturelle. Avec ce dernier phénomène, le concours du Grand Paris en vient finalement à illustrer les conflits en matière de «publicité» théorisés par Habermas (1988) et notamment les dérives liées à la personnalisation de la sphère publique.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Beatley T. (dir.), 2012, *Green cities of Europe, global lessons on green urbanism*, Washington, Island press.
- Bourdieu P., 1992, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil.
- Bourdieu P., 1994, Pour une science des œuvres, in Bourdieu P, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, pp. 59-91.
- Bourdieu P., 2001, *Science de la science et réflexivité*, Paris, Raison d'agir.
- Brail R.K, Klosterman R.E., 2001, *Planning support system. Integrating information systems, models, and visualization tools*, USA, Environmental systems research institute inc.
- Chalas Y., Thorgue H., 1987, *Le complexe de Noë ou l'imaginaire aménageur : espaces et pratiques d'imaginaire d'Echirolles*, Grenoble, IREPS-CEPS.
- Dossiers de rendu du concours international du Grand Paris, <http://observatoiregrandparis.org/le-grand-paris/les-equipes/>
- Gey A. 2013, La construction d'une «hyper nature» dans les projets de la ville durable. Le cas du Grand Paris, *Vertigo*, à paraître.
- Greimas A.J., 2002, *Sémantique structurale*, Paris, PUF.
- Habermas J., 1988, *L'espace public*, Paris, Payot.
- Latour B., 2004, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, La découverte.
- Throgmorton, J. A. 1992, Planning as persuasive storytelling about the future: negotiating an electric power rate settlement in Illinois, *Journal of Planning Education and Research*, 12, pp. 17-31.
- Throgmorton J, A. 1993, Planning as a rhetorical activity: survey research as a trope in arguments about electric power planning in Chicago, *Journal of the American Planning Association*, 59(3), pp. 334-346.
- Throgmorton J, A., 1996, *Planning as Persuasive Storytelling: The Rhetorical Construction of Chicago's Electric Future*, Chicago, University of Chicago Press.



---

# QUAND LES PROJETS UNIVERSITAIRES MADRILÈNES VENDENT DU RÊVE

## MISE EN SCÈNE OU RÉALITÉ MÉTROPOLITAINES ?

---

Lise Fournier

Institut d'urbanisme de Paris

Les stratégies de marketing urbain reposent sur un travail de construction identitaire, fabriquant des images et des récits en plus ou moins grand décalage avec la réalité. L'accueil de grands événements sportifs ou culturels et les grands gestes architecturaux participent d'un urbanisme fictionnel conçu comme levier de mobilisation métropolitaine. Au cours des années 1990 et 2000, les villes espagnoles se sont lancées dans de grands projets : le quartier olympique de Barcelone, l'île de la Cartuja pour l'Exposition universelle de Séville, le musée Guggenheim de Bilbao, ou encore l'opéra de Valence illustrent la rivalité des villes espagnoles à l'heure d'exprimer une «nouvelle modernité urbaine» (Baron, 2010 : 89). Or, si Madrid a été un creuset des grandes utopies urbaines, les projets métropolitains madrilènes sont moins médiatiques que ceux d'autres villes européennes. Il s'agit d'interroger la métropolisation madrilène au regard du *storytelling* identitaire qui amène à gouverner la ville par le récit pour voir en quoi la mise en scène des projets universitaires, reposant sur des pratiques urbanistiques renouvelées, raconte une métropole incertaine.

### INTERROGER LA FICTION DE LA MÉTROPOLISATION MADRILÈNE

La capitale espagnole souffre d'un déficit d'image sur la scène internationale. Après le miracle économique espagnol plébiscité dans les années 2000, l'action urbanistique s'inscrit dorénavant dans le contexte de l'éclatement de la bulle immobilière en 2008 et de la crise de l'économie spéculative du ladrillo conduisant à une remise en cause du modèle urbain espagnol. Pourtant, forte de ses 6,6 millions d'habitants, Madrid est la troisième aire métropolitaine européenne. Comment s'exprime la fictionnalisation dans le processus de métropolisation madrilène ?

La capitale espagnole est le théâtre d'un processus de métropolisation

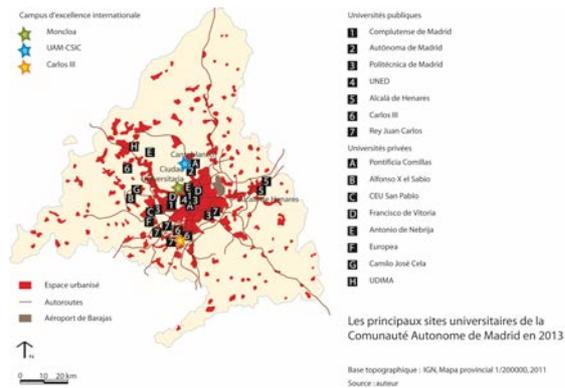
De la bourgade de Castille promue capitale en 1561 à la métropole européenne, la croissance de Madrid a été particulièrement forte au cours du XXe siècle. Malgré sa méconnaissance, avec ses fonctions de commandement et sa connexion à des réseaux à différentes échelles, la capitale espagnole dispose de nombreux atouts métropolitains : centre politique, administratif, économique, financier, culturel ou médiatique du pays, mais aussi interface ouverte sur le monde avec le hub aéroportuaire de Barajas, elle est également le premier centre universitaire du pays. Or, si l'université est depuis longtemps un objet d'étude pour les géographes et les urbanistes, rares sont encore les travaux réalisés à l'échelle régionale, notamment dans la Communauté autonome de Madrid. C'est donc sous l'angle du projet universitaire que nous avons choisi d'interroger la métropolisation madrilène.

Le projet universitaire comme vecteur du développement métropolitain

La région de Madrid dispose en effet de 325 000 étudiants répartis dans sept universités publiques et huit privées, ce qui en fait l'un des foyers universitaires les plus importants d'Europe. La récente multiplication des projets universitaires trahit cette obsession de devenir une grande métropole européenne. En effet, une université est un grand équipement dont l'implantation impacte durablement un territoire, en termes de contraintes mais aussi en termes d'atouts : la présence d'universités reconnues à l'étranger est nécessaire pour prétendre accéder au rang de métropole (Mespoulet, 2012 : 11). Les universités, présentées comme des acteurs centraux de l'économie de la connaissance, sont au cœur des enjeux métropolitains : investies de nouvelles compétences, elles sont encouragées à assumer des rôles qui dépassent leur mission de formation et de recherche et à agir sur le

territoire local en tant qu'acteur urbain (Dang Vu, 2011 : 13). Pendant longtemps mono centrique, le modèle urbain madrilène devient aujourd'hui polycentrique ; le développement de Madrid s'effectue désormais par la projection le long des grands axes routiers des espaces résidentiels et des grands équipements comme les universités.

**Fig.1 Les principaux sites universitaires de la Communauté autonome de Madrid en 2013**



Source : Lise Fournier

Le récit, principe de l'action urbanistique et analyse de la métropolisation

Action matérielle sur l'espace urbain, le projet dessine aussi une représentation de la ville ; il met en jeu des acteurs qui produisent de l'espace, des activités, du discours (Rosemberg, 2000 : 2). Or, nous posons que la mise en récit des projets universitaires cherche à rendre visible la dimension métropolitaine de Madrid. Dès lors, en quoi le projet universitaire est-il un moyen d'interroger la fictionnalité de la métropolisation madrilène ?

Les analyses se fondent ici sur un travail de doctorat en cours dont la méthodologie repose sur l'exploitation d'un corpus documentaire (état des lieux de la recherche, production de projets par les universités, revue de presse) et sur la conduite d'une vingtaine d'entretiens semi-directifs (avec les universitaires, les gestionnaires d'universités, les responsables des politiques universitaires au sein des collectivités). Nous focalisons l'analyse sur une variable, le récit, qui donne à voir une facette accessible de la métropolisation madrilène.

LES PROJETS UNIVERSITAIRES À MADRID PARTICIPENT D'UN URBANISME FICTIONNEL

Dès l'origine, les projets universitaires madrilènes sont conçus pour répondre au déficit d'image dont souffre la capitale espagnole, et soignant la mise en scène et en spectacle au détriment de la production réelle de territoire, ils participent d'un urbanisme fictionnel.

Le projet universitaire, symbole de la construction d'une mythologie métropolitaine

Madrid est une capitale un peu particulière qui reste sans université jusqu'au XIXe siècle. Il faut en effet attendre 1836 pour que l'université d'Alcalá de Henares soit transférée à Madrid et prenne le nom d'Université Centrale. S'inventer une histoire et une filiation pour une ville capitale dépourvue de tradition universitaire participe de cette mise en récit qui repose sur des projets universitaires inscrits dans des politiques d'image. À ce titre, le projet de la Ciudad Universitaria, conçu en 1927, correspond à l'une des actions d'aménagement urbain les plus emblématiques de Madrid. Si la Ciudad Universitaria est projetée pour répondre à la dispersion des installations universitaires dans le tissu urbain et pour régler le problème de l'insuffisance et de l'inadaptation des équipements sanitaires de la ville, elle est aussi avant tout conçue comme vitrine moderne pour une ville-capitale en quête de reconnaissance. Ce projet est ainsi pensé dès le départ par le monarque Alphonse XIII comme « l'œuvre de son règne » (Chías, 1986 : 29), et s'inspire du modèle fantasmé du campus nord-américain pour accueillir l'université matricielle madrilène après un voyage réalisé par l'élite monarchique en Amérique du Nord.

**Fig. 2 Les facultés de Médecine et de Pharmacie de la Ciudad Universitaria conçues sur le modèle du campus nord-américain**



Source : Lise Fournier

Les projets universitaires madrilènes sont ainsi élaborés dès le départ comme symbole de la construction d'une mythologie métropolitaine,

et reflètent par la suite la mise en scène du passage de la ville-capitale à la métropole européenne.

Le projet universitaire s'affiche comme source de développement urbain

Les projets d'universités, qui se multiplient dans la Communauté autonome de Madrid à partir des années 1970, sont présentés dans les discours comme vecteur de requalification des espaces urbains défavorisés et d'urbanisation des espaces périphériques.

Dans les premiers projets, l'université publique est affichée comme un outil de rééquilibrage dans une logique d'équipement du territoire. À l'échelle locale, la réapparition de l'université d'Alcalá de Henares en 1977 participe de la requalification du centre ancien de la ville, devenue ville dortoir avec la croissance industrielle. À l'échelle métropolitaine, la création en 1989 puis 1996 des universités Carlos III et Rey Juan Carlos s'inscrit dans une politique de rééquilibrage au profit d'un sud traditionnellement ouvrier et déshérité.

Puis, à partir des années 1990, de nouveaux projets participent de l'écriture de fictions urbaines visant à «faire la ville» à partir d'universités privées conçues comme des noyaux à partir desquels s'organise la production urbaine. Ainsi, Villanueva de la Cañada, petite bourgade rurale de 5 000 habitants en 1993, voit sa population tripler en quinze ans suite à l'arrivée des universités Alfonso X el Sabio (1993) et Camilo José Cela (1998). Les projets universitaires sont affichés par les acteurs comme le moteur de la croissance économique et immobilière de la commune. Ces projets d'universités privées s'accompagnent aussi d'infrastructures favorisant le développement urbain. En s'installant à Montepíncipe, l'université San Pablo CEU finance ainsi la station de métro léger la desservant, également rendue accessible aux populations riveraines.

**Fig. 3 La station de tramway desservant l'université San Pablo CEU à Montepíncipe**



Photo n°2 : La station de métro léger desservant l'université San Pablo CEU à Montepíncipe (source : auteur, juin 2012)

Source : Lise Fournier

Les projets d'excellence comme mise en scène de la métropolisation madrilène

Dans le cadre des reconfigurations institutionnelles, les collectivités territoriales sont sollicitées pour contribuer à faire émerger des initiatives visant à bâtir des projets qualifiés d'excellence. Ainsi, les projets universitaires issus de la série d'appels à projets «campus d'excellence internationale» (CEI) mettent en scène une fiction métropolitaine. Ce programme, lancé par le ministère de la Science et de l'Innovation et inscrit dans la Stratégie Université 2015 impulsée en 2008, illustre la tendance du gouvernement à distance des territoires par l'État central, guidé par la recherche de la compétitivité dans la logique du New Public Management. Ce qui se dessine, c'est le choix fait par l'État d'une stratégie de métropolisation consistant à concentrer l'effort d'investissement sur quelques métropoles (Pinson, Rousseau, 2011 : 48), et notamment Madrid dans le cas espagnol. En effet, sur les 51 projets présentés et les 18 retenus en 2009, trois des cinq «campus d'excellence internationale» labellisés en Espagne dans le cadre du premier appel sont madrilènes, les deux autres barcelonais. Néanmoins, si les projets d'excellence mettent en scène la métropolisation, ils constituent aussi des coquilles vides. Si le «campus d'excellence internationale UAM-CSIC» met en avant le projet de Plaza Mayor du campus de Cantoblanco, affiché comme nouveau centre de services à l'échelle du campus, il a été conçu et financé avant l'appel à projets ministériel. En effet, les projets CEI n'ont pas été dotés des moyens financiers leur permettant de rendre effective cette fiction métropolitaine, le phénomène étant accentué par la crise financière qui conduit à une restriction budgétaire affectant l'enseignement supérieur et la recherche. Ils agissent plutôt comme une marque cherchant à rendre visibles les universités madrilènes dans une logique de

compétition internationale, rassemblant sous un même sceau des initiatives éparées, mais estampillées CEI.

**Fig. 4 Le projet de Plaza Mayor du campus de Cantoblanco de l'université Autónoma**



Photo n°3 : Le projet de Plaza Mayor du campus de Cantoblanco de l'université Autónoma (source : auteur, mars 2013)

Source : Lise Fournier

Les projets universitaires madrilènes participent ainsi d'un urbanisme fictionnel qui traduit une transformation de l'action urbanistique.

LES PORTEURS DE PROJETS UNIVERSITAIRES DÉVELOPPENT DE NOUVELLES MODALITÉS DE FAIRE LA VILLE

Les stratégies utilisées par les porteurs de projets pour mettre en scène le projet universitaire développent de nouvelles modalités de faire la ville, basées sur le récit comme principe cardinal de l'action urbanistique. Ces politiques d'image sont des politiques urbaines visant à modifier les représentations de la ville, qui peuvent se lire comme «signe de l'entrepreneurialisation des politiques urbaines» (Rousseau, 2011 : 340). Les communicants voient leur poids se renforcer chez les gestionnaires des universités et des collectivités concernées tandis que les porteurs de projets développent des stratégies basées sur les partenariats.

Le marketing urbain consacre l'avènement de la ville entrepreneuriale

Les politiques d'image apparaissent comme des politiques d'attractivité au service du développement urbain nécessitées par la mise en compétition des villes (Rousseau, 2011 : 16). Le marketing urbain traduit la pénétration des dogmes néolibéraux dans la gestion

urbaine. Dans un article fondateur, le géographe David Harvey lie fortement entrepreneurialisme et marketing urbain : il y explique que «vendre la ville en tant que lieu d'activités dépend grandement de la création d'une imagerie urbaine attractive» (Harvey, 1989 : 13). Ce tournant entrepreneurial, qui se caractérise par des projets conçus selon une perspective top-down faisant des mécanismes marchands leur principal vecteur d'organisation et intégrant l'idée de compétition interurbaine aux stratégies de développement urbain, est assimilé par le système d'acteurs portant les projets universitaires madrilènes. Universitaires, gestionnaires des universités, et responsables des politiques universitaires au sein des collectivités adoptent ce même discours dans leurs stratégies en direction de l'extérieur. Dans un contexte renforcé de concurrence interurbaine et interuniversitaire, les porteurs de projets universitaires développent de nouvelles stratégies pour capter les étudiants, basées sur le développement du marketing et de nouveaux partenariats.

L'irruption des communicants dans la machine de la fabrique urbaine

Nous avons vu que les porteurs des projets universitaires conçoivent les projets CEI comme des marques. Cette stratégie de création d'une identité de marque enrichit l'approche du marketing d'un nouveau concept, l'urban branding (Rousseau, 2011 : 18). En introduisant l'idée de marque, le branding urbain rapproche encore davantage la gestion de la ville de celle d'une firme, renforçant le personnage du communicant qui occupe une place de plus en plus importante au sein des universités. L'irruption des communicants dans les projets, notamment universitaires, se traduit par des campagnes de promotion publicitaires. Ces stratégies de publicité orchestrées par les services de communication des universités se manifestent par la participation à des foires éducatives, des journées de portes ouvertes, ou par la promotion de l'université par des volontaires dans les lycées. Ces stratégies de communication sont particulièrement développées dans les universités privées, comme l'université San Pablo CEU qui finance des campagnes promotionnelles dans les transports en commun madrilènes.

**Fig. 5 Campagne publicitaire de l'université CEU San Pablo dans la station de métro Moncloa**



Photo n°4: Campagne publicitaire de l'université CEU San Pablo dans la station de métro Moncloa (source : auteur, avril 2013)

Source : Lise Fournier

Le développement des partenariats en réponse à un contexte plus concurrentiel

Les porteurs de projets universitaires développent également de nouveaux types de partenariats. Ces partenariats voient tout d'abord le jour entre universités. Les universités madrilènes Autónoma et Carlos III forment ainsi avec les universités barcelonaises Autónoma et Pompeu Fabra une association stratégique destinée à promouvoir l'image internationale de ces quatre universités publiques : l'alianza 4 universidades. Les partenariats peuvent également s'instituer entre collectivités : la municipalité d'Alcalá de Henares, reconnue par l'Unesco pour son université et son quartier historique, a entamé une démarche partenariale avec les autres sites universitaires figurant au patrimoine mondial comme Caracas, Mexico ou Charlottesville. Enfin, les partenariats s'établissent entre universités et monde de l'entreprise. A Hoyo de Manzanares, l'association des entrepreneurs souhaite développer des partenariats avec l'université privée Antonio de Nebrija. Le projet «CEI UAM-CSIC» de l'université Autónoma met pour sa part en scène le concept de «campus territorial» en inventant et promouvant un nouveau territoire scientifique pour la capitale espagnole, «Madrid Norte», regroupant l'université Autónoma, le CSIC (l'équivalent de notre CNRS), les instituts financés par la politique régionale de la Communauté autonome (IMDEAs), le Parc Scientifique de Madrid et les associations d'entreprises.

**Fig. 6 L'invention du «campus territorial» Madrid Norte**

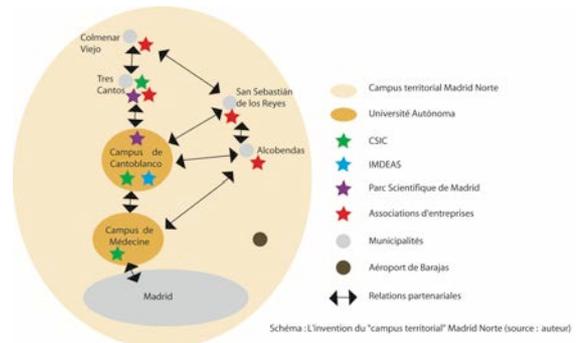


Schéma : L'invention du «campus territorial» Madrid Norte (source : auteur)

Source : Lise Fournier

Alors que la mise en récit vise à donner une meilleure visibilité aux projets universitaires et urbains, les nouvelles modalités de l'action urbanistique reflètent en outre une autre conception de ce que signifie gouverner une ville.

#### DES STRATÉGIES QUI RACONTENT UNE MÉTROPOLE INCERTAINE

La mise en récit des projets universitaires se révèle contradictoire. La montée du storytelling se base sur la mise en intrigue des projets urbains, notamment universitaires, la fabrique urbaine se dématérialisant en dehors de tout débat démocratique. Or en l'absence d'instances métropolitaines institutionnalisées se pose la question de la légitimité de ces pratiques. Néanmoins, la mise en fiction participe de la production territoriale et en proposant un récit, elle rend possible les conditions d'émergence d'une identité métropolitaine. Janus à double face, ces stratégies narratives constituent ainsi une mise à l'épreuve narrative du moment métropolitain.

La question de la pérennité du système régional universitaire

En dépit d'un contexte madrilène de diminution de la demande étudiante, les projets universitaires reposent toujours plus sur des programmes de croissance. De manière paradoxale, c'est au moment où se multiplient les installations universitaires que le nombre d'étudiants diminue fortement, pouvant remettre en cause à terme la pérennité de certains sites. Les discours apparaissent en profond décalage avec la réalité observée : la logique de l'évènement prend le pas sur des logiques de pérennisation. Cette situation est

d'autant plus problématique que ce manque d'anticipation n'est pas seulement propre au monde universitaire – il touche d'autres secteurs d'activité économique – et qu'il s'amplifie avec la crise. Les projets universitaires sont uniquement choisis pour des raisons d'opportunité urbaine sans vision stratégique d'ensemble dans un contexte de libéralisation foncière.

Une gouvernamentalité métropolitaine incertaine

Cette carence stratégique s'explique notamment par l'absence d'institutions métropolitaines institutionnalisées couvrant correctement les échelles fonctionnelles. Si l'université relève de la compétence régionale, la Communauté autonome de Madrid ne bénéficie en effet ni d'une planification spécifique à l'échelle supra-communale, ni à l'échelle régionale (Valenzuela, 2010 : 96), ce qui rend plus difficile toute velléité de programmation universitaire au niveau métropolitain.

Vers la construction d'une identité métropolitaine madrilène ?

Cependant, les identités politiques sont le produit des entreprises et des concurrences politiques. La mise en fiction de la fabrique urbaine, à travers les projets universitaires d'envergure métropolitaine participant à la production territoriale comme «Madrid Norte», participe à l'émergence d'une prise de conscience métropolitaine. Cet enjeu est d'autant plus grand dans le contexte de discussion du nouveau plan d'aménagement de Madrid (PGOUM) : quelles capacités de mobilisation et d'organisation urbaine seront accordées aux projets, notamment universitaires ? Reste à espérer que la fictionnalisation de la ville en train de se faire servira de prise de conscience de la nécessité de construire un avenir commun.

## BIBLIOGRAPHIE

Baron N., 2010, *L'Espagne aujourd'hui : de la prospérité à la crise*, Bruxelles, De Boeck.

Chías Navarro P., 1986, *La Ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización*, Madrid, Universidad Complutense.

Dang Vu H., 2011, *L'action immobilière des universités mondialisées. Le Plan campus au regard d'expériences américaines, britanniques et belges*, Champs-sur-Marne, Université Paris Est, thèse de doctorat en aménagement et urbanisme.

Harvey D., 1989, *From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in late Capitalism*, *Geografiska Annaler Series B : Human Geography*, 71-1, pp. 3-17.

Mespoulet M. (dir.), 2012, *Université et Territoires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Pinson G., Rousseau M., 2011, *Les systèmes métropolitains intégrés – état des lieux et problématiques*, *Territoires 2040*, 3, pp. 29-60.

Rosemberg M., 2000, *Le marketing urbain en question. Production d'espace et de discours dans quatre projets de villes*, Paris, Anthropos.

Rousseau M., 2011, *Vendre la ville (post) industrielle. Capitalisme, pouvoir et politiques d'image à Roubaix et Sheffield (1945-2010)*, Saint-Etienne, Université Jean Monnet, thèse de doctorat en science politique.

Valenzuela Rubio M., 2010, *La planificación territorial de la región metropolitana de Madrid. Una asignatura pendiente*, *Cuadernos geográficos*, 47, pp. 95-129.

---

# WHEN THE NARRATIVE OF ENVIRONMENTAL CERTIFICATIONS REPLACES THE DEBATE ON QUALITY

---

Carmela **Cucuzzella**  
Concordia University

More and more today, environmental certifications appear to create an event whenever they are presented as 'secured' in an architectural project. These certifications represent to the client a symbol of responsible design. Is this increasing occurrence, initiated on the granting of an environmental certification in turn shifting the architectural project's narrative to the environmentalist's narrative? Our studies have already begun to show that the magnitude of this event's representational dimension is directly proportional to the strictness level of the certification itself – in other words, the stricter the environmental certification requirement for the project, the bigger the event when it is granted. In this paper, we confront some "environmental narratives" and present how the aesthetic and experience of space in the contemporary storytelling of architectural projects is increasingly displaced, particularly for the situation of Canadian competitions.

In our current research, we study the discourse related to public space architecture competitions since 1987, the year that the definition of sustainable development was internationally accepted in the Brundtland report (1987). We observe that environmental certifications are impacting the outcome of public space design projects, the traces of which are particularly accessible in competition documents and in our case in the context of Canadian Architectural competitions from 1987–2011. In order to tackle a corpus of approximately 100 competitions, our hypothesis states that architectural narratives in the era of environmentalism are not leaving behind democratic concerns and communication for a great story, but rather the opposite. We are observing a shift in architectural discourse, where the narrative is too often, too closely tied with present-day political agendas, leading to the increasing production of unspectacular projects at the benefit of political accomplishments hidden under the veil of public architectural projects.

Additionally, we argue that, with the contemporary condition of risk society, there is an increasing obligation to ensure that buildings

must be proven to be environmental, otherwise their quality is actually questioned, where the environmental certification is the 'proof'. This form of defining quality is in fact confronting the more qualitative form of constructing a definition of quality.

This paper has three main parts. First we present two examples of contemporary competitions from our research, illustrating how the narratives related to their requirements have shifted and how this, in turn, has impacted the competitor stories of their own projects. Second, we will introduce the notion of risk society and show how this presents tensions with the contemporary architectural project. Finally, we will present some examples of the jury report and media coverage of these same competitions to show how the environmental certification, rather than the quality of the winning project, represents the real competition prize – making a "spectacle" of the environmental certification here understood as a meta-story.

## THE SHIFTING NARRATIVE IN CONTEMPRARY ARCHITECTURAL COMPETITIONS

In the Canadian context, most projects that are commissioned through the competition process are public projects. In fact, of the over 300 competitions organized since 1945 in Canada, there is less than a handful of competitions for private projects. These competitions therefore represent, on the most part, significant cultural and/or political milestones. In this paper, we choose to analyze the documentation related to the many phases of the architectural competition as a construction of cultural and political meaning and intent – from the requirements in the brief, to the competitor proposal, the jury report and the media responses. In particular we look at the competitor proposals, and their architectural narratives to understand the cultural meaning of their project intents (Psarra, 2009). We also look at the other associated competition documents to obtain a comprehensive view of the narrative of the competition as an architectural project in and

of itself. For the sake of brevity, we present the results of only two competitions of the many studied. One of the first competitions in Quebec to include environmental requirements was the Bibliothèque de Charlesbourg competition, launched in 2003. It did not require an environmental certification, but competitors were asked to ensure that: “Les propositions devaient démontrer une préoccupation pour l’architecture durable, tant dans le choix des matériaux que dans les systèmes mécaniques” (Ville de Quebec, 2003, p.29). This competition was mostly concerned with creating a new cultural center by specifying a series of qualitative architectural characteristics expected of the winning project. Of the five finalists, only one included considerations of sustainable development, “C’est un espace lumineux, convivial et flexible qui intègre subtilement des principes de développement durable.” (Équipe Atelier Big City et al., 2003, p.1). This team did not win. Their descriptive text dedicated 2 out of the 9 pages to their ecological approach. Yet, none of the other finalists included these concerns. In fact, none of the finalist visual panels included any details regarding their ecological vision. Our research concluded that in the early 2000’s, the architectural project narratives in competitions held in Quebec – the province that organizes the most competitions in Canada – did not have project narratives that were tightly knitted to environmentalism.

2003 was the year that the Leadership in Energy and Environmental Design (LEED) was launched in Canada, and would soon become the national norm for green building design. If we compare the results of competitions organized leading up to 2003, with those organized in the late 2000’s, we notice a marked difference. The New Montreal Planetarium Competition was an international competition launched in 2008 in Montreal. It had an environmental certification requirement of LEED Platinum, the highest level possible with the LEED green building rating system. The general requirement for sustainability for the New Planetarium was stated as. “Le Planétarium, de par sa vocation, se doit de refléter une sensibilité à l’environnement et au développement durable. [...] Pour y répondre, la direction s’est fixé un objectif dès plus exigeants, la certification LEED platine. La section no.4 déterminera les critères à prioriser” (brief, p.29). Of which the section 4, devoted entirely to the sustainable development criteria only included a comprehensive summary of LEED categories of concern. These brief requirements had obvious repercussions in terms of the narratives produced by each of the finalists. Each of the finalists devoted a major part of their project narratives to

sustainability, where the winning project devoted almost 50% of their descriptive text to their proposal regarding sustainable development – resulting in a narrative that is closer to that of an environmental engineer rather than an architect. For this competition, finalists were required to devote one of their 4 visual panels entirely to questions of sustainable development.

**Fig. 1 Winning proposal by Cardin-Ramirez for the Montreal Planetarium competition - main entrance**



Source : Cardin et al., 2009

As the political imperative of environmental certifications trickles down to public space projects, competitors, in order that they may win a competition, abide by this new tendency in their storytelling. Increasingly this leads to architectural projects immensely integrated with the contemporary political debates since designers must constantly prove that they can achieve a certain level of sustainability through the certification that is so important for political communicative purposes. Green building certifications, just one example of environmental risk management tools, are increasingly embedded in development projects. So, rather than considering the architectural project as a whole, there is an increasing focus on the fragmented evaluation and quantification of performance efficiencies offered by the combined credit systems of these certifications and the new technologies necessary to obtain these credits. This has become an epistemological problem since quantifiable empirical data is increasingly needed to design and judge a quality building. Research shows that it is not yet certain that the performance of environmentally certified buildings is much better than comparable non-certified buildings (Scofield, 2009). This is emerging as a contemporary paradox where risk society and its plethora of environmental management systems are redefining the notion of quality in general and therefore impacting the deep public essence of such spaces.

#### THE RISK SOCIETY AND ITS TENSIONS WITH THE ARCHITECTURAL PROJECT

Why are architectural project narratives turning to the language of risk management? The contemporary environmental crisis has given rise to a society obsessed with controlling the future.

This is our risk society, which emerged in response to the modern conditions of technology and uncertainty. Giddens defines it as "a society increasingly preoccupied with the future (and also with safety), which generates the notion of risk" (Giddens, 1991: 3).

Risk society emerged specifically with the parallel emergence of: (1) growing concerns of environmental risk, as these had come to be the predominant product of industrial society; and (2) development of probabilistic risk assessment. Society is increasingly threatened by potential risks that are a result of the modernization process itself. "Risk may be defined as a systematic way of dealing with hazards and insecurities induced and introduced by modernization itself" (Beck, 1992: 21). By modernization we mean the way humans increasingly seek technological mastery over nature.

The prevention of these 'manufactured' risks through measurable, predictable means has become inadequate in a society where risks are being introduced faster than they could be understood, let alone quantified. In fact, Giddens (1991) has stated that the modern understanding of risk was supposed to help humans control their future, to normalize it. Yet according to Giddens (1991) and Beck (1992) things have not turned out that way. So even if this modern understanding of risk was supposed to help humans control their future or to normalize it, attempts to control the future through these measurable methods have led to the realization that humans need different approaches for relating with uncertainty.

The emerging relevance of new ways of thinking of future consequences, such as the precautionary principle rests on the failure of traditional scientific approaches to deal with such uncertainty, but more importantly, on the myth of scientific progress which reduces the world to produced artefacts driven by the efficiency of technology (Larceneux and Boutelet, 2005, Latouche, 2006).

In fact, as far back as 1954 (original French publication), Ellul identified a perplexing paradox with technology. He stated that technology drives intention and so individuals have become the slaves of the technologic society, where :

*"[...] the individual participates only to the degree that he is subordinate to the search for efficiency, to the degree that he resists all the currents today considered secondary, such as aesthetics, ethics, fantasy. Insofar as the individual represents this abstract tendency, he is permitted to participate in the technical creation, which is increasingly independent*

*of him and increasingly linked to its own mathematical law."* (Ellul, 1964: 74)

This author claims that all methods are rationally arrived at and based on absolute efficiency. This has transcended the individual's desire or ability to think and act outside this technological realm impoverishing humanity's ability for creativity and reflection. He claimed that:

*"It is considered illusory to think it possible to construct a true system of action from non-quantitative laws and observations. This was the traditional stumbling block for psychological techniques. [...] Progress came about only when the human sciences took on the exactitude of mathematics. Only metric methods can analyse and predict efficiently"* (Ellul, 1964: 342).

How is this paradox, which was identified in the 1950's, relevant today? The rigid use of environmental certifications for architectural projects has become a main protagonist of this impoverishment, since action is driven by the set of prescriptive guidelines – particularly when environmental green building rating systems are imposed for design and development since they are 'efficient' tools for assessment, and as is increasingly the case for Canadian competitions. How is risk society shifting the narratives of architectural projects in the competition? Architectural projects today are often reduced to any other type of development project, concerned primarily with the quantification and minimization of potential risks rather than by the experience and aesthetics of space. This is one of the main reasons why environmental certifications for buildings have become so important – they allow for the utmost control (as far as humanity has been able to predict to date) the potential risks in buildings. This presents an obvious problem when assessing the overarching quality of architectural projects.

#### THE SPECTACLE OF THE ENVIRONMENTAL CERTIFICATION

The narratives related to environmental certifications in competitions do not end when the winner is selected. In fact, the media response heavily contributes to this as they create a spectacle of the 'certified' winning project. Guy Debord states that :

*"The spectacle presents itself as something enormously positive, indisputable and inaccessible. It says nothing more than 'that which appears is good, that*

*which is good appears'. The attitude which it demands in principle is passive acceptance which in fact it already obtained by its manner of appearing without reply, by its monopoly of appearance."* (Debord, 1977: 12)

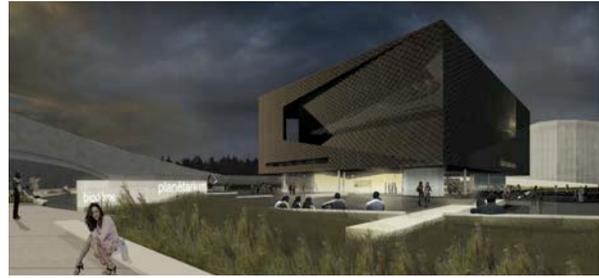
This quote by Debord nicely describes what occurred when the New Montreal Planetarium competition announced their winner. The second paragraph of a two-page press release announcing the winning team read as:

*"The winning project combines innovation, daring and energy efficiency [...]. Moreover, [...] the project's solid environmental aspects will ensure that the future Planetarium attains LEED platinum certification."* (Ville de Montréal, 2009b).

We can wonder, with such an emphasis on the environmental certification, if it was the environmental certification that was the real competition prize rather than the architectural project? In addition, the most redeeming quality for the winning project was not the symbolism related to its telescopic canon shaped theatres, since the jury recommended that winning team needed: "Further exploration of the symbolism of the cones in terms of iconography and the materiality" (Ville de Montréal, 2009a, p.7). We must highlight that the symbolic and spatial aesthetic quality of the runner-up proposal, and not the winner, was judged as spectacular, as is evident in the following quote extracted from the jury regarding the runner-up, "Le jury souligne la qualité spatiale exceptionnelle de même que la qualité sculpturale et sa réponse spectaculaire au site. (Ville de Montréal, 2009a: 5).

In this case, the spectacle is not the architectural project, but rather the publicly announced environmental certification achieved through the winning project in the competition. The winning project of this competition was reduced to a political communicative vehicle without much consideration for a project that could also be spectacular. This was one among several recent architectural competitions in Canada where such an event occurred.

**Fig. 1 : Runner-up proposal by Croft-Pelletier for the Montreal Planetarium competition - black hole symbolism**



Source : Croft-Pelletier et al., 2009

## CONCLUSION

Our first analyses converge to an emerging 'spectacle of the environmental certification', not only because politicians want to give the appearance of being responsible, but also because politicians are submerged in a society obsessed with risk and its management (Giddens, 1991, Beck, 1992). Politicians are continually asked to 'prove' their ability to manage risks, where environmental risks are by far, one of the most important today. Here, we begin to notice how well risk society intersects with the society of the spectacle. The uncontested obsession today for supporting green building certification is founded on the social relation to this "commodity" mediated through its images of responsible symbolism. Are we selecting the most conventional project in an architectural competition so that it can satisfy a short-term political agenda?

The intense focus of evaluation of environmental risk in competitions has led to the polarities of how risk and overall quality can be judged for the architectural projects. This dichotomy between environmental risk of buildings and the complexity of architectural projects is a disciplinary problematic. This becomes quite evident in the competition and represents a point of fragility since some jury members prefer to measure quality from an objective perspective, while others will argue that the notion of architectural quality can only be debated in order to arrive at a collective construction. The emerging architectural narrative, heavy in environmentalism, as it is prevalent in the discourse of many winning architectural projects in contemporary competitions, increasingly results in unspectacular projects, veiling however, spectacular political goals. Could it be that the actors of risk society and their environmental management imperatives are actually imposing a shift in the narratives of architectural projects with the risk of impacting the overall quality?

## BIBLIOGRAPHY

Beck U., 1992. *Risk Society: Towards a New Modernity*, London, California, New Delhi, Sage.

Brundtland G. H., 1987. *Our Common Future*, Oxford, Oxford University Press.

Croft, Pelletier, Jodoin Lamarre, Pratte, Dessau & SDK, 2009, *Montreal Rio Tinto Alcan Planetarium. Le trou noir... l'inconnu*, Montréal  
Rio Tinto Alcan Planetarium Architectural 2008 Competition – étape 2, Montreal: Ville de Montréal.

Debord G., 1977. *Society of the Spectacle*, Detroit, Black and Red.

Ellul J. 1964., *The Technological Society*, New York, Vintage Books.

quipe atelier Big City, NIP paysage & l'CEUF, 2003. *Bibliothèque Charlesbourg – description du projet*.

Giddens A., 1991. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Oxford, Cambridge, Polity Press and Blackwell Publishing.

Larceneux A., Boutelet M. (eds), 2005, *Le Principe de précaution: débats et enjeux*, Université de Bourgogne, éditions Universitaires de Dijon.

Latouche S., 2006, *Le pari de la décroissance*, Paris, Fayard.

Psarra S., 2009, *Architecture and Narrative: The formation of space and cultural meaning*, London, Routledge.

Ville de Montréal, 2009a, *Le Planétarium/Concours d'architecture : rapport du jury à étape 2*. Montréal.

Ville de Montréal, 2009b, *Montréal's Nature Museums Announce the Winning Firm*. Press Release: Montréal Rio Tinto Alcan Planetarium Architectural Competition. Montreal: Muséums Nature Montréal.

Ville de Québec, 2003. *Concours d'architecture Bibliothèque de Charlesbourg Programme*, Quebec, Ville de Québec.



# **LA FABRIQUE DES IMAGES**



---

# DRESDE, DE L'IMAGE DE LA VILLE À LA VILLE-IMAGE

---

Raphaële **Bertho**  
Université de Bordeaux 3

Sur les bords de l'Elbe, les passants sont invités par de curieuses installations à confronter la vue du centre-ville avec une peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle. Véritable injonction paysagère (Bertho, 2011) en acte, ce dispositif est ici révélateur de la production narrative à l'œuvre dans le processus de reconstruction du centre-ville de ce joyau architectural de la renaissance disparu sous les cendres à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Un passé que les architectes vont tenter de faire revenir à la vie dans le sillage de la réunification, élevant alors les vedute de Bellotto Canaletto, plusieurs fois centenaires, au rang de modèle de référence. Les points de vue du peintre vénitien deviennent alors de véritables images projectives (Bertho et Ozdoba, 2013), représentation idéales et curieusement prospectives de la cité en chantier. Il s'agit ici d'interroger les conditions de possibilité de cette réception réactualisée à l'origine d'une mise en récit que l'on pourrait qualifier ici d'anachronique, en proposant une archéologie de cette mythologie (Barthes, 1957) urbaine associant étroitement deux images, la Stadt-Silhouette de Bellotto et celle des ruines du bombardement meurtrier de 1945. Cette construction culturelle aboutit à la fin du XX<sup>e</sup> siècle à la reconstruction d'un patrimoine avant tout visuel.

**Fig. 1 Dresde, Bords de l'Elbe, été 2012**



Hakai, Dresde, le 22.08.2012 à 18:57. Source : Fotocommunity, Licence : Creative Commons.

## UNE MYTHOLOGIE SUR COMMANDE

Le premier mouvement de l'histoire de cet imaginaire urbain se joue au XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'époque des cours européennes et du Grand Tour. Sous le règne d'Auguste II (1670-1733), Dresde entre dans sa plus fastueuse époque, véritable capitale culturelle se distinguant par la constitution d'une collection d'art exceptionnelle et la construction de bâtiments baroques à la renommée internationale. Monté sur le trône en 1733, Auguste III (1696-1763), poursuit l'œuvre de son père. Il parcourt l'Europe et séjourne longtemps à Venise, effectuant là le Grand Tour, étape obligatoire dans l'éducation des jeunes aristocrates. Une institution culturelle fondamentalement liée au développement du genre pictural très prisé à l'époque des vedute : en effet, ces représentations en perspectives de paysages urbains au rendu d'une exceptionnelle précision constituent de parfaits souvenirs pour les jeunes gens de leurs séjours à Rome, Naples, Florence ou Venise. Le modèle culturel de la Sérénissime va d'ailleurs marquer tout particulièrement l'électeur de Saxe (Marx et Henning, 2010), lequel va comprendre toute l'importance de la production de ces vues exportées par la suite dans toute l'Europe pour le rayonnement de sa cité.

C'est ainsi qu'il invite Bellotto (1721-1780), neveu du célèbre vedutiste Canaletto, à séjourner à Dresde, de 1747 à 1758 puis de 1762 à 1767. Au cours de la première période, l'italien réalise sur commande d'Auguste III et de son premier ministre le comte de Brühl treize vues de Dresde et huit de Pirna. Devenu peintre officiel de la Cour, Bellotto se doit de célébrer et d'exalter le pouvoir politique. Une visée idéologique qui se traduit dans les plis de la représentation, marquée par une exagération accentuée, parfois déformante, des proportions et de la perspective. En effet la chambre optique qu'il emploie, si elle lui permet de noter ses perspectives, ne conditionne ni son langage ni sa sensibilité picturale, qui sont eux adaptés au dessein de la représentation. Il s'inspire donc de croquis et de point de vue réalisés selon règle de la perspective, mais finalise librement la composition. L'analyse historique nous apprend ainsi que ces

représentations sont le résultat du changement kaléidoscopique de vue et leur mise en commun selon une logique avant tout politique. On remarque notamment qu'alors que la Hoffkirche n'est pas terminée à l'époque, il se base sur des plans pour la représenter construite ce qui lui permet de faire un parallèle architectural et symbolique avec la Frauenkirche, protestantisme et catholicisme construisant ainsi les deux extrémités de la perspective. Ces vues grandioses ont en effet pour objet de représenter la ville dans toute ses ambitions impériales et sa monumentalité.

Répondant au souhait initial du souverain, ce portrait urbain idéalisé fixé par les vedute du vénitien est très vite associé à l'imaginaire de la ville, louée comme une véritable Florence de l'Elbe dans les guides de l'époque. Cette dénomination est notamment associée à la Vue de Dresde depuis la rive droite de l'Elbe avec le pont Auguste (Bellotto, 1750), laquelle s'ancre durablement dans l'imaginaire urbain du fait notamment de sa duplication sous forme de gravure, la reprise du motif sur divers objets à partir, et enfin sa diffusion par l'industrie culturelle sous forme de cartes postales tout au long du XXe siècle (Greve, Lupfer et Plassmeyer, 2005).

Datant de plus de trois siècles, les vedute de Bellotto sont bien à l'origine une entreprise d'accroissement de la désirabilité du territoire (Matthey, 2011) fondée sur l'usage de la représentation visuelle et de large diffusion. Nous ferons ici l'hypothèse que la persistance de cette dernière à travers les âges n'est pas étrangère à la qualité perspectiviste et au rendu réaliste des représentations de la renaissance, soit de leur adéquation avec le régime scopique de l'observateur contemporain (Crary, 1994). On assiste cependant à une évolution progressive du statut de la vue urbaine, fiction idéalisée de la cité du XVIIIe siècle qui va être élevée au rang de témoin de l'histoire suite à la disparition brutale des architectures baroques lors de la Seconde Guerre mondiale.

#### LA VILLE MYTHIQUE

Dans la nuit du 13 au 14 février 1945, Dresde est partiellement rasée par la Royal Air Force (RAF) et l'United States Army Air Force (USAAF) avec des bombes à fragmentation et incendiaires, qui transforment le centre-ville en champ de ruine et provoque plusieurs dizaines de milliers de victimes – dont le nombre est aujourd'hui évalué entre 25 et 35 000 morts. Intervenu à la fin de la Seconde Guerre mondiale, le bombardement va faire couler beaucoup d'encre, les débats portant notamment sur sa nécessité stratégique. Sans

revenir ici sur les détails des faits et des motivations militaires comme politiques de cette attaque, nous noterons qu'elle opère une fracture dans la représentation symbolique de la ville : la Florence de l'Elbe devient alors une ville martyre, au même titre que Guernica (1937), Coventry (1940), Hambourg (1943), Hiroshima (1945). Devenue un champ de ruine, elle n'est plus que l'ombre de sa splendeur passée, une véritable ville mythique.

Cette compréhension de l'évènement est notamment informée par une représentation, systématiquement associée à l'évocation du bombardement de 1945, soit le cliché réalisé par Richard Peter du haut de la vue de l'hôtel de ville. Dans une composition articulée de manière binaire, ce dernier met en scène une statue devenue ici «allégorie sculpturale de la bonté» faisant face à un paysage de destruction urbaine apparemment sans fin (Zervigón, 2012). Il semble intéressant de revenir rapidement sur l'histoire de cette représentation et de sa postérité afin de comprendre la manière dont il va informer l'imaginaire urbain de la ville durant près de 50 ans.

En effet, la légende associée à l'image fait souvent uniquement mention de la date, soit 1945. Une imprécision qui incite à penser qu'il s'agit d'un cliché réalisé les jours suivants l'attaque allié. Or Richard Peter (1895-1977) ne se rend à Dresde que plusieurs mois après le drame, à la fin de l'année 1945. Les amoncellements de cadavres photographiés par Walter Hahn (1889-1969) ne sont plus là, restent quelques corps momifiés, et c'est avant tout par le recours à des métaphores voir à des allégories que Peter évoque le massacre, comme ces messages inscrits sur le mur délabré d'un bâtiment pour retrouver les proches disparus. De fait, c'est avant tout la dimension architecturale de la catastrophe qui ressort de ces images. L'ouvrage publiant les images en 1950, *Dresden, eine Kamera klagt an* [L'appareil photographique accuse], s'ouvre d'ailleurs, sur une citation visuelle de la fameuse vue de Bellotto, comme une introduction nécessaire à l'image de la ville. De cet ensemble, c'est l'image d'une dévastation s'étendant à perte de vue qui va s'imposer comme référence visuelle.

Symbolisant une rupture symbolique et spatiale causée, ces ruines traumatiques figurent la violence de la perte et de la destruction. Une douleur que les populations traumatisées désirent le plus souvent effacer en redonnant vie à cet espace urbain (Jeudy, 1991 : 49). Or le centre-ville baroque est lui laissé en grande partie à l'état de ruine, malgré les travaux reconstruction engagé dès 1946 – marqué régulièrement par la réouverture du musée, du château, de l'opéra-,

devenant pour partie un espace imaginaire, emplit de traces, souvenirs et projections pendant un demi-siècle (Rehberg, 2002). Les deux représentations de la ville s'alimentent alors dans une co-présence entre les gravats, témoignage de l'enfer des bombes, et le souvenir d'un passé fastueux. Cette posture de la déploration est notamment le fait de l'ascension d'une classe bourgeoise qui entretient l'idée d'une capitale symbolique de l'esthétique et de la culture (Rehberg, 2002).

On doit noter ici que cette perception duale et simplifiée du récit historique passe sous silence l'histoire intermédiaire de la ville, qui ne s'est pourtant pas figée à l'époque baroque, au contraire. Au début du XXe siècle Dresde est une ville de l'art académique et des grandes collections de peintures, l'un des centres de la romance mais aussi une ville présente dans les domaines de l'avant-garde artistique européenne. Une vie culturelle qui s'accompagne d'un rayonnement industriel et scientifique, à travers notamment la création en 1912 du Deutsches Hygiene-Museum, référence en Europe s'agissant des dernières avancées de la recherche sur le corps humain. Cependant ce pan de l'histoire dresdoise, pourtant riche, est en grande partie ignoré dans une contraction historique qui tourne aussi le dos à la période contemporaine marquée par le régime de la RDA. L'ignorance fait place ici au rejet. L'usage est de parler alors d'une double destruction du centre-ville : en 1945 d'abord, puis du fait de l'urbanisme du régime est-allemand. Les années 1990 et le Wende vont avoir pour conséquence une résurgence du Mythos Dresden louant le prestige passé de la cité, le mythe devenant une réalité architecturale.

#### LE MYTHE DEVIENT REALITÉ

A l'occasion de la réunification allemande, un grand chantier de reconstruction est engagé sur l'ensemble du centre-ville de Dresde. La cité cherche alors à correspondre à son image, dans une opération qui s'attache moins à l'essence du bâti qu'à son apparence, laquelle qui n'est pourtant que le reflet d'une vision fantasmée vieille de deux siècles.

Il s'agit alors de faire disparaître toute traces de la violence qui s'est abattue sur la ville en février 1945 et ce malgré l'image de ville martyre, survivante de l'un des bombardements les plus meurtriers du conflit mondial. Un parti-pris qui s'accorde d'une part avec la difficulté à donner sens à ces ruines, préalable nécessaire à leur conservation comme marqueur d'une identité urbaine patrimonialisée (Le Blanc, 2010). En effet, les divers changements de régime ont conduit à une instrumentalisation de l'évènement

dans le cadre de divers discours politique au fil des années (Neutzner, 2005). Le passé baroque apparaît alors comme un espace mémoriel consensuel, le parti-pris historicisant étant porté par un discours mêlant, «émotion (de la destruction), mythe (du Neumarkt baroque), mémoire (habitante), beauté et fierté perdues de Dresde» (Voisin, 2007).

Un grand chantier de reconstruction à l'identique s'ouvre alors, débutant par le monument emblématique de la Frauenkirche, pour lequel des dons affluent du monde entier. Ce qui était devenu un mausolée doit reprendre ses habits de lumières et briller de mille feux. Elle va ainsi être reconstruite pierre par pierre, selon les plans d'époque et retrouver sa superbe en 2005. On doit noter cependant que le traitement qui lui est fait se distingue de l'ensemble du chantier du centre-ville. En effet, l'usage de la technique de l'anastylose conduit les reconstruteurs à respecter les plans d'époque, et à mêler ostensiblement pierres d'origines et nouvelles pierres. Le message de la ruine n'est donc pas tout à fait effacé ici, le monument conservant les traces de l'outrage qui lui a été fait (Le Blanc, 2010).

Or s'agissant du reste du centre-ville, il s'agit avant tout d'une reconstruction de façade. Il ne s'agit pas alors de recréer une ville, mais véritablement un décor en accordant une primeur à l'aspect esthétique. En effet les architectures ne reprennent pas les plans d'époque, identifiés et consultables, mais se contentent de reproduire les volumes en y accolant des reproductions des façades. Sur plusieurs bâches de chantier les vues de Bellotto sont reproduites, les peintures se présentant comme des images projectives du futur bâtiment. L'ensemble s'inscrit alors clairement dans l'histoire mythique de la ville. «Ce n'est pas de la copie, ni de l'identique, le bâtiment n'est pas même au même emplacement, mais c'est une évocation de l'image» (Bocquet, 2010 b). Le centre-ville ainsi sorti de terre n'est pas alors baroque, ni même néo-baroque, mais bien néo-néo-baroque (Bocquet, 2010 a) tant cette patrimonialisation visualiste tend à se détacher de toute référence historique. Un choix qui présente des avantages certains notamment du point de vue économique. Cette orientation historicisante permet d'augmenter l'attractivité de la ville du point de vue touristique (Voisin, 2007).

La prédominance de la dimension visuelle est confirmée lors du classement de Dresde au classement au Patrimoine mondial de l'UNESCO en 2004. En effet, confronté à la question de l'authenticité de ce centre-ville reconstruite comme une synthèse contemporaine d'un héritage idéalisé, les instances

internationales décident de se limiter à cette dimension visuelle en classant un «paysage culturel», reprenant là une catégorie à l'origine destinée à la protection de sites naturels. Le choix de cette appellation relève, s'agissant de Dresde, d'un compromis, car le centre-ville, sorte de contrefaçon architecturale, ne pouvait être considéré comme relevant du patrimoine. C'est donc son image seule que l'on décide de classer par ce biais. Il s'agit des berges de l'Elbe sur 18 km, comprenant les châteaux en amont de la ville, les résidences de la Cour et de la grande bourgeoisie respectivement du XVIIIe et du XIXe siècle, mais également les coteaux de l'Elbe et les prairies inondables en bordure du fleuve, ainsi qu'un pont de l'ère industrielle. Un patrimoine visuel largement hérité des points de vue adoptés par Bellotto au XVIIIe siècle et qui ont forgé l'identité culturelle urbaine sur laquelle s'est fondé l'ensemble du programme de reconstruction. Cette attitude paysagiste fige alors ce centre-ville dans une époque fantasmée. La «vieille ville historique» de Dresde d'aujourd'hui est ainsi un véritable environnement de synthèse, un espace en trois dimensions «généré» à partir d'une représentation paysagère. C'est ici toute la différence avec la reconstruction de Varsovie, de même largement inspirée des vedutes du peintre, qui pourtant fut classé à l'Unesco pour son patrimoine architectural. La fragilité du pari dresdois, s'attachant non pas à l'essence du bâti mais à son apparence, est manifeste en 2009, lorsque la ville se voit déclasser du fait de développement d'infrastructures urbaines modifiant le «paysage culturel» des bords de l'Elbe. La mise en scène de la cité est-allemande ne s'arrête pas aux chantiers du centre, et donne lieu à diverses opérations de reconstitutions, en pierre mais aussi en pigment et pixel. La ville et ses monuments sont réinventés, décuplés, pour permettre une immersion toujours plus «picto-réaliste», avec par exemple le panorama réalisé par l'artiste Yadegar Asisi en 2006 proposant une vue de la ville en 1756 ou la duplication sur Second Life du Staatliche Kunstsammlungen en 2007. Le patrimoine pictural, soit la peinture de Bellotto, soutient finalement l'ensemble d'une mise en récit vieille de deux siècles et aboutissant à une élaboration architecturale purement visualiste, suivant un parti pris du carton-pâte, du faux ancien, qui n'est pas sans évoquer les parcs d'attractions eux-aussi censés nous plonger au cœur d'époques fonctionnalisées.

#### BIBLIOGRAPHIE

Barthes R., 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil.

Bertho R., 2011, L'injonction paysagère, *Territoire des images*, <http://culturevisuelle.org/territoire/211>

Bertho R. et Ozdoba M.-M., 2013, Séminaire Image Projective, <http://culturevisuelle.org/imageprojective/>

Beyer A., 2006, Bernardo Bellotto (Canaletto) und die Skyline von Dresden, *Zur Bildkarriere einer Stadt*, in *Mythos Dresden. Eine kulturhistorische Revue*, Dresden, Böhlau, pp. 45-51.

Bocquet D., 2010 (a), Dresde: reconstruction, processus de patrimonialisation et investissement civique, in *Rénovation urbaine et patrimoines*, Saint-Brieuc, Ville de Saint-Brieuc, pp.132-144.

Bocquet D., 2010 (b), Dresde et l'Unesco: questions sur les catégories de classement et la gouvernance des sites classés au patrimoine mondial, in *Paysages urbains historiques : Synthèse des journées organisées par ICOMOS France et la Convention France UNESCO en 2009*, pp.73-78.

Crary J., 1994 (1992), *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes, J. Chambon.

Greve A.; Lupfer G. et Plassmeyer P., 2005, *Der Blick auf Dresden: die Frauenkirche und das Werden der Dresdner Stadtsilhouette*, München Berlin, Deutscher Kunstverlag..

Judy H.-P., 1991, Ruines en trompe-l'œil, Faut-il restaurer les ruines ? Actes des colloques de la Direction du Patrimoine, mémorial de Caen, Paris, Ministère de la Culture, p. 49.

Le Blanc A., 2010, La conservation des ruines traumatiques, un marqueur ambigu de l'histoire urbaine, *L'Espace géographique*, 39-3, pp. 253-266.

Matthey L., 2010, Urbanisme fictionnel : l'action urbaine à l'heure de la société du spectacle, *Métropolitiques*, <http://www.metropolitiques.eu/Urbanisme-fictionnel-1-action.html>.

Matthey L. et Mager C. 2010, Sages comme des images ? Le leurre du marketing urbain, *Tracés*, 10, pp. 10-12.

Marx B. et Henning A., 2010, *Venedig Dresden: Begegnung zweier Kulturstädte*, Leipzig, Seeman.

Neutzner M., 2005, Vom Anklagen zum Erinnern, Die Erzählung vom 13. Februar, in *Das rote Leuchten : Dresden und Bombenkrieg*, Dresden, Sächsische Zeitung, pp. 128-163.

Rehberg, K.-S., 2002, Das Canaletto-Syndrom ; Dresden, als imaginäre Stadt» in Ausdruck und Gebrauch 1, pp. 78-88.

Riegl A., 1984 (1903), Le culte moderne des monuments, Son essence et sa genèse, Paris, Seuil.

Voisin C., 2009, (Ré-)aménager un centre-ville. Dresde, Chemnitz et Magdebourg comme miroirs de l'urbanisme contemporain ?, *La clé des langues*, 23 octobre 2009, <http://cle.ens-lyon.fr/allemand/re-amenager-un-centre-ville-dresde-chemnitz-et-magdebourg-comme-miroirs-de-l-urbanisme-contemporain--77301.kjsp?STNAV=&RUBNAV>.

Voisin C., 2007, Le centre, la mémoire, l'identité. Des usages de l'histoire dans la (re)-construction du Nouveau marché de Dresde, *Espaces et sociétés*, vol 130, n°3, pp. 87-101.

Zervigón A.-M., 2012, Le Wiederaufbau de la perception. La photographie allemande dans l'après-guerre, 1945-1950, *Études photographiques*, 29, pp. 82-123.



---

# FROM «HEDONIST URBANISM» TO «URBAN DREAM»

## LE RÊVE LIBANAIS DU «NOUVEAU SOHO DE BEYROUTH»

---

Rémi Baudouï  
Université de Genève

Doit-on parler de la guerre du Liban ou des guerres au Liban entre 1975 et 1990 ? Les nuances sont importantes. Elles attestent déjà des désaccords historiques et culturels sur l'interprétation d'un conflit armé dont le bilan humain fut d'environ 130 000 à 250 000 victimes civiles. Les nuances pointent du doigt deux interprétations communes sur les origines de la guerre et ses évolutions : soit celui d'une guerre civile résultant des crises institutionnelles et politiques du système multiconfessionnel instauré par le mandataire français par la Constitution du 26 mai 1926 ; soit de manière opposée un ensemble de guerres résultant des conflits entre grandes puissances par puissances régionales interposées sur le sol libanais. La signature des accords de Taïef en 1989 a permis l'arrêt de la guerre sans parvenir à la construction d'un véritable processus sociétal de réconciliation nationale. Le poids du confessionnalisme s'est accentué opposant les territoires les uns aux autres dans des logiques de distances communautaires.

Le refus de s'interroger et conserver les mémoires de la guerre pour penser la réconciliation civile aboutit à un refoulement majeur des années de souffrance (Baudouï, 2000 : 65). En ne parvenant pas à réaliser le travail de mémoire sur la guerre, la société libanaise n'a pu produire le deuil nécessaire à sa propre reconstruction. La reconstruction urbaine n'a pu qu'épouser la modernité et produire un «urbanisme a-temporel».

LA RECONSTRUCTION DE BEYROUTH : LA MODERNITÉ INSULAIRE DU CENTRE VILLE.

La reconstruction de Beyrouth prend pied avant même la guerre dans un projet de 1964 qui ambitionne déjà la destruction au centre ville d'une surface de 10 hectares et d'une implantation d'un centre moderne (Verdeil, 2012). L'opération est celle d'une rénovation urbaine. Il s'agit d'assainir la ville ottomane considérée comme lépreuse en l'ouvrant à des activités commerciales et artisanales. Le bâti

historique ne présentant à l'époque aucun intérêt patrimonial, est proposé à la destruction. Sous la tutelle de Michel Ecochard, les jeunes architectes musulmans et chrétiens assument pleinement sur un site historique la mise en forme d'un design urbain agressif qui incarne les espoirs de modernisation politique de Fouad Chéhab. Bien qu'approuvé le 23 juin 1967, au moment de la Guerre des Six jours, ce plan n'est jamais réalisé. Il imprime dans les consciences l'idée de la modernisation beyrouthine qui se retrouve affirmée au même moment par le projet de Michel Ecochard de traversée du centre ville par une voie rapide sur la corniche et donnant naissance à une marina et un port de plaisance. L'idée est forgée de remblayer la côte pour gagner de l'espace et favoriser un accès vers la mer pour développer des activités commerciales et ludiques. Le premier plan Directeur de Reconstruction de Beyrouth est approuvé en 1977. Il est réalisé deux ans seulement après le début de la guerre. Il est circonscrit au centre-ville – 130 hectares – et correspond à la zone de destruction liée à la stabilisation des combats autour de «la ligne verte». Constitué avec l'aide de l'Atelier parisien d'urbanisme (APUR), il s'offre comme un projet de pacification nationale. Le centre-ville doit demeurer le lieu de rencontre des différentes communautés et renforcer le sentiment d'unité libanaise. Il privilégie la remise en valeur du site historique et de son caractère oriental et méditerranéen. Plus de 75% du bâti est conservé et réhabilité. Les anciens souks près de la Place de l'Etoile et de la place des Martyrs doivent être «reconstruits ou réhabilités à l'identique» et des zones piétonnes constituées (Khalaf, Houry, 1993 : 91-92). Sur le front de mer, refait surface un projet de marina. La dalle du port est reconvertie en zone de bureaux. De multiples raisons expliquent l'échec de ce plan : critique des waqfs, partisans d'une réutilisation commerciale de leurs biens, critique de la mise en valeur des monuments religieux par des placettes et des jardins, faiblesse des autorités

locales pour imposer un projet, dégradation continue des immeubles mais aussi reprise de la guerre (Beyhum, 1993 : 41-42). Ce plan marque l'échec d'une réconciliation nationale par l'urbanisme.

En 1983 pendant la «guerre de la montagne», les autorités libanaises engagent à leur demande avec l'Institut d'Aménagement et d'Urbanisme de l'Île de France (IAURIF) présent sur place depuis 1965, un schéma directeur dont l'idée centrale est de parvenir l'intégration des différentes banlieues – notamment les banlieues sud – dans la ville en prenant en compte l'extension des zones de conflits. Penser la polycentralité de l'agglomération pour faciliter l'intégration urbaine des différentes communautés – deux pôles en zone maronite, un en zone druze, un en zone chiite – engage l'oubli de la reconstruction du centre-ville restée «en blanc» (Beyhum, 1993 : 43). Ce schéma directeur est rendu public en 1986.

Ce deuxième projet est effacé à son tour par le schéma directeur de 1991 demandé par la puissance publique mais financé par la Fondation privée Hariri. Seul document d'urbanisme de temps de paix, il consacre, via la société privée Solidère, sa forme définitive, au Beyrouth d'aujourd'hui. L'impossibilité d'atteindre à une réconciliation nationale qui puisse ordonner les communautés sur des espaces public véritablement de partage conduit à la mise en œuvre d'une projet dual qui comprend la reconstruction pastiche du quartier de la place de l'Etoile quartier des grandes enseignes prestigieuses du commerce international du luxe et par opposition et continuité l'hypermodernité de des tours de verre du front de mer de résidences de luxes et hôtels de prestige. L'usage des remblais de la guerre en extension vers la mer, accentue la distanciation des échelles et des espaces.

#### DE L'«URBANISME INSULAIRE» DU CENTRE-VILLE A LA «VILLE INSULAIRE»

Les urbanistes et chercheurs sont unanimes à s'inquiéter de l'émergence de cette île de richesse dans l'océan des difficultés et encombrements de la seconde ville de Beyrouth fortement démunie en termes de logement de qualité, d'accessibilité, de services et équipements de base. Nabil Beyum parle d'un «urbanisme îlien» et Robert Saliba parle d'un «urbanisme insulaire». Le centre-ville historique de Beyrouth se décrit comme un territoire délimité par un système de voies rapides de contournement qui l'ont

historiquement extrait du territoire urbain. Insularité et modernité iraient donc de pair. La modernité architecturale du centre ville beyrouthin et de son skyline de bord de mer, conforte l'idée d'une insularité sociale, économique et culturelle que définit une concentration absolue de la richesse – gentrification sociale – et de la consommation – commerce de haut de gamme et de luxe. Seule la Corniche de Beyrouth fonctionne comme un véritable espace public en facilitant le déploiement «d'une certaine sociabilité cospomolite» (Delpal, 2001 : 80). Le renforcement de l'insularité du centre-ville s'exprime logiquement par la poursuite de la densification immobilière privée et commerciale. Depuis dix ans le centre-ville a poursuivi sa course en avant dans la modernité du luxe à travers de nouvelles opérations prestigieuses telles que la Marina de Beyrouth – Zeytuna Bay – et ses marina Towers – a city at the Water's Edge. Zeytuna Bay inauguré en décembre 2011 est un complexe immobilier et touristique qui comprend outre un espace piétonnier public, des boutiques et restaurant haut de gamme, un yacht Club et ses résidences. Les marina Towers ont été réalisées par l'architecte américain Steven Holl. Au Sud, la place des Martyrs sera fermée fin 2013 par les Plus Towers du groupe international d'architectes Arquitectonica offrant des appartements de luxe de très grandes surfaces. Il faut encore citer au Sud-Ouest le projet Millenium de Jean Nouvel qui comprendra des espaces de commerce, des cinémas, un hôtel avec des appartements de services, un Health club et des appartements de luxe. Renzo Piano est chargé de construire non loin du bord de mer mais dans la perspective du port – rue du Port, rue Foch – le Pinwheel Project, complexe de trois tours terrasses avec services et hôtel. Norman Foster livrera en 2014 l'opération 3Beirut «opération résidentielle durable de 32 étages contribuant à l'émergence de Beyrouth sur le plan international». Herzog et de Meuron sont chargés d'édifier non loin du centre dans le quartier de Minet El Hosn les Beirut Terraces, une tour de 116 mètres de haut de 130 appartements dont les surfaces varient entre 250 et 1050 m<sup>2</sup>.

La transformation du centre-ville par Solidère aboutit à un remodelage des quartiers proche du centre, situés au-delà même de l'«autoroute urbaine». C'est le cas notamment de Zokak el-Blat au Sud de l'avenue Général Fouad Chehab... D'autres sont aujourd'hui touchés. Le réaménagement du nouveau Beyrouth décrit la nature des continuités existant entre le

projet de reconstruction du centre-ville de Beyrouth et les quartiers environnants qui évacuent à leur tour l'histoire par trop encombrante des guerres du Liban. La fièvre immobilière aboutit aux déplacements forcés des populations pauvres obligées de se réfugier dans les quartiers périphériques dans la logique d'intégration communautaire. Le centre de Beyrouth participe par la gentrification produite au renforcement des ségrégations spatiales et communautaires (Marot, Yazigi, 2012). En dépassant ses limites historiques, l'urbanisme insulaire produit la ville insulaire.

#### LES MURS... MURENT. STORY BOARD ET STORYTELLING BEYROUTHINS

Faire de Beyrouth le «Las Vegas de la Méditerranée» fut pour les acteurs privés et publics un des objectifs majeurs. Dans la mesure où la construction de Las Vegas a relevé moins de la fabrication de la ville que de la mise en ordre du rêve américain par l'aménagement de son Strip, (Venturi, 1972), le terme d'urbanisme fictionnel s'applique bien à Beyrouth. A partir de sa Corniche et de Zeituna Bay, la ville intègre les fonctions d'évasion et d'hédonisme de la ville globale. A la différence de Las Vegas, le projet beyrouthin est aussi celui de la restauration de l'ancienne «Suisse du Moyen-Orient» pour en faire la nouvelle capitale régionale de la finance internationale. La fabrication de ce «hub régional» aboutit à substituer sur une surface de plus de 160 hectares la destruction volontaire de bâtiments encore debout. Le nombre de bâtiments détruits par cette rénovation dépasse le nombre de ceux détruits par les 15 années de conflits. L'«urbanisme de la fuite en avant» impose ses propres règles et engage la destruction massive du patrimoine urbain ancien. Le récit de la modernité conquérante du Grand Beyrouth s'apparente au récit fictionnel de la ville de l'hyperréalité. Face au «réel obèse et cannibale», il demeure aisé de produire la simulation «qui n'est pas une fuite dans l'irréel, mais une disparition du réel dans l'hyperréel» (Baudrillard, 1986).

Il existe bien un Story Board à l'échelle de cette ville en chantier qui témoigne de la vitalité de la promotion privée à conceptualiser un Storytelling facilitant l'élaboration d'une image publicitaire, des modalités de construction de sa puissance en terme de symbolique, de rêve social mais aussi de réalités opérationnelles. La communication trouve une de ses formalisations les plus abouties dans la construction de slogans publicitaires sur les

palissades des chantiers qui s'offrent comme autant de récits masquant aux regards des passants les travaux titanesques engagés pour produire le hors norme et hors échelle urbains. Le mur de chantier possède une fonction de cache d'une éventration de la ville. Il est un décor dont la première mission est de masquer la machinerie même à l'œuvre de la destruction. Sa seconde mission est de participer au rêve beyrouthin en décomposant les chantiers de la ville en un immense récit cinématique qui décrit un projet urbain nouveau dont les superlatifs soulignent la dimension inégalée.

L'architecture contemporaine est décrite comme un objet pouvant prendre en considération l'immanence même des lieux et de la culture. Elle est un objet de marketing, comme les architectes reconnus le sont d'autorité, incorporés effectivement au récit de la modernité qu'ils écrivent. La constitution du rêve beyrouthin se fonde sur le principe de slogans mobilisateurs d'une nouvelle citadinité que caractériserait le cosmopolitisme urbain de la ville globale. La citadinité de la ville globale possède ses clichés. Le superlatif est un mode d'énonciation de la différence et de la valeur du projet immobilier. Il renvoie à une vision iconique de la ville comme en atteste cet autre slogan trouvé sur une palissade du projet Architectonica.

Quel est le récit beyrouthin de la modernité en train de se bâtir ? L'art de vivre est celui de l'architecture de qualité, de la rue piétonne qui facilite les rencontres et les échanges sociaux. Le consumérisme est décrit comme art de vivre et liberté. La consommation est synonyme de potentialités de faire et vivre pleinement son intégration à son époque. Elle est en prise avec son temps. La consommation peut alors être définie comme espace de rencontre et d'échanges sociaux. Elle propulse l'individu dans un monde technologique qui le mettrait en prise avec le réel des affaires du nouveau Beyrouth.

La famille est donc occidentalisée, jeune et branchée à l'image sans doute de la jeunesse dorée beyrouthine qui ne perçoit son devenir que dans un nouveau monde qui l'extrait des questions et du poids de la religion omniprésente dans la vie civile. Le bonheur de vivre, outre la consommation et l'épanouissement dans le travail trouve aussi sa place dans les activités sportives – piscine – mais aussi fitness pour les femmes. La beauté est un art de vivre et aussi renvoie à une efficacité sociale, financière et culturelle. L'image d'une «jeunesse bohème et branchée»

est une référence positive à ce nouvel art de vivre la citoyenneté. Le titre de «Bobo» est revendiqué par la Compagnie J.M. Properties Lebanon pour son opération de «Mar Mkhail Street «devant être livrée en juillet 2014 : «All of the charm of traditional Lebanese architecture with a modern touch comes to life at Bobo. A project unique in its kind, in the most up and coming area of Beirut».

#### URBAN DREAM OU «LE NOUVEAU SOHO LIBANAIS»

L'urbanisme hédoniste prend aujourd'hui la forme de nouvelles opérations immobilières éloignées du centre. En contrebas du riche quartier chrétien d'Achrafiyé, entre l'avenue la corniche Pierre El Gemayel, près de la rivière de Beyrouth sur le site de la Corniche du fleuve est engagé l'aménagement d'un nouveau quartier de 100 000 m<sup>2</sup> d'ici 2015. La première opération lancée sur une ancienne zone industrielle est celle de la tour d'habitation de luxe de l'architecte libanais Bernard Khoury qui devrait être livrée en 2014.

Au pied de la tour, la compagnie CGI SAL (Conseil de gestion immobilière) – SARADAR Group et banque AUDI, a acquis en 2010 une parcelle de 4000 m<sup>2</sup>. Le Story Board se justifie selon les promoteurs par l'image dévalorisante du lieu. En matière de promotion immobilière, la nature du quartier dans laquelle est lancée l'opération de construction, fonde l'argument publicitaire. Comme dans un Monopoly, le premier Story Board est le nom du quartier qui fait loi de la qualité du projet. Dans le «Carré d'Or» d'Achrafieh, les opérations de promotion immobilière s'appellent «Achrafieh Tower», «Achrafieh 442», «Achrafieh 366» ou encore «Achrafieh Heights».

Tout délaissé industriel impose la promotion d'un slogan producteur d'un récit attrayant pour les nouveaux clients. Sa recherche relève d'une opération de marketing pouvant être confiée à une agence publicitaire. Dans le cas de la Corniche du fleuve, aucun souvenir exact des conditions de sa formulation n'a été conservé par les promoteurs. Le concept promotionnel d'Urban Dream ne fut pas le produit de l'architecte Issam Barhouch. Rappelons que ce concept a déjà été utilisé dans le cadre de l'opération «Monot 38». La force d'Urban Dream est d'être fashionable... Il décrit une capacité de s'extraire du réel et des soucis quotidiens pour s'élancer dans un nouveau monde plus agréable et confortable. Même si on ne peut suspecter ses promoteurs

d'en connaître toutes les déclinaisons, il s'agit là d'une expression utilisée dans la mode vestimentaire et la décoration. Sonia Rykiel fait d'Urban Dream une collection de linge de lit.

L'usage de ce slogan permet à chacun d'inventer son propre rêve pour s'identifier au projet. Suffisamment vague, il permet au maître d'ouvrage de redéfinir son projet en fonction des contraintes extérieures. Dans le haut de gamme, l'inflation galopante du prix de l'immobilier ouvre les conditions d'une crise inédite dans le quartier chrétien d'Achrafiyé. Les grands appartements ne trouvent plus preneurs. Pour y échapper, les promoteurs de CGI SAL prennent le parti de livrer sur les 22 000 m<sup>2</sup> de surface bâtie, 100 logements de «petites surfaces» de 100, 150, 200 et 250 m<sup>2</sup>. Le storytelling cible une jeune population fortunée dont l'art de vivre n'est pas celui des riches familles traditionnelles du haut Beyrouth. Aboudi Farkouh, directeur-général adjoint de CGI SAL rappelle que «cette ancienne zone industrielle va devenir un secteur résidentiel pour les artistes et les jeunes aisés branchés ainsi que pour les couples sophistiqués ; La Corniche du Fleuve, deviendra le nouveau Soho de Beyrouth» (Farkhou, 2013). La référence à la banlieue londonienne de Soho ouvre les portes de l'imaginaire de la marginalité créatrice, de la multiculturalité et de la culture alternative.

Livré en 2015, le projet Urban Dream comprend une tour et un immeuble à gradins venant enchâsser la tour de Bernard Khoury. Bien qu'éloigné et séparé du quartier d'Achrafiyé, par la barrière de l'autopont de la corniche Pierre El Gemayel, ce programme doit, selon l'esprit de ses promoteurs, s'y rattacher pleinement. En conceptualisant conjointement une horizontalité et une verticalité que définit le concept de 5ème façade – la vue par le haut d'Achrafiyé des toits terrasses de verdure – l'architecte Issam Barhouch assure l'identité de proximité revendiquée par le maître d'ouvrage. De telle sorte qu'Achrafiyé puisse s'approprier et revendiquer son extension jusqu'à ce quartier. Et rendre ainsi l'opération immobilière entièrement viable.

#### CONCLUSION

Beyrouth a produit un Story Board et un storytelling dans le cadre de la reconstruction du centre-ville qui s'élargit à la ville entière. Ses contenus n'ont guère changé de sens. L'impossibilité de penser la guerre et la réconciliation nationale interdit tout retour à

une architecture et un urbanisme culturalistes. La faiblesse de la puissance publique en matière d'urbanisme et de constitution de l'espace public et l'omnipotence d'un important secteur promotionnel privé défenseur d'un «urbanisme de marché» impriment à la capitale libanaise une image de chaos que masque le discours de la modernité du vivre ensemble. Ce paradoxe explique la sensation de «fuite en avant» de la société beyrouthine vers un futur incertain dans lequel les enjeux de durabilité et d'écologie urbaine sont oubliés.

Ce contexte explique le triomphe d'un Story Board et d'un storytelling «décomplexés» qui participent de l'effacement de la ville ancienne. Ils brouillent la perception de l'augmentation des ségrégations confessionnelles à l'œuvre dans un pays fortement clivé par ces divisions au plan politique interne et au plan de la politique internationale. Les déchirures profondes de la société libanaise entre chrétiens, chiïtes et sunnites sur le cas de la guerre en Syrie et l'aide à apporter au gouvernement légal ou à la rébellion attestent de la fragilité de l'unité nationale. Si, «la poursuite de la guerre par le projet urbain» fut réalité (Verdeil, 2001 : 65-67), on ne peut que redouter que le nouvel urbanisme beyrouthin puisse faire office de matrice à de nouveaux affrontements interconfessionnels.

#### BIBLIOGRAPHIE

Baudouï R., 2000, Mémoire et projets par faits de guerre, in Commémorer autrement dans l'espace public ? Lyon, Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon, pp.59-73.

Baudrillard J., 1986, Amérique, Paris, Bernard Grasset.

Beyhum N., 1993, Les trois plans de reconstruction de Beyrouth ou la crise de la culture citadine, in Cahiers de l'IRMAC, 2, pp.29-48.

Delpal C., 2001, La Corniche de Beyrouth, nouvel espace public, Les Annales de la Recherche urbaine, 91, pp.74-82.

Farkouh A., 2013, La Corniche du Fleuve sera le nouveau Soho de Beyrouth, Le Commerce du Levant, 5636.

Khalaf S., Khoury P., 1993, Recovering Beirut : urban design and post-war reconstruction, New York, Brill.

Marot B., Yazigi S., 2012, La reconstruction de Beyrouth : vers de nouveaux conflits ? Métro politiques.eu, 11 mai, URL : <http://www.metropolitiques.eu/La-reconstruction-de-Beyrouth-vers.html>.

Venturi R., Scott Brown D., Izenour S., 1972, Learning from Las Vegas, Cambridge, MIT Press.

Verdeil E., 2001, Reconstructions manquées à Beyrouth. La poursuite de la guerre par le projet urbain, Les Annales de la Recherche urbaine, 91, pp. 65-73.

Verdeil E., 2012, Beyrouth et ses urbanistes. Une ville en plans, 1946-1979, Beyrouth, Presses de l'IFPO.



---

# APRÈS LA FIN DES «GRANDS RÉCITS»

## L'IMAGE ARCHITECTURALE COMME OUTIL POLITIQUE DE SÉDUCTION

---

Federico **Ferrari**

Politecnico de Milan et École nationale supérieure d'architecture de Paris-Malaquais

Début 2012, à Bussy-Saint-Georges, l'une de 12 communes de la ville nouvelle de Marne-la-Vallée, a été inauguré un monastère bouddhiste taïwanais, à l'intérieur de l'«Esplanade des religions». Il s'agit d'une aire urbaine entièrement consacrée aux équipements religieux. Elle devra abriter d'ici fin 2013 une pagode laotienne, une synagogue, une mosquée, une église évangélique chinoise et un centre culturel arménien (Sauvaget, 2012 : 31-32). De manière cohérente avec le ton nostalgique qui caractérise toute l'architecture de la ville de Bussy, le premier souci du maire Hugues Rondeau est celui d'éviter un langage architectural «désorientant» et trop audacieux : «Je pense que c'était une erreur de reproduire un pastiche dans notre univers culturel local. Nous ne voulions pas désorienter les riverains» (cité dans *Le Monde*). En outre, le maire utilise souvent le mot «communauté» : il s'agit d'une notion opposée à celle de société et on s'interrogera plus loin sur l'importance de cette distinction.

La communauté est souvent une construction rhétorique et donc analyser les modalités de circulation de cette notion est étroitement lié aux formes du discours. En considérant la construction du discours comme le préambule à la construction d'une action politique (Habermas, 1962), le cas de l'Esplanade des religions constitue un exemple d'un discours qui se nourrit d'images architecturales. Il faut à ce point reconnaître que l'Esplanade n'a pas valeur de cas d'étude. Son importance est plutôt anecdotique. Cet exemple nous permet cependant plusieurs réflexions sur l'importance croissante des discours publiques qui ont comme sujet l'architecture et les formes urbaines.

Si nous analysons et déconstruisons ces discours, nous pouvons constater que dans nos sociétés l'architecture réduite à icône devient de plus en plus un outil capital à haut potentiel de séduction. Par ailleurs, le thème identitaire du communautarisme religieux est un champ d'application parfait pour tout cela. La logique de l'Esplanade des Religions, en se couvrant d'instances démocratiques – liées dans ce cas à la liberté de chacun de professer son culte dans un bâtiment approprié – finit par cristalliser ces identités, selon un processus d'«icônisation», suite

auquel il devient difficile d'imaginer un échange inter-religieux qui soit bénéfique.

Ce phénomène, où l'architecture et l'urbanisme sont de plus en plus au cœur du débat public, caractérise de manière précise une époque au cours de laquelle d'une part le «marketing urbain» et de l'autre la «participation» sont devenus décisifs pour toute municipalité ou institution publique. Une époque qui commence après la fin des «Trente Glorieuses». La formation et la circulation des discours autour de l'architecture et de l'urbanisme nous révèlent en réalité un thème beaucoup plus vaste : comment les formes architecturales et urbaines sont toujours plus souvent banalisées et «icônisées», pour être ensuite instrumentalisées par des rhétoriques politiques ; et comment la production/instrumentalisation de ces formes constitue une sorte de métaphore de la dialectique entre savant et populaire, local et central, ou encore de l'épineuse question des goûts individuels.

Comme l'estime Cristine Bianchetti, dès le début des années 1970, avec la crise de l'Etat Providence, «la classe moyenne est devenue la nouvelle élite» (Bianchetti, 2011 : 27). Ce n'est pas un hasard si Albin Chalandon, Ministre de l'Équipement et du Logement entre 1968 et 1972, lors d'une conférence le 8 janvier 1970 s'exprimait ainsi à propos du programme de construction des villes nouvelles : «On doit [...] pouvoir permettre aux Français d'exercer une grande liberté, à savoir de choisir le mode de vie qui leur convient. Certains veulent vivre dans une vie traditionnelle avec la rue bruyante ; d'autres, au contraire, veulent vivre tranquillement, près de la nature en dehors de cette ville. Jusqu'à maintenant on a offert aux Français un seul mode de vie avec, comme on dit, les grands ensembles. Il faut maintenant leur offrir le choix, c'est-à-dire les deux modes de vie : la vie dans les centres denses et la vie dans la nature avec la maison individuelle» (Dagnau, 1978 : 7).

Le lien étroit entre ces changements sociaux et la remise en question de l'image formelle – univoque et monolithique – du modernisme architectural, où l'espace public se construisait comme la mise en scène d'une vérité publique (Secchi, 2000), représente comme on le sait le

passage à ce qu'on appelle le postmodernisme. Une notion qui cependant apparaît souvent floue, surtout, paradoxalement, dans le domaine où elle est née, à savoir l'architecture. Il faudrait plutôt parler de «sur-modernisme» (Jameson, 1991 ; Beck, 2007) : l'hétérogénéité formelle (en fonction de la «pulvérisation» de micro subjectivités et du phénomène de la «démocratisation des goûts») nous parle d'une société où «l'excitabilité est devenue un impératif social décisif» (Türcke, 2012). Forcément l'architecture, fondée sur un rapport si émotionnel avec les usagers, devient le symptôme principal de ce processus. Réduite à de simples façades – donc à des images séduisantes – l'architecture est victime de la prolifération du préfixe «néo» (néo-traditionnel, néo-versaillaise, néo-technologique, néo-minimaliste etc.) : si l'esthétique est devenue un outil, les formes sont des éléments contingents, interchangeable selon la cible (le target commercial) du moment, donc peu significatives dans leur autonomie (Ferrari, 2012). Il s'agit d'une architecture rhétorique, d'une architecture plus racontée que réelle.

Cette intervention voudrait donc mettre en tension deux champs disciplinaires dont on a bien souvent souligné le lien très étroit : l'architecture et la politique. Il s'agira donc d'analyser le lien entre l'image, en tant qu'outil de production d'imaginaires, et la société, en tant que lieux du politique. Autrement dit, essayer de comprendre le pouvoir de séduction de l'esthétique à l'intérieur d'un discours politique. En découle une posture épistémologique qui considère l'esthétique comme une discipline à la fois descriptive et prescriptive (Givone, 2008 : 3).

Les «batailles» à l'intérieur du champ discursif de l'architecture peuvent assumer une intensité et une spécificité tout à fait particulière, en raison du pouvoir évocateur et représentatif typique des objets concrets (Sarfatti Larson, 1993 : 18). C'est ce que Charles Jencks, en se référant notamment aux années quatre-vingt et à «la bataille» de Charles d'Angleterre contre le «modernisme», a défini comme «a holy war of words» (Jencks, 1988).

L'accent mis aujourd'hui de plus en plus sur la notion de «communauté» – plutôt que sur l'idée de société – est strictement dû au pouvoir de l'image comme outil rhétorique d'un discours politique. Comme l'avance Marcel Roncayolo, la communauté devient un «acteur collectif, global, consensuel et par conséquent la symbolique urbaine, l'image fabriquée, devient étendard de ralliement» (Roncayolo, 2010 : 20-21). L'image devenue «étendard de ralliement» – une image standardisée congéniale à intercepter des instances liées surtout aux passions plutôt qu'au

débat rationnel – explique efficacement la raison pour laquelle l'accent du débat public a progressivement glissé vers des instances de type consensuel après la «fin des grands récits» (Bianchetti, 2011 : 6). La notion de conflit, typique de l'idée classique de société, a été presque abandonnée, au profit de la notion de pacification caractéristique de l'idée de communauté. C'est la domination de l'œil (les goûts individuels : les émotions) sur la parole (le raisonnement politique : les idées) ; autrement dit le remplacement de la notion de «classe sociale» par la notion de «groupe sémiotique» (Jencks, 1988).

L'image remplace la représentation. Comme le dit Paul Chemetov, en parlant du rôle hégémonique des avant-gardes dans la construction de ce qu'on appelle «le modernisme architectural» dans la première moitié du XXe siècle, «l'architecture et la politique moderne ont un même sujet : le grand nombre. Leur attirance réciproque a cette même matrice. Le suffrage universel va de pair avec les logements pour tous, l'école pour tous et la santé aussi, matérielle ou morale, par le sport et la culture. [...] La condition publique de l'architecture est établie. Elle a pour projet la transformation comme la représentation du monde matériel bâti, et par cela même des usages, des pratiques et des représentations de la société des hommes. [...] L'image n'est pas un projet mais un objet parmi d'autres» (Chemetov, 2012). L'aspect décisif, si bien marqué par Chemetov, se situe précisément dans la différence entre les deux notions de représentation et d'image : le vrai projet produit des représentations et non pas des images, simples objets parmi les objets.

C'est la célèbre suprématie du visible au détriment du lisible d'Ivan Illich (Cayley, 1992), ou dans un contexte plus strictement politique, de l'«œil» sur la «parole» : «le paradoxe d'insister sur le facteur esthétique de l'opinion publique au dépens du facteur cognitif et politico-participatif – sur l'œil plutôt que sur la voix – c'est de ne pas tenir compte du fait que les images sont la source d'un type de jugement qui évalue des goûts plutôt que des faits politiques, et qui est donc irrémédiablement subjectif et politiquement inepte» (Urbinati, 2012). Si les espaces urbains se montrent figés par des images trop rigides – en tant que banales – «le politique» ne peut pas arriver à le transformer. Parce que, comme l'avance Jacques Rancière, la politique «consiste à refigurer l'espace, ce qu'il y a à y faire, à y voir, à y nommer. Elle est le litige institué sur le partage du sensible [...]» (Rancière, 2009 : 242).

C'est dans ce sens que j'avance que l'«urbanisme raconté» construit par les avant-gardes est de

manière substantielle différent par rapport aux discours qu'on écoute autour de l'urbanisme à partir de la fin des années soixante. L'aspect communicationnel devenu décisif justifie l'utilisation de la notion d'«urbanisme fictionnel». Il me semble que l'on pourrait nommer tout cela de manière plus précise en utilisant la notion de «récit populiste d'urbanisme». Il s'agit d'un récit qui est caractérisé par une différence fondamentale par rapport au récit classique de l'urbanisme construit par le «modernisme». Il interpelle – et surtout il gère – les passions plutôt que le rationnel, c'est-à-dire les idées. L'image, en tant que réduction de la complexité de l'objet à une icône à deux dimensions, en constitue l'outil principal. Si l'urbanisme «raconté» typique du modernisme renvoie plutôt, comme l'on disait, à la notion de représentation, à partir de la fin des années soixante l'image, en tant qu'outil d'une «technique communicationnelle» est devenue de plus en plus protagoniste. Et tout cela est parfaitement cohérent avec la radicalisation des dispositifs spectaculaires que Gilles Deleuze a pour la première fois mis de l'avant en parlant de «spectaculaire intégré» (Debord, 1992).

Pourquoi alors parler de récit «populiste»? Parce que le populisme est une forme du discours, une rhétorique basée sur la fabrication d'images fortes et simplifiées comme réponses à une série de «questions hétérogènes» (Laclau, 2008) de type politique. L'image est le «signifiant vide» (Laclau, 2008) qui constitue le pivot de toute rhétorique populiste. Elle exerce un rôle politique en tant qu'outil de persuasion. L'architecture «iconisée» et les formes urbaines réduites à «image fabriquée» peuvent donc devenir un puissant outil, en étant le populisme une technique rhétorique de gestion – et de fabrication – des passions (P. A. Taguieff, 2002). Il est donc quasiment banal d'affirmer la centralité majeure du débat autour de l'architecture et l'émergence de l'urbanisme fictionnel : il s'agit d'un champ devenu de plus en plus central dans une société qu'on nomme depuis longtemps «société de l'image».

La figure de la caricature est une notion centrale, qui nous permet d'établir un lien à mon sens très étroit entre l'image sociale et l'image esthétique, donc avec l'architecture. Car c'est bien d'images – d'images «fortes» fonctionnelles d'une rhétorique séductrice – que nous parlons. Par images caricaturales, il faut entendre des images simplifiées et médiatisées, autrement dit des icônes. Il y a un mot pour définir cette méthode descriptive et interprétative de la «matérialité» du territoire habité, utilisé surtout par les historiens de l'art : «iconographie». Là je voudrais m'appuyer sur la différence entre iconologie et

iconographie établie par Erwin Panofsky : «l'iconographie n'élabore pas des interprétations. Elle cueille et classe des données, sans considérer la genèse ou le sens de ces données [...]. Je propose donc de ressusciter l'ancien mot d'iconologie [...]. Ainsi que le suffixe «graphia» désigne une approche d'ordre descriptive, le suffixe «logia» désigne une approche d'ordre interprétative» (Panofsky, 1967 : 22).

La réduction de l'architecture et de la forme urbaine à une icône est le moyen d'un discours politique – peu importe qu'il soit poursuivi de manière consciente ou non – qui a pour résultat une réduction analogue de la société à des images iconiques facilement communicables.

Evidemment, le procédé inverse est aussi valable : l'architecture et les formes urbaines banalisées, justifiées sur la base de rhétoriques sociales tellement appauvries, contribuent à leur tour à renforcer et mettre en acte, à travers leur pouvoir imaginaire, cette même idée de société. Il s'agit en somme d'un procédé biunivoque, dans lequel la représentation architecturale n'est pas le résultat formel déterministe d'une société, mais joue un rôle actif dans la construction de cette société, ou plus exactement de cette «image de société» (Laclau, 2008 : 150).

Il est désormais clair que lorsque je parle de «réduction» à des images caricaturales, je parle d'appauvrissement. Une architecture et un urbanisme aussi appauvris perdent la majeure partie de leur sens. La société, dans le sens d'un corps vivant et en mutation constante, supporte mal ce raidissement. Bien que l'on tente de la représenter comme étant unifiée et cohésive à travers des images architecturales banalisées, elle échappe aux simplifications, même dans des contextes socialement homogènes. Une architecture sans complexité, réduite à un fond bidimensionnel, peut toutefois s'avérer utile, au niveau communicatif-rhétorique, pour «symboliser» un certain degré «tolérable» de complexité.

Cette réflexion peut donc contribuer aussi à préciser la notion de «postmodernisme». La difficulté à cerner, de manière précise, cette notion semble résider dans l'approche qui se limite à se focaliser sur l'architecture en tant que phénomène formel. Si nous abandonnons cette perspective et considérons l'urbanisme en tant que récit populiste superposé à la réalité, on peut même justifier le choix du terme «sur-modernisme» à la place de l'ambigu post-modernisme. La notion de «sur-modernisme» met au contraire l'accent sur la substantielle continuité par rapport à la modernité classique, bien que son esthétique nous apparaisse tout à

fait en «rupture» avec l'esthétique du «modernisme».

#### BIBLIOGRAPHIE

Beck U., 2009 (2007), *Conditio Humana. Il rischio nella società globale*, Roma-Bari, Laterza.

Bianchetti C., 2011, *Il Novecento è davvero finito ?* Torino, Donzelli, 2011.

Cayley, D., 1992 (1994), *Conversazioni con Ivan Illich*, Milano, Elèuthera.

Chemetov P., 2012, *L'architecture du grand nombre et la politique moderne*, Actes du colloque international en occasion de *Architecture et Politique*, Paris, 1-2 juin 2012.

Debord G., 1992, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard.

Givone S., 2008, *Storia dell'estetica*, Roma-Bari, Laterza.

Jameson F., 1991, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press.

Jencks C., 1988, *The Prince, The Architects and New Wave Monarchy*, New York, Rizzoli.

Habermas J., 1977 (1962), *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari, Laterza.

Laclau E., 2008 (2005), *La ragione populista*, Roma-Bari, Laterza.

Panofsky E., 1967, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard.

Rancière J., 2009, *Au bord du politique*, in Rancière J., *Moments politiques : interventions 1977-2009*, Paris, La Fabrique.

Roncayolo M., 2010, *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard.

Sarfatti Larson M., 1993, *Behind the Postmodernism Facade: Architectural Change in Late Twentieth-Century*, Berkeley, University of California Press.

Sauvaget B., 2012, *Bussy de tous les saints*, in *Libération*, 20 novembre, pp. 30-31.

Secchi B., 2000, *Prima lezione di urbanistica*, Roma-Bari, Laterza.

Taguieff P. A., 2002, *L'illusion populiste*, Paris, Berg International.

Türcke C., 2012, *La società eccitata*, Torino, Bollati Boringhieri.

Urbinati N., 2012, *Quando l'audience modifica i partiti*, in *La Repubblica*, 14 aout 2012.

**DIRE LA VILLE,  
FAIRE LE TERRITOIRES**



---

# ET DEPUIS LA DÉMOLITION...

## DIRE L'ACTION POUR PENSER LA VILLE. CHRONIQUE D'UNE RENAISSANCE URBAINE

---

Solène **Gaudin**  
Université de Rennes 2

Calibré pour répondre aux problématiques des quartiers difficiles des grandes villes et qualifié selon les mots du ministre de l'époque, de «plus grand chantier de l'histoire civile depuis la Reconstruction», le PNRU (Programme National de Rénovation urbaine) affiche de grandes ambitions. Le projet prévoit 42 milliards d'euros d'investissements engagés, 200 000 démolitions de logements et 595 opérations conventionnées. Sa diffusion à l'ensemble des territoires prioritaires y compris en direction de villes petites et moyennes témoigne du succès de la formule et suscite d'une appétence particulière de ces dernières pour le changement, pour l'action et la communication autour de ces «maxi-projets urbains» parfois hors d'échelle. La communication publique qui entoure ces opérations est particulièrement bien rodée et les discours qui les accompagnent souvent percutants. Dans des villes emblèmes du «bien vivre» (GRVM, 1982) les récits entourant les opérations de rénovation urbaine participent d'une dialectique discursive visant à euphémiser le recours à des modes d'intervention radicaux (la démolition, le remodelage urbain) mais également à démultiplier les enjeux des projets en cours reposant sur l'idée d'une renaissance de la ville à elle-même. Au cœur des récits et des discours, la rénovation urbaine devient, au filtre de la transaction spatiale (Melé, 2005 ; Garat et alii, 2010) qui s'institue entre les acteurs locaux et les initiateurs de la rénovation urbaine, une opération de marketing territorial. En inscrivant notre réflexion dans une relecture des théories de la transaction (Rémy et Voyé, 1981 ; Blanc, 1994), nous proposons d'interroger les récits et les discours des acteurs décisionnaires de trois villes moyennes de l'ouest de la France (Brest, Lorient et Saint-Brieuc) engagées dans des opérations de rénovation urbaine d'envergure. En somme, en quoi les discours et la mise en récit des opérations en situation d'interaction marque le retour avéré de l'espace dans le discours politique et médiatique et, ce faisant, des régimes de visibilité de l'action spatiale ? La communication repose sur une série de 32 entretiens réalisés auprès des acteurs en charge de ces opérations (services techniques, opérateurs,

urbanistes et élus) entre 2011 et 2012, dont nous ne présenterons dans ce résumé que les principaux résultats.

### DIRE L'ACTION POUR CHANGER L'IMAGE ET CHANGER LA VILLE, ENTRE VALORISATION ET DÉVALORISATION

L'engagement total de l'ensemble des villes françaises dans le PNRU s'inscrit un contexte connu et étudié (Donzelot, 2012 ; Epstein, 2013) relevant autant du «bricolage institutionnel» (Béhar, 2010) que de l'opportunité suscitée par la création de l'ANRU. Cependant, nous postulons qu'il existe un autre processus particulièrement prégnant à l'échelle des villes moyennes, endogène aux sites et à l'initiative des acteurs locaux, qui se trame dans le lancement de ces opérations. Celui-ci repose sur la retranscription ou plus exactement sur la construction dans et par le récit local d'un «problème des banlieues» (Tissot, 2007) y compris dans des territoires comme ceux ici étudiés qui n'en ont pas.

Les acteurs se saisissent du lancement des opérations de rénovation comme d'un moment propice à refonder des histoires urbaines décousues, morcelées voire opaques. Ainsi, à travers les discours recueillis, les récits conduisant au «lent échouage urbain» (Capron, 2002) de ces quartiers ont pris une forme particulière. En effet, dans les trois villes investies pour notre étude, les caractéristiques des quartiers et leurs histoires ne reflètent pas, de prime abord, les symptômes de la crise urbaine parfois décrite. Si le contraste apparaît clairement, les acteurs interrogés s'en font également les relais dans des descriptions parfois schizophréniques des territoires dont ils ont la charge. On observe en même temps que se met en place un discours autour de la dégradation réelle ou prévisionnelle de la situation de ces quartiers, une rhétorique de la concession. Tout d'abord sous la forme d'une euphémisation des situations. Ce discours est d'ailleurs relativement paradoxal puisqu'il comporte à la fois des formes d'atténuation et de relativisme typiques mais suivies de manière quasiment systématique par une affirmation de l'existence de problèmes bien réels : «C'est pas les Minguettes quand même,

c'est pas la Courneuve. [...] mais ne pas répondre à d'autres endroits, c'est aussi laisser...» (Entretien n°18) ou encore :

*«On a un quartier qui n'est pas dégradé pour plusieurs raisons. D'une part, on a pas une pléthore de jeunes complètement largués, déphasés, etc. qui forcément, par la force des choses, font des bêtises. Par contre, on a une misère réelle» (Entretien n°29).*

On relève ensuite au sein de notre corpus un ensemble d'expressions recourant à des formes de négation : «cela ne pouvait pas continuer», «on ne pouvait pas ne rien faire», «il fallait bien agir», «nous étions dans une impasse», «pour ne pas laisser ces quartiers se dégrader davantage», «la démolition s'est imposée, il était plus cher de réhabiliter et les résultats précédents n'avaient pas résolu les problèmes», soulignent la nécessité d'agir. Autrement dit, les programmes de rénovation urbaine incitent les acteurs à tenir un discours autour de la maîtrise et du contrôle politique des opérations et du territoire. Ce qui est à l'origine d'un do something syndrome caractéristique d'une société médiatique «où seuls existent les problèmes faisant l'évènement» (Navez-Bouchanine, 2002 : 124). Ainsi, ici, ce n'est pas l'ampleur des difficultés qui est soulignée par les acteurs mais l'envergure de la réponse et des moyens mis en œuvre pour y faire face. L'objectif est cependant clair, identifier une trajectoire qui se rapporterait d'une manière ou d'une autre à celle des territoires cibles du PNRU. Cette inscription discursive dans et par les thèmes et les termes de la rénovation urbaine se reflète dans les discours tenus et met en avant un aspect préventif pour justifier le recours à ces opérations. Enfin, le rejet de l'urbanisme fonctionnaliste, auquel bien des réalisations sont assimilées sans distinction (Guillot, 2009), provoque dans le discours des acteurs une forme de consensus. Or, pour qu'un consensus se dégage autour de l'acceptation de la démolition de milliers de logements sociaux, malgré les difficultés auxquelles sont confrontées un nombre important de personnes sans abri ou mal logées, il est nécessaire que les acteurs intègrent par différents canaux une idée implicite commune, car pour qu'une problématique advienne «dans l'agenda scientifique, médiatique et politique, il faut une communauté épistémique et il faut l'expression communément admise, qui commute des faits assemblés en problème voire en cause» (Navez-Bouchanine, 2002 :123). La construction d'un récit qui intègre à la fois une relecture de l'histoire des quartiers mais aussi une projection quant à leur devenir constitue le point convergent

de l'ensemble des justifications et des arguments avancés.

#### LA MÉCANIQUE DU RÉCIT, UNE HISTOIRE LOCALE BIEN RANGÉE

Pour entrer dans les rouages des récits de la rénovation urbaine, il importe, une fois le cadre posé, d'introduire les acteurs et l'intrigue. Seulement, l'histoire est plurielle, du moins en apparence. Car la rénovation urbaine parle et fait parler d'espace, des acteurs de toute nature et de positions très différentes.

Devant l'émotion soulevée par l'annonce des démolitions, les services municipaux ont mis en place un accompagnement social qui s'est traduit par un système de collecte et de valorisation de la mémoire locale au sein de territoires qui, jusqu'à la mise en place de ces opérations, n'avaient jamais ou bien peu suscité l'intérêt de la collectivité pour leurs dimensions patrimoniale ou historique (Garat, Gravari-Barbas, Veschambre, 2005). Le retour actuel du concept d'historicité (Bantigny, Deluermoz, 2013) n'est sans doute pas étranger à cette tendance qui témoigne de «la capacité qu'ont les acteurs d'une société ou d'une communauté à inscrire leur présent dans une histoire, à le penser comme situé dans un temps non pas neutre mais signifiant par la conception qu'ils s'en font, les interprétations qu'ils s'en donnent et les récits qu'ils s'en forgent» (Bantigny, 2013 :15). A Saint-Brieuc, deux ouvrages ont pris la forme de témoignages des habitants des quartiers en rénovation (Ropars, 2009 ; 2010). A Brest, c'est à travers la réalisation de plasticiens qu'une exposition autour de «l'art s'en porte» a mobilisé les habitants sur l'expression des changements du quartier et de leur vie quotidienne. De même, à Lorient, le journal local publie régulièrement des encarts à visées «historiques» sur les transformations passées et à venir du quartier de Kervénanec. De manière soudaine, les quartiers jaillissent dans l'histoire municipale, leur conférant des qualités bien éloignées souvent des diagnostics élaborés et des discours tenus lors des réunions opérationnelles par les responsables locaux. Ainsi «ces quartiers d'exil» (Dubet, Lapeyronnie, 1992) sont-ils soudain parés de quelques vertus : ils fonctionnent comme «un village dans la ville», sont l'expression «d'une culture populaire», «riches de leur diversité culturelle» comme le rappellent les acteurs interrogés. Les générations qui y ont vécu ont participé à «soudier un véritable esprit collectif et d'entraide». Mais l'histoire de ces territoires se termine mal...ou plutôt ne pouvait se terminer autrement et donc le dénouement est en quelque sorte heureux ! Entre

le préambule et l'épilogue, peu de mots en réalité. Des immeubles qui «ont mal vieilli», «une population qui s'est renouvelée», «un espoir et une attente de changement».

Ces récits en apparence ordinaires, parfois mêmes calibrés au point de pouvoir les confondre d'un site à l'autre, semblent paradoxalement bien peu ancrés dans l'histoire locale, dans les murs du quartier. Il est alors facile et trompeur de permuter les descriptions, autant que les qualités et les travers des moments plus sombres.

Comment se fait-il que l'impression dominante de ce qui doit apparaître comme l'authenticité, l'originalité et même l'identité de ces territoires nous semble aussi commune, aussi – osons le terme – banale ?

L'explication la plus évidente est celle de tout lecteur trop pressé qui ne résiste pas à bafouer l'épaisseur d'un roman pour en parcourir d'un œil allègre mais coupable les dernières lignes... le suspense est dissous. Pour chaque récit de quartier, à l'occasion de chaque reconstitution de l'histoire locale, nous en connaissons déjà la fin. Pire même, non seulement le dénouement ne provoque aucune surprise mais les fils argumentaires, les contours de l'intrigue sont parfaitement devinés. S'enchaînent alors des récits plats, inéluctables, enluminés. Cette mise en mots des changements urbains orchestrée par les responsables locaux, dépasse l'enjeu de la construction et/ou de la mise en valeur de l'histoire locale. D'ailleurs, dans les récits, il est souvent fait une large part aux réalisations... à venir ! Ces récits reposant sur l'histoire locale ne sont en réalité, et c'est la seconde explication à cette monotonie romanesque, qu'un aspect d'un mouvement plus large qui reflète l'émergence – encore que le fait ne soit pas tout à fait nouveau – d'un urbanisme du récit (Secchi, 2006) proche de ce que l'on qualifie aujourd'hui d'urbanisme fictionnel. Par fiction, il ne faut pas entendre (seulement) fictif, invention, illusion, mais une forme émergente d'urbanisme, « un urbanisme que l'on qualifiera ici de fictionnel en ce qu'il se superpose à la production réelle de ville et de territoire » (Matthey, 2011) et qui repose pour cela sur la mise en visibilité des actions sur et dans la ville.

Comme tout récit, l'urbanisme fictionnel, pour être efficace et intelligible, repose sur des codes, un préalable qui, partagé par tous, est un relais efficace pour le message qui est envoyé. Si ce processus fonctionne particulièrement au sein des opérations de rénovation urbaine, c'est que dans un contexte de changement organisationnel ou situationnel, la création de sens est un élément central. Le récit constitue, par sa puissance d'évocation, «un moyen d'adhésion et

d'engagement [...] intimement fixé à ses finalités» (Mahy, 2008). Et ces finalités justement représentent selon nous le fondement de ce que nous identifions comme la mise en place d'une situation de transaction spatiale.

#### L'ESPACE EN PARTAGE OU LES RESSORTS DE LA TRANSACTION SPATIALE

L'apparente facilité d'expression d'un large spectre d'acteurs, dont les habitants eux-mêmes, sur la scène du renouvellement urbain masque difficilement cependant l'occasion manquée de promouvoir une réelle démocratisation de la production urbaine. Ainsi, les acteurs décisionnaires contrôlent l'ensemble du récit narratif des opérations et de la chronique urbaine. Le propre et la force de l'argumentaire de la rénovation urbaine ne reposent donc pas sur la logique d'une articulation – raisonnée – des problèmes rencontrés par rapport aux types d'opérations mobilisées. Il s'agit d'employer un registre discursif et narratif large, consensuel, «paré[s] des vertus de globalité et d'accessibilité» (Davodeau, 2008 : 59) accordé aux mots et aux thèmes de la rénovation urbaine et qui mobilise un certain imaginaire par delà lequel toute idée de justification ou de conviction semble reléguée. Le storytelling émanant de ces situations repose sur les trois versants de la transaction telle que la définit M. Blanc (1994). Ici, la transaction porte sur une forme dialectique, implicite et discursive d'échanges médiatico-politiques.

D'une part, la nécessaire entente entre les acteurs est un sujet récurrent que l'on retrouve aussi bien dans les discours des décideurs rencontrés que dans les récits qui sont faits des opérations. L'ANRU prolonge et stabilise une coalition d'acteurs dont les diagnostics et les actions sont partagées : «On a l'habitude de travailler ensemble depuis vingt ou vingt cinq ans. Il y a un véritable préalable» (Entretien n°1) «ça peut avoir un effet fédérateur pour l'ensemble de la ville dans les projets» (Entretien n°4). La genèse et la mise en œuvre de la rénovation urbaine appartiennent donc à une histoire commune dont les acteurs se revendiquent et qu'ils n'hésitent pas à mettre en scène, comme à Lorient par exemple où a été scellée une plaque commémorative des «10 ans de rénovation urbaine à Kervénanec» alors que les opérations se poursuivent toujours.

**Fig. 1 Plaque commémorant «10 ans de rénovation urbaine à Kervénanec» à Lorient**



Source : Solène Gaudin

L'objectif est ici à la fois de mettre en exergue l'action qui se déroule sur le quartier mais également d'inscrire le PRU dans l'histoire locale et de souder ainsi l'ensemble des acteurs autour de cet acte contribuant à la «renaissance» du quartier et constituant un temps fort pour la ville de Lorient.

D'autre part, les opérations sont toutes marquées par l'ambition du changement qu'elles entendent apporter. En axant les discours et les récits sur le changement d'échelle des opérations au regard des actions déjà conduites dans ces quartiers, les acteurs procèdent à un arrimage – discursif mais aussi morphologique – des quartiers à l'évolution de la ville. A travers les récits des acteurs, c'est leurs propres projections qu'on est tenté de déceler en observant un récit quasiment prophétique quant aux scénarii d'évolution des quartiers en rénovation. D'ailleurs alors que les entretiens sont réalisés entre 2011 et 2012, soit durant la phase opérationnelle des chantiers, les relogements n'étant pas tous encore réalisés, les acteurs emploient relativement peu le futur pour désigner l'état des quartiers au terme des opérations. Ils affirment que les travaux «ont profondément transformé le territoire», celui-ci «a retrouvé la vie de quartier qui avait disparu ces dernières années» (Entretien, n°15). La forte présence de marqueurs de visibilité, comme «dire» ou «voir» au sein de leur discours, est révélatrice de l'urbanisme fictionnel qui se met en place à cette occasion. Le changement d'image du quartier, ne passe pas seulement par une transformation des cadres bâtis mais aussi par un changement de discours sur ces territoires.

Enfin, le dernier axe marquant un nouveau rapport à l'espace apparaît à travers la rhétorique d'une reprise en main de la destinée des quartiers

(et indirectement des populations) concernés en leur proposant un «avenir», en leur ouvrant d'autres possibilités. Cette orientation a été analysée au début des années 1990. G. Chevalier (1996) a ainsi expliqué le regain d'intérêt à partir de 1988 pour la politique de la ville par une crainte des pouvoirs publics de voir la situation se détériorer et leur échapper. Si «le volontariste et la rationalité d'Etat» (Chevalier, 1996) constituent une constante des opérations de rénovation urbaine dans les entretiens réalisés, on ne retrouve pas ces positions aussi directement dans le contexte breton. Il s'agit plutôt de montrer que ces territoires et leurs habitants ne sont ni oubliés, ni relégués. Ils réintègrent la sphère publique et deviennent même des enjeux forts à l'échelle – politique – locale, des enjeux de transaction.

## CONCLUSION

Ces arrangements avec l'histoire et l'action en marche sont révélateurs du métissage (Remy, 1992) entre la sphère décisionnelle et ses intérêts propres – en l'occurrence justifier du bien fondé de l'action – et celle des contre-pouvoirs que l'on peut assimiler à la société civile, représentée par les habitants et les associations notamment. Si on adopte le filtre classique et simplifié de la transaction, l'espace fonctionne comme le curseur d'une balance arbitrant entre les compromis et les investissements des parties. Au niveau local, les acteurs décisionnaires s'engagent, y compris financièrement, dans des opérations parfois hors d'échelle et inscrivent leur action dans un cadre idéologique parfois fort éloigné des réalités du terrain. Mais le retour sur investissement est payant, il offre une forte visibilité à l'action territoriale engagée. De l'autre côté, les villes moyennes développent des projets dont les ambitions et la dynamique étaient inconcevables sans l'impulsion de l'ANRU. Et qu'importe que les situations ne justifient pas impérieusement une intervention de cette nature, l'effet de levier fonctionne. L'écho local des opérations est un accélérateur des mutations des tissus des villes moyennes (souvent en elles-mêmes peu mutables et disposant de faibles ressources foncières). La rénovation urbaine sert ainsi de projet-tremplin dans la mise en mots de l'action politique et technique locale. A travers ces opérations à forte plus-value qualitative, c'est également l'image du programme national de rénovation urbaine qui s'en trouve (re)valorisé au point d'être, malgré des résultats mitigés (CDC, 2012), encore aujourd'hui plébiscité et considéré comme un véritable succès politique (Epstein, 2012) et médiatique. Comme le rappelait déjà Michel

Philipponneau en 1976 dans un ouvrage qui fait date, *Changer la vie [pour] changer la ville* commence sans doute par de beaux discours.

#### BIBLIOGRAPHIE

Bantigny L., 2013, *Historicités du 20e siècle. Quelques jalons sur une notion, Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2013/1, 117, pp. 13-25.

Bantigny L., Deluermoz Q., 2013, *Historicités du 20e siècle. Coexistence et concurrence des temps, Vingtième siècle, janvier-mars 2013*, 117/1.

Béhar D., 2010, *Les incertitudes stratégiques de l'aménagement du territoire. Une illustration par les villes moyennes, Actes du colloque Villes petites et moyennes, un regard renouvelé, Tours PolyTech'*, 9-10 décembre 2010, pp. 31-41.

Blanc M., 1994, *La transaction dans les sciences sociales : vers un paradigme élargi*, In Blanc M., Mormont M., Rémy J., Storrie T., 1994, *Vie quotidienne et démocratie. Pour une sociologie de la transaction sociale (suite)*, Paris, L'Harmattan, pp. 21-47.

Capron G., 2002, *L'urbanisme moderne de dalle, histoire d'un lent échouage urbain: le cas du centre-ville de Choisy-le-Roi*, Flux, n°50, pp.20-30.

Chevalier G., 1996, *Volontarisme et rationalité d'État. L'exemple de la politique de la ville*, Revue française de sociologie, 37/2, pp.209-235.

Davodeau H., 2008, «Des conflits révélateurs de la territorialisation du projet de paysage», In Kirat T., Torre A. (dir), 2008, *Territoires de conflits, analyses des mutations de l'occupation de l'espace*, Paris, L'Harmattan, pp 49-61.

Donzelot J., 2012, *A quoi sert la rénovation urbaine ?* Paris, PUF.

Dubé F., Lapeyronnie D., 1992, *Les quartiers d'exil*, Paris, Seuil.

Epstein E., 2013, *La rénovation urbaine : démolition-reconstruction de l'État*, Paris Les presses SciencesPo.

Epstein R., 2012, *ANRU: mission accomplie?* In Donzelot J., 2012, *A quoi sert la rénovation urbaine ?* Paris, PUF, pp.43-97.

Garat I., Séchet R., Zeneidi D. (dir.), 2011, *Espaces en (trans)action*, Rennes, PUR.

Garat I., Gravari-Barbas M., Veschambre V., 2005, *Préservation du patrimoine bâti et développement durable : une tautologie ? Les cas de Nantes et Angers*, Développement durable et territoires [En ligne] URL : <http://developpementdurable.revues.org/4913>

GRVM, 1982, *Aménagement et pratiques urbaines. Rêves et réalité de la ville moyenne* CNRS, Université Pau et des Pays de l'Adour, Bordeaux.

Guillot P., 2009, *Introduction, Cahiers d'histoire – Revue d'histoire critique*, n°109, pp.11-14.

Mahy I., 2008, *Il était une fois... Ou la force du récit dans la conduite du changement*, Communication et organisation, 33, pp.50-60.

Matthey L., 2011, *Urbanisme fictionnel : l'action urbaine à l'heure de la société du spectacle*, Métropolitiques, 28 octobre 2011. [En ligne] URL: <http://www.metropolitiques.eu/Urbanisme-fictionnel-l-action.html>

Melé P., 2005, *Conflits patrimoniaux et régulations urbaines*, ESO Travaux et Documents, 23, pp 51-58.

Navez-Bouchanine R. (dir.), 2002, *La Fragmentation en question : des villes entre fragmentation spatiale et fragmentation sociale ?* Paris, L'Harmattan.

Rémy J., Voyé L., 1981, *Ville, ordre et violence : formes spatiales et transaction sociale*, Paris, Presses universitaires de France.

Ropars M. (coord.), 2009, *Détours de vie... des tours de ville : histoires de vie du quartier de la Croix Saint-Lambert, Saint-Brieuc*, Atelier des signes.

Ropars M. (coord.), 2010, *D'ici et d'ailleurs. Histoires de vie entremêlées des quartiers Balzac-Europe-Ginglin, Saint-Thonan, Cloître*.

Secchi B., 2006, *Première leçon d'urbanisme*, Marseille, Parenthèses.

Tissot S., 2007, *L'État et les quartiers. Genèse d'une catégorie de l'action publique*, Paris, Seuil.



---

# QUAND VARSOVIE RÊVE DE HAUTEUR

## ENTRE RÉCIT FICTIONNEL ET MYTHE URBAIN

---

Jennifer **Buyck** & Ilona **Woronow**

Institut d'urbanisme de Grenoble & Université de Grenoble 3

### VARSOVIE SE RÉÉCRIT SANS CESSER

Les uns la nomment «ville-palimpseste», les autres, «manuscrit qui s'auto-efface». Rayée pendant la guerre, gribouillée par les rescapés, retracée par les urbanistes, ponctuée de bâtiments commerciaux dans les années 90 eux-mêmes biffés aussitôt pour faire place à des gratte-ciels dans les années 2000, Varsovie se réécrit sans relâche. De nos jours, en réaction à l'absence d'un plan d'aménagement urbain, la presse locale et nationale, pour professionnels ou pour amateurs, esquisse sur papiers, réseaux sociaux et sites internet, son avenir dans un laboratoire virtuel d'esthétique et de politique urbaine. Nourri du raisonnement des urbanistes, de l'audace des architectes, de l'appétit des promoteurs, des spéculations des politiciens, du mécontentement, des attentes et des désirs des habitants, le Varsovie de l'avenir se situe sur le plan de l'entre-savoirs.

### QUAND VARSOVIE RÊVE DE HAUTEUR

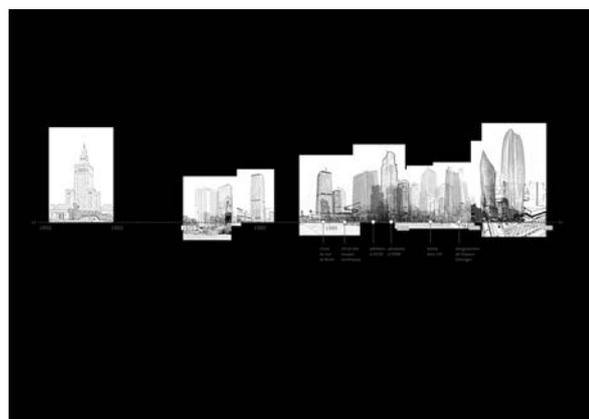
Dans le paysage contemporain de Varsovie, la tour occupe une place à part. Carte de visite de la métropole moderne, emblème de la grandeur, de la puissance, de la vitalité et du risque (Setkowicz, 2002), elle focalise les controverses idéologiques et politiques jusqu'à alimenter des projets écologiques ou même des visions futuristes de transports en commun. Depuis l'exposition d'Oskar Hansen en 2005 intitulée «Le Rêve de Varsovie», présentée à la Fondation de la Galerie Foksal, la tour incarne symboliquement la passerelle entre le passé et le futur. Selon l'architecte en charge de l'exposition, le Palais de la Culture et de la Science exerce une domination écrasante sur son entourage, tel un roi entouré de valets. D'après lui, seule une tour d'une forme nouvelle pourrait apporter une réponse intelligente au vestige du soc-réalisme : «Forme Ouverte» s'imposerait à la «Forme Fermée», le dialogue étoufferait l'autoritarisme et la violence, l'ambivalence se substituerait à l'univoque.

### VARSOVIE IMAGINAIRE : DU RÊVE AU MYTHE

Objet d'échanges passionnels à grande échelle, les tours de Varsovie exemplifient ce que nous appellerions un mythe urbain postmoderne.

L'analyse du fonctionnement et du rayonnement de ce dernier montrera que de même qu'il peut exprimer des réactions instinctives et servir des intérêts financiers mobilisés sous forme de storytelling, il irrigue abondamment un discours rationnel. En effet, chaque orientation politique, chaque collectivité scientifique à la fois se ressource et renseigne son patrimoine imaginaire : davantage une zone de formation qu'un recueil de réponses préfabriquées, c'est une infra-scène composée d'images et d'histoires qui assure leur signification aux idées. Grâce à l'imaginaire, les idées sont non seulement intelligibles, mais aussi excitantes, inquiétantes, génératrices d'action. D'une discipline à l'autre, les patrimoines imaginaires se croisent. Les politiciens, les urbanistes, les promoteurs et les habitants partagent un certain nombre d'images et d'histoires communes. Or, c'est à partir d'une telle concertation non-institutionnelle qu'émerge le mythe véhiculé par les tours de Varsovie. En raison de sa provenance hétéroclite, il comporte des engagements mais aussi des risques de raccourcis dangereux. Ses promesses peuvent être aussi bien sérieuses que trompeuses, mal-entendues ou décevantes. L'interroger paraît un enjeu de premier ordre.

### Fig. 1 L'évolution des tours à Varsovie



Source : Jennifer Buyck

### LA PART RATIONNELLE DU MYTHE

La pensée rationaliste est une manière d'instaurer un lien social par le biais d'une vision du monde

cohérente et partageable. Corrélativement, les activités ludiques, symboliques, artistiques et religieuses se sont développés à travers les siècles pour permettre à l'homme de fabriquer un système de repères opérant face à la complexité du monde. Sans vouloir déterminer leur référentiabilité, nous pouvons affirmer que toutes les formes d'intelligibilité et de partage sont «indexés sur le réel», pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer (2005). L'orientation commune vis-à-vis du réel les rend perméables entre-elles et les ouvre à une osmose constante. D'un intérêt catégoriel indéniable, la distinction entre le rationnel et l'irrationnel pourrait faire oublier la diversité de compétences acquises par l'homme pour domestiquer son habitat. Alors que le discours rationnel distille la réalité et la décompose en des concepts bien délimités, compréhensibles, le mythe ressemble plutôt à une prise d'images qui conserve la trace des motivations et des rapports complexes issus du réel. Si différentes soient-elles, les deux formes d'expression ne sont pas forcément exclusives l'une de l'autre. Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, le discours rationnel assimile le mythe, en le reformulant dans son propre langage (Détienne, 1981). De manière plus ouverte, de part sa nature, le mythe englobe le point de vue rationnel pour l'insérer dans un réseau de rapports complexes avec d'autres formes d'intelligibilité. Nous nous intéresserons dans la présente réflexion au second cas de figure, celui dans lequel l'interaction entre rationnel-irrationnel n'est pas maîtrisée.

#### LA PART HISTORIQUE DU MYTHE

Chaque époque élabore des mythes à son image : le contenu et la structure même du mythe s'adapte à son contexte. Alors que les anciens et les premiers modernes tissent encore de grands récits, dans le laboratoire littéraire de Balzac, Baudelaire et Mallarmé, le mythe subit une double transformation. En premier lieu, la forme du récit se rétracte au profit d'une forme plus compacte, iconique ; en second lieu, le nostalgique illo tempore tourné vers le passé s'efface en vertu d'un regard dirigé vers l'avenir (Edelstein, 2007). Outil violent, précis et contagieux, le mythe est désormais reconnu comme un moyen efficace de la transmission des idées et des idéologies (Sorel, 1908).

#### DES MICRO-RÉCITS QUI FONT LE MYTHE

À l'époque où la pensée analogique, plurivoque, souple, mobile voire faible s'impose au raisonnement univoque, démonstratif et normatif (Hottois, 1998), le mythe se dessine comme un entrelacs d'histoires courtes au statut ambivalent,

entre image et histoire. La contraction du récit modifie en profondeur sa structure traditionnelle résumée par Francesca Polletta (2006). Généralisées, les micro-scènes de la vie quotidienne ne se déroulent plus dans une chronologie qualifiable et la présence de personnage(s) n'est plus indispensable. La consistance causale et l'identité des valeurs sont noyées dans une forme généralisée de partage sensible. Seules la nécessité de surprise et la fonction intégrative des anciens récits sont conservées. C'est grâce à elles que, malgré sa transformation, le récit reste socialement identifiable en tant que récit. Quant au mythe, ayant perdu sa valeur traditionnelle d'ancrage et de garantie, il garde toutefois sa valeur fédératrice l'associant aux opérations magiques qui n'ont pas «pour but d'établir clairement, aux yeux du locuteur, ce qu'il pense réellement, mais d'établir une relation avec celui qui se trouve en face, que ce dernier soit susceptible de l'aider ou non» (Delattre, 2010).

#### DES MICROS-RÉCITS QUI FONT LES TOURS ?

Alors qu'à l'aube du XVIII<sup>e</sup> siècle le grand récit mythique expliquait et que deux cent ans plus tard les icônes mythiques décrétaient, aujourd'hui des micro-récits tissent des liens. Anecdotes de chantier, exclamations des passants, chansons, hymnes pour l'«ingénierie extrême», discours de fierté des ouvriers, harangues politiques, visualisations informatiques commentées, visites guidées filmées, scènes de vie de tous les jours, descriptions brodées d'anecdotes : il serait vain de chercher un fil logique reliant toutes les histoires inspirées par les tours de Varsovie. Le récit qui assure leur cohérence s'écrit en creux, en distillant «l'hyper-complexité du réel en un modèle imaginaire, schématique et unifiant» (Citton, 2009). Pour dégager son sens, il faut interroger ses expressions les unes au regard des autres. Alors en décortiquant leurs maillages, au delà d'un partage sentimental, se dessinera un système commun de références participant du mythe fondateur d'une société postindustrielle et postcommunisme. En partant de l'intertexte composé d'énonciations éparpillées et hétérogènes (Genette, 1982), nous tenterons de reconstruire l'histoire de l'élévation de la capitale, le mythe d'une Varsovie nouvelle forgé par l'imaginaire collectif. Trois études de cas, «Warsaw Trade Center» réalisée par l'agence américaine RTKL et l'agence polonaise MWH-Architekci – terminée en 1999 –, «Zlota 44», nommée aussi «Voile de verre», de Daniel Libeskind – en cours de construction – et «Lilium» de Zaha Hadid – en projet –, nous serviront d'appui afin de nous interroger sur le

statut, la fonction et les ressorts des histoires et des images assurant la visibilité/la lisibilité de la fabrique de tours.

#### DÉPASSEMENTS

Il est communément admis que les tours donnent lieu à toutes formes de dépassements. La question de la hauteur est en effet récurrente. Il faut aller toujours plus haut, être de plus en plus audacieux. À Varsovie, impossible de s'engager corps et âme dans cette folie des hauteurs (Paquot, 2008). La présence du Palais de la culture est écrasante et c'est seulement aujourd'hui que les architectes commencent à être autorisés à dépasser ses quelques 230 mètres de hauteur. Le projet de Zaha Hadid supplante de 30 mètres symboliques le plafond historique fixé par le Palais. C'est la seule exception à la règle. D'autre part, la course à la hauteur est aussi freinée par la crise immobilière. En cours de route, des tours sont rabotées, faute de moyen. Dépassements mitigés, avortés, remis au lendemain. Les urbanistes sont eux aussi dépassés. Alors que dans les années 70, ils participaient activement à la fabrique urbaine, leur rôle est aujourd'hui moindre et les promoteurs les ont remplacés (Kowalewski, 2009). La planification, laissée pour compte, traverse une crise de fond. Les réglementations urbaines sont mises à mal par la planification libérale, laquelle laissant une sensation d'inachevée, de friche (Staniszki, 2009). C'est alors la notion même de métropole qui semble dépassée. La métropolisation se fait sauvage et les tours font office de mauvaises herbes dont la croissance, la disposition et la nature échappent à toute tentative de rationalisation. Mais les tours ne sont pas les seules à participer à cet enrichissement urbain car le périurbain est à l'horizontal ce que les tours sont à la verticale.

#### STANDARDS

Si les tours abritaient essentiellement des bureaux, elles accueillent aujourd'hui de nombreux logements et toutes participent à la densification du centre. Bien que de nombreuses références soient faites au mode de vie et de vivre en ville américain, les deux modèles demeurent bien distincts. À Varsovie, pas de maillage de rues prédéfini. Il est impossible de consolider un quartier dense, une «ville tourée» (Paquot, 2008). On n'y trouve aucune artère de buildings. Le tissu est lâche, ponctué de gratte-ciels (Coudroy de Lille, 2009). La référence des agences immobilières est américaine mais la réalité est bien plus complexe. En fait, de manière inavouée, non recherchée et même repoussée, c'est le modèle d'urbanisation russe qui est à chaque coin

de rue. Les tours sont des totems urbains, isolés, perdus dans des milieux quelconques. Une image que l'on ne peut d'ailleurs que rapprocher de celle de la villa isolée dont la forme polonaise traditionnelle est celle du manoir. Influencées – consciemment ou non – de tout ceci, les tours de Varsovie en deviennent des objets hybrides à l'identité impalpable et pourtant de plus en plus personnalisés. Munies de profil facebook et de sites internet indépendants, photographiées par les amateurs à toutes les étapes de leur construction, documentées par des films, les tours semblent mener leur vie. Pour paraître plus proches, familières à tout un chacun, elles sont dépourvues de caractère propre. En les personnalisant, paradoxalement on les dépossède d'identité. Elles deviennent toutes standard.

#### HORIZONS

Et pourtant, au niveau des formes, là encore c'est la course à l'extravagance. La tour postmoderne est aujourd'hui remplacée par des tours «design» : soubassements, fûts, couronnements sont abandonnés au profit de socles, enveloppes et terminaisons. Les formes se libèrent et deviennent par là-même ostentatoires. Zaha Hadi dessine un lys, Daniel Libeskind une voile. Ainsi se constitue un véritable catalogue d'objets à l'échelle distendue. Ces «tours détournées» (Paquot, 2008) ne sont pas pour autant sans voisinage. Elles s'ignorent les unes les autres – c'est certain – mais constituent toutes ensemble un étrange cabinet de curiosité et pourraient à terme façonner une ville détournée tourée. Ce phénomène n'est, par ailleurs, peut-être pas uniquement spécifique à Varsovie ? Hadid et Libeskind ne construisent-ils pas un peu partout ? On assisterait donc à l'édification verticale d'un monde émergent, aux métropoles internationales, reliées entre elles par des tours totems, objets de design audacieux. Les formes nouvelles appellent à de nouveaux ciels. Les images prises par des amateurs le 12 octobre 2012 lors d'un brouillard hors de commun font le tour de Pologne. Les promoteurs de «Zlota 44» ne sont pas en reste et montrent avec fierté les tours de Varsovie qui pointent leur nez au dessus des nuages. La promotion sociale est à l'image de ce débordement dans le ciel. «Varsovie à tes pieds, monte d'une classe», dit un slogan publicitaire pour «Lukacity» et «Babka Tower». La tour promet une déconnexion avec le chaos de la ville : être ailleurs, dans les airs, en voyage, toujours dans le beau temps.

#### LE PLUS DANS LA VILLE POSSIBLE

Objet de débat permanent – sur ses formes, ses fonctions, ses hauteurs, ses atouts, son potentiel

d'identité (inter-)nationale –, la tour est un lieu sensible des métropoles mondiales. Tantôt cœur d'une métropole, tantôt métropole dans une métropole, tantôt lien entre des métropoles, elle stimule une fabrique urbaine par acupuncture. Les tours s'élèvent aux endroits névralgiques comme des aiguilles sur un corps de patient.

#### LE MOINS DANS LA VILLE POSSIBLE

Tout en restant le cœur de la métropole, la tour est un remarquable outil d'évasion. Symbole de la promotion sociale, combinant la réussite, le travail et le loisir, elle esquivait les questions de mixité. La tour crée un grand paysage qui transforme la ville en toile de fond. Ainsi, elle nie la métropolisation sauvage et rétablit l'ordre. Son potentiel d'évasion est dû à des stratégies de modeler le temps. Le clivage entre le regard porté par les passionnés des tours et par leurs usagers est à ce titre parlant. Les promoteurs de «Złota 44» leurrent les potentiels clients avec une terrasse boisée, une piscine, un jacuzzi, une salle de réception et un cabinet réservé aux fumeurs de cigares : tel un havre de paix paradisiaque. Les passants de la rue, au contraire, perçoivent dans le même bâtiment l'expression de la course et de l'effervescence. La tour incarne l'accélération, la contraction du temps en un seul moment. Plus rapide est la construction, plus rapides sont les ascenseurs, plus la tour fait rêver, plus elle est excitante (Virilio, 2010). La tour décline ainsi deux formes de négation de la temporalité banale, celle d'en bas : le hors-temps d'un autre monde et le temps instantané.

#### TOURS D'IVOIRE

La tour peut engendrer de différentes postures de la part de ses habitants. Dans une retraite s'isole celui qui refuse tout contact ou tout engagement. Dans un refuge, l'habitant peine à survivre. L'asile serait une vie imaginée, tentée malgré tout. Dans tous les cas, la tour distille, épure, affine, consolide et totalise. Seulement, les dangers du total, les varsoviens s'en souviennent encore : «C'est parfois trop commode d'être intraitablement cent pour cent et de se réfugier dans la tour d'ivoire de la pureté, quand tout chancelle et fiche le camp alentour» (Barbusse, 1935 : 149).

#### TENDRE L'OREILLE

Dans la société qui promeut l'accès illimité à l'information et à la communication, l'homme s'est adapté, en créant un outil, certes, imparfait, mais compréhensible par tous. Faire des histoires dans le monde d'aujourd'hui répond à une de ses valeurs fondamentales. Un outil qui,

contrairement aux lourdeurs des théories, se démarque souvent par une certaine grâce, légèreté, précision et virtuosité (Citton, 2009). Un discours dit rationnel ne charrie-t-il pas parfois des informations insensées voire dangereuses ? Ne peut-il pas endormir l'attention du lecteur dans une extrême minutie du détail ? Mais ici, le danger des micro-récits n'est pas dans leur forme. Il réside dans le narcissisme latent de leur mode de transmission. Roberto Calasso avait avancé que le mythe est "une narration que l'on ne peut comprendre qu'en narrant" (Calasso, 1988). Si tout le monde se met à raconter des histoires qui assurera le rôle de relai, traditionnellement réservé à l'humble mais indispensable lecteur ? S'il manque quelque chose à ce monde transi d'histoires, c'est peut-être une solide culture de l'écoute car la promesse n'engage que celui qui l'entend.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Barbusse H. 1935, *Staline : un monde nouveau vu à travers un homme*, Paris, Flammarion.
- Calasso R., 1991 (1988), *Les noces de Cadmos et Harmonie*, Paris, Gallimard.
- Citton Y., 2009, *Mythocratie : storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam.
- Coudroy de Lille L., 2009, *La construction de logements depuis 1990 : une reprise en demi-teinte*, in Bérard E., Jaquand C. (dir.), *Architectures au-delà du Mur, 1989-2009* : Berlin, Varsovie, Moscou, Paris, Picard, pp. 203-220.
- Delattre C., 2010, *Avant-propos. Construire le mythe : une perspective pragmatique*, in Auger D., Delattre C. (dir.), *Mythe et fiction*, Presses Universitaires de Paris Ouest, pp. 21-31.
- Détienne M., 1981, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard.
- Edelstein D., 2007, *The Modernisation of Myth : From Balzac to Sorel*, *Yale French Studies*, 111, pp. 32-44.
- Genette G., 1982, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Hottois G., 1997, *De la Renaissance à la postmodernité : une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université.
- Kowalewski A., 2009, *Varsovie 1989-2009 : la transition difficile de la ville socialiste en métropole démocratique*, in Bérard E., Jaquand C. (dir.), *Architectures au-delà du Mur, 1989-2009* : Berlin, Varsovie, Moscou, Paris, Picard, pp. 191-199.

Paquot T., 2008, *La folie des hauteurs : pourquoi s'obstiner à construire des tours ?*, Paris, Bourin.

Polletta F., 2006, *It was like a fever : storytelling in protest and politics*, Chicago, The University of Chicago Press.

Schaeffer J.-M., 2005, *Quelles vérités pour quelles fictions ?*, *L'Homme*, 175-176, pp. 19-36.

Setkowicz P., 2002, *O tożsamości budynków wysokich*, Cracovie, Polytechnique de Cracovie, thèse de doctorat en architecture.

Sorel G., 1908, *Réflexions sur la violence*, Paris, Marcel Rivière et Cie.

Staniszkis M., 2009, *Varsovie : le chaos urbain, signe de la transition*, in Bérard E., Jaquand C. (dir.), *Architectures au-delà du Mur, 1989-2009 : Berlin, Varsovie, Moscou*, Paris, Picard, pp. 124-134.

Virilio P., 2010, *Le grand accélérateur*, Paris, Galilée.



---

# LE PROJET D'URBANISME ET LA QUESTION DE L'APPRÉHENSION ET DE LA RETRANSCRIPTION DE SES TEMPORALITÉS

APPUI SUR DES EXEMPLES DE PROJETS DE RECONVERSION URBAINE

---

Delphine Jolivet  
Université de Tours

L'action spatiale engage des actes de langage, et notamment des récits qui qualifient, justifient et mettent en perspective les interactions entre les êtres, les choses et le déroulement des événements. Elle sous-tend un modèle territorial, un corpus idéologique et mythologique jouant dans la représentation du territoire concerné par l'action (Lussault, 2007). Ces récits entretiennent avec le temps une relation étroite : ils ordonnent les différents épisodes qui les composent, ces derniers étant insérés dans un cours maîtrisé de l'histoire. Le récit mobilise l'intrigue, véritable agent ordonnateur des faits multiples et synthèse d'un monde hétérogène et temporalisé appréhendé : « Dans et par l'intrigue, l'hétérogénéité intrinsèque du monde des phénomènes, à laquelle l'acteur se confronte, est vaincue, car ceux-ci sont classés, hiérarchisés, qualifiés, intégrés dans l'ordre globalisant et finalisé du récit » (Lussault, 2007 : 233).

Les mémoires des projets font aussi l'objet de manipulations de temporalités, révélatrices des enjeux de pouvoir, mobilisant à la fois oubli et filiation glorieuse, la longévité du projet étant évoquée en la réduisant le plus possible. Elles ont du mal à échapper à une conception du temps chronologique, lissée, homogène. Ce manque est à placer par rapport à l'idée que le temps est « un relatif impensé des recherches sur l'action locale » (Lussault, 2001 : 145). Ce temps est alors souvent ramené à la durée et « purgé de sa complexité sociale et présenté tel un simple cours scandé, qui détermine un agenda qu'il faut respecter » (Lussault, 2001 : 145-146). La conception dominante du temps dans ces études urbaines, inscrite dans une forme de finalisme historique, est extérieure aux sociétés et aux hommes : elle remplit la fonction de marquage chronologique de l'évènement.

Nous proposons d'envisager ce temps sous un autre angle, appréhension que nous effectuons dans le cadre du projet d'urbanisme. Cette appréhension dépend de la définition donnée au projet. Si le projet est compris comme processus, saisissant une réalité donnée (avant d'être un instrument de transformation), au lieu d'être uniquement un outil d'exécution des objectifs de planification, une question se pose : comment appréhender et représenter une dimension temporelle du projet d'urbanisme qui est tout sauf simplement linéaire et homogène ?

DES RETRANSCRIPTIONS DES DIMENSIONS TEMPORELLES DES PROJETS D'URBANISME EN DÉCALAGE PAR RAPPORT À UN PROJET DÉFINI COMME PROCESSUS

Un projet partagé entre l'ordre du discours et l'ordre de l'action

Les retranscriptions actuelles des dimensions temporelles des projets d'urbanisme sont dues en partie à une logique à l'œuvre en aménagement spatial et en urbanisme de post-rationalisation et de mise en cohérence après-coup. La construction progressive du projet ne peut alors se passer, au niveau de sa retranscription, d'une affirmation de la volonté de maîtrise des acteurs en présence ; l'exposé du cheminement du projet se caractérise alors par une cohérence retrouvée vis-à-vis des objectifs ou encore vis-à-vis des acteurs. Le projet, qui fait appel à un mode d'action collectif, ne peut se passer d'une forme de récapitulation (et parfois de regard évaluatif a posteriori) ou de projection de l'action par l'intermédiaire du discours. Cet ordre du discours se charge d'explicitier et de décrire, de prescrire et de planifier tandis que l'ordre de l'action repère et sélectionne les possibles transformés en intentions ensuite mises en pratique (Boutinet, 2005).

Vers une signification dynamique de la dimension temporelle du projet

L'exploration de la dimension temporelle du projet d'urbanisme que nous proposons est à rattacher aux notions de projet et de temporalité. Surtout, le lien entre ces deux notions est déterminant puisqu'il amène à choisir la définition d'une notion en fonction de la définition de l'autre. Définir le projet comme un outil de planification amène à une conception linéaire, homogène et séquentielle de sa dimension temporelle, alors que définir le projet comme processus engage une signification dynamique de sa dimension temporelle. Notre optique est donc double : analyser les temporalités du projet pour contribuer aux connaissances sur la théorie du projet en urbanisme et analyser le projet pour faire évoluer les connaissances sur les temporalités.

La définition du projet comme processus permettant d'appréhender une situation donnée avant de la transformer a pour conséquence de faire ressortir l'hétérogénéité de sa dimension temporelle. Cette dimension temporelle hétérogène amène ensuite à se poser la question de sa représentation. Sa retranscription ne peut ainsi se retrouver dans une approche uniquement chronologique qui, si elle a son utilité, n'en est pas moins réductrice pour un projet considéré comme processus. Or l'exploration du champ bibliographique relatif au projet et à la détermination de sa dimension temporelle fait généralement état d'un manque de retranscriptions adaptées en matière de dimensions temporelles des projets.

La recherche de connaissances permettant de retracer de façon fine l'avancement d'un projet n'est pas concluante, par exemple, dans les documents de planification. Nous prenons appui sur notre exploration des différentes Directives Territoriales d'Aménagement ainsi que, sur la ville de Tours, de plusieurs Plans d'Occupations des Sols et Schémas Directeurs. Nous retrouvons deux situations. La première est celle d'une dimension temporelle qui n'est pas spécifiquement rattachée au projet. Elle est surtout mobilisée pour le diagnostic, les évolutions territoriales envisagées (lors de projections statistiques, par exemple) et les objectifs de planification. La seconde situation est celle d'une dimension temporelle rattachée au projet par l'intermédiaire d'une vision programmatique (calendrier prévisionnel) ou chronologique si le projet est déjà fini. La dimension temporelle du projet, dans ce

dernier cas, se caractérise par sa linéarité et son homogénéité, par une succession d'étapes découpée dans le temps. Cette dimension temporelle peut parfois être presque gommée : le projet ne sert alors qu'à appuyer l'objectif de planification, avec une datation très peu développée.

Cependant, même dans les nouvelles approches du projet soulignant l'aspect de processus, la retranscription de la dimension temporelle du projet a aussi du mal à échapper à cette conception chronologique linéaire simple. Le cas du projet Neptune est à ce titre exemplaire. Charles Bachofen et Jean-Blaise Picheral (1997) inscrivent ce projet dans une nouvelle génération de projets urbains, aléatoires, souples et adaptables. La dimension temporelle longue est mise en avant ainsi que l'idée d'une conception présente tout au long du projet, de la programmation aux réalisations. Cependant, l'historique du projet Neptune élaboré pour un projet reconnu comme un long processus ne fait pas ressortir une dimension temporelle du projet particulière, hétérogène.

Nous visons donc à retranscrire une dimension temporelle du projet en phase avec un projet considéré comme processus et saisie d'une réalité donnée. Notre recherche mobilise une construction méthodologique qui permet, par le repérage de plusieurs indicateurs, de rendre compte de l'avancement du projet. Elle s'appuie sur des projets de reconversion urbaine tels que la Cité de la Mode et du Design de Paris, le Magasin Général de Saint-Pierre-des-Corps dans l'agglomération tourangelles et la Sucrière de Lyon.

#### UNE RÉFLEXION DÉTAILLÉE SUR LA FORMATION D'UN PROJET D'URBANISME AU FIL DU TEMPS

Un projet considéré comme processus : la question de la représentation temporelle

Considéré comme processus et comme instrument de saisie d'une réalité, avant d'être l'instrument de transformation de cette réalité, le projet possède une dimension temporelle se déclinant en temporalités. Mais comment retranscrire l'hétérogénéité de cette dimension temporelle ? Notre appréhension s'appuie donc sur une construction méthodologique que nous proposons et qui bénéficie des éclairages archéologiques et épistémologiques. Elle ne relève pas d'un découpage procédural : elle se veut une approche générale. Comme le projet est compris comme moyen de saisie d'une

réalité donnée, il s'agit aussi de rendre compte du contexte dans lequel s'inscrit tout projet.

Par ailleurs, nous analysons le projet en ne le considérant ni comme un simple objet ni comme la seule expression des volontés des acteurs planifiant et agissant. Car le projet est un hybride échappant au pôle des choses ou objets inertes ou bien au pôle des sujets humains. Il est un actant, c'est-à-dire une «réalité sociale [...] dotée d'une capacité de contribuer à l'organisation et à la dynamique d'une action individuelle ou/et collective» (Lussault, 2007 : 149). Les actants peuvent être des «quasi-personnages» (Lussault, 2007 : 150), c'est-à-dire être personnifiés grâce à la compétence énonciative des humains. Le projet est lui aussi le destinataire de cette personnification, notamment grâce à ses dénominations. Ces dénominations mobilisent parfois des métaphores symboliques positives. Par exemple, dans certains documents relatifs au projet du Magasin Général dans l'agglomération tourangelle, la comparaison du site à reconvertir à une cathédrale de béton est plusieurs fois utilisée.

#### Épaisseur et transversalité temporelles

Ces parallèles entre le projet et l'actant ou l'hybride imprègnent notre méthode d'analyse. Elle s'appuie sur deux hypothèses, celles d'épaisseur et de transversalité temporelles. L'épaisseur temporelle du projet suppose l'existence d'une dimension temporelle du projet hétérogène se déclinant en temporalités. Ces temporalités ne sont pas définies ici comme des perceptions d'un temps vécu, mais comme des couches temporelles ayant une signification à la fois quantitative et qualitative : elles correspondent à une durée et à une catégorie. Par exemple, les temporalités naissantes sont de nouvelles temporalités intervenant dans la dimension temporelle du projet : il peut s'agir d'événementiels mobilisés dans le cadre d'un projet de reconversion urbaine et qui amènent avec eux de nouveaux horaires. Par ailleurs, ce découpage entre catégories de temporalités est aussi dynamique : le déroulement du projet se partage entre des périodes de foisonnement d'idées et d'avancement du projet et des périodes de pause, de ralentissement ou de blocage.

Le repérage des temporalités se fait selon les informations tirées des composantes essentielles du projet, c'est-à-dire des caractéristiques discernables pour tout type de projet. Le rôle de ces composantes est de

permettre la tenue d'ensemble du projet au fil du temps, de le repérer toujours en tant que tel dans les documents relatifs à celui-ci, même en prenant en compte ses modifications profondes ou non. Ces composantes concernent l'identification, l'aspect de projection et d'anticipation du projet, les interactions entre projet et contexte. Un projet s'identifie par ses dénominations, par les façons de le nommer, mais aussi par les documents graphiques et photographiques mobilisés pour le faire voir et pour le situer, par les acteurs dédiés à sa mise en oeuvre. D'autres composantes renvoient à l'aspect de projection et d'anticipation du projet. Le contenu de projet englobant les différentes activités prévues (logement, emploi, loisirs, etc.) est élaboré par rapport à des objectifs fixés. Ce contenu est projeté temporellement (calendrier, planning, etc.) et spatialement (programmation). Enfin, le projet est aussi le lieu où différents liens se tissent avec son contexte.

La transversalité temporelle reconnaît cette importance du contexte, arrière-plan qui à la fois apporte du contenu au projet et accompagne les transformations du projet. Les multiples liens entre projet et contexte permettent de repérer l'avancement du projet et de caractériser son parcours. Ce parcours oscille surtout entre ouverture et fermeture. L'ouverture suppose un élargissement du champ des possibles du projet avec le dessin de plusieurs solutions alternatives ou des choix encore non effectués pour le projet. La fermeture aboutit soit à une pause ou une impasse due à une forte réduction des possibles, soit à la sélection d'une des solutions envisagées pour le projet.

#### UN PROJET D'URBANISME RICHE DE DIFFÉRENTES TEMPORALITÉS

La présence d'une variété de temporalités

En termes d'épaisseur temporelle du projet, il existe une variété de temporalités, dont la présence nuance la conception d'une dimension temporelle du projet habituellement lissée. Les temporalités successives constituent les temporalités de base du projet. Elles sont issues de l'accumulation des documents relatifs au projet et se détachent suivant les informations recueillies selon les composantes essentielles. Les transformations progressives des informations tirées des composantes du projet comptent dans la détermination de cette succession de temporalités. Les temporalités imbriquées sont des temporalités au départ extérieures au projet analysé. Par exemple, dans

un document de novembre 2006 relatif au projet de Magasin Général de Saint-Pierre-des-Corps, il est envisagé comme possible idée de reconversion pour le site du Magasin Général l'accueil d'un projet extérieur et ancien de centre de formation dans les métiers du bâtiment recherché par le Ministère de la Défense. Cette idée de reconversion fait intervenir des temporalités imbriquées. Enfin, les temporalités naissantes sont de nouvelles temporalités d'usage du site à projet. Dans le cas des projets de reconversion urbaine, une nouvelle vie (temporaire) des bâtiments en friche peut avoir lieu. Ces temporalités accompagnent le changement d'activités du site à projet grâce, par exemple, à l'organisation d'événementiels pour faire découvrir le site à projet.

Le rythme du projet

Ce découpage entre des temporalités successives, imbriquées ou naissantes possède aussi une signification dynamique. Il existe ainsi des périodes où le projet connaît une grande activité. Ces périodes sont celles d'un foisonnement de dénominations, d'une grande production de documents graphiques, de la multiplication d'objectifs, d'activités prévues et de projections temporelles et spatiales. Un autre indice de cette activité repose sur l'agencement des temporalités entre elles : une temporalité successive peut ainsi s'accompagner de plusieurs temporalités imbriquées ou naissantes. Les périodes les plus actives des projets sont, en général, centrées autour des procédures d'appel d'offres et de choix des maîtres d'œuvre. Souvent, ce moment de l'appel d'offres voit l'existence de plusieurs indicateurs de l'avancement du projet : par exemple, une précision plus grande du contenu du projet ou l'apparition de nouvelles dénominations du projet voulues définitives. Quant aux périodes les moins actives du projet, elles se distinguent par une production de documents relatifs au projet beaucoup moins fournie, par des pauses plus longues et plus espacées. Ces périodes ne sont pas forcément significatives d'arrêts sérieux du projet. Elles peuvent traduire des prémisses du projet. Ainsi, dans les cas d'étude de Paris, de Lyon et de Saint-Pierre-des-Corps, elles sont notamment présentes au tout début des projets. Elles coïncident avec la découverte du site à projet et aux questions portant sur sa reconversion.

## DETERMINATION DE L'AVANCEMENT DU PROJET AU FIL DU TEMPS

Des indicateurs de l'avancement du projet d'urbanisme

Suite à l'analyse des projets de reconversion urbaine du Magasin Général de Saint-Pierre-des-Corps, de la Cité de la Mode et du Design à Paris et de la Sucrière à Lyon, plusieurs indicateurs de l'avancement du projet ont été déterminés. Ces indicateurs, relevant d'une lecture du parcours du projet partagé entre ouverture et fermeture, sont :

- Une présence moins affirmée de certains liens entre projet et contexte au fil du temps (par exemple, la mention des documents de planification dans les archives des projets a tendance à se raréfier au fur et à mesure que le projet avance) ;
- Une précision du contenu du projet au fil du temps plus grande (avec, par exemple, des dénominations du projet davantage détaillées) ;
- Une nouvelle permanence du contenu du projet au fil du temps (dans le cas des dénominations, celles à caractère permanent remplacent les dénominations provisoires, surtout au moment des résultats des appels d'offre).

Une progression du projet par paliers

Le parcours du projet révèle une progression par paliers. Cette dernière signifie qu'à chaque nouvelle phase du projet se produit une précision renouvelée du contenu du projet, conjuguée au maintien d'un certain flou, source d'ouverture du projet. La construction du projet ne suit donc pas une progression linéaire. L'idée d'un acheminement définitif et clair de moments d'ouverture vers des moments de fermeture pour témoigner de l'avancement général du projet est réductrice. Car les débuts de projet ne sont pas forcément significatifs de moments d'ouverture affirmée : les prémisses du projet de la Cité de la Mode et du Design de Paris sont ainsi marqués par l'intervention d'éléments amenant à une relative fermeture du parcours du projet sur certains points (cohérence recherchée avec les prescriptions des documents de planification, par exemple).

## CONCLUSION : RETOUR CRITIQUE SUR LE PROJET

L'appréhension de la dimension temporelle du projet d'urbanisme nous a permis d'affiner l'analyse des temporalités du projet et d'approcher l'évolution d'un projet selon le contexte. Elle permet en retour de s'interroger sur le projet en lui-même. L'impression d'une unité bien déterminée derrière l'utilisation du terme de projet est à nuancer. Cette nuance se repère par un flou général maintenu pour le projet et par l'inscription du projet dans un contexte donné. Le projet a des bornes temporelles de début et de fin flottantes. Ce flou ressort aussi dans les liens entre le projet en formation et les autres types de projet, qui se produisent au sein d'emboitements de projets complexes. Ces projets emboîtés échappent aux échelles de projet toutes prêtes (échelle de quartier, de ville, etc.) et mobilisent des échelles de projets intermédiaires.

Par ailleurs, l'idée selon laquelle le projet s'inscrirait dans une stricte subordination à la planification est aussi à nuancer : la planification initialement prévue peut être modifiée afin de permettre la mise en place du projet. Nous abordons là un autre aspect important du projet : sa justification et sa réception sociale. Cette justification n'est pas celle relevant uniquement des prescriptions planificatrices (objectifs du projet). Par exemple, les dénominations des projets de reconversion urbaine, par les métaphores positives mobilisées pour le site à reconverter, contribuent à valoriser à la fois le site à projet et le projet à venir. Le terme même de friche, négatif, est très peu utilisé. Sur ces nombreux points, le projet apparaît donc comme ce processus complexe échappant aux limites et contraintes fixées d'avance.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bachofen C., Picheral J.-B., 1997, Dunkerque-Neptune : transformation des docks en cœur de ville, in Bonnet M. (dir.), *L'élaboration de projets architecturaux et urbains en Europe : les acteurs du projet architectural et urbain*, Paris-la-Défense, Plan Construction Architecture, 1, pp. 121-133.
- Boutinet J.-P., 2005 (1990), *Anthropologie du projet*, Paris, Presses universitaires de France.
- Lussault M., 2007, *L'homme spatial : la construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil.
- Lussault M., 2001, Temps et récit des politiques urbaines, in Paquot T. (dir.), *Le quotidien urbain : essais sur les temps des villes*, Paris, La Découverte/Institut des villes, pp. 145-166.



---

# LE PROJET PARTENARIAL ART PUBLIC/TRAMWAY... POUR QUEL(S) RÉCIT(S) DE VILLE ?

---

Belinda **Redondo**  
Institut d'urbanisme de Paris

Les principales agglomérations françaises disposant d'un réseau de tramway ont fait appel à des commandes publiques artistiques pour agrémenter leurs lignes. Au-delà de l'«effet de mode», l'effervescence des élus à mettre en œuvre voire à réitérer ce partenariat original entre l'art public et le tramway, se construit autour d'un processus narratif bien rodé, véhiculé par les discours et autres formes promotionnelles. Le récit qui émane dès lors de ces projets tend de prime abord vers une nouvelle appréhension de l'espace urbain, mais tente également d'assurer leur pérennité auprès des citoyens. Devenant incontestablement un outil urbanistique à part entière, le récit urbain propre à la démarche partenariale met en évidence des enjeux territoriaux et culturels spécifiques. Aussi est-il intéressant de se pencher plus amplement sur ce processus narratif, afin d'en questionner et définir les pourtours ainsi que le dessein de ville qui en émerge.

## RECIT URBAIN ET CONSTRUCTION DES VILLES

La mise en récit s'inscrit dans les gènes de l'humanité (Barthes, 1985 : 167) : sous une approche urbanistique, l'une des qualités essentielles du récit en soi est de permettre d'intégrer l'homme dans l'environnement qui l'entoure. Il est ce lien qui insère et assemble chaque composant urbain dans la ville. À travers celui-ci, le citoyen peut prendre sa propre mesure dans l'espace, l'appréhender et se l'approprier. Restant intrinsèque à l'expérimentation des espaces urbains, le récit en tant qu'outil «opérationnel», permet à ce titre «la géolocalisation et l'orientation» (Urlberger, 2008 : 189). En outre, il s'imprègne d'une dimension presque «utopique» en participant à l'instauration de nouveaux imaginaires urbains et à l'établissement de nouvelles territorialités. Le sémiologue Roland Barthes (1985 : 206) soulignait d'ailleurs que «la fonction du récit n'est pas de «représenter», elle est de constituer un spectacle [...]». Dans le cadre du projet partenarial et plus spécifiquement de la ville, nous parlerons alors de la mise en scène de cette

dernière, puisque le récit urbain proposé par le projet entend en façonner l'image, l'identité, autour d'une note poétique.

Plus largement, le récit entrouvre de nouvelles pistes de lecture des territoires comme autant de fenêtres ouvertes sur l'espace urbain, ce que rappelle la linguiste Eni Puccinelli-Orlandi : «la manifestation réelle concrète du récit urbain peut nous montrer les multiples sens de l'espace» (Puccinelli-Orlandi, 2001 : 126). Pour ce faire, il fait notamment appel au parcours qui modélise l'espace urbain mais également le restitue (Urlberger, 2003 : 72). À ce titre, le projet partenarial se propose tel un parcours original dans la ville, car sa narrativité offre une nouvelle lecture de l'espace urbain, voire joue sur une mise en abîme, avec l'exemple du projet bordelais. Alfred Pacquement, président du comité d'experts du projet artistique, confie ainsi que «Bordeaux étant une ville où la tradition de l'écrit est très forte, l'on pouvait peut-être créer cette relation entre les différentes propositions artistiques autour du récit, du texte, de l'écrit. Nous avons donc choisi ce «fil rouge», comme lien entre les œuvres» (CUB, 2003 : 140). L'art et le récit s'inscrivent assurément dans un lien viscéral. Ce dernier confère un sens légitime à l'œuvre notamment par une mise en contexte, et dans un même temps, permet à l'art d'inscrire «la ville dans un récit» (Saez : 2010).

Le récit du projet partenarial et ses enjeux urbanistiques

Au-delà de ce lien étroit qui unit ces deux éléments, le récit urbain issu du projet partenarial vise à mettre en évidence certaines des problématiques urbaines du moment, dont celle du développement durable – accompagnée des questions sociales et environnementales qui s'y réfèrent –, mais également celles des mobilités urbaines et de la convivialité. À partir d'un discours fédérateur, la venue du tramway entend restituer la place perdue du piéton en ville, mais également harmoniser l'espace public – enjeu discuté pour certains. En parallèle, la présence de l'art public contemporain s'impose comme

autant de propositions de détente, de méditation, de récréation en et avec la ville. Ce même discours nous conduit par ailleurs à penser qu'une dérive fonctionnelle du projet partenarial et plus particulièrement du tramway s'opère, réduisant celui-ci à un simple produit touristique. Dérive notamment accrue par la présence d'une commande publique artistique.

À l'heure où l'imagerie publicitaire conditionne de plus en plus notre perception quotidienne de l'espace, la société contemporaine propulse le récit comme seul trait d'union tangible entre le projet urbain et le citoyen. À ce titre, l'étude de certains projets partenariaux révèle l'omniprésence de ce processus narratif dans la consolidation du partenariat art public/tramway, mais également dans cette volonté promotionnelle des agglomérations. Les brochures aux titres évocateurs («l'art change la ville» ou encore «l'art dans la ville : un musée à ciel ouvert») et autres expositions rétrospectives des commandes publiques, participent d'autant plus de cette mise en scène du projet et des directives urbanistiques qui lui sont allouées.

Le projet artistique du tramway niçois inauguré en 2007, entendait devenir le plus grand «musée d'art contemporain en plein air du sud de la France». Faisant appel à des artistes de la scène internationale, Nice s'est ainsi parée d'une «vitrine» artistique à la hauteur de ses ambitions culturelles et territoriales. Néanmoins, la promotion faite autour du projet laisse percevoir la ville tel un espace scénique, où les œuvres se déploient avec plus ou moins de solennité.

Somme toute, en tant que «facteur d'une métamorphose urbaine» (Sambucchi, 2008 : 27), la présence d'œuvres d'art le long du tracé du tramway semble se jouer à une échelle territoriale bien plus vaste que celle de la simple commune. L'image de la métropole y est omniprésente, à l'instar du récent projet brestois. Ainsi, l'adjointe au Maire déléguée à la culture de Brest, Gaëlle Abily, souligne à l'égard de la commande publique artistique du tramway que «l'art et la culture sont un des moteurs de cette transformation profonde» de la métropole, précisant à cette occasion que le tram constitue l'un des éléments symboliques du renouvellement du territoire.

**Fig 1 Conversation à Nice de Jaume Plensa - Tramway de Nice**



Source : Belinda Redondo.

Ces discours aboutissent à une forme de concurrence territoriale, elle-même conduisant à percevoir le tramway comme un produit «marketing». Car si les villes «sont en compétition sur la scène nationale ou internationale», le mode de transport devient alors «un élément fort de leur identité et de leur image» (Amar, 2004 : 232).

Nouvel outil touristique : le parcours du tramway

Le tramway est à lui seul une vitrine pour les agglomérations françaises qui accueillent en grande pompe sa venue, et dont les enjeux urbanistiques dépassent bien souvent la simple échelle du tracé. Dans certains pays occidentaux, il est pleinement intégré à l'image de la ville, mais également à son histoire (telle la ville de Lisbonne ou de San Francisco). Plus largement perçu comme un composant urbain indissociable de l'identité des villes, le tramway devient une plus-value pour leur rayonnement métropolitain. Son tracé en tant que circuit touristique apparaît également en tant qu'entité culturelle en soi. Georges Amar rappelle à juste titre que l'un des aspects des usages du transport peut être «sa dimension culturelle» précisant : «si celle-ci a longtemps été appréhendée en termes d'animation, d'embellissement, d'ouverture au monde de la culture (arts, sciences...), c'est aussi au niveau du service de transport lui-même que l'on peut développer des approches expressives» (2004 : 22). Les mises en scène photographiques du tramway que l'on retrouve entre autres sur les cartes postales, traduisent cette volonté d'une portée «fictionnelle» du projet, à l'égard des usagers et citoyens. «L'affection populaire est un

facteur décisif» dans l'efficacité des transports (Amar, 2004 : 226).

Voir et expérimenter la ville au prisme du tram offre une perspective urbaine globale aux citoyens-usagers, d'autant que le projet artistique qui l'accompagne rend plus efficiente cette qualité touristique. De même, l'originalité des parcours réside dans une lecture instantanée de l'espace urbain : il s'agit de faire l'expérience d'un lieu non pas en suivant les traces de son passé mais en s'inscrivant dans le présent.

Les projets partenariaux art public/tramway ne restreignent plus ce dernier à un simple statut d'outil de transport, mais l'élève plutôt à celui de référence touristique. La commande publique artistique participe ainsi à l'intégration du tramway en tant qu'outil et objet promotionnel de la ville, et contribue à redéfinir ses fonctions initiales. Certaines agglomérations ayant fait le choix d'un tel projet, proposent des parcours commentés à bord du tram, afin d'apprécier les œuvres qui longent les tracés. Le récent projet artistique du T3 b des Maréchaux de Paris peut être, à cet exemple, parcouru via des visites guidées thématiques réalisées par une agence culturelle mandatée par la Ville. De même, l'Office du tourisme niçois organise des visites hebdomadaires. Le tramway devient alors le moyen de locomotion officiel pour apprécier les œuvres qui jalonnent son tracé. Une exposition artistique urbaine originale qui présuppose de voir la ville autrement.

#### APPRÉHENDER AUTREMENT LES VILLES

Le récit urbain proposé par la démarche partenariale art/tram entend à l'échelle de cette dernière lui accorder une visibilité, une légitimité urbaine, et à l'échelle des espaces traversés par le tram voire de la ville, participer activement à la singularisation et à l'expérimentation des lieux. À celle du territoire, il entend souligner l'émergence de la compétitivité des métropoles. Si les édiles sollicitent le récit urbain en vue de restituer la notoriété d'une ville en perte de vitesse, et, dans le cadre du projet partenarial, de soutenir son bien fondé dans la valorisation de leurs communes ainsi que du renouvellement de l'espace urbain, son usage conduit vers une surenchère promotionnelle de la culture, circonscrivant par la même occasion la ville à l'état de simple réceptacle muséal. Cette acception urbanistique est notamment concomitante d'une nouvelle forme de tourisme globalisé.

Ces nouveaux touristes «globe-trotters» que le sociologue-anthropologue Stéphane Juguet qualifie de «city breakers», sont avides d'expériences concrètes, instantanées et inédites.

Ils souhaitent en effet voir autrement la ville, au-delà des clichés qui ont construit son identité et son empreinte historique. «La ville est un médiateur qui permet de se raconter des histoires» (Juguet : 2010) ; aussi, la quotidienneté et l'originalité constituent les fondamentaux de cette nouvelle formule promotionnelle des villes où le projet partenarial a toute sa place.

Toutefois, la ville apparaît tel un simple espace de consommation et d'exposition, à l'heure où la mondialisation ne fait qu'accroître et avaliser cette impression, d'autant qu'en ce qui concerne plus spécifiquement la pratique artistique, «la mondialisation et la commercialisation font entrer dans un monde où l'art est plus proche [...] des loisirs touristiques que de la recherche métaphysique» (Michaud, 2003 : 102). Dès lors, la critique promotionnelle n'a plus cette nécessité de croire «en la teneur de l'objet ; elle peut se contenter de construire pour lui une version possible (un storytelling, comme on dit ces derniers temps)» précise Dominique Chateau (2009 : 75).

#### L'invitation au voyage urbain

Le discours narratif émergent des projets partenariaux semble de plus en plus appréhender l'espace urbain sous une dimension «poétique», la ville devenant alors une terre à «explorer». Georges Amar rappelle que la ville est «affaire de poétique plus encore que de politique, d'économie ou de sociologie» (2004 : 235). La dimension poétique accordée au projet partenarial constitue un paysage urbain singulier, où le tramway ainsi que les œuvres d'art qui l'accompagnent, offrent une lecture originale de l'espace. Plus spécifiquement, il s'agit de proposer une «invitation au voyage» s'accordent à dire certains élus. Dans le cadre du projet d'extension du tramway parisien par exemple, elle fait «naître de nouvelles pratiques de la ville, en instituant des repères et des rythmes inédits qui mettent en valeur le visage multiple et populaire de Paris et sa métropole», souligne le maire de la Ville Bertrand Delanoë. Pour ce faire, le projet partenarial instaure une ligne directrice – au détour du parcours urbain –, sur laquelle le citoyen pourra prendre appui. Cependant, le citoyen est-il un voyageur ?

#### Le citoyen : un voyageur urbain

Le voyage apparaît telle une brèche au sein de notre quotidien temporalisé et mesuré. Il «altère» le temps et l'espace, en ce que notre perception au cours d'un voyage s'en trouve également modifiée en substance. Or, le tramway est un moyen de transport dont la fonction initiale est de desservir

dans l'espace urbain la population locale. Dès lors, peut-on encore parler de «voyage» à son égard ? Si pour le poète Alfred de Vigny, «voyager, ce n'est pas être transporté d'un lieu dans un autre, changer de place en une seule fois», mais «profiter des charmes du trajet qui comprennent non seulement ceux du paysage, mais aussi ceux des incidents de route» (Baroli, 1969 : 76), l'acte du voyage reste l'apanage des usagers.

La commande publique artistique du tramway entend quant à elle participer de cette «exploration» urbaine, notamment par la force des questionnements esthético-urbanistiques qu'elle désire susciter à l'égard de ceux qui la contemplant. L'occasion ainsi d'élever, dans l'esprit du citoyen, le trajet quotidien qu'il emprunte au rang de «voyage».

**Fig. 2 Le voyage de Sarkis - Tramway de Montpellier**



Source : Belinda Redondo.

Sans conteste, le récit urbain émanant des projets partenariaux et produit à partir des discours officiels, des visites guidées et autres expositions originales, tend à mettre en exergue les enjeux urbanistiques qui animent notre actualité, et notamment des directives socio-culturelles pour la plupart similaires. Néanmoins, le discours commun véhicule une image parfois stéréotypée, aux antipodes d'une réalité urbaine composée de disparités spatiales. Ces disparités font d'ailleurs de la ville un lieu en perpétuelle mutation. Si le projet partenarial scénarise cette dernière en un espace souvent muséal et idéalisé, il reste malgré tout une invitation à percevoir l'espace urbain sous un nouvel angle, tout en sollicitant l'attention et la participation du citoyen.

## BIBLIOGRAPHIE

Amar G., 2004, *Mobilités urbaines. Éloge de la diversité et devoir d'invention*, La Tour-d'Aigues, L'aube.

Baroli M., 1969 (1964), *Le train dans la littérature française*, Paris, N. M.

Barré F., Secondi J.D., Sambucchi O.H., 2008, *Nice, tramway des métamorphoses*, Paris, Du Regard.

Barthes R., 1985, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil.

Chateau D., 2009, *L'art comptant pour un*, Genève, Les presses du réel.

Communauté urbaine de Bordeaux, 2003, *Tramway : le livre*, Bordeaux, Arc en Rêve.

Groult C., 1995, *Le tramway de Strasbourg*, Paris, Du Regard.

Michaud Y., 2003, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock.

Paquot T. (dir.), 2000, *Dossier : Tramway, Urbanisme*, 315, pp. 64-90.

Puccinelli-Orlandi E., 2001/02, *La ville comme espace politico-symbolique. Des paroles désorganisées au récit urbain*, *Langage et société*, 96, pp. 105-127.

Redondo B., 2012, *Tramway et territoire : quel urbain en perspective ?* *Revue géographique de l'Est*, 52/1-2, <http://rge.revues.org/3572>.

Urlberger A., 2003, *Parcours artistiques et virtualités urbaines*, Paris, L'Harmattan.

# AU-DELÀ DU RÉCIT



---

# FAIRE VOIR/FAIRE CROIRE LA VILLE

## L'EXEMPLE DES VISITES CITADINES

---

Anne **Bossé**

École nationale d'architecture de Nantes

L'importance de la visite comme promotion, démonstration, ou acculturation aux futurs projets lancés par les villes n'est plus à démontrer : les acteurs de l'aménagement consacrent une partie de leurs temps à l'accueil de différentes délégations ; des associations de diffusion de l'architecture viennent à occuper des positions de médiateurs et prennent en charge la vulgarisation de la fabrique des projets urbains ; les temps forts de présentation des projets aux publics convoquent parfois des professionnels du théâtre assumant le rôle de guide d'une visite décalée... Le visiteur est ainsi une figure devenue essentielle pour l'analyse du faire la ville aujourd'hui.

### LE VISITEUR AMBASSADEUR, ACTEUR CLÉ DES PROJETS URBAINS

La performance de la visite est pensée par les acteurs du marketing, qui ont mis en évidence l'importance qualitative d'une visite d'entreprise sur le visiteur, qui non seulement tendra à acheter les produits commercialisés, mais se fera aussi ambassadeur, au sens où le récit de sa propre visite est un excellent discours promotionnel (dénommé le marketing viral). Hors de cette sphère marketing, loin d'être notre approche ici, les effets produits par cette mise en visite de la ville, quand elle ne s'adresse pas à des touristes, sont peu pensés. Du côté des aménageurs on admet facilement, par exemple dans le cadre du projet du Quartier de la Création à Nantes, que le fait de faire visiter le quartier tous azimuts relève de l'effet potentiel de «contagion» («c'est chronophage, on n'en connaît pas les retombées mais on ne peut pas ne pas le faire... ça fait courir le bruit [de locaux à vendre], ça agite les réseaux, attire les interlocuteurs adéquats... Quand des entreprises viendront s'implanter, comment savoir si ce n'est pas grâce à une visite» raconte une chargée de mission de la société d'aménagement). Du côté des chercheurs, on observe que souvent le discours ou récit émis par les acteurs de l'aménagement vaut comme ce que comprend et retient le visiteur (à l'instar des guides pour les touristes). C'est-à-dire que le travail de réception du visiteur – qu'en a-t-il pensé ? – n'est pas forcément pris en

considération. Comment évaluer alors son adhésion au projet à venir ?

Notre approche est une approche pragmatique de l'expérience de la visite et du voir la ville en commun issue d'une enquête ethnographique combinatoire de différentes situations de visites (Bossé, 2010) (même si nous nous appuyons ici plus spécifiquement sur les visites d'une association, basée à Nantes, de promotion et de diffusion de l'architecture, spécialisée depuis plus de 10 ans dans les visites de la ville en projets). Cette approche permet de discuter des modes de contrôle de la perception et de la réception publiques des projets, car elle s'attache avant tout aux énoncés sur les projets dans l'action de leur réception, permettant de détailler les liens entre voir et penser, d'envisager toute la dimension sensible de la situation de réception in situ (le contexte de réception), ainsi que la question du public. Le visiteur est en effet dans les visites de groupes membre d'un récepteur collectif (Cefaï, Pasquier, 2003), la participation en public à cette expérience collective soulevant des interrogations sur la nature de ce public émergent.

On comprend peut-être que ce qui va nous intéresser ici sera de mettre en regard volonté de contrôle et fragilité des situations, attitude passive et rôle actif du regard : soit d'insister sur l'ancrage de la perception dans le corps du visiteur. On partira de courtes descriptions de moments de visites ou d'entretiens, chacun soulevant différents pan (ou couvercles), afin d'interroger la visite comme dispositif de mise en récit de la ville. On fera d'abord valoir la vulnérabilité pragmatique de l'activité de réception du visiteur, pour caractériser ensuite la visite comme un dispositif de conviction, agissant non pas tant par le contrôle de la perception que par la fabrication d'interprétations collectives. La dimension d'adhésion au projet sera finalement replacée sous l'angle de la constitution du public des visiteurs.

### DE QUELQUES FACTEURS INFLUENÇANT L'ACTIVITÉ DE RÉCEPTION

Un samedi matin de juin, l'association Ardépa fait visiter un quartier pittoresque de Nantes, concerné à l'horizon d'une dizaine d'années par un projet urbain. Après la partie basse du

quartier, le parcours conduit vers le haut. La visite conduit à passer par un vieux chemin pierreux, taillé dans la roche et bordé d'arbres. Les visiteurs notent le bruit des oiseaux et laissent entendre leur plaisir «c'est beau ici!». En haut du chemin s'offre une vue dégagée sur le couvent, un champ de fleurs, un potager. Les visiteurs flânent, le groupe est maintenant très étalé. Le responsable du service des espaces verts de la ville de Nantes explique qu'une future promenade publique passera bientôt par ce parc. Le parcours continue vers un square en belvédère sur la Loire. On approche de la fin de la matinée, le soleil se met à chauffer. Les visiteurs ôtent des épaisseurs, manteaux, vestes, et s'assoient, à bonne distance les uns des autres, dans l'herbe. Certains regardent la vue, d'autres, le plan dans le livret, certains discutent. L'interlocuteur commence l'explication sur les transformations du parc.

La visite est une expérience multisensorielle. Le visiteur a délégué à un guide le choix d'un parcours et se met dans ses pas. Participant d'un groupe mouvant, tributaire d'une logistique spécifique, il traverse différents lieux de la ville en quête des bons points de vue sur les lieux, l'attention requise par les commentaires délivrés, comme à ses postures corporelles, aux bruits de la ville, aux changements de la météo. On observe que la visite autorise des niveaux d'implications et des intensités réceptives très variables. C'est bien plutôt l'inattention qui frappe (rejoignant les hypothèses de Albert Piette sur la présence (Piette, 2009)) dès qu'on s'attache à détailler les mouvements des visiteurs, s'éloignant, se rapprochant, se décalant afin de se reposer, mieux voir, mieux entendre, entamer une discussion. La réception individuelle est fortement configurée par tout ce qui relève du commun, comme les conditions d'attention, les conditions d'écoute, le rythme, le nombre et le type de visiteurs, qui participent de l'état émotionnel de la situation (Calbo, 1999). La visite se colore au fur et à mesure de son déroulement, elle peut prendre un tour ironique et enjouée si un visiteur prend de l'aisance et participe à animer la discussion, ou se rapprocher de la contemplation alanguie. Les entretiens montrent que ce que mémorisent le mieux les visiteurs, ce sont les moments disputés, quand des questions, des débuts de débats sur les sujets abordés, ont relancés l'attention commune. La question de la réception du contenu passe ainsi par la caractérisation du déroulé concret de l'expérience, largement déterminant.

#### LE VISITEUR, DISPOSÉ À CROIRE

Dans le cadre d'un festival, une troupe de théâtre de rue organise une visite décalée du bâtiment de lettres de l'université de Nantes. Le groupe est

maintenant étalé le long des murs du couloir du 3<sup>e</sup> étage. L'acteur jouant le guide explique qu'étudiants et professeurs dorment ici. Un étudiant arrive à l'autre bout du couloir, il porte un sac à dos. Passant au niveau du groupe, il se fait interpeller par le guide qui lui demande «des courses pour ce soir?». L'étudiant répond oui, gardant la face. Les visiteurs sourient, amusés. Quelques secondes plus tard, un étudiant à nouveau se présente au bout du couloir, portant également un gros sac à dos : les visiteurs tout de suite riant, ils la voient comme vivant ici et dormant dans le couloir. Peu importe qu'elle réponde négativement à l'interpellation du guide «c'est votre sac de couchage?», car il regarde le groupe sous-entendant «elle ne veut pas le dire», corroborant finalement l'histoire surréaliste qu'il a mise en place depuis le début de la visite, de la face cherchant à cacher son fonctionnement réel.

L'enquête menée à partir des visites réalisées par cet acteur des arts de la rue, visant délibérément à mêler fiction et réalité, a mis en évidence la grande capacité de conviction de la visite. Un visiteur se présente peu averti sur le sujet, délibérément tenté par la découverte et la proposition d'accompagnement du regard, et au vu de la situation facile à convaincre. La réception lors d'une visite est gouvernée par un régime de vérité. Le visiteur accorde d'emblée du crédit à ceux qui parlent. Le contexte apparaît d'ailleurs essentiel dans l'interprétation du visible. Pour autant, l'analyse a montré les compétences et arts de faire déployés pour le maintien fragile de la fiction dans laquelle l'acteur engage le groupe, et qui repose en partie sur un travail d'anticipation : placement de faux objets, gestes de captation de l'attention pour qu'existe un hors champ, repérage spatial précis, travail d'improvisations... La maîtrise de la perception d'un public est une épreuve pragmatique fragile. En contre-exemple, une visite de présentation du projet de l'île de Nantes phase 2 au public, assurée par un acteur de théâtre jouant le rôle d'une américaine tombée amoureuse de Nantes, a révélé la vacuité de l'artifice fictionnel. Le manque de connaissances du guide (il se fait reprendre par des visiteurs) qui présente le projet sous l'angle des lieux sympas pour l'apéro ou pique-niquer – et se donnerait donc comme objectif explicite l'adhésion des habitants à la ville festive et conviviale pensée pour eux – rend impossible l'engagement des visiteurs.

La comparaison de ces visites avec celles citadines évoquées ci-dessus permet de révéler que si faire voir selon est moins immédiat (observable par le rire) car reposant sur une expertise du regard et non un langage commun, ce procédé de prise de conscience de l'incorporé du regard et l'adoption

collective des perspectives proposées sont bien actifs dans les visites.

#### FAIRE VOIR LA VILLE SELON

*«Pour Beaulieu [quartier de Nantes], la dernière visite, c'était intéressant de voir comment l'urbanisme des années 70, c'était un espace avec une fonction et puis point. ça, on le voit, mais on l'a pas formalisé tant qu'on ne nous le dit pas. On se rend bien compte qu'il y a une particularité de l'organisation de l'espace sur Beaulieu, mais... on voit que c'est marqué années 70, mais on n'a pas conscience que c'est lié à un aspect législatif. ça m'a plu ça.»*

*«Un truc qu'est tout bête, mais que moi je ne savais pas. Du fait de la décentralisation, il y a des axes routiers qui ont basculés au local, du coup, ça a une influence pour redessiner le paysage urbain. C'est assez incroyable, c'est une décision... Bon je me doutais que ça avait de l'impact, mais sur des choses très opérationnelles comme ça... C'est vraiment intéressant.»*

Ces visiteurs rapportent leur plaisir de voir autrement des morceaux de ville, selon les regards informés de spécialistes qui mobilisent des éléments jusque-là invisibles pour eux, non avertis. La prise de conscience de sa propre manière de juger ou de regarder est stimulante. Pris à rebours de leurs perceptions ordinaires, l'espace visité s'explicité, restitué dans une histoire permettant de comprendre les effets de certaines contraintes, des choix de conception ou des conditions de production. L'espace construit alentour dans la visite se présente comme le résultat d'un mode de faire spécifique, d'une époque ou d'une pensée particulière. Les architectes ou les urbanistes s'assument alors souvent comme ayant su tirer les leçons. Les explications, lors de la visite, des changements à venir, prenant valeur de bonne solution. Dans l'adoption des interprétations énoncées, une dynamique essentielle de la réception de l'espace par les visiteurs, l'espace explicité se traduit ainsi en espace preuve (même si le travail de conviction reste soumis aux aléas de la perception in situ et les circonstances rendent parfois périlleux l'exercice de démonstration (cf. supra)), et le projet devient peu contestable, issu d'une réflexion logique et continue sur la manière de faire la ville. La visite conduit ainsi au partage d'interprétations communes, les visiteurs étant souvent convaincus d'avoir entendu s'expliquer ces médiateurs qui font voir la ville existante et future. C'est ainsi la production d'un moment collectif auquel chacun prend part qui paraît

essentiel, n'empêchant pas que ces interprétations soient pour partie filtrées et retravaillées par le visiteur, y puisant de quoi développer ses propres analyses et critiques. L'écart entre une participation plutôt passive et l'activité réflexive engagée par ces rénovations de regards conduit à interroger le terme de participation.

#### L'ANCRAGE SPATIAL DE L'EXPÉRIENCE, FABRIQUER DES DISPOSITIONS

*«Je ne râlerai plus de la même façon par rapport à certaines réalisations... Cette personne nous expliquait, par rapport au busway, ils ont pensé une ligne de bis, un espace piéton, un espace vélo, et ils disent qu'il y a suffisamment de place pour que chacun puisse vivre sa vie [sans faire des couloirs]. Peut-être qu'il y aura des couacs mais je râlerai moins car on n'a pas la démarche de se dire ils ont fait ça, ils ont réfléchi avant quand même... En fait tout ça [les visites de cette année] ça m'a donné l'occasion de réfléchir, parce que sinon on pense pas vraiment, on subit. Là on a plus l'impression d'être des acteurs.»*

La visite n'est pas que réception d'un discours (de justification), en tant qu'expérience spatiale, elle amène le visiteur à l'engagement esthétique spécifique de l'expérience du paysage. Par le parcours, elle rend sensible la qualité perceptive et d'usages des lieux aménagés. La visite doit se comprendre aussi comme un processus d'attachement à l'espace, un processus de familiarisation, les lieux visités s'inscrivant mentalement et corporellement dans l'expérience du visiteur (Pink, 2008) comme espaces partagés. La visite évoquée ci-dessus inaugurer l'appropriation par le public, le parcours permettant l'incorporation de cette future promenade, rendant sensible les qualités paysagères des lieux. Cet effet d'attachement aux espaces visités est très fort quand le contenu concerne la ville future, quand il s'agit de décrire l'invisible, l'avenir. Ce registre imaginaire, fortement mobilisé lors de certaines visites, conduit le visiteur à associer des espaces avec des usages à venir, à mémoriser les intentions, les concepts énoncés (à défaut de visualiser les projets). De nombreuses visites préparent ainsi des publics à ce qui sera ouvert praticable, transmettant comment on s'y comportera : montrer un aménagement et dire qu'on fera un jour le tour de l'Île de Nantes, amener au bout de l'île et dire que là démarre le spectacle de l'estuaire, faire rentrer dans une zone humide protégée et justifier les restrictions d'accès au public... L'espace urbain tel qu'il va se faire rentre alors dans un ordre de choses connues, anticipées.

L'action publique, de cette manière, travaille à la mise en désir de l'espace urbain, à l'approbation par anticipation du projet. Mais le visiteur, profane, monte potentiellement en expertise sur les sujets urbains tout comme il augmente sa connaissance des espaces de la ville (certains rentrent pour la première fois dans un quartier d'habitat social). Les expériences de visites sont souvent connectées entre elles par les visiteurs, comme reliées à d'autres activités auxquelles le visiteur peut prendre part en tant que public (débat, conférence...), et mobilisées au-delà du temps de la visite. Les liens entre rapport visuel et émotionnel et mobilisation étant essentiels (Trom, 1997), le public des visiteurs peut aussi se penser sous l'angle politique.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Bessy, C., Chateauraynaud F., 1995, Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception. Paris, Métailié.
- Bossé A., 2010, L'expérience spatiale de la visite. Engagement dans l'action, épreuve collective et transformations urbaines, Tours, Université François Rabelais, thèse de doctorat en géographie.
- Calbo S., 1999, La réception comme activité collective, In De Fornel M., Quéré L. (dir), Raisons pratiques, 10, Paris, EHESS, pp. 199-223.
- Cefaï D., Pasquier D. (dir.), 2003, Les sens du public : publics politiques, publics médiatiques, Paris, PUF.
- Piette A., 2009, L'acte d'exister, Socrate éditions Promarex.
- Pink S., 2008, An urban tour : the sensory sociality of ethnographic place-making, Ethnography, 9/2, pp. 175-196.
- Trom D., 1997, Voir le paysage, enquêter sur le temps. Narration du temps historique, engagement dans l'action et rapport visuel au monde, Politix, 10/39, pp. 86-108.

---

# IL ÉTAIT UNE FOIS UNE CITÉ MILLÉNAIRE ET UN JARDIN CONTEMPORAIN

RÉCITATIF DU PARC AL-AZHAR DU CAIRE

---

Anna **Madoeuf**  
Université de Tours

La ville ancienne du Caire était, jusqu'à la fin des années 1970, un espace déprécié et relégué, considéré comme «le fond de la ville», selon une métaphore littéraire. Sa position symbolique a, depuis, évolué de la marge au cœur de la cité ; la vieille ville autrefois considérée comme archaïque a été promue historique : cette reformulation illustre la métamorphose de ses représentations opérée au cours des dernières décennies. À mesure que la capitale égyptienne prenait de l'embonpoint démographique et spatial, les quartiers anciens se sont peu à peu défaits des images évocatrices de l'extrême, tant spatial que social, captées aujourd'hui par d'autres secteurs. Un temps presque anachronique dans une capitale voulue moderne, la vieille ville est désormais mémorielle, islamique et fatimide, et inscrite à ce titre au patrimoine mondial de l'Unesco en 1979. Le récent aménagement ex nihilo du prestigieux parc al-Azhar, lieu vecteur de modernité, «plate-forme panoramique» sur le patrimoine et l'héritage de la vieille ville, a exacerbé l'intérêt des quartiers anciens. Dans ce contexte, le projet du parc a mobilisé des références empruntant aux registres national et islamique, ainsi qu'au langage architectural et urbanistique mondial. Bien qu'il s'agisse d'une réalisation contiguë à la ville ancienne, le parc apparaît comme une opération d'envergure de revalorisation de celle-ci, et comme le dernier épisode d'une saga de faits orientés en ce sens, que l'on peut, a posteriori, envisager actuellement comme une somme cohérente.

Sans dérouler tous les actes qui ont participé de cette requalification, signalons l'obtention du prix Nobel de littérature par Naguib Mahfouz en 1988, distinction qui a

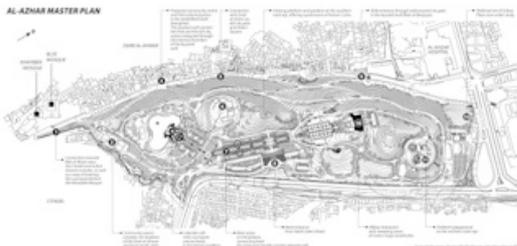
largement contribué à médiatiser et mondialiser la ville ancienne du Caire, inspiratrice de son œuvre. L'univers imaginaire mahfouzien et la distinction afférente ont incontestablement bonifié l'image des secteurs anciens de la capitale, au point que Gamaliyya, un des espaces de prédilection de l'auteur, est qualifié de «quartier Nobel». La vieille ville a évolué dans la hiérarchie des représentations ; cette mue a agi comme une substitution la positionnant sur le devant de la scène urbaine alors que d'autres quartiers – les périphéries autoconstruites notamment – la remplaçaient en coulisses. Aussi, peu à peu, d'une pluralité de lieux problématiques, a émergé un territoire d'ensemble emblématique. L'avènement du parc al-Azhar en 2005 a parachevé cette figure ; dès lors la ville ancienne est devenue littéralement un objet visible, en vue et à voir.

## L'AVÈNEMENT D'UN LIEU ÉDIFIANT ET EXEMPLAIRE

Imaginé comme un belvédère sur le patrimoine monumental historique, ce rectangle verdoyant borde la rive orientale de la populeuse vieille ville, sur l'essentiel de son étendue. Inauguré par Madame Moubarak en mars 2005 en présence de l'Aga Khan, initiateur et commanditaire du projet, ce parc privé, réalisé et financé par l'Aga Khan Trust for Culture (aktc), couvre une superficie de 31 hectares, en faisant le plus grand parc d'une capitale fort démunie d'espaces verts. Conçu «dans le respect de la tradition islamique» et inspiré notamment des jardins andalou et persan, le parc mobilise des références situant Le Caire au

centre d'une cosmogonie liée à un âge d'or ainsi qu'à une géographie d'or de l'Islam.

**Fig.1 Plan du parc al-Azhar au Caire**



C'est en 1984, à l'issue d'un séminaire sur la croissance de la métropole cairote organisé par la fondation Aga Khan, que le projet est évoqué pour la première fois. Selon la chronique de l'aktc, il s'agit d'emblée d'un «projet urbain visionnaire», visionnaire à tous les sens du terme puisque c'est en contemplant le déroulé du paysage de la ville ancienne qu'une «anomalie dans le paysage urbain» – la colline de décombres de Darâsa – heurte le regard de l'Aga Khan... De là naît l'idée de ce «grand projet», ainsi qu'il sera qualifié par le Gouverneur du Caire, une fois réalisé, vingt ans après. Localisé entre la muraille ayyoubide et la nécropole des Mamelouks, le jardin s'est immiscé dans un interstice historico-spatial vacant. Durant deux décennies, sa mise en œuvre a dû surmonter nombre d'obstacles administratifs, et sa réalisation a été le fruit de travaux colossaux, notamment de remodelage du site. Aux limbes de la cité, là où la ville semblait se dissoudre en des marges indéfinies, aux confins des cimetières, l'ajout de cette strate urbaine instaure un nouvel ordre et abolit la situation de cul-de-sac qui prévalait jusque-là. Élément intrusif dans la géographie de la ville, intervenant sur la topographie et le modelé mêmes du lieu, le parc en a reconfiguré la structure initiale, imposant un nouvel horizon, celui d'un paysage inédit, signifiant et édifiant. Le discours inaugural du parc, prononcé par l'Aga Khan, évoque cette réalisation comme un nouvel acte à inscrire dans la lignée de la fondation du Caire par son illustre ancêtre le calife al-Mu'izz, en 969 :

*«In our excavations and our historical investigations, I constantly have been*

*reminded that we were touching the very foundations of my ancestors, the Fatimids, and the pluralistic history and intellectual profile of this city and this country to which they contributed so profoundly. [...] I am very humbled by the opportunity to return to Cairo, founded over a thousand years ago by the Fatimid Caliph Al-Muiz, to build on that history.» ( www.akdn.org)*

Plus d'un millénaire après, il s'agit de la perpétuation de la geste fatimide fondatrice, laquelle de ce fait semble ininterrompue au travers d'un projet de démiurge, relevant d'un temps urbain continu, post-fatimide, et retissant une trame paysagère inaltérée. Les acteurs du projet, mais aussi les médias, visiteurs et autres chroniqueurs s'accordent à souligner la nature antérieure du site et son caractère répulsif : «colline de décombres», «dépotoir», «décharge», accentuant le caractère spectaculaire de la métamorphose, et l'antonymie de l'avant et de l'après : «poumon», «havre», «paradis». Ainsi, l'incongruité détectée par l'œil acéré de l'Aga Khan est non seulement éradiquée, dissoute, mais devient le point même depuis lequel la ville est refaçonnée en une trame paysagère unifiée. Le parc est un ajout original à l'espace originel, pourtant il n'est pas énoncé comme création additionnelle mais formulé comme inspiré de la nature et de la structure mêmes de la ville fatimide «dont un cinquième de la superficie n'était pas construit». De ce fait, le projet se présente comme un réajustement, une remise en conformité avec la cité initiale idéale, la mythique ville fatimide, celle qui équilibrait et rythmait harmonieusement la part de constructions et de vacances, imaginées à posteriori comme ayant été des jardins. De même, l'histoire de la cité, telle qu'elle apparaît dans la chronologie de l'aktc, commence en 641 avec la fondation de Fustât par le conquérant arabe Amr Ibn al-As. L'avènement de l'Islam en Égypte inaugure la cité initiale, préfiguration d'al-Qâhira, fondée en 969 par les Fatimides.

SI PRES, SI LOIN : LA MAGIE DU PANORAMA

Le parc al-Azhar a jugulé l'image de bas-fonds et de marge associée précédemment au lieu et aux quartiers limitrophes, et par là retouché les contours de la géographie de la

capitale. Désormais, nombre de Cairotes aisés, non coutumiers des quartiers populaires, fréquentent le parc et ses établissements huppés (cafés et restaurants) et s'y approprient, au travers de son panorama, un artefact de la ville ancienne, ramenée à un essentiel générique. Ce nouveau paysage, traditionnel et composite, combinant verdure et horizon urbain historique, s'est imposé comme un décor de choix où sont tournés clips vidéo, scènes de films et de feuilletons, et enregistrées des émissions télévisées. Ce cadre récent fait néanmoins désormais partie des références, notamment romantiques, de l'imagerie cairote, au même titre que les bords du Nil.

**Fig.2 Vue du parc al-Azhar vers la Citadelle**



Si la plupart des sites restaurés de la ville ancienne semblent surtout fréquentés par des touristes étrangers, le parc al-Azhar est un lieu plébiscité par les Cairotes, et de surcroît un espace de côtoiement inédit dans la capitale. Certes, l'entrée est payante, mais le jardin est toutefois visité par des populations diverses : familles aisées et plus modestes, amoureux, touristes, joggers, étudiants, etc. L'on y vient pour une sortie programmée en groupe, un rendez-vous, un bol d'air, une promenade, ou un repas au restaurant Le Nôtre. Les Cairotes s'approprient le jardin selon diverses modalités et s'en régale de manière plurielle : respirer, contempler, grignoter, rire, prier, etc. Et, surtout, des milliers de portraits photographiques de personnes posant dans ce beau cadre y sont réalisés chaque jour, avec un enthousiasme patent. Cependant, le parc est à l'évidence un monde en soi, où se recréent des territoires de distinction très explicites. Le standing des établissements locaux et leurs tarifs sont

dissuasifs pour la grande majorité des présents. De même, des vigiles chassent sans ambage les curieux qui s'approchent de la terrasse ouverte et de la clientèle du prestigieux restaurant Citadel View. Enfin, nombre de pratiques populaires y sont proscrites, comme jouer au football, pique-niquer sur l'herbe, ou encore écouter de la musique à fort volume.

Le parc al-Azhar a vu le jour en 2005, sur un espace qui jusqu'alors semblait inexistant, n'étant qu'une zone sans forme, anonyme, et souvent floutée sur les plans du Caire. Il y avait là une tache rectangulaire, parfois d'un vert prémonitoire, emplacement sur lequel était souvent disposée la légende de la carte. Il n'y avait donc rien, un rien absurde, voire incongru dans une ville hyper dense. Le parc s'est imposé sur un territoire sans passif ni passé, à la frange ultime de la cité. Le terrain vague, rebut sans histoire, si ce n'est celle de débris amoncelés au fil du temps, a instantanément été oublié telle une parenthèse absurde de plusieurs siècles. A contrario, le parc al-Azhar, ce nouveau lieu, a les honneurs des médias ; il s'est immiscé instantanément dans les guides de voyage et magazines consacrés au Caire, ses louanges sont pléthoriques et unanimes. Bien qu'il soit apparu de manière presque impromptue, tout se passe cependant comme s'il avait toujours été là. Le parc, éminence évidente, s'est fondu dans le préexistant, lové dans la topographie des hauts-lieux cairotes, pourtant déjà bien pourvue. Un jardin n'a pas d'âge, il est mimétique de son environnement, le no man's land a pu ainsi devenir une strate de raccord entre pans de ville, un espace péri-historique. Espaces mitoyens, le jardin et la vieille ville semblent s'inscrire dans un jeu de réciprocité de leurs qualités mutuelles. Le beau jardin fait la vieille ville belle et, en retour, la ville ancienne fait du parc un lieu à part entière de l'espace historique et patrimonialisé. Le jardin belvédère devient la métaphore de la ville panoramique dans une relation systémique et exclusive.

La création du parc a offert virtuellement la ville ancienne dans son intégralité à ceux qui la désiraient, comme objet ou symbole, sans pouvoir ou sans vouloir la fréquenter. Elle peut, de là, être parcourue en parallèle sur l'essentiel de son étendue, le long d'un

itinéraire contemplatif. Depuis les hauteurs du jardin, faire-valoir de son environnement, la vieille ville est déployée en un panorama. Elle est désormais connue de ceux qui l'ignoraient, certes à distance et seulement depuis son profil oriental, mais toutefois en situation de proximité. Agrippé à son flanc, le parc n'a pas changé la ville ancienne, mais il l'a pourtant reformée, transformée et compactée, il est le miroir qui l'a faite paysage. Promontoire-belvédère le plus proche de la vieille ville, le parc a généré de nouvelles perspectives, créant des points de vue harmonieux et saisissants, un skyline historique, le surplomb, la distanciation et le premier plan verdoyant façonnant un paysage synthétique idéal. «La ville-panorama est un simulacre "théorique" (c'est-à-dire visuel), en somme un tableau, qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques» (De Certeau, 1990 : 141).

Un peu de recul suffit également à rendre la vieille ville moins hétéroclite, plus historique, plus présente, mais moins au présent. De là, l'hétérogénéité des constructions s'efface au profit d'une vue paysagée et monumentalisée. La ville ancienne est désormais à disposition, fréquentable, qui plus est globalisée : monuments épars enfin rassemblés sur un même horizon, bâti ordinaire devenu texture du panorama, silhouettes de palmiers au premier plan rythmant les séquences minérales de l'arrière-plan. Ce panorama, image un peu floutée, comme défocalisée, réactive Le Caire dans un état intemporel de ville orientale. La cité est faite paysage, ramenée à un essentiel générique, une composition arrangée et stabilisée. De là, à la cime minérale de la canopée des minarets, se réactive l'image de la ville des Mille et Une Nuits et des mille minarets, et la littérature de voyage renoue avec la longue tradition de récit du panorama cairote, un temps en déshérence.

#### UN CONTE URBANISTIQUE ORIENTAL ET MONDIAL

Il était une fois une vieille ville problématique, confuse et inerte, jusqu'à l'apparition d'un jardin belvédère, qui la métamorphosa en un beau panorama mémoriel et la délivra de ses maux et malédictions... Telle est la trame

d'une réalisation urbanistique souvent donnée à interpréter à la manière d'un conte urbain du xxie siècle. À l'évidence, parcs et jardins urbains participent, de manière générale, de l'être ensemble et du faire société, qui caractérisent le sens même de la ville, mais dont les modalités sont en perpétuelle invention. Les jardins ne sont-ils pas considérés, depuis l'aménagement de parcs urbains au xixe siècle, comme des espaces gages de possibles, permettant d'atténuer les énoncés de certains clivages sociaux inhérents à une société ? Un parc, du fait de son statut ambivalent, de ses multiples usages banals et singuliers, du caractère plastique et évolutif de ses matérialités, est un observatoire d'acclimatations de pratiques citadines et de modèles de récits nationaux. Aujourd'hui, au Caire, mais aussi ailleurs, les parcs sont investis d'une mission nouvelle : dans un monde à dominante urbaine et dont le destin est considéré comme incertain, ils peuvent être des lieux d'énonciation positive d'une nature rédemptrice. Depuis un arrière-plan associant des logiques et enjeux liés à la «patrimondialisation», le parc al-Azhar participe de la géographie de la cité, de l'expression des identités urbaines, est médiatisé de façon laudative et plébiscité de par sa fréquentation. Le parc urbain est ainsi énoncé simultanément comme objet propre et nouvel instrument de mise en valeur et de réénonciation, voire de réinitialisation, d'un contexte citadin et urbanistique en devenir constant. Le concept de jardin s'inscrit dans un large spectre de temps sociétaux mythiques, sa gamme se base sur un présent d'usages et de loisirs, et s'étend de l'imaginaire des origines à l'avenir, un futur au référent vert durable, tel qu'universellement souhaité. Le parc urbain est un espace consensuel, paré de vertus hybrides, support idéal de divers possibles et projections, il peut être sur-référencé de manière presque baroque. Il en est ainsi du parc al-Azhar, plastique et compatible, il conjugue et concilie nature et culture et est simultanément énoncé et sous-titré en langage local et mondial. Singulier et magistral, mixant l'ancien et l'inédit, il est contemporain et en devenir, récite un passé durable et crée un futur historique, tout en se situant au présent atemporel. Le parc al-Azhar, qui s'affiche dans le crédo écologique et social du

développement durable, convoque également les Andalous, les Perses et les Arabes, rappelle Babylone, Ispahan et la Mésopotamie, est simultanément égyptien et cairote et se réclame de l'islam et de l'universel. Il inaugure l'avènement de la ville ancienne en un paysage inédit et magistral, de ce fait devenu normal, une composition linéaire à revers, au premier plan joliment toiletté. Depuis là, la ville ancienne du Caire, révélée, s'offre désormais simultanément en spectacle à la capitale, et en modèle conquérant à une aire culturelle de référence : «modèle de développement pouvant être repris dans de nombreux autres sites, dans les villes historiques du monde islamique».

Le parc al-Azhar est identifié à un paysage, «la plus immédiate de toutes les données de la conscience nationale» (Nora, 1984 : xiii). Une histoire située, immédiate et accessible à tous, compatible avec un pique-nique familial, une méditation individuelle, un rendez-vous romantique, un moment de farniente, une visite touristique, ou encore un universel jogging. Au xxie siècle, les parcs des métropoles mondiales sont agents historiques, pacificateurs et rédempteurs. Grâce à leurs vertes vertus consensuelles, ils génèrent et régénèrent leur environnement. Les parcs surplombants sont comme dotés de double vue, objets visibles, distincts et distinctifs dans l'horizon de leur ville, ils sont médiateurs de la vue et de l'image de celle-ci, ils montrent leurs villes et s'y reflètent simultanément. Espace rassurant de la possibilité d'une tempérance, d'un équilibre modérateur face à une urbanisation interprétée comme excessive ou anarchique, offensive et perverse, le parc donne des limites et orientations à la ville, l'ordonne et la tient en respect. L'avènement du parc, sous l'impulsion d'un héros, lui-même inspiré par l'Histoire, et agissant en son nom, est à même d'inverser le cours maléfique ou fataliste des choses de la ville. L'Aga Khan, en réitérant et réincarnant les gestes fondateurs du calife al-Mu'izz, réinitialise l'espace et l'histoire du Caire. Ainsi, le parc al-Azhar aurait conjuré certains sorts urbains, permis de déjouer les sortilèges de l'accumulation séculaire de rebuts, de la pénurie de verdure, et de l'altération de l'histoire et de ses artefacts patrimoniaux.

## BIBLIOGRAPHIE

Aboukorah-Voigt O., 2006, La sauvegarde du patrimoine architectural et urbain de la vieille ville du Caire. Modalités et enjeux, Tours, Université de Tours, thèse de doctorat en géographie.

Barthel P.-A., Monquid S. (dir.), 2011, Le Caire. Réinventer la ville, éd. Autrement, coll. Villes en mouvement.

Cairo. Revitalising a Historic Metropolis, 2004, Turin, Aga Khan Trust for Culture.

De Certeau M., 1990, L'invention du quotidien. 1. Arts de faire, Paris, Gallimard, Folio.

Gillot G., 2008, Le parc al-Azhar. La vieille ville du Caire requalifiée par un jardin public, Les annales de la recherche urbaine, 105, Paris, apur.

Nora P., 1984, Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux, Les lieux de mémoire, I. La République, Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires.

Singerman D., Amar, P., (eds.), 2006, Cairo Cosmopolitan: Politics, Culture, and Urban Space in the New Globalized Middle East, Le Caire, American University in Cairo Press.

The Expanding Metropolis Coping with the Urban Growth of Cairo, 1985, Singapour, Aga Khan Award for Architecture.



---

# UN URBANISME SANS «HISTOIRES»

## L'AMÉLIORATION DES CONDITIONS DE VIE DANS L'HABITAT DES RÉFUGIÉS PALESTINIENS À AMMAN

---

Lucas Oesch  
Université de Neuchâtel

Cette communication propose d'aborder la problématique du colloque à contresens et d'analyser la façon dont un projet d'urbanisme – ou plus précisément un dispositif d'aménagement urbain – a pu se mettre en œuvre quand bien même le storytelling qui le concerne a fait disparaître l'existence même d'une véritable «histoire» pouvant se raconter. L'aménagement qui est en question est celui des camps de réfugiés palestiniens à Amman et des quartiers informels situés dans leurs alentours. Bien qu'ils demeurent officiellement à ce jour des lieux temporaires, ces lieux n'ont cessé de se développer depuis 60 ans. Tout en conservant d'importantes particularités, ils sont pourtant loin de constituer de simples espaces d'exception. Ils ressemblent aujourd'hui plus aux autres quartiers populaires de la ville dans laquelle ils se fondent.

Ce développement urbain ambigu a été réalisé à travers la fabrication d'un imaginaire guidé en partie par des considérations d'ordre géopolitiques – relatives aux conséquences régionales du conflit israélo-palestinien et à la place des réfugiés dans le royaume jordanien. Pour reprendre les mots de l'appel à communication de ce colloque, un subtil effort a été nécessaire afin de soigner «la mise en scène et en spectacle des projets aux dépens de leur réelle mise en débat politique». Mais l'aménagement de l'habitat des réfugiés a en fait été a-théâtral et la mise en récit qui lui est associée a neutralisé le débat à son sujet en le réduisant à des dimensions uniquement techniques, voire humanitaires. Celles-ci se formulent dans un discours se limitant à parler, non pas de développement urbain, mais uniquement d'une nécessaire amélioration des conditions de vie dans ces lieux. Au final, ce discours représente la cristallisation d'un ingénieux compromis implicite, autorisant une certaine forme d'aménagement urbain, tout en conservant les particularités de la gestion et des statuts de ces espaces. Il a cependant laissé peu de place pour une réflexion à propos de l'aménagement de ces lieux.

### CAMPS ET QUARTIERS INFORMELS : LA GESTION DU PROVISOIRE

Les camps de réfugiés palestiniens et les quartiers informels qui les entourent se sont développés depuis 60 ans à Amman. Aujourd'hui, beaucoup de ces lieux ressemblent aux autres quartiers populaires de la ville et sont connectés avec le tissu urbain environnant. Les camps et les quartiers informels ont, au fil du temps, connu un processus d'urbanisation et de développement de leurs infrastructures, particulièrement dans les années 1990 et 2000. Des maisons de plusieurs étages ont remplacé les tentes et les abris. De nouvelles routes et rues ont également été construites à l'intérieur de ces espaces ou autour de leur périmètre. Les réseaux d'infrastructures physiques, telles que l'eau et l'électricité ont été reliés aux systèmes de la ville. Pourtant, officiellement, les camps et quartiers informels demeurent des lieux provisoires. Comme nous allons l'analyser, cette condition a contribué à la création d'une non-histoire liée à ces transformations urbanistiques.

À Amman, le développement des camps de réfugiés palestiniens et des quartiers informels est intimement lié. Les camps d'Amman ont été édifiés pour la population palestinienne déplacée à la suite de la guerre israélo-arabe de 1948. Mis en place à l'origine par la Croix-Rouge, l'Office de secours et de travaux des Nations Unies pour les réfugiés de Palestine dans le Proche-Orient (UNRWA), créé à la fin de l'année 1949, s'est ensuite chargé de leur gestion en partenariat avec le gouvernement jordanien. À son arrivée à Amman, une partie des réfugiés s'était installée dans des zones d'habitat «sauvage» dans lesquelles elle a construit des refuges auto-organisés. Les camps ont été établis par la suite dans les environs de ces regroupements afin de loger les réfugiés qui s'étaient réunis à ces endroits. Mais au final, tous les réfugiés n'ont cependant pas intégré les camps, et les zones initiales de regroupement se sont maintenues et développées, ce qui explique qu'elles existent

encore aujourd'hui et sont adjacentes aux camps.

Par la suite, les quartiers informels se sont agrandis en raison de l'accroissement démographique dû à la natalité au sein des familles résidant dans les camps. Les descendants ont de ce fait été contraints de quitter le camp en raison du manque de place, mais ils désiraient continuer à résider à proximité de ceux-ci pour garder des liens avec leur famille et leur communauté. Nombre d'entre eux se sont donc établis dans les quartiers qui entourent les camps. Ces excroissances se sont aussi développées lors de l'arrivée de nouveaux réfugiés, qui ont choisis de s'installer dans les environs des camps, dans le but de garder ou d'établir des liens avec ceux-ci et leurs habitants. Les extensions des camps se sont notamment développées avec l'arrivée des réfugiés et des déplacés consécutive à la guerre israélo-arabe de 1967. Au même moment, d'autres camps «officiels» ont également été mis en place à l'occasion de ces nouveaux déplacements.

À Amman, les camps ont été à l'origine érigés dans les environs de la capitale jordanienne. À la suite de l'expansion de la ville, ils se fondent aujourd'hui dans le tissu urbain. Certains d'entre eux occupent même une position quasi centrale. Les habitants des camps sont propriétaires de leur maison, mais pas du terrain sur lequel elles sont bâties. Ces terres ont été «temporairement» empruntées par le gouvernement à leurs propriétaires originels. En ce qui concerne les zones situées dans les alentours des camps, trois conditions sont en général nécessaires pour qu'un quartier soit identifié comme informel (sakan 'achwai en arabe ou squatter area en anglais) par les différentes institutions qui en ont la charge : l'appartenance des habitants à la catégorie réfugié palestinien (ou du moins la localisation de ces quartiers à proximité des camps de réfugiés palestiniens) ; le fait que les terrains n'appartiennent pas aux habitants (ou lorsque les transactions n'ont pas été officialisées auprès du cadastre) ; et finalement, l'organisation de l'espace et du bâti qui n'a pas été planifiée par une institution et ne respecte pas les règles et normes officielles.

Malgré le lien qui existe entre le développement des camps de réfugiés et des quartiers informels à Amman, comme nous venons de le voir, il subsiste cependant une fragmentation au niveau du statut de ces différents espaces. Elle se retrouve également dans leur gestion. Les camps sont co-gérés par le Département des affaires palestiniennes

(DPA) du gouvernement jordanien, ainsi que l'UNRWA. Nous sommes ainsi en présence de deux rationalités gouvernementales : la première que l'on peut qualifier de «nationale-étatique» et la seconde de «transnationale-humanitaire». Dans la pratique, cela se traduit par le fait que l'UNRWA s'occupe principalement de la fourniture de «services» (de santé et sanitaires, éducatifs et sociaux). De son côté, le DPA, qui est le relais du gouvernement, s'occupe de la gestion des affaires quotidiennes des camps. Il effectue une activité de médiation entre l'UNRWA et les différents organismes gouvernementaux qui sont amenés à intervenir au sein de ces espaces. Ce département est également en charge des infrastructures physiques et des équipements, ainsi que de leur entretien, et donc de tâches ayant des aspects plutôt «techniques» (DPA, 2008).

La gestion des quartiers informels qui sont pour une grande partie situés dans les alentours des camps de réfugiés et habités également par des réfugiés palestiniens, dépend quant à elle officiellement de la municipalité (GAM) et des autres organismes gouvernementaux qui agissent habituellement dans la ville. Ces espaces ont cependant été pendant longtemps ignorés. Certains ressemblaient à de véritables bidonvilles. Ils étaient ainsi l'état d'exception du dispositif d'aménagement dont parle Roy (2005). Par la suite cependant, à partir des années 1980, des organes spécifiques du gouvernement, à savoir le Département de développement urbain (UDD), puis la Fondation de développement urbain et du logement (HUDC), ont été créés pour prendre en charge leur développement urbain et communautaire.

Malgré ces fragmentations à plusieurs niveaux, l'aménagement des camps et des quartiers informels est cependant bien réel et pas seulement le fait d'un bricolage désordonné. Comme je l'ai détaillé ailleurs (Oesch, 2012), il a pris une forme particulière et constitue un dispositif – au sens que lui donne Foucault (1994) – qui a permis la création d'un paysage urbain relativement homogène. Il répond à une certaine stratégie muette voir inconsciente. La finalité de cet «aménagement sans histoires» est de pouvoir entretenir ce qui peut à première vue apparaître comme une certaine «fiction», mais qui n'en reflète pas moins une certaine réalité. C'est-à-dire la création non pas d'espaces d'exception à la Agamben (1997), ou à l'inverse de territoires complètement intégrés à la ville ; mais le développement d'espaces différenciés et modulables où la

gouvernementalité oscille en permanence entre des logiques de différenciation et d'intégration.

#### UNE NON-HISTOIRE D'AMÉNAGEMENT

Du point de vue des professionnels de l'aménagement urbain qui ont œuvré au sein de ce dispositif, il n'y a en fait pas d'histoires à raconter à son sujet. Ainsi, parmi les employés de la HUDC qui sont intervenus dans les camps et les quartiers informels, la principale impression perceptible est qu'ils n'ont pas pu faire de véritable «aménagement urbain» (planning), spécialement en ce qui concerne les camps de réfugiés. Selon eux, l'aménagement urbain dans sa forme conventionnelle et dans son idée de planification programmée et affichée n'existait quasiment pas dans ces lieux. Pourtant, lorsqu'on s'entretenait des camps et des quartiers informels et du travail que ces professionnels de l'aménagement urbain y avaient réalisé, très vite une multitude d'interventions était évoquées, qualifiées parfois de développement ou d'amélioration, voire parfois même de véritable planification.

En somme, une forme d'aménagement a existé, mais elle ne se raconte pas. Ou plutôt, la forme non-conventionnelle qu'elle a épousée et l'appareillage de communication qui lui est associé en ont fait une non-histoire d'urbanisme. Le récit est a-théâtral et se retrouve notamment dans des rapports quelque peu aseptisés produits par la Banque mondiale et d'autres bailleurs de fonds, le gouvernement jordanien ou les Nations Unies. À défaut d'une mise en scène grandiloquente des projets, ces rapports contiennent principalement des détails techniques sur les différentes interventions urbaines. Les projets ont des noms très sobres comme par exemple Community infrastructure program et les rapports se dénomment Project appraisal ou Implementation completion report. Les différents écrits se bornent à lister, dans un vocabulaire et un style très dépouillés, les travaux «d'amélioration» qui vont être effectués ou l'ont été (rénovation des réseaux d'infrastructures physiques, etc) et mentionnent les sommes dépensées. C'est un imaginaire qui contraste avec les «histoires» qui sont mises en scène sur les énormes pancartes promotionnelles que l'on peut retrouver de l'autre côté de la capitale jordanienne et qui présentent les projets de construction d'immeubles de luxe, de supermarchés géants ou encore du nouveau centre des affaires d'Abdali, pourtant situé non loin d'un camp. De plus, les camps de réfugiés, comme l'habitat

informel d'ailleurs, sont absents du dernier master plan de la ville finalisé il y a quelques années avec l'aide d'une compagnie étrangère (GAM, 2008). Ce plan met le reste de la ville en récit dans une présentation forte élégante. Connu sous le nom imposant de The Amman Plan, il a été hautement médiatisé, contrairement à l'aménagement des camps et des quartiers informels, au sujet duquel les seuls articles parus dans la presse se sont limités à rappeler que les programmes visaient à améliorer les conditions des camps, et non à une réinstallation des réfugiés (Jordan Times, 1999).

À défaut d'une véritable histoire, un discours a tout de même accompagné le dispositif d'aménagement des camps de réfugiés et des quartiers informels. Sa formulation est celle de l'amélioration des conditions de vie. Ce discours représente un lien, ou un dénominateur commun, du réseau des différents éléments hétérogènes qui constituent le dispositif. Il est partagé par les différents acteurs (transnationaux, gouvernementaux ou non-gouvernementaux) qui y ont pris part d'une façon ou d'une autre. Un de ses principaux effets est que, formulés en ces termes, les «projets d'aménagement» n'ont pas engendré de véritables débats au sujet de la transformation des espaces. En limitant les discussions à la seule question de l'amélioration, c'est en même temps l'histoire de leur aménagement qui a disparue, ou plutôt qui a été réduite à des aspects techniques, voire humanitaires. Si ce discours et l'imaginaire qui l'accompagne se sont imposés, c'est certainement parce qu'étant pragmatiques, ils ont permis de mettre en avant la notion de réhabilitation (ta'hil) et non pas celle fortement contestée de réinstallation définitive (tawtin) (Al Husseini, 2004).

Comment ce discours a-t-il pénétré les différentes rationalités gouvernementales à l'œuvre dans l'habitat des réfugiés ? Comme nous l'avons vu, une des deux institutions qui cogère les camps se focalise sur les services (éducation, santé, assistance sociale, etc.), alors que l'autre sur les infrastructures physiques (bâti, équipements, etc.). Cependant, dans la gestion quotidienne et lors des travaux de construction, la division n'est pas si claire. On assiste à une «rencontre» ou une «hybridation» de ces rationalités et des pratiques qui, parfois s'entrecroisent, d'autres fois s'entrechoquent ou se chevauchent et qui, au final, caractérisent la gouvernementalité du camp située entre intégration et différenciation. C'est également à l'intérieur de cette rencontre que le discours

de l'amélioration des conditions de vie a pris forme.

Au niveau du gouvernement jordanien, à partir de la fin des années 1980, le discours sur l'amélioration des conditions de vie dans les «zones pauvres» du royaume, dont les camps et les quartiers informels, s'est imposé. Ainsi, un rapport du Ministère de l'aménagement datant de cette période permet en grande partie d'expliquer les transformations urbaines qui auront lieu dans les années 1990 et 2000. Celui-ci mentionnait en effet à propos des camps, mais cela est également valable pour les quartiers informels :

*«Whether or not there is a resolution of the political question, refugee camps in urban areas at least, are clearly becoming permanent fixtures of the urban landscape and an important part of the existing housing stock. Government should therefore consider policies for upgrading refugee camps with the view that they will continue to function as permanent urban areas even if a large number of their present inhabitants were to leave. Steps should be taken to continue the upgrading of camps by finishing infrastructures improvements, improving social services, and encouraging individual families to invest in their housing»* (MOP, 1987: 32).

Ce discours a été relayé par le DPA, et figure dans ses différents documents récents (voir DPA, 2008). De l'autre côté, Bocco et Hannover (1997: 107) citent un document de l'UNRWA qui mentionne que : «In UNRWA's view, improving living standards among the poorest has no bearing on broader political issues, such as the resolution of the refugee question». Ce discours présenté par l'UNRWA, qui rejoint celui du gouvernement jordanien, a aussi été porté par de nombreux acteurs internationaux, dont la Communauté européenne, à la suite de la signature des accords d'Oslo en 1993. Les bailleurs de fonds poussent ainsi vers une certaine logique d'intégration des camps au territoire jordanien. Comme l'explique Bocco (2010: 249), dans son article sur l'histoire de l'UNRWA : «For a number of donor countries, the future vision of refugee camps located in urban contexts has been that of poor urban neighbourhoods where economic aid needed to target the improvement of living standards». Ce discours s'est encore consolidé à la suite de la Conférence de Genève de 2004 (voir UNRWA, 2004).

Comment cette rencontre s'est-elle traduite dans les pratiques quotidiennes des professionnels de l'aménagement ? Un ingénieur des services d'ingénierie et de construction de l'UNRWA mentionne par exemple que les ingénieurs de l'UNRWA ou du DPA effectuent dans le fond des tâches relativement similaires. À ce niveau, l'ensemble des professionnels de l'aménagement urbain partage en fait souvent la même rationalité technique de l'aménagement qui dépasse le cadre de leurs institutions respectives. Cette «similarité» se retrouve notamment au niveau de la rénovation ou de «l'amélioration» des habitations des camps par le DPA ou l'UNRWA. En effet, si peu de coopération est affichée au niveau de la rénovation des logements entre les différents acteurs, chacun possédant ses propres logiques de fonctionnement, les résultats des différentes interventions sont tout de même similaires (établissement d'une pièce avec cuisine et salle de bain). Le responsable de la zone Amman Nord de l'UNRWA confirme que, d'après lui, les critères de design utilisés sont à peu près pareils. De plus, l'Union européenne est le principal bailleur de fonds des deux partenaires dans ce domaine. Celle-ci instille ainsi aux différents acteurs une sorte de logique commune.

## CONCLUSION

Cet article a montré comment un dispositif d'aménagement urbain peut exister, quand bien même il n'y a pas d'histoires à raconter à son sujet, ou plus précisément que la communication et l'imaginaire qui lui sont associés se limitent à mentionner des aspects techniques et humanitaires, ainsi qu'à parler «d'amélioration». Par ce dispositif, camps de réfugiés et habitat informel demeurent ainsi des lieux provisoires reflétant la question non résolue depuis de nombreuses décennies des réfugiés palestiniens. Le discours de l'amélioration des conditions de vie a cependant autorisé une forme d'aménagement urbain, tout en conservant la genèse et les principes du camp. Cette dé-théâtralisation du récit d'urbanisme représente ainsi un ingénierie compromis qui a été nécessaire afin de maintenir la qualité des espaces – mi-lieux éphémères, mi-quartiers – tout en permettant une forme de développement urbain. Mais le discours de l'amélioration des conditions de vie a neutralisé les débats ou les réflexions sur cet aménagement. Il aurait peut-être été possible d'imaginer une certaine mise en récit plus

créative et participative, qui tienne compte en même temps des caractéristiques particulières des camps et des quartiers informels.

#### BIBLIOGRAPHIE

Agamben G., 1997, *Homo sacer I: Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, L'ordre philosophique.

Al Husseini J., 2004, *La question des réfugiés palestiniens: entre droit au retour et réinstallation définitive*, Les Cahiers de l'Orient, 75, pp. 31-50.

Bocco R., 2010, *UNRWA and the Palestinian Refugees: A History within History*, *Refugee Survey Quarterly*, 28, 2-3, January, pp. 229-252

Bocco R., Hannyoyer J., 1997, *L'UNRWA, les Palestiniens et le processus de paix: perspectives de recherche*, in Bocco R., Destremau B., Hannyoyer J. (eds), *Palestine, Palestiniens: territoire national, espaces communautaires*, Beyrouth, CERMOC, pp. 103-112.

DPA, 2008, *60 Years Serving Refugee Camps*, Amman, Department of Palestinian Affairs, The Hashemite Kingdom of Jordan.

Foucault M., 1994, *Le jeu de Michel Foucault, Dits et écrits*, Paris, Gallimard, vol. III [1977], pp. 298-329.

GAM, 2008, *The Amman Plan: Metropolitan Growth, Summary Report*, Amman, Greater Amman Municipality.

Jordan Times, 1999, *Social Productivity Plan to Improve Refugee Camp Conditions, not Resettle Residents*, The Jordan Times, Amman, 18.08.1999.

MOP, 1987, *National Housing Strategy: Draft Final Report – Executive Summary*, July, Amman, Ministry of Planning, The Hashemite Kingdom of Jordan.

Oesch L., 2012, *Le développement urbain des camps de réfugiés palestiniens et des quartiers informels à Amman : dispositif d'aménagement de territoires fragmentés*, *Cahier du GREMAMO*, 21, pp. 155-176.

Roy A., 2005, *Urban Informality: Toward an Epistemology of Planning*, *Journal of the American Planning Association*, 71, 2, pp. 147-158.

UNRWA, 2004, *Community Development and Refugees: Infrastructure, Environment, Housing and Social Development*, document réalisé pour Meeting the Humanitarian Needs of the Palestine Refugees in the Near East: Building Partnerships in Support of UNRWA, Geneva Conference (7-8 June 2004), 16 May.



---

# DÉSCRIPTION DES OUTILS DE NARRATION URBANISTIQUE

## POUR UNE POÉTIQUE DES USAGES URBAINS

---

Elisa Bernard  
Université de Lyon 3

### PRÉSENTATION ET ENJEUX DU SUJET

Le storytelling s'il est appliqué à un champ de pratique urbanistique, se rapproche dans sa construction de l'art littéraire. En effet pour raconter des histoires il faut avoir en main tout un appareil narratologique puissant. Pour faire exister un espace en construction, une mise en récit convoque des outils de perception qui s'appliquent autant au champ littéraire qu'à celui de l'espace vécu et réel. Ainsi nous essayerons de recenser et de décrypter les différents outils de l'approche fictionnelle de l'espace. Comment faire exister et ressentir un espace virtuel ? L'espace existe mentalement grâce à la projection des ses usages. La littérature parce qu'elle réussit à faire exister des sensations perceptibles par le texte rend possible la visualisation mentale d'un espace. Plus même que visualisation parlons d'appropriation mentale d'un espace.

L'atmosphère du lieu : entre mindscape et landscape

À la différence des arts visuels la littérature permet la création d'objet virtuel unique parce que justement elle ne donne pas une image déjà faite de l'objet. Il est possible d'établir une équation entre mindscape et landscape, entre esprit et paysage. La topographie d'un lieu peut aider à édifier une topographie mentale, elle peut activer le cerveau dans une direction plutôt que dans une autre, et finalement contribuer à la formation d'une vision générale des choses. Cette vision générale des choses est ce que nous appelons l'atmosphère d'un lieu. Le terme d'atmosphère n'est pas choisi au hasard, nous l'empruntons à Peter Zumthor qui dégage les différents points permettant de définir l'identité perceptive d'un lieu. Nous en donnons ici la liste :

- «Magie du réel» ;
- «Le son de l'espace» ;
- «Les objets qui m'entourent» ;
- «Entre sérénité et séduction» ;
- «La tension entre intérieur et extérieur» ;
- «Paliers d'intimité» ;

- «La lumière sur les choses».

L'atmosphère selon Zumthor est la relation entre un espace et un sujet à un instant T. «La sensation de ce qui est là» nous permet de rapprocher disciplines et auteurs aussi lointains que différents.

Définition du champ d'application : Calvino et Le Corbusier

Ici le pont entre Littérature et Urbanisme se fait par l'étude comparée de l'Urbanisme (1925) de Le Corbusier et des Villes Invisibles (1972) d'Italo Calvino. Le Corbusier dessine au milieu des années vingt le Plan Voisin, qui fit partie des plans directeurs jamais exécutés au même titre que les plans pour Alger, Barcelone, Buenos Aires. Ici, le plan Voisin concerne le centre de Paris :

*«Le 'Plan Voisin' de Paris comprend la création de deux éléments neufs essentiels : une cité d'affaires et une cité de résidence. La cité d'affaires fait une emprise de 240 hectares sur une zone particulièrement vétuste et malsaine de Paris, de la place de la République à la rue du Louvre, et de la gare de l'Est à la rue de Rivoli. La cité de résidence s'étend de la rue des Pyramides au rond-point des Champs-Élysées et de la gare Saint-Lazare à la rue Rivoli.»*

Les Villes invisibles, est une œuvre littéraire pure où l'auteur crée dans chaque chapitre une nouvelle ville toujours et déjà inventée. Les villes sont toutes situées dans un Orient imaginaire. La figure de Marco Polo décrit à Kublai Khan, empereur d'orient, toutes les villes de son empire qu'il a parcouru. La prose commence sur l'injonction du Sultan : «Il est temps que mon empire, qui a déjà trop grandi vers l'extérieur, pensait le Khan, commence à grandir au dedans de lui-même».

Du fictif au factice

Les Villes invisibles sont fictives, elles ne trouvent aucun ancrage dans la réalité topographique du monde. À l'inverse, le Paris décrit et dessiné par Le Corbusier est bien réel. Pourtant ce Paris plonge le lecteur dans un effet d'étrangeté spatiale. Ce Paris est emprunt de facticité. Notre thèse est de soutenir que l'absence d'atmosphère est facteur de mise en étrangeté de l'espace dans le cas du Paris corbusien. Paradoxalement les villes inventées de Calvino sont plus familières tout en étant purement fictives.

«UN PAYSAGE INVISIBLE EST LA CONDITION DU PAYSAGE VISIBLE»

Le charme de la matière verbale

Calvino fait partie de ces auteurs dont l'écriture se place à la lisière du monde réel. Dans la donnée de départ, la situation est invraisemblable, ici, Marco Polo mimant à un sultan les villes d'un empire onirique qu'il parcourt. Les deux hommes ne parlent pas la même langue mais ils se comprennent. Il y a une anomalie de raison posée comme premier jalon. Cependant cette situation irréaliste est développée d'une manière implacablement réaliste et implacablement logique. C'est ce que Roland Barthes nomme le «charme du développement». Les villes sont répertoriées dans une logique thématique :

- «Les villes et la mémoire» ;
- «Les villes et le désir» ;
- «Les villes et les signes» ;
- «Les villes effilées» ;
- «Les villes et les échanges» ;
- «Les villes et le regard» ;
- «Les villes et le ciel» ;
- «Les villes et les morts» ;
- «Les villes et le nom».

Chaque thème regroupe un ensemble de villes. Il y a donc un réseau sémantique macrostructural qui traverse toute l'œuvre. À l'inverse l'œuvre de Le Corbusier se présente dès l'incipit comme une œuvre logique et systématisé. Elle est contre ce que Le Corbusier nomme le «chemin des ânes», Urbanisme s'ouvre sur l'apologie de la vectorisation linéaire : «L'homme marche droit parce qu'il a un but ; il sait où il va. Il a décidé d'aller quelque part et il y marche droit.». Le Corbusier à la différence de Calvino témoigne d'une attitude volontariste, marcher droit, qui s'éloigne de ce que peut être le charme de l'écriture. De la même manière le caractère injonctif de la plume de l'urbaniste ferme le texte à ce même «charme de développement». Cette

tonalité jussive s'exprime par exemple dans la description du plan Voisin : «Les quartiers du 'Marais', des 'Archives', du 'Temple', etc. seraient détruit». Ou même encore : «la rue corridor à deux trottoirs, étouffée entre de hautes maisons, doit disparaître».

Le vocabulaire corbusien, s'il se veut efficace ne peut rencontrer l'adhésion du lecteur qui se sent violenter par tant d'autorité langagière.

Créer «la sensation de ce qui est là»

Cette autorité du verbe, qui va à l'encontre de la verve littéraire ne rencontre pas son lecteur et de fait ne peut lui donner l'opportunité de créer la «sensation de ce qui est là», l'atmosphère. Les villes de Calvino sont toutes inventées, fictives, mais parce que l'auteur sait nous murmurer à l'oreille les descriptions de celles-ci, elles nous paraissent familières, intimes. Reprenons donc chaque point de l'atmosphère de Zumthor. La «Magie du réel» est le premier point évoqué par Zumthor, il rend compte de l'«intensité de l'ambiance spatiale». Cette intensité du lieu est souvent la combinaison d'un lieu et d'individus. Chez Calvino elle s'exprime par exemple de deux manières : «même à Raïssa, ville triste, court un fil invisible qui par instants réunit un être vivant à un autre et se défait, puis revient se tendre entre des points en mouvement [...]» ou bien :

*«Ainsi, entre ceux qui par hasard se retrouvent ensemble à se protéger de la pluie sous les arcades, ou se sont arrêtés sur la place pour écouter l'orchestre, s'accomplissement rencontres, séductions, étreintes, orgies, sans que s'échange une parole, sans que bouge le petit doigt, et presque sans lever les yeux. Une vibration luxurieuse traverse continûment Chloé [...]».*

Cette magie est impalpable, elle est l'œuvre du ressenti collectif. L'idée de «vibration luxurieuse» apporte une clé de lecture à l'analyse de l'atmosphère spatiale. Le lieu est chargé de la présence humaine, cette friction des corps est l'expression de désirs muets et imperceptibles. Le terme «luxurieuse» est trop fort pour exprimer ce qui se joue dans un espace public. Préférons le vocabulaire de Zumthor qui parce que les hommes se déplacent dans un même lieu à un même moment place cette vibration physique «Entre sérénité et séduction». Ce deuxième critère est par exemple latent dans le nom des villes. En effet l'étude onomastique démontre que la majorité des villes portent des noms féminins : Bérénice, Tamara, Chloé, Olivia, Octavie, Zoé. L'intimité du vécu urbain est due au jeu d'ombre et de lumière que l'espace permet. En effet

chaque usager oscille entre exposition spatiale et cachette intime, cette «tension entre intérieur et extérieur» est le troisième point de Zumthor. Nous n'en donnerons qu'un exemple, déjà entendu puisqu'il est le titre de la partie: «Un paysage invisible est la condition du paysage visible». Ici les seuils, passages, transitions imperceptibles, font exister la «sensation du lieu», le paysage invisible, «intérieur» marche de pair avec le paysage visible et «extérieur» que nous partageons tous. Chacun transporte avec lui son paysage qu'il confronte au paysage existant. L'espace est d'abord et toujours vécu subjectivement. Il est constitué de «Paliers d'intimité», entendons par là que l'espace est un écran de projection du sujet autant qu'il est une entité autonome. Prenons un exemple, Adelma est une ville où tous les habitants sont les parfaites copies de personnes proches du narrateur, pourtant étranger : «la demoiselle était semblable à une fille de mon pays qui était folle d'amour et s'était suicidée. La marchande leva son visage : c'était ma grand-mère.». Le trait est grossi par l'auteur mais l'idée-force est que le visiteur projette dans chaque lieu une partie de son monde. Un objet du monde inconnu, une personne lambda est rattachée à une connaissance personnelle et intime du sujet. L'espace vécu tisse des liens dans un espace inconnu. Ce rapport de l'extérieur au sujet est une clé de lecture de la poétique spatiale. Cet extérieur où Zumthor insère «Les objets qui m'entourent». Calvino place ces «objets» en ligne directe avec les yeux qui les regardent :

*«C'est selon l'humeur de celui qui la regarde que Zemrude prend sa forme. Si tu passes en sifflant, le nez au vent, conduit par ce que tu siffles, tu la connaîtras de bas en haut : balcons, rideaux qui s'envolent, jets d'eau. Si tu marches le menton sur la poitrine, les ongles enfoncés dans la paume de la main, ton regard ira se perdre à ras de terre, dans les ruisseaux, les bouches d'égouts, les restes de poissons, les papiers sales.»*

La lecture d'une ville est donc aussi une question d'attitude, de prédisposition à ouvrir son regard au monde. C'est en quelque sorte laisser entrer «La lumière sur les choses». C'est ici le dernier point de Zumthor que nous traiterons. Cette lumière nous la plaçons dans la ville de Valdrade, sur les rives d'un lac, si proche de l'eau :

*«De sorte qu'en arrivant le voyageur voit deux villes : l'une qui s'élève au-dessus du lac et l'autre, inversée, qui y est reflétée. [...] Même quand les amants aux corps nus se tournent et retournent peau contre peau cherchant comment se mettre pour*

*prendre l'un de l'autre davantage de plaisir, même quand les assassins plantent leur couteau dans les veines noires du cou [...] ce n'est pas tellement leur accouplement ou leur meurtre qui importe que l'accouplement ou le meurtre des images limpides et froides dans le miroir.»*

Une fois de plus la littérature agit ici comme un puissant amplificateur de réalité. Par la littérature le lieu devient le théâtre de l'imaginaire tout en nourrissant la vision réelle du monde. En effet, Valdrade est imaginaire mais la puissance des «images limpides et froides dans le miroir» renvoie à une réalité spatiale bien concrète. Chacun connaît le vocabulaire bien d'actualité des «villes-vitrines» d'un pays, l'image d'une ville est symbole d'un pays, d'une idéologie, de principes. Plus généralement la ville est un creuset où se mêlent symboles, images et représentations.

Revenons à présent à notre étude comparative, en effet il est maintenant temps de confronter l'atmosphère de Calvino à celle de Le Corbusier. Qu'exprime notre auteur dans sa description de Paris ? À aucun moment le Corbusier traite la ville comme un espace de concentration de forces invisibles. Aucune atmosphère ne peut se dégager de cette ville où l'homme n'est représenté qu'en terme de besoins et de fonctions. Un seul exemple, la description de la rue, «La rue moderne est un organisme neuf, espèce d'usine en longueur, entrepôt aéré de multiples organes complexes et délicats (les canalisations)». Aucune place n'est laissée à l'existence de ces réseaux humains, ces «fils invisibles» des relations évoquées par Calvino. Aucune projection mentale n'est possible sur un tel espace. Le Plan Voisin est dans un hors champ des poétiques d'usages urbaines.

Mécanique du charme contre mécanisation humaine

La ville corbusienne est faite de classement des fonctions urbaines, de multiplication des espaces verts, de création de prototypes fonctionnels, de rationalisation de l'habitat collectif, de systématisation des idées. Ce qui empêche l'émanation d'une poétique spatiale c'est l'uniformisation de l'homme en «besoins types». En effet, Le Corbusier était un fin observateur et ses œuvres ont toujours été pensés pour le bien de l'homme, en témoigne la place laissée aux espaces verts, à la lumière, au confort d'usages. Par ailleurs il se savait novateur et le plan voisin n'avait pas la prétention d'apporter la réponse exacte au réaménagement de Paris. Le Corbusier voulait un fonctionnement moderne pour une ville moderne :

*«La constitution saine du gîte et la création d'organes urbains répondant à des conditions de vie si profondément modifiées par le machinisme».*

Cependant, le machinisme n'exclut pas la poésie urbaine. La systématisation ou la répétition est intrinsèquement lié à l'essence d'une ville. L'aspect itératif d'une ville est aussi un critère de sa poésie en témoigne le traitement fait par Italo Calvino. Il est dit à propos de la ville de Zirma «la ville est redondante : elle répète de manière à ce que quelque chose se grave dans l'esprit.». Ou bien encore :

*«La ville de Léonie se refait elle-même tous les jours : chaque matin la population se réveille dans des draps frais, elle se lave avec des savonnets tout juste sorties de leur enveloppe [...]».*

Cette dimension onirique de la ville faisant peu neuve n'inquiète pas elle questionne sur la place du sériel en ville. À l'inverse, le traitement fait de la série est tout de suite plus stérile chez Le Corbusier en témoigne la description de l'appartement-type :

*«La première caractéristique de l'appartement-type est d'être construit sur deux étages comme une maison particulière [...] Les équipements de la cuisine font corps avec l'appartement. Ils comportent : une cuisinière électrique à trois plaques et un four, un évier à double bac, dont l'un forme vide-ordures automatique, une armoire frigorifique, une grande table de travail, des placards et casiers et une hotte d'aspiration des vapeurs de cuisine, raccordée à la ventilation générale. L'unité est desservie par cinq rues intérieures superposées.»*

L'application de la systématisation des usages humains de Le Corbusier est à l'opposé d'une mimésis des actions sérielles et humaines décrites par Italo Calvino.

## CONCLUSION DE L'ÉTUDE

Au delà d'un jugement de valeur du récit d'urbanisme fictif dans la machine politique, nous voulions montrer la force évocatrice, poétique de l'espace qu'il soit inventé ou réinventé. Quant à savoir si le storytelling est un outil positif ou négatif nous pensons que l'étude fine des mécanismes du récit d'urbanisme, à travers l'étude des atmosphères, permet déjà de déceler et de qualifier les différentes stratégies politiques et communicationnelles mises en œuvre lors de la création d'un projet. Enfin, à propos de l'interrogation sur la parenté du phénomène avec

la thèse de la société de spectacle selon les mots de Debord, nous nuancerons ses propos, en nous basant sur la date de parution d'Urbanisme, 1925, nous voyons que ce qui est récent ce n'est pas le récit d'urbanisme, chaque projet architectural ou urbanistique est nourri d'un travail de projection mentale, ce qui est plus récent, en témoigne la conférence de Zumthor (2003), c'est la mise en lumière, la diffusion, et le partage du travail de projection mentale des perceptions. Un partage permettant de «savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place».

## BIBLIOGRAPHIE

Barthes R., 1984, Présentation, in Calvino I., Le Chevalier inexistant, Paris, Seuil.

Calvino I., 1972, Les Villes invisibles, Paris, Seuil.

Le Corbusier, 1994, Urbanisme, Paris, Flammarion.

White K., 1994, Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique, Paris, Grasset.

Zumthor P., 2008, Atmosphères, Berlin, Birkhäuser.







Fondée en 1987, la Fondation Brillard Architectes (FBA) est active dans les domaines de la recherche en études urbaines et sciences de la ville, de la valorisation et de la conservation du patrimoine architectural du XXe siècle et la promotion de l'architecture et de l'urbanisme.



