HAL
open science

Marne-la-vallée: signes des temps

Jean-Philippe Antoine

To cite this version:

Jean-Philippe Antoine. Marne-la-vallée: signes des temps. Luc Baboulet. Territoire des signes: la leçon de Marne-la-vallée, Ecole d'architecture de Marne-la-vallée, pp.95-125, 2008. hal-00596674

HAL Id: hal-00596674

https://hal.science/hal-00596674

Submitted on 28 May 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MARNE-LA-VALLÉE : SIGNES DES TEMPS

Jean-Philippe Antoine

The essential element of architecture for our time is no longer space, it's no longer abstract form in industrial drag; the essential architectural element is iconography. But people today don't even know what iconography means. [Robert Venturi[1]]

Tout ce qui est né par hasard, est repris dans le projet comme résultat d'une intention. [Oswald Mathias Ungers[2]]

1. UNE VILLE EN CHANTIER?

La difficulté d'écrire avec pertinence sur Marne-la-Vallée – plus particulièrement sur le secteur IV que régit l'emprise Disney – se découvre petit à petit. À chacune des visites de terrain effectuées par l'équipe, à intervalle de quelques mois, depuis le début de notre enquête, les sites arpentés avaient changé, parfois considérablement. La continuité stable que réclame en théorie une recherche – même lorsque, comme la nôtre, elle désire photographier et mettre en coupe un processus en cours – se révélait de plus en plus hors de portée. Que dire d'un paysage et de structures urbaines en chantier, lorsqu'on arrive en observateur extérieur, peu au fait des transformations à venir (je parle ici à titre personnel, n'étant professionnellement ni architecte ni urbaniste)? Et une fois mieux connus les trains de projets en cours, qu'écrire qui ne soit pas condamné à reproduire les discours stratégiques des opérateurs de ces transformations rapides – seuls « maîtres du temps », pour reprendre un récent slogan publicitaire de Chronopost, à bord de cette entreprise de modelage d'une région entière?

La littérature promotionnelle ou documentaire produite par ces opérateurs, publics ou privés, loin de camoufler le caractère de chantier en cours du territoire étudié, revendique en effet ce statut comme une spécificité qui lui confère une identité durable[3]. Pour l'observateur, l'expérience de cette réalité ne s'arrête pas à l'appréhension renouvelée, au gré des déplacements, de vastes chantiers dans les sites visités puis revisités. Plus frappante encore est la présence, au sein d'ensembles en voie de réalisation ou voisins de travaux en cours, d'habitants déjà logés. Ils s'intègrent à un paysage manifestement caractérisé comme chantier, et appelé à durer en tant que tel.

Cette situation extrême, particulièrement sensible *[été 2006]* au point d'articulation des communes de Montévrain et de Chessy, définit, à une échelle plus vaste mais de moindre intensité, un mode inédit de gestion et d'habitation d'un territoire, Ce dernier inclut à l'évidence les agrégats urbains construits ou en voie de construction autour du Parc Disneyland Paris. Il intègre aussi la campagne et les bourgs plus traditionnels qui les environnent. La démarche dont il résulte se manifeste ailleurs en France ou en Europe, et sous d'autres formes aux États-Unis. Mais l'alliance

1. « Re-learning from Las Vegas », Entretien de Rem Koolhaas et Hans-Ulrich Obrist avec Denise Scott-Brown et Robert Venturi, dans AMOMA, Rem Koolhaas/&&&, *Content*, Taschen, Cologne, 2004, p. 150-157, p. 150.

2. Oswald Mathias Ungers, *Architecture comme thême*, Electa Moniteur, Paris, 1983, p. 115.

3. Voir ici même les analyses de G. Morel Journel, à propos de divers sites internet.

La place de Toscane: déjà habitée, encore en chantier, juin 2006.

entre l'État français et la compagnie Disney – dont Pierre Chabard analyse ailleurs avec finesse les effets[4] – intensifie, et rend dans cette mesure originaux, des traits repérables sous des formes plus diluées dans bien des développements récents. Malgré les apparences multipliées de la fugacité, un mode *stable* d'habitation et de construction d'un territoire est ici à l'œuvre – ou tout au moins la tentative de l'instaurer.

Cette manière de faire est aussi faite de manières de parler. Elle met en jeu une série de stratégies signifiantes dont on indiquera ici, de façon encore grossière, les principaux tenants et aboutissants. On s'appuiera pour cela en partie sur une analyse des modes de temporalisation des signes héritée des travaux du père fondateur de la sémiologie, Charles S. Peirce. Le philosophe américain est l'auteur d'une réflexion théorique sur les signes un temps trop négligée par la sémiologie structuraliste. Elle a pour originalité d'intégrer à l'analyse des différents modes de la signification les rapports temporels fondamentaux qui les sous-tendent. Or, seule une prise en compte des modes différenciés de gestion du temps qui régissent l'usage des signes rend véritablement compte des traits propres à la configuration actuelle des territoires étudiés. Elle permet d'éviter deux écueils. Le premier est constitué des conclusions auxquelles une sémiologie oublieuse des dimensions temporelles de la signification a cru pouvoir aboutir; le second consiste en une attitude d'effroi condescendant envers le matériau étudié, qui fait fi simultanément

4. Voir *supra* P. Chabard, « L'a-suburbia: l'architecture comme thème à Val d'Europe (1987-2007) ».

de sa puissance de réalité et des modulations que sont susceptibles de procurer ses usages, actuels et à venir. L'emploi trop précoce du mot *kitsch* en désigne l'emprise, et en condense les ravages théoriques.

Qu'est-ce qui distingue le secteur IV? Au regard du visiteur, une cohérence signalétique inédite, destinée à écarter le spectre – si proche – de l'*urban sprawl* autrefois chanté par Venturi, aujourd'hui partout répandu en Europe autour des grandes et moyennes agglomérations. Il n'est pas jusqu'au vert profond qui habille le dos des panneaux routiers et des indicateurs de direction, qui ne vise à faire échapper le mobilier urbain et le spectacle de la ville-banlieue à sa laideur présupposée (ou à la vérité de son matériau)[5]. Le centre commercial de Val d'Europe, qui donne son nom au secteur, se signale comme en négatif par l'absence des mâts et enseignes géants dont la prolifération désigne habituellement à l'automobiliste l'approche de ses pareils. Une tour unique a été autorisée. Sa silhouette de clocher de basilique romaine médiévale concentre sur ses flancs, dans des espaces rectangulaires standardisés, les logos des marques occupant les principaux espaces du centre. Sa forme, jointe à l'absence de compétition dans le paysage alentour (à l'exception des nombreux et très hauts lampadaires de l'éclairage public), confère à cette tour le rôle d'un clocher – moyennant une importante transformation des contenus signalés. Une série d'activités marchandes et de consommation à la temporalité aléatoire a remplacé l'accomplissement de rites religieux à la périodicité régulière, autrefois majoritaires. Loin d'indiquer au regard lointain une concentration d'habitations villageoises ou un bourg avec ses institutions communales, la tour domine un parking et des halles désertés la nuit. L'habitat, pourtant très proche, en reste nettement séparé.

Le « clocher » du centre commercial de Val d'Europe, vu depuis le lac des Gassets à Serris.

De manière générale, la gestion des signes urbains qui caractérise le secteur IV prétend exercer un contrôle rigoureux à leur égard, qu'il s'agisse de leur nombre, de leur rythme ou de leur répartition spatiale. Ses concepteurs semblent avoir voulu entendre l'enseignement de Robert Venturi, lorsqu'il déclarait – dès 1966 – à propos de la *Main Street* (Grand-rue) américaine:

... Main Street n'est-elle pas presque parfaite? Effectivement, le déroulement commercial de la Route 66 n'est-il pas presque parfait? Comme je l'ai dit, notre problème est le suivant: quel léger changement du contexte les rendra parfaits? Peut-être un meilleur contrôle des panneaux publicitaires[6].

5. Voir *infra* C. de Smet, « Écritures exposées: la maîtrise du paysage graphique de Val d'Europe ».

6. R. Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, traduit par M. Schlumberger et J.-L. Vénard, Dunod, Paris, 1976, p. 102 (je souligne). [*Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1966].

L'apparente similitude avec le propos de Venturi ne s'arrête pas là. À l'exception notable des bâtiments publics (administrations, écoles, équipements sportifs et culturels) sur lesquels on reviendra, la très grande majorité des projets immobiliers construits dans le secteur IV et alentour (hôtels, immeubles d'appartements, lotissements) apparaissent en effet tributaires de la logique de « l'architecture laide et ordinaire », voire, pour toute une série d'entre eux, de celle du *decorated shed* ou *hangar décoré*, identifiées il y a une quarantaine d'années par l'architecte et théoricien américain, et promues aux dépens d'un modernisme en voie d'exténuation[7].

On rappellera ici la définition du *hangar décoré* proposée au début de la seconde partie de *L'Enseignement de Las Vegas* :

The purest decorated shed would be some form of conventional systems-building shelter that corresponds closely to the space, structure and program requirements of the architecture, and upon which is laid a contrasting – and, if in the nature of circumstances, contradictory – decoration[8].

Cette définition est annoncée par l'idée, exprimée quelques pages auparavant, que « *the decorated shed is the conventional shelter that applies symbols* », les *symboles* en question faisant appel à l'expérience émotionnelle passée de leurs destinataires[9].

Une très grande partie des bâtiments édifiés à Marne-la-Vallée relève, comme bien souvent ailleurs, de cette logique, qu'exemplifie la difficulté de retrouver, à partir des éléments affichés par la façade et plus généralement par l'aspect extérieur, la démarche de construction et les fonctions réelles de l'édifice – et cela alors que le symbolisme déployé dans l'aspect du bâtiment semble impliquer le recours au passé. Comme l'écrivent en effet Venturi, Brown et Izenour,

Basic to the argument for the decorated shed is the assumption that symbolism is essential in architecture and that the model from a previous time or from the existing city is part of the source material, and the replication of elements is part of the design method of this architecture. *That is, architecture that depends on association in its perception depends on association in its creation*[10].

L'argumentation des auteurs distingue par ailleurs, à l'intérieur du rapport symbolique ici identifié, et du rapport avec le passé qu'il emporte nécessairement, deux attitudes plus ou moins opposées. La première est celle d'un expressionnisme moderniste qui réprime ce qu'on peut nommer l'*autorité* du passé, pour mieux la redéployer sous forme déniée. La seconde – promue par les auteurs – invite à un usage conscient et décomplexé de symboles *immédiatement* accessibles à la conscience des usagers. Elle est au fondement de l'approbation accordée au *decorated shed*, forme de construction qui augmente la vérité fonctionnelle « *ordinaire* » du bâtiment – toujours respectée – de détails symboliques (que les auteurs nomment aussi *rhetorical appliqué*[11]) susceptibles de déclencher l'empathie de ses spectateurs et usagers, par

7. Voir *ibid.*, et Robert Venturi, Denise Scott-Brown, Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas ou le Symbolisme oublié de la forme architecturale*, Bruxelles-Liège, Mardaga, 1977 [*Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1977 (1972)].

8. *Ibid.*, p. 100 (édition américaine).

9. Voir *ibid.*, p. 87.

10. *Ibid.*, p. 131 (je souligne).

11. Voir *ibid.*, p. 161.

l'évocation d'un passé lointain – ou tout aussi bien d'un lieu *autre*, la distance spatiale prenant ici en charge, pour s'y substituer, l'éloignement temporel[12].

On retrouve ici en principe les fondements qui président à la réalisation de Val d'Europe (et, à certains détails près, de la plupart des développements récents à Marne-la-Vallée et dans ses alentours). À deux exceptions près, qui importent. La première est l'accent mis par Venturi, Brown et Izenour sur l'architecture vernaculaire, entendue non pas comme un simple catalogue de formes visuelles vouées à être citées par architectes et promoteurs, mais comme partie intégrante du mode d'existence du *decorated shed*[13]. Or les formes extrêmes de planification et de contrôle des détails mises en œuvre dans le secteur IV interdisent à l'évidence à l'architecture vernaculaire d'exercer – sinon au titre de résidu plus ou moins importun – cette fonction d'invention persistante. Il y a là une première limite, d'importance, à la comparaison. La seconde différence, liée dans une certaine mesure à la première, réside dans l'élaboration temporelle du rapport avec le passé qui, pour Venturi, Brown et Izenour, fonde toute tentative de symbolisation architecturale.

À cause peut-être de la charge polémique qui sous-tend *L'Enseignement de Las Vegas* – elle fait son prix –, l'ouvrage résout pour l'essentiel en une distinction binaire l'élaboration du symbolisme dans l'architecture récente et contemporaine. Un rapport avec un passé dénié et devenu inconscient informe l'architecture moderniste internationale contre quoi se bat le livre. Il débouche sur un expressionnisme où la forme entière du bâtiment est censée le monumentaliser, aux dépens le plus souvent des fonctions qu'il sert, ou de leur lisibilité[14]. À cela s'oppose un rapport *conscient* avec le passé, et l'usage d'une ornementation faite de symboles conventionnels reconnaissables (d'où l'importance de l'architecture vernaculaire, qui offre au minimum la garantie sociologique de la lisibilité des symboles utilisés, puisqu'elle répond à des usages avérés). Mais les relations symboliques réelles avec le passé ne peuvent se réduire à l'alternative ici offerte entre un usage entièrement conscient de signes entièrement conventionnalisés, et sa répression pure et simple par la *tabula rasa* moderniste, avec son potentiel d'hypocrisies. Par ailleurs, Venturi, Brown et Izenour semblent confondre ici ce qu'ils distinguaient ailleurs, lorsqu'ils amalgament les uns aux autres les détails symboliques fournis par les promoteurs et ceux que déploient les usagers[15]. Or ces derniers n'obéissent justement pas aux mêmes logiques temporelles.

Une pensée à la fois plus complexe et plus juste des manières qu'ont les signes d'élaborer le passé devient alors nécessaire. C'est elle qu'on tentera de définir avec l'aide de Peirce.

12. On a là le fondement de la relecture par Venturi, Brown et Izenour de l'architecture industrielle du premier Modernisme en termes de « vernaculaire industriel ». Voir *ibid.*, p. 135.

13. « While architects have adapted the simple forms of vernacular architecture, they have largely ignored the complex symbolism behind them. » *Ibid.*, p. 152.

14. Paradoxalement, plus que le *style international*, pourtant principale cible des auteurs, c'est le fameux « canard » (« *duck* ») à quoi s'oppose le *decorated shed*, qui incarne au mieux cette logique. Voir *ibid.*, p. 87-91. C'est que le « hangar *sans décor* » qu'est de fait l'immeuble de style international est lui aussi symbolique, et cela même s'il prétend le nier ou s'il l'ignore : « If articulation has taken over from ornament in the architecture of abstract expressionism, *space is what displaced symbolism.* » (*ibid.*, p. 148, je souligne). Mais cet usage de l'espace est lui-même symbolique. D'où l'on peut conclure « ironiquement » : « the Modern architecture of today, while rejecting explicit symbolism and frivolous appliqué ornament, has distorted the whole building into one big ornament. In substituting "articulation' for decoration, it has become a duck. » *Ibid.*, p. 103.

15. « But for the middle-class suburbanite living, not in an antebellum mansion, but in a smaller version lost in a large space, identity must come through symbolic treatment of the form of the house, either through styling provided by the developer (for instance, split-level Colonial) or through a variety of symbolic ornaments provided by the owner (the Rococo lamp in the picture window or the wagon wheel out front). » *Ibid.*, p. 154.

2. ICÔNE, INDICE, SYMBOLE : LES MODES TEMPORELS DE LA SIGNIFICATION

Les écrits de Peirce distinguent trois modes de temporalisation des signes. Le premier, qu'il nomme *icône*, consiste pour le signe à *présenter une qualité*. Dans la mesure où la qualité s'éprouve avant toute comparaison avec une autre[16], la temporalité fondamentale de l'icône est le *présent*. Mais ce présent de la qualité est comme hallucinatoire, et c'est avec un luxe de précautions que Peirce l'associe à la conscience[17].

Les qualités migrent d'un objet à un autre : telle qualité perçue dans un objet en convoque un autre qui la possède aussi. En conséquence, l'icône est lieu d'invention des ressemblances, quel que soit leur aspect. Elle est, écrit Peirce :

un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non. (...) N'importe quoi, qualité, individu existant ou loi, est l'icône de quelque chose, pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose[18].

La relation de ressemblance qu'instaure l'icône ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même. On ne peut du même coup que constater, c'est-à-dire découvrir, son existence. Symétriquement, il n'est pas nécessaire d'ajouter quoi que ce soit à un objet pour qu'il devienne icône : ses caractères intrinsèques suffisent pour qu'il accède à la ressemblance[19].

Cette clôture sur soi ne dit cependant pas le tout de la relation iconique. Le réseau de relations entre qualités semblables établi par la migration des ressemblances crée en effet un réseau d'objets parallèles. Si l'icône manifeste le caractère *premier* de la ressemblance, mise en rapport avec d'autres objets, elle peut devenir le lieu d'invention de relations de signification neuves. Ressemblant immédiatement à un autre sous tel ou tel aspect, l'objet-icône possède en effet d'autres qualités susceptibles d'exister à leur tour dans d'autres objets, auxquels il se mettra à ressembler une fois celles-ci repérées ailleurs. En ce sens l'icône possède la puissance de « révéler une vérité inattendue » :

par son observation directe peuvent être découvertes concernant son objet d'autres vérités que celles qui suffisent à déterminer sa construction. Ainsi au moyen de deux photographies on peut tracer une carte. Etc[20].

En opposition à l'icône, dont l'objet n'a pas besoin d'exister réellement pour permettre l'établissement d'une ressemblance[21], le second des modes définis par Peirce, l'*indice*, est

un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. (*...) Dans la mesure où l'indice est affecté par l'objet, il a nécessairement quelque qualité en commun avec l'objet, et c'est eu égard à ces qualités qu'il peut avoir en commun avec l'objet, qu'il renvoie à cet objet. Il met donc en jeu une sorte d'icône, bien que ce soit une icône d'un genre particulier, et ce n'est pas la ressemblance qu'il a avec l'objet, même à cet égard, qui en fait un signe, mais sa modification réelle par l'objet*[22].

Le lien physique à l'objet qu'il dénote, le caractère réel de la modification qu'il subit de sa part, définissent le mode d'être de l'indice. Impossible à détacher du réel, il forme avec lui une « paire organique », qui a pour expression temporelle la dimension du *passé* : l'indice apparaît en effet structurellement comme quelque chose *qui était déjà là avant qu'on le remarque*[23]. Il renvoie à un événement antérieur, ausi bien qu'à un objet absent dont son apparition se déclare comme la trace. La dimension indicielle des signes fait donc à la fois référence à la réalité de ce qui est dénoté et à son existence passée. *Est réel ce qui se découvre avoir déjà été là*, ou découvre une continuité physique avec le passé qu'il convoque. À cet égard, la marque temporelle de l'indice s'oppose au mode de présence hallucinatoire de la qualité : celui-ci ne connaît ni passé, ni futur. Sa « durée », impossible à mesurer, a pour limite la concentration sur une qualité à l'exclusion de toutes les autres. Elle supprime tout environnement.

C'est avec le *symbole* que la signification accède à la dimension du futur, en même temps qu'à la généralité abstraite. L'apparition du symbole est en effet tributaire d'une activité de l'esprit qui associe, non plus des qualités perçues, ou des traces en tant que telles, mais des classes et catégories constituées par une loi, convention ou habitude :

Un symbole est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet. (...) Tout mot ordinaire comme « donne », « oiseau », « mariage » est un exemple de symbole. Il est applicable à tout ce qui peut se trouver réaliser l'idée attachée à ce mot ; *il n'identifie pas en lui-même ces choses. Il ne nous montre pas un oiseau ni n'accomplit devant nos yeux une donation ou un mariage, mais suppose que nous sommes capables d'imaginer ces choses et que nous leur avons associé le mot*[24].

Le caractère *conventionnel* du symbole est son trait distinctif par rapport à l'icône et à l'indice. Il ne doit pas conduire à ignorer, au nom de la valeur de droit de toute convention, la relation étroite qui relie *symbole* et *futur*. L'équivalence établie par Peirce entre loi, convention et habitude est à cet égard significative. Si le caractère universel de la loi lui confère volontiers, *à l'intérieur du domaine d'application qui est le sien*, l'apparence de l'éternité, l'intervention de l'habitude invite à l'opposé à considérer la dimension temporelle associée au symbole, et cela, non pas seulement à cause de la durée d'établissement des conditions de sa genèse, mais à cause de son caractère de *prédiction*, et du caractère *prescriptif* qui en découle :

16. « Chaque *quale* est en soi ce qu'il est pour soi, sans référence à aucun autre » (cité dans Claudine Tiercelin, *La Pensée-signe, Études sur Charles Sanders Peirce*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 137). « La qualité, ou conscience du *quale*, est tout ce qu'elle est en et pour elle-même. » (C. S. Peirce, « Quale-Consciousness » [1908], *Collected Papers*, Charles Hartshorne (ed.), Paul Weiss et Arthur W. Burks, 8 vols., Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1958-1960, vol. 6, p. 150, 153).

17. « La qualité, c'est la conscience. Je ne dis pas la conscience *à l'état de veille* – mais quelque chose qui est de la nature de la conscience. La conscience *en sommeil*, peut-être. » Charles Sanders Peirce, « The Origin of the Universe » (1898), *ibid.*, p. 149.

18. *Ibid.*, p. 140 (2.247).

19. « L'icône n'a pas de lien dynamique avec l'objet qu'elle représente ; il se trouve simplement que ses qualités ressemblent à celles de cet objet, et provoquent des sensations analogues dans l'esprit pour lequel elle est une ressemblance. Mais elle n'a réellement aucun lien avec elles », *ibid.*, p. 165 (2. 299).

20. *Ibid.*, p. 150.

21. Ainsi un trait de crayon représente-t-il une ligne géométrique, bien qu'aucune ligne géométrique ne possède une existence d'objet.

22. *Ibid.* Je souligne.

23. « L'indice est lié physiquement à son objet ; ils forment une paire organique, mais l'esprit qui interprète n'a rien à faire avec ce lien, sauf à le remarquer après qu'il est établi », *ibid.*, p. 150.

24. *Ibid.*, p. 140-141 et 165.

Nous ne passons guère cinq minutes de notre vie consciente sans faire quelque prédiction d'une sorte ou d'une autre ; et, dans la majorité des cas, ces prédictions s'accomplissent. Pourtant une prédiction est essentiellement de nature générale et ne peut jamais s'accomplir complètement. Dire qu'une prédiction a une tendance marquée à s'accomplir, c'est dire que les événements futurs sont dans une certaine mesure réellement gouvernés par une loi[25].

La définition de la loi que propose Peirce entérine cette constitution *habituelle*. Elle enregistre aussi le caractère *prescriptif* qui en résulte, pour tout ce qui concerne les actions humaines : « Une loi est la manière dont un futur qui n'aura pas de fin doit continuer à être »[26].

Cette liaison structurelle avec la loi, et du même coup avec la modalité spécifique du futur, implique *une indétermination abstraite*. Celle-ci, qui oppose le symbole à la temporalité circonstancialisée de l'indice, le met au contraire en relation privilégiée avec le potentiel d'invention de l'icône : celui-ci concerne des possibles pas encore découverts ou réalisés. Peirce peut écrire en ce sens que :

Les symboles se développent. Ils naissent par développement à partir d'autres signes, en particulier d'icônes, ou de signes mixtes qui contiennent des icônes et des symboles[27].

La ressemblance entre tous les triangles, par exemple, une fois comprise la loi de construction qui la fonde, fait accéder le triangle au symbolique.

Cette définition du symbole comme *développement d'autres signes* met l'accent sur un trait important de la triade inventée par Peirce : les modes de signification qu'elle définit ne possèdent aucune existence séparée, pas plus dans leur teneur théorique que dans les objets qu'ils permettent de penser. On ne saurait *affirmer* quoi que ce soit sans user des symboles, « seuls signes généraux » ; par ailleurs, dans la mesure où il *décrit* quelque chose, tout symbole fait usage d'icônes[28]. Enfin, sans l'indice, toute description serait cantonnée au possible et à la conjecture, car elle ne pourrait déterminer de *référence factuelle au réel*.

Aucun objet réel n'incarne exclusivement *un* de ces trois modes. À ce titre, icône, indice et symbole constituent bien des *dimensions de la signification*, et pas des signes indépendants les uns des autres[29]. Les diagrammes et formules algébriques, par exemple, sont des *symboles* dans la mesure où ils sont le produit de règles conventionnelles, mais ils sont aussi des *icônes* : ils permettent la découverte « d'autres vérités que celles qui suffisent à déterminer [leur] construction ». Ce « caractère iconique » est même « leur caractère dominant[30] ». Les différents modes de la signification apparaissent donc comme des dimensions intriquées les unes dans les autres. Tributaire du caractère qui y domine, le nom donné à tel ou tel objet-signe y exprime une polarité, non une essence.

25. *Ibid.*, p. 70-71.

26. *Ibid.*, p. 115.

27. *Ibid.*, p. 98.

28. « La seule façon de communiquer directement une idée est par le moyen d'une icône ; et toute méthode indirecte pour communiquer une idée doit dépendre pour son établissement de l'utilisation d'une icône. Par suite toute assertion doit contenir une icône ou un ensemble d'icônes, ou bien encore doit contenir des signes dont la signification n'est explicable que par des icônes », *ibid.*, p. 149-50.

29. « Il serait difficile, sinon impossible, de citer un cas d'indice absolument pur ou de trouver un signe privé de la qualité indiciaire », *ibid.*, p. 160.

30. *Ibid.*, p. 150. De même, les photographies, massivement utilisées pour leur puissance de ressemblance iconique, doivent l'exactitude de leur ressemblance au fait qu'elles sont « physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. Elles appartiennent ainsi à la classe seconde des signes par connexion physique » ou indices. Voir *ibid.*, p. 151.

Si on s'est attardé sur la conceptualisation des modalités temporelles d'existence des signes proposées par Peirce, c'est parce qu'elle importe à la compréhension des différents types de politique que sous-tend leur interaction.

Le caractère nécessairement tridimensionnel des objets-signes concrets interdit certes de concevoir un objet qui serait tout entier icône, indice ou symbole, à l'exclusion des deux autres dimensions. Mais il n'interdit pas l'existence de mélanges variés – tant du point de vue de la conception/fabrication de ces objets que du point de vue de leur réception[31]. On distinguera dans la variété de ces mélanges deux axes, qui déterminent des politiques des signes à valeur et destination distinctes, et presque opposées.

Le premier associe principalement *l'icône à l'indice*. Il a pour terrain principal, mais non exclusif, la relation du présent avec le passé en tant que réel, *c'est-à-dire en tant qu'il s'incarne dans des traces*. Privilégiant les circonstances et les analogies concrètes, il fait peu de cas de la loi et de la généralité. Il n'en conserve pas moins une relation souterraine avec le futur, par le biais des inventions potentielles qui se relient à l'icône.

Le second axe, faisant l'impasse sur l'indice, associe *icône et symbole*. Il a pour terrain (là aussi principal mais non exclusif) la relation du présent avec le futur, sur le mode de la prédiction prescriptive, et d'une invention conventionnalisée a priori. Il n'en conserve pas moins une relation souterraine avec le passé, comme avec ce qu'il nie en tant que trace, et reconstruit selon une loi paradoxalement inédite.

C'est en partant des caractéristiques de ces deux axes qu'on analysera la situation présente aujourd'hui dans le secteur IV de Marne-la-Vallée – et pour partie dans le territoire avoisinant. À rebours des ambitions modernistes de table rase qui avaient présidé à l'invention de la plupart des villes nouvelles de première génération, ses concepteurs et gestionnaires proclament en effet leur volonté d'aboutir à un mariage harmonieux entre l'habitat et les structures des bourgs préexistants, encore récemment plus campagnards que banlieusards, et un tissu urbain créé de toutes pièces en un temps record (à l'échelle des transformations précédentes) : le chantier proliférant des villes en construction.

Cette ambition avouée invite à examiner les types de gestion temporelle des signes qui s'y déploient, et les conséquences qu'ils emportent. Pour ce faire, il est utile d'en appeler à la réflexion développée en Europe et aux États-Unis à la fin des années soixante, partiellement pour répondre aux thèses et hypothèses de Venturi, par Oswald Mathias Ungers. Les problèmes dont traite cet architecte et théoricien, et les solutions qu'il prétend leur apporter grâce au concept de *schematization*, permettent en effet de définir les stratégies adoptées dans le secteur IV, tout comme les enjeux qui ont commandé leur mise en œuvre.

31. C'est au premier de ces deux aspects qu'on s'intéressera ici, dans les limites de notre enquête.

3. LA THÉMATISATION

En apparence, la thématisation, ou *l'architecture comme thème*, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Ungers qui en donne la formulation la plus caractérisée[32], se pense comme une réponse à l'architecture répandue par le modernisme, prétendûment défaite de toute localité et de rapport concret à l'histoire. Contre le *style international*, dégénérescence commerciale de l'utopie en une série indéfinie de non-lieux, la thématisation revendique son inscription dans des lieux et territoires précis, d'où elle tire les éléments appelés à être modulés par le travail de l'architecte. La ville, sédimentation dans un espace condensé de couches temporelles hétérogènes, présente à cet égard pour elle un objet privilégié de réflexion et de reconquête :

Penser que les villes historiques se sont formées d'après un plan unitaire est un mythe. Mis à part quelques cas exceptionnels de villes-musées, les villes ont été soumises à un développement discontinu, et donc en soi contradictoire. Chaque époque a laissé son empreinte dans la ville. *(...) Ce qui vaut pour la ville historique considérée dans son ensemble vaut aussi bien pour différents ouvrages d'architecture pris séparément. De tels ouvrages sont très nombreux et l'on peut citer la cathédrale de Trèves comme exemple éminent. Leur histoire est une suite continuelle de remaniements, de compléments, d'agrandissements, de réductions ou d'améliorations. Ils se composent, tel un collage, de morceaux et de parties différentes et reflètent des époques et des styles différents. Dans le cas des ruines aussi, il est possible de reconnaître les différents aspects et états d'œuvres architecturales qui n'ont rien à voir avec des édifices parachevés et unitaires*[33].

Ungers propose ici, contre les planifications modernistes, un éloge de la ville-collage et de l'hétérogénéité urbaine. Mais, en théorie comme en pratique la *thématisation* délaisse très vite l'accumulation historique « contradictoire » qu'elle revendique à la fois comme son matériau et comme son inspiration. Elle lui substitue au contraire une dialectique idéalement défaite de toute dimension temporelle. Certes, « chaque époque a laissé son empreinte dans la ville », mais cette *empreinte* ou trace se voit *illico* transformée, par le biais de la dialectique, en une forme *logique* :

Thèses et antithèses *se sont succédé, de telle sorte que* la ville est le résultat d'une formation qui, dans son essence et dans sa manifestation, est encore dialectique.

Le processus non dirigé d'accumulation de strates temporelles discontinues se voit donc transformé, par la grâce ou la magie du langage employé, en une succession binaire de thèses et antithèses. La thématisation est appelée à les synthétiser *une fois pour toutes*. Elle fera coexister et coïncider la totalité des

32. Voir ci-dessus, note 2.

33. O. M. Ungers, *op. cit.*, p.33 (je souligne).

« contraires » en quoi elle aura transformé les multiplicités réelles qui constituent le tissu urbain[34].

L'effort pour thématiser ce qui semble *a priori* le plus rebelle à la thématisation – le *fragment* romantique, qui, comme la ruine, joint « les fonctions du monument et de l'évocation[35] » – est à cet égard particulièrement intéressant. Tout en reconnaissant le caractère paradoxal d'une entreprise qui vise à « *poser comme thème et intention soutenant un projet* » une entité issue de la destruction et d'un délabrement impersonnels, Ungers maintient en effet la possibilité d'une conceptualisation « *non-romantique* » du fragment. Il identifie alors de fait *fragment* et *détail*, dans le cadre d'une conception dialectique de résolution des contradictions qui efface les accumulations de ruines, actuelles ou potentielles, du passé historique concret, afin de se substituer à elles :

On pourrait être enclin à associer l'idée de fragment, de l'ouvrage conçu comme fragment, exclusivement à un aspect romantique de l'architecture ; on pense aux ruines, aux villes et aux maisons délabrées. Mais cet aspect romantique ne concerne que partiellement l'architecture du fragment. (...) L'idée du fragmentaire contient plutôt l'idée d'une certaine stratification, un degré de complexité qu'on ne trouve pas dans un ouvrage d'architecture ou dans le schéma d'une ville conçus de façon unitaire. Un milieu contradictoire offre un aspect sensiblement plus surprenant et provocateur, qu'un milieu défini par un ordre unitaire.

Le thème de la fragmentation, de la contradiction dialectique, ne doit donc aucunement être romantique. Il sert plutôt à prendre conscience d'un processus qui dégage l'objet singulier aussi bien que la structure urbaine de leur dépendance à l'égard du temps et les libère de la sclérotisation formelle. Il s'agit d'un principe qui réunit un cadre conceptuel supérieur et défini par la non-résolution, les contradictions créatrices comme le développement continu, la contingence comme l'ordre déjà constitué.

La « coincidentia oppositorum », comme l'a appelée Nicolas de Cues, la coïncidence des contraires, et non leur dépassement, telle est la conception théorique qui permet de définir le thème de la fragmentation. Ce sont des contradictions qui par leur opposition ne s'excluent pas mutuellement, mais qui, au contraire, se complètent les unes les autres pour former une figure omnicompréhensive[36].

Dans la conception « dialectisée » qui est ici présentée, le fragment a cessé de valoir comme l'*indice* du tout absent auquel renvoie sa présence fracturée – qu'il s'agisse du bâtiment originellement conçu, ou encore de son état neuf. Il devient *partie* ou *détail* d'une *figure tout entière présente*, et à vocation totalisatrice voire totalitaire : littéralement, elle « *embrasse tout* ». Cette figure, c'est celle de la « *coïncidence des contraires* », une fois soumise au « *cadre conceptuel supérieur* » qui organise leur coexistence en un même espace.

34. On rappelle que la contrariété établit une forme très particulière de la différence : son maximum. Par ailleurs, elle établit entre les termes qu'elle lie la relation la plus déterminée et la plus intime. Voir à ce sujet Aristote, *Métaphysique*, livre VII, I, 261, et Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968, p. 45-46.

35. Voir Philippe Lacoue-Labarthe/Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 62.

36. O. M. Ungers, *op. cit.*, p. 33.

Ce « *cadre conceptuel supérieur* » consiste en un principe formel abstrait, qui autorise le dégagement de l'objet à construire (bâtiment, mais aussi bien « *structure urbaine* », à savoir îlot, quartier, etc.) de la « *dépendance à l'égard du temps* » (ou peut-être de l'*époque*) qui organisait ses caractéristiques formelles. Il transforme très littéralement du temps en espace, et cela non plus sur le mode inconscient, imprévisible car imprévoyant, de l'accumulation et de la stratification aléatoires déployées dans la ville historique, mais en tant que juxtaposition consciente d'éléments d'emblée définis comme spatiaux, et comme séparés par des différences en fin de compte toujours formelles[37].

La formulation proposée par Ungers des problèmes que posait son projet pour le Musée Wallraf-Richartz, à côté de la cathédrale de Cologne, est à cet égard significative :

Ici les traces d'une histoire vieille de deux mille ans se sont superposées en plusieurs couches et héritages de signes. Quatre époques historiques sont ici présentes : romaine, médiévale, la Révolution industrielle, et le présent. La cathédrale gothique a été construite sur les restes de l'enceinte romaine ; le siècle de la machine a jeté un pont de chemin de fer dans l'axe de la cathédrale, et créé, avec la gare, une scission dans la ville médiévale. Un grand musée doit aujourd'hui être érigé sur la « clairière » située devant la cathédrale.

Donc, un lieu de la contradiction : cathédrale, gare, musée, chacun de ces bâtiments pourrait revendiquer pour lui la dimension et la destination de la place entière : la cathédrale, comme symbole le plus important de la ville, un lieu de calme et de contemplation ; le pont et la gare comme liaisons actives avec l'extérieur ; et aujourd'hui le musée nouvellement planifié, comme centre spirituel et culturel, qui était mal placé, avec son grand volume à cet endroit.

On repère ici la transformation déjà expérimentée de strates historiques existantes en contradictions logiques. Elle s'accompagne d'une vue de l'histoire pensée non pas en termes de présence de traces concrètes du passé, mais dans les termes d'une chronologie linéaire. Cette linéarité interdit de privilégier tel aspect plutôt que tel autre, au nom d'une historicité généralisée qui homogénéise l'ensemble des objets soumis à son régime.

Une fois les diverses strates historiques qui constituent le territoire d'intervention rapportées à une suite linéaire le long de laquelle remonter, il devient en effet impossible d'arrêter le curseur de la thématisation à un endroit plutôt qu'à un autre : quelle époque privilégier, quand toutes sont devenues historiques, *chacune à l'égal de l'autre*[38] ? Seul un effort supplémentaire de transformation des strates concrètes de passé en une structure logique permettra d'éviter ce trouble, dans la mesure où il autorise la spatialisation totale des éléments en cause[39] :

Comment devait-on planifier pour un lieu si chargé d'histoire et d'édifices dominateurs ? Devait-on en revenir aux éléments historiques – et à quelle époque devait-on alors remonter ? Il aurait été tout aussi peu sensé d'aspirer à un réajustement ou à une unité superficiels. L'unique possibilité me semblait être de prendre pour thème la contradiction du lieu.

Le « *collage de bâtiments* » conçu pour le musée est la mise en œuvre exemplaire de cette stratégie :

[Sa] diversité s'exprime aussi dans la configuration extérieure : en direction de la cathédrale, une surface anonyme, pour ne pas faire concurrence à sa façade fortement articulée. En direction du Rhin, le bâtiment apparaît comme une plate-forme qu'on peut parcourir ; la façade dirigée vers la zone de la gare est pour ainsi dire fendue, et la paroi qui ferme la place est, de manière représentative, revêtue de marbre. Ce sont la non-unité comme construction intentionnelle, la mise en évidence de la contradiction, qui, dans ce projet, ont été thématisées avec des moyens d'expression architecturaux.

De fait, il s'agit ici de remplacer systématiquement les strates temporalisées qui font la fabrique du territoire considéré, par leur traduction en termes *purement spatiaux*. Il s'agit de créer un vis-à-vis entièrement spatialisé, qui défasse leur statut de traces et la valeur indicielle qui s'y attache[40].

La dialectique « non-romantique » du « fragment » dont Ungers se fait l'avocat vise en effet une idéalité atemporelle, fondée sur la fonctionnalité, voire sur le caractère anthropologiquement fondamental de quelques formes géométriques simples. Appelées en théorie à d'indéfinies modulations, elles sont en pratique limitées, de façon purement empirique, par les circonstances propres à chaque projet, celles-ci se voyant le cas échéant incarnées dans des *détails* subsidiaires liés au thème.

Un autre exemple des problèmes ici posés – sans doute le plus significatif du point de vue de la présente enquête – est offert par le « *projet pour un ensemble d'habitations à Marbourg* ». « *La thématisation d'un vocabulaire architectural* » qu'y propose Ungers dévoile en effet une très grande proximité avec les problèmes et stratégies rencontrés aujourd'hui dans l'élaboration du secteur IV de Marne-la-Vallée.

Ce projet a pour point de départ et pour environnement une ville caractérisée comme « un conglomérat d'unités d'habitation au langage architectural fortement individualisé » :

Les maisons individuelles sont de grandeur différente, elles possèdent des façades ou des physionomies diverses, et se différencient aussi par leur expression. C'est une coexistence apparemment fortuite, et pourtant ordonnée, de formes et de volumes, de corps et de façades, de matériaux et d'éléments. Il en résulte un ensemble varié, où chaque corps de maison individuel demeure quand même lisible dans son caractère spécifique[41].

Cet ensemble bigarré, fait de dépôts temporels successifs, sert de thème au projet proposé, qui insère dans le tissu urbain existant un groupe de maisons neuves :

37. *Ibid.*, p. 43, traduction modifiée.

38. Dans son enquête sur *Le Culte moderne des monuments* (1903), Aloïs Riegl réfléchissait déjà aux problèmes que pose l'instauration moderne de cette *valeur historique*. Les critères d'authenticité documentaire qu'elle déploie informent une pratique « historiciste » de conservation et de restauration des monuments proche des questions que suscite la « thématisation » architecturale. Voir *id.*, *Le Culte moderne des monuments*, traduit par Daniel Wieczorek, Seuil, Paris, 1984, et Jean-Philippe Antoine, « Jouir démocratiquement du temps », dans *id.*, *Six rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*, Desclée de Brouwer, Paris, 2002, p. 251-289. Voir aussi, *infra*, la dernière partie de notre essai.

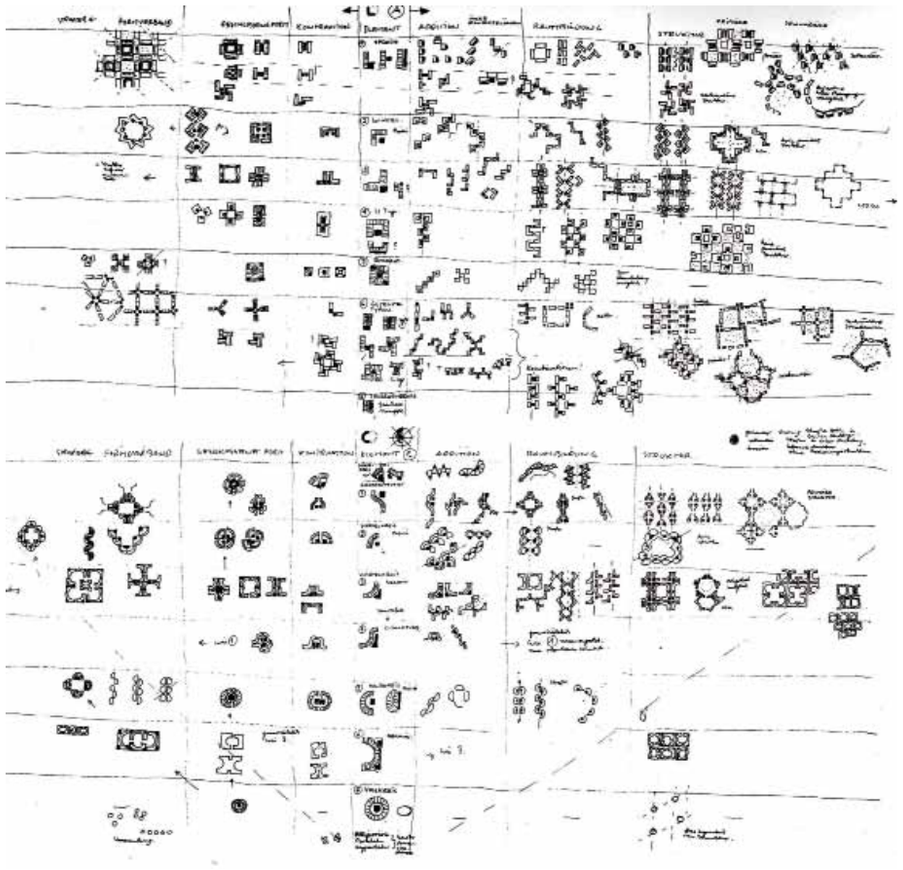
39. L'effacement de la présence multiple et hétérogène du passé qu'instaure cette logicisation dialectique produit aussi un oubli des formes concrètes du présent qui les inclut.

40. Ungers écrit de même, à propos de son projet pour la bibliothèque régionale badoise à Karlsruhe, qu'il articule à l'église Saint-Stéphane édifiée au début du XIXe siècle par Friedrich Weinbrenner, sur le modèle du Panthéon romain : « Il ne s'agit (…) pas d'un principe éclectique, comme on pourrait le croire, mais du jeu d'éléments formels *qui restent les mêmes indépendamment du développement historique et qui sont employés sous des formes variées dans les époques les plus diverses et dans des ouvrages d'architecture extrêmement différents.* » *Ibid.*, p. 89 (je souligne). L'extension de la National Gallery (1985-1991) à Londres (la Sainsbury Wing) réalisée par Robert Venturi est présentée par son auteur en termes très similaires : « Each of the four façades is different – to accommodate the context of the street or square it faces – involving the Miesian glass curtain wall to the east, the severe brick-faced "back" walls to the north and west, and the limestone façade to the south, accommodating to the Square on the right and Pall Mall South on the left. » Voir Robert Venturi, « Architecture as Sign rather than Space. New Mannerism rather than Old Expressionism », dans Robert Venturi & Denise Scott-Brown, *Architecture as Signs and Systems For a Mannerist Time*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2004, p. 99.

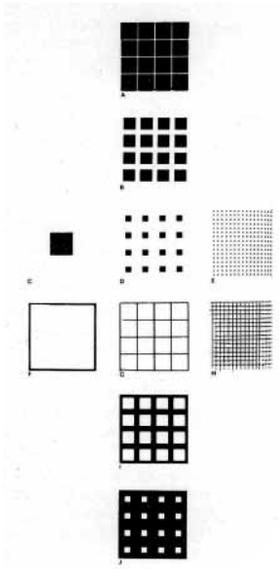
41. O.M. Ungers, *op. cit.*, p. 79 (traduction modifiée).

Le principe de base, pour ces maisons insérées, est simple; ce sont des unités de même grandeur, qui font, d'un point de vue conceptuel, l'objet d'interprétations répétées – *sous forme d'une division géométrique, en tant qu'interprétation imagée ou par l'emploi de principes organisateurs.* Les principes formels sont tirés du contexte, de l'architecture qui était déjà là

pas en tant qu'imitation de l'existant cependant, mais dans le sens d'une interprétation de ce qui est le produit aussi bien du hasard que d'une création intentionnelle. Il ne s'agit pas, dans le cas de cette adaptation à la situation, de singer un style, ou d'un facsimilé de la réalité; mais il s'agit de l'exégèse conceptuelle de ce qui était déjà là, de la création continuée de l'existant. Le thème de l'assimilation est ainsi saisi comme un principe producteur, qui élargit les



Ungers, Extrait d'un lexique morphologique incomplet, basé sur les formes géométriques fondamentales et sur leurs dérivations, dans *Architecture comme thème.*



Ungers, Transformations du module des formes complémentaires positives et négatives, « *Projet pour le foyer d'étudiants d'Enschede – un modèle dialectique d'habitation* », *ibid.*

possibilités de conception et de création. En ce sens les maisons de Marbourg ne doivent pas être comprises comme un mot d'esprit postmoderne, ou comme un travesti. Elles se sont développées à partir d'une tradition étendue, à partir du genius loci. *D'un point de vue du style, ces maisons se rattachent au lieu pour lequel elles ont été projetées. Elles perdent leur signification dès l'instant qu'elles sont isolées et considérées pour elles-mêmes en tant que formes architecturales; elles ne peuvent être comprises qu'en rapport avec le contexte de Marbourg. Et pourtant, le principe structurel de base de la thématisation des corps simples peut être généralisé. C'est le même principe qui est au fondement de la* scena comica *décrite par Serlio dans ses* Sette libri dell' Architettura, *et du projet de ville idéale extrêmement stylisé et idéalisé de Luciano Laurana en 1450*[42].

Ces notes pour le projet marbourgeois explicitent la contradiction cette fois-ci réelle (et non pas espérée) qui nourrit son élaboration. La revendication, censée donner sa signification au projet, d'une *adaptation (Einpassung)* des maisons neuves *au lieu précis où elles viennent s'insérer*, s'accompagne en effet d'une seconde revendication: celle de l'*universalité atemporelle des éléments employés* dans ce but, à savoir les corps simples thématisés déjà rencontrés, dont la nature géométrique emporte l'affirmation implicite de leur idéalité.

L'allusion à l'ouvrage de Serlio, celle aux célèbres tableaux de villes idéales attribués à Luciano Laurana, infirment encore plus la revendication d'une spécificité locale du projet. D'usage récent

42. *Ibid.* (traduction modifiée, je souligne).

à l'époque, la perspective linéaire qui y commande la représentation des édifices figurés, substitue à la représentation spécifique de la différence des lieux un espace abstrait unifié, partout semblable car également mesurable[43]. Quant aux édifices eux-mêmes, ils constituent un premier modèle réussi d'idéalisation thématique: posés sur l'espace égal d'un plateau dallé de marbre, les édifices antiques reconstitués (le Colisée romain), se mélangent aux constructions à l'antique (arc de triomphe) et à l'architecture contemporaine ou récente (le baptistère de Florence, il est vrai à l'époque considéré comme remploi d'un temple romain)[44]. L'atmosphère romaine antique qui imprègne le produit visuel ainsi créé est générique. Éloignée de tout esprit de reconstitution archéologique, elle ne vise pas la représentation d'un lieu ou d'une série de lieux existants. Elle donne une existence visuelle présente à un espace imaginaire projeté dans l'avenir, au moyen du bâtiment d'une série de volumes géométriques dotés de *détails* thématisés.

En ce sens, les trois *Villes idéales* peintes au tournant des XVe et XVIe siècles par un peintre-architecte italien fournissent un modèle de la thématisation plus cohérent que le discours à prétention localisante de Ungers[45]. Ou plutôt, elles en offrent un cas-limite. En se donnant pour de libres inventions et évocations, elles déclarent en effet avoir cessé d'obéir à aucune contrainte environnementale quelle qu'elle soit.

La plupart du temps, pourtant, la thématisation prend appui sur l'environnement où le projet est censé s'insérer. C'est à des éléments (formels) de son histoire qu'elle emprunte les détails appelés à transformer les « *formes simples* » qu'elle prend pour matériau, afin de créer à partir de leur juxtaposition une synthèse qui se voudra simultanément atemporelle et parfumée de passé.

43. L'égalité apparaît ici comme le parfait symétrique de la contrariété. Elle aussi implique un maximum de détermination.

44. On le verra bientôt, nous nous rapprochons ici de la place de Toscane à Val d'Europe.

45. Ils offrent aussi un premier exemple de la « ligne claire » qui commande en général la réalisation visuelle des images « thématisées ». (Voir page suivante.)

Luciano Laurana (?), *Città ideale*, Galerie nationale de la région des Marches, Urbino.

Lucio Laurana (?), *Città ideale*, Walters Art Museum, Baltimore.

4. LE SECTEUR IV ET SES ENVIRONS, OU COMMENT DOTER LE PRÉSENT D'UNE VALEUR D'ANCIENNETÉ

Pourquoi une place d'inspiration italienne sous le ciel de l'Ile-de-France? Pourquoi pas? [Maurice Culot[46]]

Ce sont ces éléments formels, détachés de toute historicité réelle, et remployés à titre de décor, que déploie avec une extraordinaire systématicité l'urbanisme de Val d'Europe et de ses environs.

Un des premiers symptômes de cet état de fait est la « liste des styles » établie par le donneur d'ordre pour servir à l'élaboration des programmes architecturaux. Mélangeant avec allégresse les temps et les lieux (avec un penchant marqué pour la capitale européenne la plus proche – Paris – et le XIXe siècle, sans doute au titre d'emblème d'ambitions urbanistes à la fois modernes et pré-modernistes), cette liste étend la logique du *decorated shed* aux immeubles d'habitation[47]. Les *feuilles de style* qui complètent et précisent les programmes d'habitation confirment le tropisme pré-haussmannien qui préside à la grande majorité des réalisations. Elles font appel pour l'essentiel à l'architecture parisienne néoclassique de la première moitié du XIXe siècle. La culture visuelle et architecturale de la Restauration et la Monarchie de juillet, son « programme bourgeois » jouent donc ici – optiquement parlant – un rôle d'autant plus important qu'il ne trouve nulle part à s'énoncer dans la présentation écrite des programmes.

La part du dessin linéaire (parfois aquarellé) dans ces documents (qu'il s'agisse de la commandite ou des brochures de promoteurs) accentue cet aspect, qu'on retrouve dans les édifices construits.

46. Maurice Culot, « L'énigmatique place de Toscane de Pier Carlo Bontempi », dans *Pier Carlo Bontempi, Piazza nuova. Place de Toscane, Val d'Europe, Marne-la-Vallée, France*, AAM éditions, Bruxelles, 2008, p. 22.

47. Signalons dans la liste des styles: Briard, Crystal Palace, Passage parisien, Haussmann, Nouvelle Athènes, Cottage, Ranch, New York, Nouveau Mexique. Ranch, New York et Nouveau Mexique sont cantonnés aux hôtels, pourvoyeurs de destinations exotiques. Les habitations monopolisent l'aspect « Paris capitale du (premier) XIXe siècle ». La multiplicité des références est d'ordre programmatique, comme le confirme B. Durand-Rival: « À Val d'Europe, nous avons cherché à varier les références (...) Disons que l'architecture du Vd'E est référencée, qu'*elle mobilise un système de références.* » Voir

La Résidence Renoir à Lagny. Façade(s) de la rue des Tanneurs. Brochure Groupe Capri (Caisse des Dépôts), p. 4.

Détail de la brochure *Nexity* pour Les Villas Magny, à Magny-le-Hongre (hors secteur IV).

La pierre synthétique, les gammes de couleur et le type de finitions employés produisent des bâtiments dont la consistance est d'abord et essentiellement optique. Elle obéit à ce qu'on a appelé, pour qualifier au premier chef l'école belge de bande dessinée, la « ligne claire ». Trait, aplats de couleur dématérialisée et valeurs bidimensionnelles y dominent. Ils maintiennent le produit livré dans une proximité avec ses rendus virtuels, rare en architecture, et peu clémente envers les salissures. Cette « ligne claire », même si elle ne peut être qualifiée de détail ornemental, relève du registre symbolique et de la « rhétorique de l'appliqué » qui régissent l'économie des ensembles construits[48]. Loin d'en être un symptôme périphérique, elle adapte en un sens la logique de l'expressionnisme moderniste au decorated shed[49] : outre les détails « typiques », c'est maintenant le caractère résolument optique de la réalisation globale du bâtiment qui acquiert le statut d'ornement symbolique, comme autrefois pour le modernisme le « vernaculaire industriel » ou « l'espace ».

La place de Toscane offre l'exemple le plus emblématique de cette situation. Autour de la place comme sur son pourtour extérieur, ce qui apparaît à l'œil comme une série d'immeubles séparés, édifiés indépendamment les uns des autres, recouvre en fait, et en bonne logique ungersienne, un bâti de béton unifié. Sa logique constructive, encore visible au temps du chantier, a depuis été effacée par la parure qui lui a été appliquée.

infra en Annexe, « Une matinée au pays des aménageurs Disney » (je souligne). La variété des références est ici signe d'un système.

48. Prise au sérieux, elle relèverait de cette culture des classes moyennes qui, selon Venturi, commande aujourd'hui la réalité de l'architecture et de l'urbanisme contemporains, et qu'illustrent avec abondance les brochures immobilières et sites internet étudiés par G. Morel Journel. Voir ici même « La visite du domaine ». Cette thématique croise le beau travail plastique effectué par A. Bublex, toujours dans ces pages, avec ses « Levés » qui sont autant de « Prescriptions architecturales à Bailly-Romainvilliers : tentatives de restitution rétroactives ». Il est tout sauf indifférent qu'il ait cru devoir user, pour présenter les résultats de son enquête, de ce type de technique graphique, où convergent néoclassicisme linéaire, tracé d'architecture et « ligne claire » de BD.

49. Dans l'ouvrage plus récent déjà cité, R. Venturi relève peut-être la relation neuve qui connecte ces formes « expressionnistes » récentes à la logique du *decorated shed*, lorsqu'il fait mélancoliquement observer : « Could the *expressionistic* complexity and contradiction characteristic of today's architecture be a misunderstood derivation from the *mannerist* complexity and contradiction I wrote about in [*Complexity and Contradiction in Architecture*] ? » Voir R. Venturi & D. Scott Brown, *Architecture as Signs and Systems For a Mannerist Time*, *op. cit.*, p. 8.

René Uderzo et Maurice Goscinny, *Le Domaine des dieux*, 1971.

La place de Toscane en construction, vue depuis le centre commercial, juillet 2005.

La place de Toscane en construction, depuis le cours de la Garonne, juillet 2005.

Le phénomène est accentué par le caractère disparate des références. Cette réalisation « *d'inspiration italienne* » assemble en effet divers styles d'immeubles urbains européens du XVIIIe et du XIXe siècles[50]. Leur mise à l'échelle, qui donne à l'ensemble l'aspect d'une maquette légèrement inférieure à l'échelle 1/1, produit à elle seule un effet de décor prononcé. Ce ne sont d'ailleurs pas tant des édifices « italiens » qui entourent la fontaine « romaine » censée fournir son ancrage à la place (malgré sa position légèrement excentrée dans l'ellipse), que des façades néoclassiques ou pré-haussmaniennes de synthèse. Sans jamais citer de bâtiments précis, elles ramènent à Londres, Paris, ou autrefois Berlin, aussi bien qu'à Rome ou à Parme. Cet éclectisme affirmé[51] donne à la place son irréalité – auquel son nom *de Toscane* ajoute une touche supplémentaire d'arbitraire. Hormis un passage « giottesque » engoncé entre deux autres maisons de ville, qui ne déparerait pas les fresques franciscaines d'Assie, aucun des bâtiments édifiés n'évoque à proprement parler l'architecture toscane de la Renaissance, pourtant censée cautionner ce choix de nom. Mais peut-être est-il ici plutôt question de la Toscane du XIXe siècle,

50. En l'occurrence, l'inspiration italienne a peut-être ici à voir avec la remarque de Venturi, Brown et Izenour selon laquelle « the Italian palace is the decorated shed *par excellence.* » Voir *L'Enseignement de Las Vegas*, *op. cit.*, p. 107 (édition américaine).

51. Voir aussi les propos de B. Durand-Rival sur le quartier du Lac à Serris : « le thème retenu est le néoclassicisme, *l'architecture néoclassique que l'on retrouve dans toute l'Europe : à Paris, à Vienne, à Londres* (voir les réalisations de Nash à Regents' Park. » Voir *infra* Annexe, « Une matinée... », *loc. cit.* (je souligne).

comme pourraient le donner à penser les illustrations historiques choisies dans l'ouvrage consacré à la place récemment publié[52].

Ce fétichisme du XIXe siècle se retrouve dans le cahier des charges imposé aux boutiques: façades de bois laqué, par opposition aux parois de verre modernes; interdiction de l'usage des néons, au profit d'enseignes peintes. C'est à l'intérieur du gigantesque centre commercial adjacent, dont la place forme, conjointement à la place d'Ariane, à la fois une des entrées monumentales et un appendice, qu'on trouvera au contraire démultipliés néon et verre[53].

Les façades ne sont pas ici seules en cause. Loin de la monumentalité des places et des « styles » qu'elles appellent, les immeubles d'habitation répandus alentour étendent la logique parodique qui préside à la conception de la ville[54]. On s'intéressera de ce point de vue (en oubliant momentanément qu'il voisine aussi bien avec des détails empruntés aux villas basques ou aux toits « gallo-romains » lyonnais), au style « briard », le plus immédiatement susceptible d'incarner une authentique « thématisation » ungerienne, avec sa prétention à l'enracinement à la fois géographique et historique. Même là en effet, on a affaire à une sorte de *decorated shed* augmenté, et à la « rhétorique de l'appliqué ». Les volumes et formes citent les grandes fermes briardes des environs, tout en installant dans leur intérieur des appartements de ville de taille standardisée (mais déclinée en termes « historiques » de maison de maître ou de métayer[55]). Il y a là plus qu'un simple « façadisme ». Le lieu où était établi un abreuvoir ou une mangeoire, abrite maintenant la batterie de boîtes aux lettres, abreuvoir moderne d'information. Et les voitures occupent la place des chevaux.

Abreuvoir-mangeoire: boîtes aux lettres « briardes ».

52. On y trouve, outre la place de l'Amphithéâtre de Lucques, fortement remaniée au début du XIXe siècle, et outre quelques villes nouvelles italiennes de l'époque fasciste (Sabaudia), la *piazza del Campo* siennoise, celle de la *Signoria* à Florence.

53. Léon Krier et Maurice Culot, dans les textes de présentation de l'ouvrage consacré à la place de Toscane, croient devoir passer pratiquement sous silence l'existence de ce centre, sans lequel la place n'aurait pourtant aucune des fonctions urbaines qu'ils lui prêtent (Voir *Pier Carlo Bontempi, Piazza nuova. Place de Toscane, op. cit., passim*). Or, selon les concepteurs même de Val d'Europe, celui-ci « a été pensé et conçu comme la véritable rue commerçante couverte du Centre Ville. Artère principale de la ville, il relie ainsi les différents quartiers entre eux. » (Brochure Val d'europe, 2006).

54. On utilise ici le mot de parodie non pas dans son acception d'imitation burlesque (même si certaines réalisations du secteur IV paraissent devoir l'appeler), mais dans son sens original d'*imitation à distance*. La parodie implique un pas de côté, par rapport à ce à quoi elle se réfère, qui la signale d'emblée comme reprise à la fois consciente et distante. P. Chabard note *supra* (p. 44) que « le référent de la thématisation est (...) toujours intermédiaire, relayant le référent authentique, et s'y substituant. » Voir « L'a-suburbia », *loc. cit.*

55. *Ibid.*

56. Voir B. Durand-Rival: « Nous pratiquons aussi le mode du "comme si": comme s'il y a avait eu une briquetterie avant, ou un ancien mur de fortification, un moulin, un lavoir, le puits, l'abreuvoir. Ailleurs, nous avons placé une "grosse ferme" pour abriter une pépinière d'enteprises. Ces narrations sont pour nous des moteurs du projet; il arrive que le discours marketing final se l'approprie, mais souvent ils préfèrent imaginer une autre histoire. » Voir *infra*, Annexe, « Une matinée... », *loc. cit.* Sur la différence entre la « représentation projective » moteur du projet et sa « représentation descriptive » en termes de marketing, voir *supra* P. Chabard, « L'asuburbia... », chapitre « Effectuer: la rhétorique de l'action ».

L'écurie et l'entrée de la « cour de ferme ».

Sortie de parking souterrain à l'arrière du « corps de ferme ».

Mais cette substitution d'apparence fonctionnelle reste essentiellement symbolique, et superficielle: délibérée et fictive[56]. Le garage a de fait cessé de ressembler à l'écurie, comme l'indique, bon gré mal gré, la sortie du parking souterrain placé sous les appartements du principal « corps de ferme ».

De manière plus générale, la ressemblance optico-formelle à un « hameau briard » de l'ensemble d'habitation ici photographié ne fonctionne pas comme indice d'appartenance à la région géographico-historique où il est physiquement situé – et cela malgré la validité de l'association: nous sommes bien en région briarde.

C'est vrai d'abord à cause du privilège que cette ressemblance accorde à l'axe icône/symbole, dont on sait qu'il a pour visée temporelle la liaison entre un présent des qualités et le futur de la loi, à l'exclusion (idéale) de la liaison présent/passé qui fait le prix de l'indice. La « ligne claire » et de façon générale l'aspect très graphique des programmes réalisés doivent être envisagés à l'aune de ces problèmes, et non pas simplement comme témoignage d'un style de marketing, ou encore d'un « goût moyen » des accédants à la propriété. Les formes qu'ils mettent en œuvre sont censées emprunter à un passé que signalent les détails typiques qui les singularisent. Mais ce « passé » est d'ordre synthétique. Les susdits « détails typiques » ont été dépouillés par leur mode

de fabrication de toute possibilité de relation physique avec le passé du territoire où ils sont inscrits. Ils donnent lieu à des associations purement imaginaires. Ils existeront alors fantasmatiquement au titre de traces *futures* d'un passé rêvé. Ces « traces à venir » prennent place, en l'occurrence, au côté d'autres détails fantasmatiques, ceux-là mieux identifiables comme tels, car beaucoup plus immédiatement perceptibles comme étrangers au territoire physique qui les accueille : ce sont les toits gallo-romains, balcons basques ou terrasses versaillaises qui abondent eux aussi dans le paysage.

Toiture « villa basque ».

Rambarde de terrasse « Versailles ».

Toit « gallo-romain ».

Porteurs d'une « histoire » paradoxalement vague, car tissée de synthèses improbables, ils ont pour tâche d'évoquer un passé qu'ils ne convoquent jamais dans ses traces matérielles : cela obligerait à le doter d'une précision indésirable. Ce passé générique n'est pas sans rapports avec celui qu'évoque la « valeur d'ancienneté », jadis identifiée par Riegl comme un trait spécifiquement moderne. Lorsqu'une brochure de promoteur fait référence à une « *architecture classique* » – une nouvelle fois à partir de « détails » iconographiques identifiables comme tels (« *modénatures* », « *corniches* ») et de catégories générales (un improbable « *équilibre des volumes* » ou « *travail sur la symétrie* ») – pour désigner des bâtiments qui, par leurs volumes, par leurs couleurs, enfin par la coordination des « détails » iconographiques, ne rappellent aucun édifice historique susceptible d'autoriser l'usage de l'expression, c'est que le passé convoqué a cessé de s'identifier à un passé *historique*[57]. Il correspond bien davantage à la catégorie de l'*ancien*, et aux affects et valeurs propres qu'elle est censée convoquer.

Il serait facile d'imputer à diverses formes d'inculture les usages « sauvages » de la catégorie d'*architecture classique* qu'on vient de recenser. Ce serait erroné. En effet, comme suffisent à l'indiquer les « feuilles de style » qui accompagnent le cahier des charges remis aux maîtres d'œuvre pour les programmes Disney, les projets immobiliers développés à Val d'Europe et alentour font preuve d'une attention extrême envers des formes architecturales et urbaines passées qu'ils *choisissent* d'évoquer sans jamais les reproduire, en une démarche tout à fait consciente d'elle-même, et plus encore de ses effets.

57. La catégorie d'« architecture classique » n'est pas ici un simple artifice de valorisation utilisé par le promoteur. Elle désigne quelque chose de précis, comme le confirment les remarques de Bernard Durand-Rival et sa préférence pour l'expression, par opposition à « la banale architecture de promoteur. » Voir *infra*, Annexe, « Une matinée… », *loc. cit.*

Détail de la *Brochure Nexity* pour Les Villas Magny.

5. VALEUR HISTORIQUE, VALEUR D'ANCIENNETÉ: ABOLIR LE TEMPS OU EN JOUIR?

On ne peut oublier le temps qu'en s'en servant.
[Charles Baudelaire]

Dans son analyse du *Culte moderne des monuments*[58], Riegl identifiait, à l'œuvre à l'heure où il écrivait (les toutes premières années du XXe siècle), une compétition entre valeurs qui informe la production et la gestion sociales de la monumentalité. Cette compétition s'exerce à partir de deux pôles – la valeur historique (et artistique) et la valeur d'ancienneté.

Nous avons déjà rencontré – au moins subrepticement – la *valeur historique*, dont les effets se conjuguent à l'occasion, sous l'égide de la rareté, avec ceux de la *valeur artistique*. La réflexion et la pratique « thématiques » de Ungers sont en effet de part en part traversées par la volonté d'affirmer son existence. Au fondement de son établissement, on trouve une définition du temps conçu comme série linéaire d'événements irremplaçables:

Pour nous, aujourd'hui, toute activité humaine ou toute destinée dont il nous reste un témoignage *peuvent prétendre à une valeur historique:* au fond chaque événement historique est irremplaçable[59].

Cette formulation de l'historicité, née à la Renaissance et informant l'ensemble de l'époque moderne, donne naissance à une conception *documentaire* des monuments et, plus généralement, du témoignage historique. Celle-ci met au premier plan non pas le statut de *trace* ou d'*indice* des objets pris en considération, mais bien leur capacité à procurer de l'information[60]. Le travail de reconnaissance des formes et des significations conventionnelles (qu'elles soient symboliques ou d'usage) qui conditionne l'obtention de ce matériau implique le maintien de leur intégrité, autrement dit leur conservation ou, le cas échéant, leur restauration *à l'état neuf*.

Contrairement à ce que cela pouvait laisser entendre, la *valeur historique* est pourtant loin de requérir la conservation stricte de l'original, surtout lorsque celui-ci se trouve avoir déjà subi les ravages d'un temps cette fois-ci entendu comme processus de destruction ou d'érosion. La réplication des traits présents au moment de la première émergence de l'objet sera préférable à sa conservation à l'état de ruine. Elle seule procure l'information lisible, exacte, que la ruine a cessé d'offrir. De manière générale, la reconnaissance des formes (traits stylistiques, ou aussi bien symboles conventionnels et usages établis) conditionne l'ensemble des problématiques associées à la valeur historique et aux pratiques *documentaires* qui s'y attachent.

58. Voir *supra* note 38, p. 14.

59. *Ibid.*, p. 37.

60. Sur tous ces aspects, voir J.-P. Antoine, « Jouir démocratiquement du temps », *loc. cit.*, p. 271-277.

La *valeur d'ancienneté*, au contraire, fait fi de l'objet, conçu comme forme porteuse d'information ou *document*. Elle s'accommode de la détérioration et de n'importe quel indice d'entropie, qu'elle accueille comme les signes privilégiés, non plus de l'*historicité*, mais bien de l'*ancienneté* du monument considéré. Or l'appréhension de cette dernière met en jeu tout autre chose que la (re)-connaissance d'informations prédéterminées. Parce qu'elle repose sur l'appréhension sensorielle des *traces* d'érosion ou de destruction que laisse *maintenant* apercevoir l'objet considéré, elle relève en effet de l'immédiateté du sentiment, plutôt que de la mise en œuvre de savoirs déjà possédés. La perception de l'indice ne requiert aucun préalable. Elle surgit tout armée sous forme du choc ou de la surprise, et cela alors que l'indice convoque, par son lien physique avec ce à quoi il renvoie, un passé envahissant. Intégré au présent par ses traces, ce passé se voit simultanément indéterminé par sa forme négative: trace, indice se présentent comme le moulage d'un événement passé qui pour devenir perceptible doit s'y inscrire en *creux*.

Ces traits font la teneur spécifique de la valeur d'ancienneté. Indépendante de tout savoir, en particulier de toute culture historique, elle a pour terrain d'exercice l'appréhension des choses en tant que soumises à un processus d'entropie voué à produire des traces et à augmenter leur empire. L'*ancienneté* qui les caractérise est indépendante de toute détermination historique. Le passé qu'elle convoque, immémorial et générique, ne renvoie à aucune forme, à aucun symbole précis, sinon au titre de support des processus entropiques qui s'y déclarent. Immense et vague, il existe avant tout comme un affect qui surgit, imprévisible, en présence de l'objet – affect impossible à convertir en connaissance à moins de l'associer à des savoirs extérieurs. Il s'affranchit en effet des formes pour s'attacher exclusivement à la manière dont le temps les affecte, jusqu'à le cas échéant les détruire presque entièrement, et les rendre méconnaissables.

On le voit, valeur historique et valeur d'ancienneté obéissent à des logiques antagonistes.

La première met au présent les formes qu'elle considère, quelle que soit leur provenance géographique ou temporelle. Elle s'intéresse à l'information qu'elles délivrent, et à ses usages potentiels. La seconde convoque le passé en tant que tel, sous forme d'une émotion qui ne rend pas reconnaissables les formes qu'elle vient habiter, contente qu'elle est de jouir à travers elles du temps.

La première met l'accent sur la détermination stable des formes qu'elle appréhende, seule à même de fournir l'information recherchée. Elle a pour pivot l'association de l'icône et du symbole, au sens peircien, et pour but la production d'une « bonne image »: distincte, sans lacunes, et appelée à durer sans se modifier. La seconde commence avec la perception d'une altération qui interdit

toute considération des formes abstraite des circonstances venues y inscrire leurs traces. Elle a pour pivot l'association entre icône et indice, pour effet (plutôt que pour but) l'irruption du passé au cœur du présent, et le creusement de toute « bonne image » par l'inscription temporelle qui mine son intégrité ou sa plénitude formelle, interdisant qu'elle atteigne jamais – contrairement à l'image « historique » – un degré de présence hallucinatoire.

De manière étonnante, la mise en œuvre des programmes conçus pour Val d'Europe systématise de curieux déplacements dans la structure qu'on vient d'identifier. Tout se passe en effet comme si les stratégies de mise au présent habituellement adossées à la valeur historique, s'y voyaient mises au service de la production actuelle du passé; et, par un étrange renversement concomitant, comme si le passé ici visé n'était pas le passé *documentaire* qui donne sa teneur propre à la valeur historique, mais bien le passé immémorial et émotionnel, en principe apanage de la valeur d'ancienneté et des stratégies indicielles qui font son caractère propre[61]. De fait, le passé convoqué par l'architecture de Val d'Europe, tout particulièrement par son urbanisme monumental, possède le caractère vague, inassignable, du fantasme. Il convoque un « parcours historique (...) *imaginaire* », c'est-à-dire justement autre chose que l'histoire, en tant qu'elle relèvera toujours et nécessairement de la résistance du réel à l'imaginaire[62].

Si la « thématisation » se présente donc, contre la *tabula rasa* moderniste, comme un recours à l'histoire, ce recours court-circuite en fait tout ce qui pourrait relever d'une expérience propre du passé, à savoir l'appréhension chanceuse de traces réelles. Au contraire, les allusions au passé s'y effectuent exclusivement sous forme d'une stylisation conventionnelle. Celle-ci produit, sous forme de décor, le « passé imaginaire » que le programme cherche à établir, au titre d'auxiliaire d'un « style de vie ».

Si les détails appelés à évoquer l'« *architecture classique* », le Paris du premier XIXe siècle, voire Londres, Florence ou Lucques, empruntent bien à des époques et des lieux divers, ils le font alors sous forme pré-synthétisée et générique, jamais sous celle de citations exactes, empruntées à des bâtiments ou des lieux précisément repérables (voir image p. 109)[63]. Ce refus de la traçabilité des sources défait le caractère indiciel en principe attaché à des formes qui possèdent effectivement une histoire. Il dote ces dernières d'une stabilité neuve et « utopique ».

À cet égard, et en dehors de toute considération stylistico-formelle, le rôle important dévolu à l'« architecture classique » et en général à la catégorie de classicisme prend ici tout son sens. Réduite à des détails reproductibles (à des échelles et selon des proportions différentes des lieux auxquels ils ont été empruntés), cette architecture a déjà été employée et réemployée à maintes reprises. Sa répétition passée appelle sa répétition présente.

61. Typique est à cet égard la formulation de Maurice Culot dans son éloge de la place de Toscane: « Unique et inattendue, la place de Pier Carlo Bontempi est neuve et ancienne à la fois, vivante et intemporelle. » Voir *Piazza nuova, Place de Toscane... op. cit.*, p. 24. B. Durand-Rival affirme, quant à lui: « Chaque bâtiment doit s'inscrire de manière cohérente dans l'ensemble, comme si la ville existait depuis toujours. » (je souligne). Voir Annexe, « Une matinée... ».

62. J'emprunte l'expression à M. Culot (je souligne). Voir page suivante.

63. La difficulté pratique que l'on éprouve lorsqu'on cherche à préciser la provenance régionale ou historique de tel ou tel détail témoigne de cette approche synthétique. Les adjectifs (briard, versaillais, basque) qu'on a employés pour légender certaines de nos photographies respectent cette logique synthétique. Ils doivent être pris *cum grano salis*, et renvoient à l'impression générique, « intermédiaire », qu'ils sont censés produire plutôt qu'à des réalisations historiques clairement identifiables.

À défaut de l'éliminer, ce retour cantonne la variété et l'altération des formes. Il procure à certaines d'entre elles cette forme mineure d'éternité qu'est la revendication d'intemporalité.

Ce court-circuitage de l'expérience réelle du passé a lieu une seconde fois, dans la la forme même de la construction. La place de Toscane en fournit une nouvelle fois l'emblème. Dans le texte qu'il lui consacre, Maurice Culot, après avoir signalé qu'elle prend pour modèle la place de l'Amphithéâtre à Lucques, offre un court récapitulatif de l'histoire de cette dernière:

La place elliptique de l'Anfiteatro à Lucca, avant d'être ce qu'elle montre aujourd'hui, a été un amphithéâtre romain du premier siècle après Jésus-Christ dont l'intérieur a été squatté par des maisons au moyen âge, comme cela l'a été également à Arles. C'est la disparition de ces maisons au XVIe siècle qui a fait surgir la place, dont les modestes façades (elles donnaient sur des rues étroites et n'avaient aucune raison de présenter un aspect monumental) ont été unifiées par des arcatures rapportées au-dessus des fenêtres de rez-de-chaussée en 1839 par l'architecte néoclassique Lorenzo Nottolini (1781-1851). Simple et émouvante place de marché sans galeries couvertes et sans monuments publics autres qu'une unique et originale galerie d'accès à l'amphithéâtre, dont le charme émane de sa forme, de son pavage, de ses façades unies avec leurs volets projetés à l'italienne, de la texture et des coloris des enduits[64].

L'histoire réelle de la constitution de la place, étalée sur de nombreux siècles, accidentée et partagée entre de multiples acteurs souvent mal identifiables, est bien ici prise en compte et rapidement déroulée. Mais c'est pour la faire aboutir à un résultat apprécié uniquement en termes formels et de goût – ceux-là mêmes que met en jeu la fabrication de la place de Toscane. Cette dernière, poursuit Culot,

porte elle aussi en filigrane son parcours historique, fut-il *[sic]* imaginaire. *Celui d'une place à vocation marchande, bordée de terrains qui ont accueilli des édifices bâtis à des époques différentes et unifiés au XIXe siècle pour en accentuer théâtralement (on parlerait aujourd'hui de travelling cinématographique) la dignité et la fierté des citoyens*[65].

Toute différence entre histoire réelle et imagination de l'histoire se trouve ici abolie. C'est dans l'histoire « *imaginaire* » que prétend déployer le programme immobilier, et exclusivement en elle, que les terrains occupés par la place « ont accueilli des édifices bâtis à des époques différentes ». Dans la réalité, les édifices qui entourent la place ont tous été construits au même moment (2003-2006), en bloc et par un même opérateur, selon les techniques ordinaires de la promotion immobilière contemporaine[66]. L'hétérogénité « historique », très littéralement *de façade*, qu'affiche le projet recouvre donc son homogénité réelle forte – une homogénéité d'ailleurs moins dissimulée qu'affirmée. Elle renforce la fonction de *décor* qu'assume la place, en liaison

64. M. Culot, *op. cit.*, p. 25-26.

65. *Ibid.*

66. Comme le reconnaît dans le même ouvrage Léon Krier, « la "place de Toscane" est une œuvre de promotion immobilière moderne, comme tant d'autres. Excepté la fontaine en pierre, l'ensemble est réalisé avec les mêmes délais, méthode, technique et matériaux et il répond aux mêmes normes qui sont incontournables pour ce type de développement en France et ailleurs. », *ibid.*, p. 6.

avec le reste du vaste théâtre urbain auquel elle appartient, qui gravite autour du centre commercial (Elle en est avec la place d'Ariane un des deux appendices caudaux)[67].

La réduction de l'histoire réelle à une histoire « imaginaire » – c'est-à-dire à une fiction inavouée – que déclare le texte de Maurice Culot est un effet direct de la gestion des signes architecturaux et urbains qu'organise l'aménagement de Val d'Europe[68]. Sa proximité avec la succursale européenne des parcs Disney, le plus grand pourvoyeur mondial de divertissements industrialisés, est évidemment significative, comme le montre éloquemment Pierre Chabard ici même. Elle ne doit pourtant pas être surévaluée. Les valeurs dont témoigne Val d'Europe, exacerbées par l'alliance inédite entre les institutions publiques françaises d'aménagement du territoire et de « l'emprise Disney », n'en sont pas moins répandues alentour, et dans de nombreux autres territoires, en Europe et ailleurs. Elles visent la création d'un décor de vie neuf, centré sur le présent des activités inscrites au cœur de la cité par l'aménagement urbain. Ce présent s'oriente vers un futur entièrement intentionnalisé. Fait de projets purs, il est idéalement délié de toute relation réelle avec les signes du passé. Et ce passé est d'autant mieux dénié que les indices susceptibles de mettre en rapport avec lui ont été recouverts par des signes entièrement conventionnalisés qui prétendent les remplacer entièrement.

On l'a dit déjà. Icône, indice, symbole ne sont pas des formes indépendantes les unes des autres, mais des *aspects* simultanément à l'œuvre à l'intérieur de toute formation signifiante. Leurs mélanges respectifs orientent ces formations en tel ou tel sens. Autant dire que, pas plus qu'il n'existe d'indices purs, dénués de forme éventuellement ressemblante ou d'accès au symbole, il n'existe d'icônes ou de symboles purs, susceptibles d'éliminer le passé, ou plus exactement l'insistance du passé dans le présent qui donne sa force à l'indice.

Les projets de Val d'Europe, formateurs au sens le plus intentionnel du mot, sont et seront de manière croissante confrontés à la prolifération de signes indiciels, dont la production dépend de l'irruption d'*événements* par définition étrangers aux programmes. Micro-événements entropiques : usure, usages idiosyncratiques des formes construites, détournements ; mais aussi – pourquoi pas ? – l'histoire qu'y fabriquent les vies qui s'y déroulent, et qui produisent déjà souterrainement autre chose que l'avenir qu'on leur projette.

Satire de la téléréalité, le film de Peter Weir *The Truman Show* présentait il y a quelques années l'histoire d'un individu dont la vie tout entière était scénarisée à son insu depuis sa naissance, pour satisfaire aux exigences du *reality show* dont il est la vedette inconsciente. L'efficace comique du film repose sur la méprise et l'oppression métaphysiques dont est victime le personnage

67. La description du *Carré Élysée* (quartier des Lacs), dans le permis de construire de l'opération, empruntée par Pierre Chabard au blog *valdeurope.typepad.com*, éclaire singulièrement cette démarche de conception du projet autour d'un récit à la fois imaginaire et d'inspiration « historique ». Voir *supra*, P. Chabard, « L'a-suburbia », chapitre « De la thématisation ».

68. Les aménageurs Disney se défendent d'un tel projet. L' « architecture référencée » dont ils se réclament se déclare opposée à la « thématisation » (par multiplication éclectique des références, délocalisées par rapport aux projets ungersiens), tout comme « à la théâtralisation et à la fiction », au nom d'un « principe bien moins superficiel ». (Voir *infra* B. Durand-Rival, Annexe, « Une matinée… »). Mais les méthodes employées reposent justement – et de manière fort explicite – sur l'établissement de fictions et sur leur mise en scène : « L'urbanité, c'est aussi un moyen de nous opposer à la cacophonie de la banlieue. C'est la recherche de cohérence, de sens du lieu ; *les architectures de chaque quartier du Val d'Europe doivent collectivement raconter une histoire* » (je souligne).

principal, Truman Burbank. Celui-ci croit avoir affaire, dans la conduite de sa vie, à des événements et aux traces qu'ils laissent, alors qu'il mène en réalité la vie la moins événementielle qui soit : tout ce qui s'y passe relève de projets et de programmes entièrement réglés par d'autres, et obéit donc à des intentions iconico-symboliques.

La très belle scène où Truman découvre la nature de ce qui lui est arrivé, et voit confirmés les doutes croissants qui affectaient la perception de son monde, déploie, cette fois-ci de manière inversée, ces mêmes axes de signification divergents. Parti sur son voilier pour explorer les confins d'un monde dont il commence à suspecter les limites, Truman affronte d'abord une tempête artificielle, hâtivement fabriquée par les producteurs de l'émission pour l'empêcher d'approcher les frontières réelles du vaste studio qu'il habite. Avec le retour du beau temps et du calme, le voilier poursuit pourtant sa route. Roulant sur son erre, il vient planter sa bôme dans la paroi de la « voûte céleste » qui clôturait l'immense décor du studio de production.

Photogramme du film *The Truman Show*.

Par rapport aux signes qui ont jusque-là réglé la vie de Truman, le trou percé est d'une autre espèce : il est *trace* d'une réalité autre. Il crée un événement véritable, qui résiste aux intentions de la production[69] comme à la croyance qui, réglant la non-vie du protagoniste, avait jusque-là garanti sa docilité envers des intentions qu'il méconnaissait. Le trou percé ne révèle pas l'envers du décor (le studio de production) que Truman va vite découvrir comme la doublure du monde qu'il habitait. Il n'est pas une image. Mais il change le régime de signes qui gouvernait l'existence du « héros ». Son irruption ramène la dimension événementielle que tentait d'abolir la prolifération des signes intentionnels.

À l'heure « où naissent les premiers bébés de la ville, les toutes premières personnes qui pourront se dire "de Val d'Europe" parce qu'elles n'auront pas connu d'autre paysage que le sien[70] », on est de la même manière curieux de savoir comment vit, et surtout comment vivra, Val d'Europe. Les enquêtes sociologiques en cours fourniront sans doute bientôt de premiers éléments de réponse. Mais, avec elles ou en dépit d'elles, seuls les indices qu'y fabriquent le tissu des vies et les événements, grands et petits, qui s'y inscrivent, donneront à la ville et à son territoire, bon gré mal gré, sa signification réelle – et cela, soyons-en sûr, jamais une fois pour toutes.

69. On comparera cela avec les déclarations de Bernard Durand-Rival : « Nous ménageons d'ailleurs *délibérément* des accidents dans le parcellaire (créés de toutes pièces) : ils sont autant d'occasions de faire du paysage. » Voir *infra* Annexe, « Une matinée… », *loc. cit.* (je souligne).

70. D. Coquet, « Éditorial », dans *Val d'Europe. Entreprise, société & idées neuves*, Marne-la-Vallée, EuroDisney Associés, SCA, 2005, p. 1, cité *supra* par P. Chabard, « L'a-suburbia… ».