Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public

Grégoire Chelkoff, Jean-Paul Thibaud

▶ **To cite this version:**

Grégoire Chelkoff, Jean-Paul Thibaud. Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public. [Rapport de recherche] 23, CRESSON. 1992, pp.231. hal-01373812

HAL Id: hal-01373812
https://hal.science/hal-01373812

Submitted on 29 Sep 2016

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.

LES MISES EN VUE DE L'ESPACE PUBLIC

(Les formes sensibles de l'espace public)

GREGOIRE CHELKOFF

(responsable)

& JEAN-PAUL THIBAUD

Recherche Plan Urbain

convention n° 90 31145

CENTRE DE RECHERCHE SUR L' ESPACE SONORE
ET L'ENVIRONNEMENT URBAIN

CNRS URA 1268

Ecole d'Architecture de Grenoble

L'introduction, les chapitres 1 et 3 et la conclusion ont été rédigés

par Grégoire CHELKOFF (architecte)

Le chapitre 2 et l'article 'exposition' du chapitre 3 ont été rédigés

par Jean-Paul THIBAUD (sociologue-urbaniste)

PHOTOS

Couverture : vue du haut de l'ancien pont transbordeur à Marseille.

Outre les photos d'auteurs indiquées dans le texte les autres sont de :

Grégoire Chelkoff :
p. 110, 112, 113, 114, 118, 119, 133, 134, 137, 138, 151,152, 153, 157, 169, 170,173.
Jean-Luc Bardyn :
p. 142, 148, 165

L'ESPACE PUBLIC, MODES SENSIBLES

L'expérience ordinaire de l'espace urbain met en jeu des *qualités* où les aspects sensitifs et les liens sociaux sont étroitement mêlés. L'usage des lieux et l'appréciation du cadre urbain (doit-on dire du *paysage* ?) créent et utilisent ces qualités.

Dans le champ vaste et complexe du monde sensoriel, nous nous intéresserons particulièrement aux dimensions visuelles et lumineuses, ce qui ne signifie pas qu'on réduise celui-ci à ces deux seules dimensions[1]. Mais limiter le champ d'investigation est nécessaire. De plus, chaque sens mérite d'être isolé avant d'aborder l'interaction des sollicitations sensorielles. D'autre part, l'approche pluridisciplinaire des qualités lumineuses que nous souhaitons développer n'a pas eu beaucoup d'antécédents. Pourtant, les phénomènes lumineux touchent l'espace public à plus d'un titre : celui-ci est particulièrement sollicité comme lieu de visibilité et d'accessibilité, il est aussi investi en tant que paysage urbain, enfin l'activité architecturale privilégie l'esthétique visuelle. La lumière traverse tous ces aspects.

Rappelons, si besoin est, Deleuze (commentant l'oeuvre de Foucault et en particulier le rôle de la notion de visibilité dans son oeuvre), qui remarque à juste titre : *"Si les architectures, par exemple, sont des visibilités, des lieux de visibilité, c'est parce qu'elles ne sont pas seulement des figures de pierre, c'est-à-dire des agencements de choses et des combinaisons de qualités, mais d'abord des formes de lumière qui distribuent le clair et l'obscur, l'opaque et le transparent, le vu et le non-vu, etc."* (Deleuze, 1986)

Le terme de lumière ou de lumineux que nous emploierons fréquemment pour énoncer le visible n'est pas indifférent : la lumière est le *révélateur* de toute vision, celle des formes, et par conséquent du mouvement, comme celle des couleurs. Précisons encore qu'en choisissant de nous intéresser aux données d'ordre sensible dans

---

[1] Cf. les nombreux travaux du CRESSON sur l'environnement sonore et notamment ceux de J.F Augoyard. Rappelons aussi notre approche de la dimension sonore dans l'espace public : *Entendre les espaces publics*, G. Chelkoff et alii, Cresson, Plan Urbain, 1988. Cf aussi l'article:"l'espace et son public, comment s'entendent-ils ?" Espaces et sociétés n° 62/63, G. Chelkoff.

l'espace public ou plus précisément, en posant la question de son instrumentation sensorielle, nous optons pour une approche qui se veut à la fois historique et transversale. Historique dans le sens où le perceptible est lié au contexte culturel et technique, transversale au sens où il touche différents aspects : physique, culturels, sociaux...

Mais comment peut-on penser et parler d'une construction sensible de l'espace public ? Le terme "construction" signifie qu'il est question d'une élaboration et non d'une réception passive. Précisons aussi que le terme "sensible" correspond à la saisie perceptive se faisant à travers ma pratique ordinaire de l'espace et de la socialité. Cette saisie passe par une épreuve des faits et a un rapport direct à l'usage, à la pratique effective et à ses logiques. Il ne s'agit donc pas seulement du sensible se rapportant à l'émotion artistique. Comme on le montrera, plusieurs questions s'entrecroisent concernant les phénomènes sensitifs : la question de l'expérience de l'espace public par le citadin et, corrélativement, celle des discours sur le monde sensible qui s'appuient sur des notions comme celle d'espace et d'environnement, la notion de confort urbain ou de qualité et celle d'esthétique du paysage. Brossons ces questions à grands traits.

Discours et pratiques du sensible

Il semble qu'une attention plus grande se porte depuis peu aux sens (au "sensible"). Les discours sur les qualités sensibles de l'environnement urbain se multiplient, on le voit à travers des expressisons telles que "la ville de tous les sens". Mais l'approche dite "sensible" a recouvert de nombreux discours peu pertinents ou peu crédibles dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme. D'autre part, la méfiance envers nos sens provient d'une longue tradition de la pensée occidentale qui les oppose aux constructions intellectuelles. Aussi nous posons la question de savoir selon quelles modalités et avec quels outils, théoriques et pratiques, peut-on approcher la construction sensible de l'espace public par l'usager ?

Espace et environnement visuel

Comme on le sait, la notion d'espace, omniprésente pour les architectes, n'a sans doute pas la même importance pour les profanes. Celle d'environnement permettrait peut-être d'intégrer l'ensemble des composantes qui constituent la matérialité de l'espace public et plus généralement le monde construit. Apprécier cet environnement selon

la qualité du vécu n'enlève rien à l'architecture, au contraire de ce que certaines tendances architecturales redoutent. L'expérience vécue comme référent du projet ou comme voie d'accès au projet d'architecture implique une démarche pour approcher les modes d'expérience des usagers ; si l'entreprise n'est pas simple, il faut tout de même essayer.

Confort de vue et paysage esthétique

Dans la pratique de l'aménagement urbain, les dimensions sensorielles sont impliquées à différents titres mais pas toujours de façon explicite. Elles sont manipulées selon des logiques qui relèvent ainsi soit du confort et du fonctionnel, soit, plus indirectement, d'une intention esthétique.

La notion de *qualité* ou de *confort* des espaces urbains apparaît avec force, ceci est particulièrement prégnant au niveau de l'éclairage urbain et du confort sonore. Ces notions de confort et de qualité, touchent directement des aspects sensoriels. Mais, dans la logique du confort, et avec la raison technique qui est celle des aménageurs et des ingénieurs, les faits sensoriels sont considérés à travers des exigences physiologiques qu'il s'agit de satisfaire au mieux, selon des critères quantitatifs susceptibles de produire une qualité fonctionnelle (par exemple la notion de confort visuel déterminée selon l'éclairement).

Aux qualités d'agrément ou de commodité, normées socialement, se superpose la question esthétique à laquelle n'échappe pas la production de l'espace public. Bien que réduite au registre visuel dans la pratique architecturale, l'émotion esthétique fait appel à tous les sens. L'"art urbain" est à nouveau invoqué mais dans le même temps les techniques ouvrent des horizons nouveaux à la création (dans le registre de l'éclairage, du son, et des transmissions en temps réel). La recherche esthétique tend à pousser au plus loin toutes les potentialités sensorielles de l'expérience, avec les moyens techniques dont elle dispose au moment où l'oeuvre est pensée (cf. le travail de l'artiste James Turrell sur la lumière). Le traitement de l'éclairage public est en train de passer, dans certaines opérations (non sans mal), du stade fonctionnel à un stade où les qualités esthétiques de la lumière sont reconsidérées. "Embellir" les villes est un discours qu'on trouve à toute époque. Mais cette organisation du monde sensible correspond à une

vision en terme de *paysage* qui pose question[1]. L'invention du paysage urbain est d'ailleurs récente. Le paysage visuel, ou sonore, comme le disent ceux qui ont tenté ce transfert d'une notion d'origine visuelle au registre auditif, s'apprécie toujours à une certaine distance, comme une oeuvre. Nous tenterons une approche qui privilégierait plutôt l'immersion.

Si nous présentons grossièrement ces deux versants, traditionnels et souvent opposés l'un à l'autre (le commode et le beau), de l'aménagement urbain, c'est pour mieux situer comment nous voulons saisir les *formes sensibles* de l'espace public.

Tout d'abord, ceci présuppose que l'espace public est un monde sensible par l'usage qu'on en a, car il ne s'agit pas seulement d'une réceptivité esthétique mais bien d'une pratique sensible. Benjamin a constaté que l'expérience de l'espace, des bâtiments, s'acquiert de deux façons distinctes : par l'usage qu'on en fait et à travers la perception ; ou mieux encore *tactilement* et *optiquement*. Le mode de réception de nature optique et contemplative était aux yeux de Benjamin étroitement mêlé à l'appropriation personnelle et d'essence bourgeoise...

L'espace public est un lieu de regards et d'écoutes, et, on l'aura compris, ces composantes sensorielles de l'expérience ne sont pas seulement physiologiques. Les phénomènes visuels, lumineux (et sonores) s'ils sont des faits physiques, sont perçus à travers des filtres culturels et sociaux. Ces phénomènes caractérisent l'espace et médiatisent en partie les relations de l'usager à l'environnement physique et social. Accorder attention aux phénomènes perceptibles et perceptifs , c'est non seulement s'attacher à décrire ce qui est perçu mais sous quelle *forme* les phénomènes sont perçus. Et, dans la mesure où les dispositifs spatiaux et lumineux façonnent des modes de visibilité et caractérisent les espaces publics, la question est de savoir comment des dimensions sensibles et sociales interagissent. Le décryptage des *formes sensibles* que nous proposons tente d'articuler ces niveaux. Cadrages, reflets, découpes, clôture, exposition et d'autres phénomènes affectant le cadre physique et bâti, ne définissent-ils pas le contexte sensible de la socialité ?

---

[1] cf. notamment à ce propos la revue le Débat n° 65-66, déc. 91.

Que l'on se place du point de vue des professionnels où certains effets sont *produits* et *normés* ou du point de vue du *vécu* de l'usager, des formes structurent la perception ordinaire. Sans doute que ces effets ne se recoupent pas systématiquement dans ces deux registres d'action où la perception est en jeu, celui du *spécialiste* et celui de l'expérience *ordinaire*, sans doute même qu'ils ne sont pas de nature comparable, mais ils coexistent et relèvent du même principe.

La notion d'effet sonore, systématisée dans les travaux du CRESSON a permis de définir des formes sous lesquelles la dimension sonore est vécue et activée. Outil transversal intéressant autant la conception que la recherche en sciences sociales, elle a permis de constituer un lexique, un langage transversal. L'intérêt est que cette notion d'effet sonore articule des niveaux d'analyse différents qui se complètent et donnent sens (espace construit, phénomènes physiques, culture et conduites sociales...) Il n'y a pas de travail du même ordre dans le domaine visuel et plus précisément celui de la lumière. Bien que notre culture visuelle semble plus développée, elle est plutôt orientée par une réception contemplative. Nous chercherons ainsi lors de ce travail à trouver une voie dans ce sens : peut-on montrer des formes et les nommer, qui caractérisent la perception visuelle et lumineuse dans et de l'espace public ? Comment ces situations visuelles et lumineuses perçues *in situ* jouent-elles sur les représentations et les pratiques de l'espace public ? Comment suppose-t-on que le citadin perçoit ? Qu'est-ce que l'accessibilité en terme visuel ?

Le but de la démarche dont nous rendons compte est de dégager des outils de lecture, d'analyse ou d'observation dans les approches de terrain. Ce travail est de longue haleine, nous ne faisons que l'entamer ici, afin d'en bâtir quelques fondements et dans l'idée de le développer. Cette réflexion est une aide à la conception et à la gestion d'espaces urbains dans la mesure où elle met en chantier un mode d'analyse des formes construites. Nous tenterons ainsi de mettre à jour ce que nous appellerons les processus de *mise en vue* opératoires dans l'espace public mettant en jeu à la fois un cadre matériel, des conduites et des significations. Les espaces publics se distinguent les uns des autres en fonction de ces configurations visuelles qu'ils actualisent et qui impliquent à la fois le cadre et le regard.

Déroulement de la recherche

C'est d'abord en relisant un certains nombres d'écrits que nous avons cherché à comprendre comment les dimensions visuelles et lumineuses sont appréhendées lorsqu'architectes, urbanistes et sociologues décrivent ou conceptualisent l'expérience urbaine. L'investigation bibliographique envisagée en première phase s'est avérée plus importante qu'elle était prévue, elle reste incomplète. Il y aurait d'ailleurs une relecture de nombreux textes à faire selon la même problématique. Nous nous sommes intéressés à travers ces textes, d'une part, aux compétences professionnelles, aux savoir-faire qu'elles utilisent, et d'autre part, aux théories sociales qui traitent l'espace public et instrumentent les faits sensitifs dans leurs analyses.

CORPUS

S'il était hors de notre propos d'effectuer un balayage systématique et exhaustif des travaux ayant abordé la vie urbaine moderne, le problème du choix des auteurs et de la pertinence de leurs écrits se posait de façon tout à fait aigüe. Trois critères ont guidé notre sélection des textes : leur "modernité", l'intérêt porté à l'espace public urbain (même si le terme n'était pas utilisé en tant que tel) et le lien avec l'espace construit dans les textes sociologiques.

La modernité des textes

Nous avons limité notre investigation à la période allant de la fin du XIXème siècle jusqu'à nos jours. Puisqu'un de nos objectifs est de rendre compte de l'évolution des modes de percevoir en fonction de l'évolution des techniques, il nous a semblé pertinent de nous intéresser au siècle qui vient de s'écouler. En effet, les techniques modernes que nous utilisons actuellement dans notre vie quotidienne ont été inventées pour la plupart au cours de ce siècle (photographie, cinéma, éclairage électrique, etc.). Reprendre des textes datant de quelques décennies et les confronter à des analyses plus récentes nous permet de comprendre l'incidence du contexte technico-sensible dans lequel vivaient les auteurs sur leur manière de voir, de décrire et d'analyser l'espace public. Si notre propos n'est pas directement d'ordre

historiographique, nous ne passerons pas pour autant sous silence les facteurs d'évolution des modes de percevoir.

L'intérêt porté à l'espace urbain

La notion d'espace public urbain ne s'est imposée que récemment dans la pensée de la sociologie urbaine aussi nous ne trouverons qu'exceptionnement ce terme dans les textes sélectionnés. Cela ne signifie pas pour autant que la réflexion sur ce domaine n'a commencé qu'à partir du moment où un terme lui a été assigné. Les textes choisis traitent tous, de près ou de loin, des aspects relatifs à cette notion. Quand un auteur nous parle de la rue, du paysage urbain ou de la mobilité spatiale du citadin, il traite de la question de l'espace public même s'il ne le nomme pas comme tel. Compte tenu de l'ambiguité de cette notion qui encore actuellement reste très problématique, ce second critère a opéré "par défaut", "en creux", au sens où il nous a aidé à exclure les textes ayant trait strictement à l'espace domestique.

Le lien avec l'espace construit dans les textes sociologiques

Si nous avons fait appel à de nombreux auteurs qui ont donné des descriptions de l'espace public, nous n'avons analysé en détail la pensée que de trois sociologues : W. Benjamin, E. Goffman et R. Sennett. Le choix de ces auteurs s'explique par le fait que leur pensée permet de questionner le lien pouvant exister entre cinq métaphores (*mise en scène, transparence, cadrage, reflet, exposition*) et la conception architecturale et urbanistique de l'espace public. L'intérêt porté par Benjamin aux passages urbains, l'approche micro-écologique de Goffman et l'analyse que fait Sennett de la ville contemporaine interrogent - d'une manière ou d'une autre - l'articulation entre l'expérience du citadin et les dispositifs construits.

***

CHAPITRE 1

L'ESPACE PUBLIC VU DES CONCEPTEURS

Dresser un aperçu des discours des professionnels de l'aménagement de l'espace autour des composantes sensorielles (visuelles et lumineuses) de l'expérience de l'espace urbain n'est pas une entreprise simple et c'est pourtant l'objet de ce chapitre. Bien que nécessairement partiel, ce tableau nous a semblé utile dans le cadre de notre démarche dans la mesure où l'on se pose naïvement la question : comment est abordée la dimension visuelle et lumineuse des espaces publics du point de vue des concepteurs ? (on désigne par ce terme les architectes et urbanistes ainsi que les différents intervenants tels que le plasticiens, paysagistes, éclairagistes) A cette fin, nous avons recherché des textes dans lesquels des expériences perceptives de l'espace urbain sont décrites. C'est à travers ces DESCRIPTIONS que nous tenterons de dégager les principes caractérisant quelques façons de voir et les représentations du regard professionnel. D'autre part, afin de sortir des textes dont on peut avoir méfiance et pour nous replonger dans une pratique qui se développe actuellement (l'éclairagisme) nous avons interrogé trois acteurs responsables à différents titres d'aménagement d'éclairage public.

Notre investigation s'est donc faite en ayant principalement en arrière plan les questions suivantes qui sont très vastes :

•Quelles sont les représentations et les présupposées sur les modalités visuelles de l'expérience d'un espace urbain destiné au public ? Comment ces données sont-elles manipulées dans les pratiques d'aménagement et jusqu'à quel degré de conscience ?

•Comment les dimensions visuelles et lumineuses sont-elles posées (résolues) ? Quels sont les connaissances et les outils qui permettent de les manipuler ? Quel est le rôle et la place de ces composantes dans les principes de conception ?

•Quelles sont les influences des techniques sur les représentations de l'expérience sensible et comment se transfèrent-elles dans l'imaginaire visuel des espaces publics ou font-elles évoluer certaines notions ?

*

Les textes que nous avons examinés pour recueillir des éléments à ce propos sont divers et ne représentent qu'une amorce (une investigation systématique serait un travail de plus longue haleine), ce sont :

- soit des ouvrages d'architectes ou d'urbanistes qui abordent le cadre urbain et l'espace public, même sans le nommer en tant que tel,
- soit des ouvrages destinés aux concepteurs dont les auteurs sont de disciplines différentes.

Certains de ces textes occupent une place plus importante dans notre commentaire, ce sont ceux qui ont accordé une attention particulière aux phénomènes perceptifs ou aux qualités sensorielles de l'environnement urbain.[1]

Appréhender et décrire l'espace urbain

L'écriture n'est sans doute pas le moyen d'expression privilégié des professionnels de l'aménagement, aussi les descriptions que nous recherchions sont rares.[2] Il n'est pas inutile de rappeler que la découverte et l'analyse de la perception de l'espace urbain menées par un Sitte est dépendante d'une démarche *descriptive* en prise directe sur

---

1 Les revues d'architecture et d'urbanisme sont aussi des sources intéressantes car elles constituent l'ordinaire de la culture architecturale et ont pour rôle de *montrer* et en quelque sorte de décrire des cas particuliers retenus pour leur valeur exemplaire. Elles expriment la culture ambiante d'une époque et les évolutions des problématiques. Toutefois nous n'avons pu les exploiter compte tenu de l'ampleur de la tâche par rapport aux limites de ce travail.

2 Comme l'exprime Le Corbusier, la parole et l'écrit ne sont pas les canaux d'expression préférés du concepteur :

"Je m'ennuie infiniment à décrire, comme un prophète au petit pied, ce futur asile de Cocagne... Par contre, combien il est passionnant, avant que d'écrire, d'organiser ce monde imminent sur la planche à dessin, là où les mots ne sonnent pas creux et où des faits seuls comptent !" (Le Corbusier, 1925, p. 184)

Car, entre le récit descriptif et le dessin, le rapport à la "vérité" n'est pas de même nature : "La visualisation d'un site, quelque composé qu'il soit par l'artiste, assigne à ce qui est représenté une valeur de vérité que le texte ne fournit pas encore : les mots peuvent mentir, l'image, elle, semble fixer ce qui existe." (Cauquelin, 1989, p. 81)

le lieu, elle est liée à une investigation de terrain[1], et non à une vision concentrée sur la planche à dessin. Car de quelle manière la connaissance des qualités perceptuelles peut-elle s'enrichir si ce n'est par l'expérience même des espaces ? Ainsi pour Sitte, tout dépend de l'effet perspectif que la place produit en réalité, et non pas de son image sur le plan, cet effet est lié à la position de l'observateur, aussi justifie-t-il et défend-il les *irrégularités* du plan qu'il juge imperceptibles dans la réalité. Il souligne ainsi la différence entre ce que révèle *le plan* et ce que l'oeil perçoit in situ, les "irrégularités" du tracé des places "anciennes" *"font illusion à l'oeil, qui les remarque tout de suite sur le plan mais pas dans la réalité"*. (Sitte, p. 95)

Ce type d'approche descriptive conduit à prendre en considération ce qui relève de la situation vécue directement et non de concepts élaborés à partir d'autres modes de visualisation.[2]

Modes d'énonciation

C'est donc la *description* de la matérialité et de l'expérience de l'espace urbain et non des idées générales sur "la ville" que nous avons recherchée dans ces discours.[3] Pour les concepteurs, il s'agit généralement :

---

1 Wieczorek (1981) rappelle à ce titre les descriptions de villes de W.H Riehl : en ethnologue sensible aux détails significatifs, celui-ci décrit pour chaque ville particulière la relation entre les hommes et leur milieu, entre l'espace naturel et le paysage urbain en s'appuyant sur une "véritable théorie de la randonnée, qu'il présente comme la méthodologie de la nouvelle science : dans une Europe submergée par le livre et le chemin de fer, l'ethnologue sera un randonneur, un Wanderer".

2 Ainsi l'idée de réseau paraît relever plutôt d'un concept fonctionnel dans la mesure où il n'est pas perceptible en dehors du plan:

"Un réseau de rues ne sert jamais que la circulation, et certainement pas l'art car il ne peut être perçu par les sens, ou embrassé du regard, sinon sur le plan."(p. 97) plus loin Sitte écrit encore : " nous nous en tenons toujours à la même règle, qui nous impose d'**harmoniser ce qui est perçu simultanément et à négliger ce qui reste invisible**."(5itte)

3 Dans les écrits que nous avons recueillis, l'attention est essentiellement portée sur la dimension visuelle de la perception, les autres sens sont absents.

"Entrons dans le fait objectif de la ville et traçons pour l'instant le cercle des impressions visuelles, des sensations optiques (...) la ville est un tourbillon ; il faut classer ses

- de descriptions des éléments plus généraux constituant le *climat sensible* ou l'*ambiance*,

- d'intentions projétatives et de règles appuyées sur une analyse de la perception visuelle pour produire tel ou tel résultat,

- et plus rarement de récits d'expérience faits sous une forme active.

Evoquer la dimension visuelle renvoie aux savoirs portant sur l'espace, ce vide délimité qu'est l'espace public, mais aussi sur les textures (matériaux) et sur la lumière. Toutefois sur ces derniers points les observations se font plutôt rares. Remarquons encore que le terme même d'espace public sera très peu employé, les termes d'espaces *extérieurs*, d'espaces *libres*, de *place* sont plus souvent retenu. Le terme d'espace public devient plus courant essentiellement dans la dernière décennie.[1] Nous aborderons les différents aspects des modalités visuelles relevées dans les écrits d'architectes et d'urbanistes selon les centres d'intérêts suivants qui se dégagent de cette première exploration:

- *La perception des formes de l'espace public* (spatialité close, spatialité ouverte, critique de l'espace),

- *les modalités supposées du regard*, (fixes et mobiles),

- *la vision de l'espace public sous influences* (cinéma, scénographie).

---

impressions, reconnaître ses sensations et faire choix des méthodes curatives et bienfaisantes. Occupons nous de l'oeil; à plus tard l'oreille, les poumons et les jambes." (Le Corbusier, 1925, p. 51)

1 Il faut dire que l'espace du public n'est pas toujours conçu d'un seul tenant mises à part lors de grandes opérations maîtrisées (Villes nouvelles, ZAC...).

I. La perception des formes de l'espace urbain public

LA CONSTRUCTION DU VIDE.

L'espace public ce n'est que du vide, mais ce vide est en fait bien construit. La définition plastique de l'architecture comme "harmonieuse complémentarité" du plein et du vide a été parfois posée, définition formelle qui paraît moins acceptée aujourd'hui.

Zevi affirmait que l'expérience spatiale propre à l'architecture *"se prolonge dans la ville, dans les rues, dans les places, dans les ruelles et dans les parcs, dans les stades et dans les jardins, partout où l'homme a limité des vides, c'est-à-dire des espaces clos."* Faut-il rappeler les oeuvres majeures de l'urbanisme baroque qui prend l'espace urbain comme objet artistique ? Il s'en dégage un investissement conscient et élaboré de l'espace visuel :*"La scénographie baroque des espaces urbains se fonde sur des effets et un répertoire formel percées rectilignes, dégagements des lointains, répétitions des motifs architecturaux, symboles politiques personnalisés."* (Charre, 1983).[1]

Mais la géométrie entre les édifices a aussi dépendu pratiquement plutôt des réglements de gabarits urbanistiques que d'une conception précise. En fin de compte, les savoirs sont peu formalisés et ne se sont pas beaucoup renouvelés en ce qui concerne les vides de l'espace urbain. Si la mise en avant de la notion de tracé urbain, avec l'*architecture urbaine* dans les années 80 (suite aux travaux théoriques italiens), et l'idée d'une relative soumission de l'architecture à *la* ville, redonnent de l'importance à l'espace extérieur au bâtiment, il n'existe pas a proprement parler de "traités" à propos des vides que sont les espaces urbains et la culture visuelle paraît somme toute assez diffuse. Le tracé urbain est vu de haut, il s'agit d'une vue globale. Quant aux notions utilisées dans l'approche esthétique de l'espace, ce sont soit des "concepts" (mot sans doute employé trop rapidement) proprement

---

[1] Ce sont les bâtiments délimitant l'espace public et aussi les éléments d'ornementation (fontaines par exemple) qui *dynamisent* l'espace baroque. Rappelons pour mémoire le dessin de la place du capitole de Michel-Ange (1544) qui inaugure savamment la mise en forme d'un espace extérieur et sert de référence en la matière (c'est un défi à la perspective centrale en renversant le rectangle en un trapèze inversé par rapport aux lignes de la perspective).

formels (il s'agit des propriétés formelles) soit des notions "qualitatives" (prenant la forme d'adjectifs).[1]

En 1975, Krier, constatant que la notion traditionnelle d'*espace urbain* a disparu, se donne pour objectif d'établir un répertoire morphologique à partir de formes élémentaires (cf un extrait du répertoire de Krier ci-contre p. 17.).

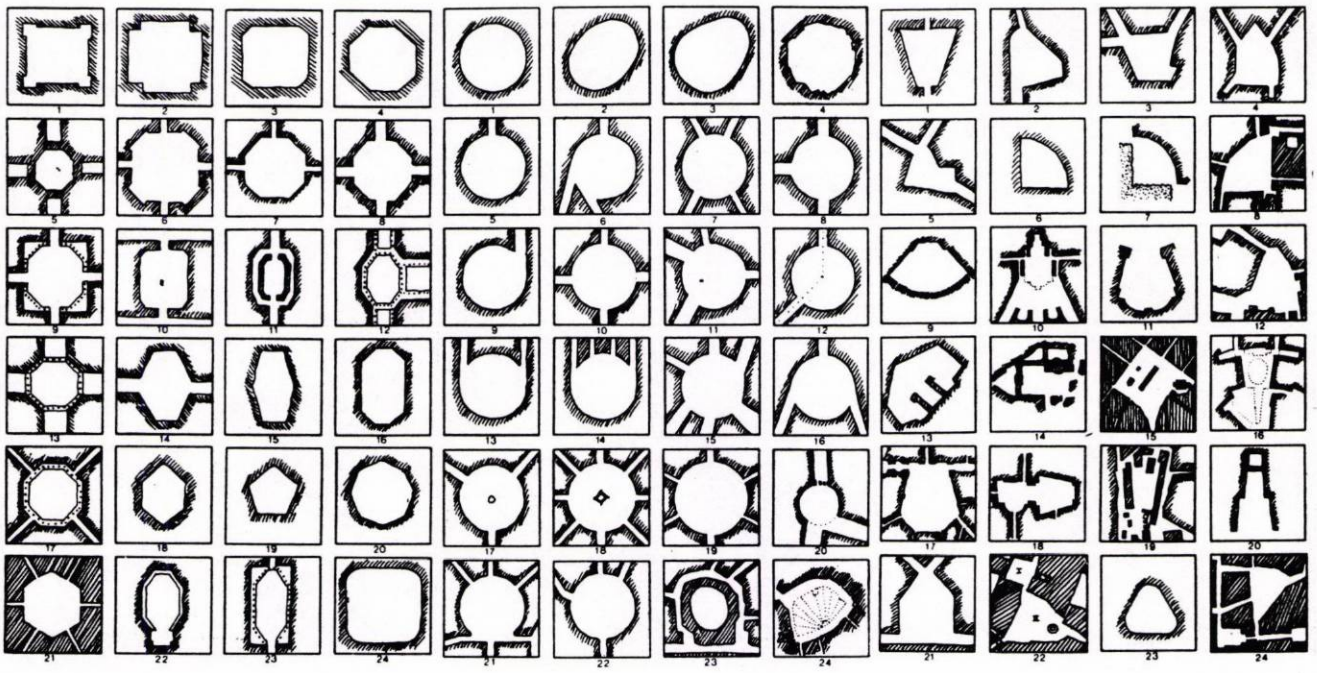
Sa démarche entend réagir au nivellement et à l'appauvrissement, voire la perte même de la notion d'espace urbain,.qui caractérisent selon lui l'urbanisme du XXème siècle. En faisant référence au passé des villes, (comme Sitte auquel il se réfère) et en postulant qu'un espace urbain n'est tel que s'il possède des caractéristiques géométriques et esthétiques lisibles, il tente de dégager les *principes esthétiques* sans lesquels n'importe quel vide ne pourrait être considéré comme un espace urbain. Deux éléments émergent toujours de ces approches : la rue et la place. Krier établit trois catégories suivant que le plan dérive du carré, du cercle ou du triangle (en faisant abstraction de l'échelle). Des critères tels que régularité / irrégularité, fermeture / ouverture ressortent de cette analyse formelle en plan et des combinaisons résultant d'opérations sur les formes telles que brisure, segment, répétition ou superposition sont repérées afin de les utiliser lors du dessin de ces espaces urbains publics.

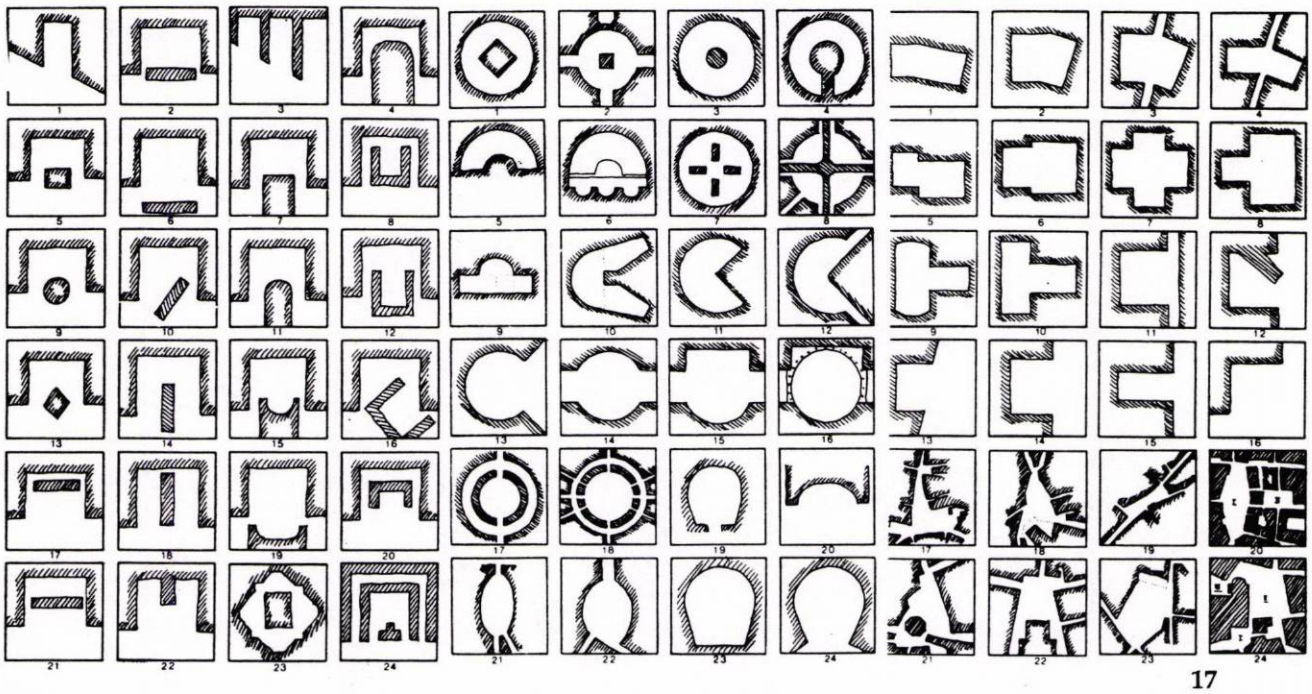
Ainsi les observations dans les textes portent sur les qualités de formes des espaces plutôt que sur l'environnement visuel généré à la fois par les formes, les signes et les activités dans l'espace public. En quelque sorte l'espace est débarassé de tout ce qui l'occupe et participe à son environnement visible.[2] Mais l'idée de fermeture, de clôture visuelle est commune dans ces approches formelles de l'espace urbain.

---

1 Cf Norberg Schultz à ce propos in *Système logique de l'architecture*, p. 106 et suivantes "Les concepts qualitatifs proviennent souvent d'une empathie des forces inhérentes à la structure technique, ce sont souvent des adjectifs qui désignent des caractéristiques anthropomorphiques (vigoureux, faible, étroit, large...)"

2 Certains discours opérationnels (portant sur une réalisation précise) disent prendre en compte les différents facteurs dit "d'ambiance", en énonçant des principes du type suivant : "Dans une ville à construire, entre les grandes lignes définies par les architectes en chef et les réalisations successives de chaque promoteur, il est besoin d'assurer une cohésion, une cohérence, un lien générateur d'ambiances dont les instruments seront la couleur, la matière, les formes, la lumière, les objets." (Texte pour la Villeneuve de Grenoble, *Le paysage dans la ville nouvelle bénéficiera d'une étude toute particulière*, 30/1/69)





COMBINAISONS FORMELLES SELON KRIER

TYPES D'ESPACES ET COMBINAISONS

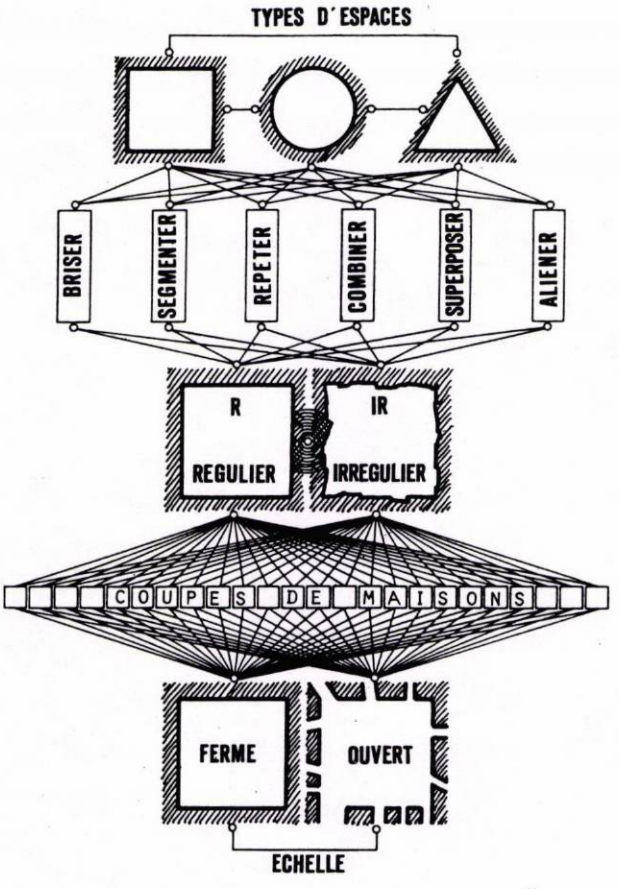
A la suite de ces transformations, tout type d'espace peut produire des figures soit régulières, soit irrégulières.

En même temps, la pluralité des profils de maisons influence l'espace à chaque niveau de transformation. En principe, tous les profils sont utilisables pour ces types d'espaces. J'essaye, dans les dessins suivants, à travers des représentations aussi réalistes que possible, de mettre en lumière les effets que donnent certains de ces espaces, pour que cette typologie soit plus accessible et plus manipulable pour l'urbaniste.

D'autre part, tous les types d'espaces qui ont été décrits jusqu'ici peuvent être «fermés» ou «ouverts»; c'est-à-dire que les limites de ces espaces peuvent être complètement construites ou bien interrompues.

Finalement, les trois types d'espaces et leurs dérivés peuvent donner une infinité de formes mixtes. Pour toutes les formes d'espaces, la différence d'échelle joue un rôle aussi important que celui de l'architecture sur l'espace urbain.

Sur le «clavier» que nous venons de décrire, on peut «faire des compositions»; mais l'espace est également influencé par d'autres facteurs que par ces procédés «formels». Ceux-ci ne sont pas négligeables. Je parle ici par exemple de l'importance de la construction, qui est la seule à permettre la conception architecturale; et surtout, de l'utilisation et du fonctionnement des bâtiments, sans lesquels l'architecture n'aurait pas de raison d'être. Le processus logique serait donc: fonction, construction, et enfin la forme qui résulte des deux premiers facteurs.



Ill. 24.

L'ESPACE COMME TOTALITE, UNE SPATIALITE CLOSE

"N'est important pour l'art ce qui peut être vu et embrassé du regard, c'est à dire chaque place ou chaque rue prise séparément", cette remarque de Sitte explicite parfaitement la nécessité hypothétique du découpage du champ visuel : pour percevoir une forme il faut qu'elle puisse être embrassée du regard. L'influence de la psychologie de la forme se fait sentir dans les approches formelles de l'espace urbain. Un espace public, au plan matériel, devrait être considéré comme une **totalité** perceptible dans sa forme de façon autonome. Sitte l'explicite en évoquant l'espace des villes anciennes : *"Les espaces vides constituaient autrefois une totalité close dont la forme était déterminée en vue de l'effet qu'ils devaient produire." (Par opposition aux "résidus" qui deviennent rues et places.) (p.92)*

Cette perception de l'espace comme une totalité, comme une forme, paraît ainsi un critère esthétique essentiel afin que celui-ci corresponde à l'idée d'un intérieur urbain. L'espace public clôturé, où un sentiment de fermeture prédomine, réfère au vieil archétype du forum ou de l'agora. Certaines conditions doivent être réunies pour que la forme spatiale se lise comme un tout.

"On peut définir des compartiments visuels isolés ; ces zones peuvent être traitées comme des unités indépendantes parce qu'elles n'offrent aucune vue et sont invisibles de l'extérieur." Plus loin : *"L'intrusion visuelle, mesurée en millistéradians (une mesure précise de la surface sphérique du champ de vision d'un observateur placé en un endroit orienté dans une certaine direction, et qui est occupée par un objet particulier), peut être calculée pour des emplacements (...)"(Lynch, 1976, p.99 - 100)*

Arnheim, évoque aussi la rue en tant que "**figure**":

"Le regard guide sa course le long de ce chenal, qui de toute évidence, constitue l'expérience spatiale de citadin" (p. 82), "En ville, la rue apparaît visuellement comme un canyon à trois dimensions. A la limite les façades ne s'arrêtent pas au niveau de la rue, elles se plient à angle droit, se prolongent par les trottoirs et s'élèvent à nouveau de l'autre côté." (p. 85)

Le problème est alors de savoir comment l'espace urbain acquiert un caractère de figure et de rechercher des dispositifs satisfaisant la sensibilité visuelle. Il y aurait des règles qui régiraient la *prégnance* des figures, il s'agit de caractéritiques formelles ; par exemple lorsqu'une forme est plutôt convexe, petite et fermée et lorsqu'elle contraste avec un fond. Si, l'identité de la figure peut venir du contour, elle peut aussi venir *"d'informations associatives qu'on perçoit dans sa surface ou dans son volume"* (Von Meiss)

La question de la fermeture ou de l'*impression de clôture* devient capitale pour un espace public et surtout pour la notion de place[1]. Sitte n'est pas le seul à y voir une qualité et un critère essentiel. La perception visuelle de l'espace urbain est envisageable en termes de champs et de forces créés par les formes délimitantes. L'espace public est encadré. Relevons aussi que cette fermeture est vue de l'intérieur, rien n'est dit concernant la perception qui se ferait de l'extérieur : les relations entre lieux et les frontières voire les coupures créées par des unités closes ne sont pas envisagées.

SPATIALITE OUVERTE

A contrario, Arhneim, qui est plus marqué par une psychologie de l'espace évoque négativement l'*effet de vide* (par l'absence de contours nets) et conclut sur l'abandon, la désorientation et la perte qu'il produirait (ce thème de l'abandon se retrouve à plusieurs reprises chez des auteurs différents) :

"Un espace vierge de toute construction peut être parcouru de forces perceptives qui lui confèrent une densité, ce qu'on pourait appeler sa substance visuelle"..." L'effet de vide se produit lorsque les formes périphériques, c'est à dire les contours, n'impose pas d'organisation structurelle à la surface considérée. Le regard ne peut se poser sur aucun endroit précis car chaque endroit ressemble à celui qui le côtoie, l'observateur constate l'inexistence de coordonnées spatiales, d'un système de références pour évaluer les distances. Il y a alors un sentiment d'abandon absolu." ...L'observateur se sent perdu parce qu'il se projette à l'endroit où il promène son regard ; il part à la dérive dans l'étendue anonyme. Cette sensation est plus intense encore lorsque la personne se trouve physiquement dans un endroit qui ne le définit pas spatialement par exemple sur une place publique sans forme définie ou dans la salle immense d'un musée." (Arnheim p. 31)[2]

---

1 Dans le cadre du concours d'aménagement de la place des Terreaux à Lyon, le projet Jourda-Perraudin propose de refermer la place aux angles, "l'effet recherché est celui d'une grande pièce urbaine, un espace intérieur dans la ville avec pour plafond le ciel" (Lyon Matin du 18/12/91) "La place elle-même, qui serait enchassée dans un écrin, est conçue comme une salle de bal lisse et recouverte d'une marquetterie de pierre". (Le Progrès du 17/12/91)

2Le thème de la dérive et du labyrinthe peut être connoté de façon positive : Le charme de Prague naît aussi selon Norberg-Shulz de son "mystère latent" et de la sensation de pouvoir toujours "*pénétrer plus à fond dans les choses*", ce thème revient jusque dans la littérature locale et se manifeste dans les formes spatiales et les cheminements possibles : "*les rues, les portails, les cours, les escaliers conduisent dans des intérieurs*

La notion de vacuité évoque encore celle de scène : *"Le vide de la scène concourt à renforcer l'effet de théâtralité"*[1]. Palladio définit une place comme *"un grand espace vide par le moyen duquel on puisse jouir de l'aspect sur quelque superbe édifice."*[2] Pour Loos, la cité du XXème siècle devait être *"éblouissante et nue"*, le désir de vide et de silence est d'ordre éthique autant qu'esthétique.[3] A cet ordre s'oppose le chaos

"La sensation de désorientation due au chaos des forces qui se contrecarrent de façon désordonnée empêche de déterminer la position et la fonction spatiale de tout objet dans le champ perceptif. Si l'observateur est lui-même un de ces objets, il se sentira perdu. La manie récente d'utiliser des vitres réfléchissantes contribue beaucoup à cette sensation de désorientation, le mur est détruit et par réflexion, on voit l'espace là où il n'est pas." (Arnheim id. p. 33)

Le chaos urbain ne pourrait avoir de sens et de qualités en soi.[4] En réaction à un espace destructuré il faut produire de l'orientation, comme Lynch l'a soutenu.

CRITIQUE DE L'ESPACE

Les idées évoquées plus haut sont essentiellement attachées à cerner l'*espace*, la géométrie et le volume perceptibles. Mais la tradition formelle des places prend ses racines dans certains modèles dont l'analyse révèle les principes immuables.

"Les architectes se sont laissés ensorceler par un seul élément du paysage italien : la piazza. Il est plus facile d'aimer son espace traditionnel, clos et enchevêtré, à l'échelle du piéton, que de savourer l'étalement spatial sur la route 66 ou à Los Angeles. Les architectes sont gavés d'Espace et l'espace clos est celui qui est le plus facile à manier." (Venturi, 1978) " L'espace qui sépare la grand

---

sans fin", l'image du labyrinthe se profile immédiatement derrière cette expérience sensible.

1 Damisch,1987, "l'origine de la perspective"

2 Quatre livres d'architecture, La Haye, 1726, p.73

3 A. Charre, op. cit.

4Aujourd'hui cette idée de chaos donne au contraire matière à création du paysage urbain comme le montrent certains architectes japonais contemporains (l'architecte Kurokawa développe ses idées à partir de la notion de chaos).

route rapide des bâtiments bas et clairsemés ne produit pas de clôture et peu d'orientation. Alors que se déplacer dans une piazza, c'est se déplacer parmi des formes hautes et qui clôturent, se déplacer dans ce paysage-ci, c'est se mouvoir dans une texture vaste et expansive : la mégastructure du paysage commercial."(...) "L'architecture ne suffit plus. Parce que les relations spatiales sont établies par des symboles plutôt que par des formes, l'architecture dans le paysage devient symbole dans l'espace plutôt que forme dans l'espace."

En échappant à la problématique spatiale, on ne raisonne plus en terme de limites des formes. L'architecte américain Venturi, connu pour ses ouvrages polémiques dans les années 70, et dont certaines études portent essentiellement sur des espaces publics et des rues, a critiqué certaines notions évidentes et notamment celle d'ESPACE dans la pensée architecturale et urbaine.

"De mon temps on étudiait l'illustration du point de vue de la théorie de la Gestalt ; c'était un jeu dans l'abstraction sans les éléments d'association et l'expérience du passé et leurs effets sur la perception" (in Questions aux architectes, p. 431)

"Dans un passé récent, les architectes de ma génération allaient en Europe pour voir l'espace et les piazzas, et les espaces entre les bâtiments. Ce que nous voyions était l'équivalent de l'expressionisme abstrait. Les bâtiments entourant une piazza étaient pour nous ***des formes purement abstraites créant un espace*** *avec des textures, des couleurs et des dessins. Nous n'en voyions pas le symbolisme." (p. 427)*

Revendiquant une certaine banalité, voire la vulgarité, Venturi s'est intéressé au paysage visuel constitué par l'ensemble des signes qui habillent l'espace (qui ne renvoient pas seulement à l'espace), ces "éléments de pacotille" habituellement rejetés sont en effet parfois plus présents que les valeurs purement spatiales (exemple du strip de Las Vegas où l'enseigne domine toutes les autres formes). Venturi a fait appel à ce qu'il appelle l'analyse symbolique pour avoir prise sur un contexte qui n'est pas réduit à des formes mais à un ensemble d'interactions nécessitant une approche pluridisciplinaire. Dans cette perspective, l'idée de symbole surplombe celle de forme dans les nouveaux espaces urbains.

"(...) nos bâtiment dans le paysage des parkings auto sont des pustules relativement insignifiantes à la surface du pays, et on ne peut les lire sans apport de signes et de symbolisme." "L'espace de Las Vegas n'est ni continu ni clos comme l'espace médiéval, il n'est pas non plus équilibré et proportionné classiquement comme l'espace Renaissance, ni rassemblé en un mouvement rythmiquement ordonné comme l'espace baroque, ni fluide comme l'espace moderne autour des déterminants libres d'espace urbain."

Pensée provocante qui n'est pas sans portée :

"L'espace est sans doute l'élément le plus tyranique dans notre architecture actuelle. L'espace remplissant le vide laissé par un symbolisme en déroute, a été inventé par les architectes et déifié par les critiques".

Ses observations ont montré que la mise en ordre formelle du paysage urbain pouvait le détruire du même coup par un excès de "contrôle esthétique" et ont incité à prendre en compte des éléments non spatiaux de la perception visuelle. L'idée de "pollution visuelle" génèrant une volonté d'ordre et rejetant l'hétérogénéité, renvoie à un espace public quasiment muséifié corollaire d'un *formalisme géométrique abstrait*..

*

Conclusion :

Des limites en crise

Nos cadres de vision ont-ils changé, les points de vue se multiplient-ils, ou, plus simplement, disparaissent-ils ? A l'espace classique bien délimité et perceptible comme une forme succède un espace plus fluide aux limites incertaines. La tendance à la dématérialisation des limites (verre et transparence), à la déconstruction de volumes complexes, à la fragmentation et à l'esthétique de la superposition et du collage, rend plus difficile l'idée d'un espace perspectif bien cisconscrit, aux limites franches et aux rapports figure/fond clairs. Ce serait au contraire le fondu-enchaîné, la surimpression qui caractériseraient le nouvel espace visuel urbain.

Les parois ne sont plus seulement éclairées, elles éclairent

Les matériaux ne reçoivent plus la lumière telle une paroi opaque mais la lumière se dilue, traverse, laisse voir l'intérieur, les parois sont alors émettrices de lumière. L'architecte Nouvel évoque la course à la dématérialisation qui se jouerait dans toute l'histoire de l'architecture, d'abord par des ouvertures plus larges (la grande baie ouverte sur le paysage), puis sur une absence de la matière, les parois deviennnent des "parois luminaires" : *"Aujourd'hui, l'approche de la lumière est*

entièrement nouvelle. On ne travaille plus avec les ombres portées à 45°, mais sur les diffractions, le reflet, l'opalescence."[1]

Les pleins et les vides se dissolvent

"Le poids de la matérialité est archaïque...Il faut s'en affranchir (...) Tout se joue maintenant en terme d'interfaces, ces plans qui séparent deux milieux mais qui appartiennent à ces deux milieux. Ces interfaces n'ont pratiquement plus d'épaisseur, quelques centimètres avant d'atteindre quelques millimètres. Nous sommes désormais dans la micro modénature avec toutes les incidences d'un tel système sur une nouvelle esthétique" [2]

Au lieu de s'interroger sur les rapports de pleins et de vides sous la lumière Nouvel affirme: *"on s'intéresse à la légèreté, à la transparence, aux contre-jours, aux reflets, à la vue la nuit, à la relation au végétal..., autant de préoccupations de l'ordre de la nuance et de la relation à la lumière, au temps, à l'heure..."*

L'utilisation systématique du verre pour de nombreux bâtiments publics conduit, soit à l'effacement de la limite, l'intérieur et l'extérieur se chevauchent, l'arrière plan devenant plus foncé que l'avant plan, soit au reflet qui renvoie l'image et destructure l'espace. De plus, de nouveaux produits verriers apparaissent : des verres photosensibles, procédé étrangement proche des antiques daguéréotypes qui permet d'obtenir le dessin d'images inertes translucides, ou encore des verres à cristaux liquides permettant de programmer des images de synthèse à partir d'un ordinateur. Certes, ces applications sont limitées, mais elles montrent que la paroi opaque est remise en question et que des espaces virtuels se dessinent dans l'espace public. Les mises en scène lumineuses récentes vont dans le même sens que ce processus dans lequel l'espace délimité se dissout et où les lignes lumineuses construisent le paysage. Dans ce contexte la vision devra trouver de nouveaux repères ; où est l'espace quand les limites tendent à s'abstraire, lorsque la *consistance intervallaire* (G. Dorflès, 1984) entre intérieur et extérieur tend à diminuer ?

---

1 Entrtien avec Jean Nouvel in Composer le paysage, sous la direction d'O. Marcel, Champ Vallon, 1989.

2 J. Nouvel, extrait de Traverses, "le jour, le temps", n° 35, 1985.

II. Les modalites du regard, l'espace public comme paysage

Nous porterons cette fois attention à l'expérience du "spectateur" telle qu'elle se lit chez les concepteurs. Nous rappellerons brièvement comment le champ visuel est considéré de ce point de vue du spécialiste.

L'expérience ordinaire et l'expérience architecturale ne peuvent être confondues, toute perception dépend de schémas adaptés à l'objet qu'elle appréhende et des intentions du sujet. Les idées émises par les architectes sur la perception visuelle sont orientées par une problématique qui dépend de l'objet architectural. Comment expérimenter l'espace du point de vue architectural (c'est-à-dire, par exemple, comment s'orienter et se déplacer pour appréhender les intentions formelles), est une question que ne se pose pas forcément le public profane. Comme l'écrit Choay (1965) :

*"La conscience d'une irréductible différence entre perception esthétique et perception de la ville devrait être un des clés de l'aménagement urbain à venir.(...) Une phénoménologie comparative de la perception de l'*espace urbain *et de la perception de l'*espace esthétique *nous apparaît pour notre part, une entreprise souhaitable, et qui serait riche d'enseignements."*

L'oeil architectural porté sur l'espace urbain traite celui-ci en terme de paysage. Dans la plupart des discours relevés, on remarque que le sujet percevant est nommé "observateur" ou "visiteur", il est placé comme un **spectateur**, fixe ou mobile ; les termes de spectateur ou d'observateur sont employés indifféremment. Les auteurs ne parlent pas à la première personne, ceci objective le discours, le rend plus général, global ou objectif.[1]

---

1 Remarquons au passage que la contemplation du paysage urbain n'accepte pas, comme toute contemplation, de distractions, de perturbations visuelles ou sonores, ce qui paraît pour le moins paradoxal pour l'existence d'un espace public:

"Il n'y a rien ici pour distraire nos pensées ou nous rappeler l'agitation quotidienne. Rien qui trouble la contemplation de la vénérable façade : ni le spectacle d'une importune boutique de tailleur, ni le vacarme d'un café, ni les cris des cochers et des portefaix." (Sitte, p.15 parlant de Campo santo à Pise)

On abordera ci-dessous quelques présupposés concernant la perception visuelle d'un objet ou d'un espace, autrement dit les schémas de vision idéaux pour recevoir le message architectural.

LE POINT DE VUE

La notion de point de vue s'applique généralement par rapport à un objet et particulièrement aux façades d'un édifice. La distance et le placement sont deux critères déterminants du point de vue. L'intelligibilité de l'architecture réclamerait ainsi des points de vue particuliers :

"Une succession d'espaces organisés de façon symétrique n'est perçue de façon adéquate que si nous évoluons le long de son axe tandis que l'espace centralisé de la Renaissance doit être expérimenté en nous plaçant en son centre." (Norberg Schulz,1974).

La perception de l'espace comme une *forme* nécessite un point de vue principal afin de l'appréhender au mieux. En quelque sorte le regard y est orienté.

"L'observateur déterminera la forme type de la place en regardant l'édifice qui domine l'ensemble. Ainsi on dira que la place Santa Croce à Florence a un format en longeur, ou plutôt en profondeur, étant donné que tout sur cette place est organisé en fonction de l'église. C'est sous cet angle qu'on regarde habituellement *la place et l'édifice principal, et c'est aussi de ce point de vue que ses dimensions, sa forme et éventuellement, ses ornements figuratifs, doivent être définis, de telle manière que l'ensemble produise un maximum d'effet." (Sitte p. 45)*

"Pour percevoir correctement un objet, l'observateur doit respecter son champ de forces et par conséquent se tenir à une distance précise." (Arnheim)

Le regard architectural porté sur l'espace urbain est de nature quasi-contemplative, ce qui implique des points de vue favorables, des conditions optimales nécessaires. Limitant les mouvements de la tête pour explorer un bâtiment l'angle de 27° favoriserait la contemplation sereine dit Arnheim (p.133). L'angle vertical serait lui de 45° au dessus des yeux, c'est-à-dire lorsque la distance du spectateur au bâtiment est égale à la hauteur de celui-ci. Lurçat (1955), accordait une importance particulière à la *"multiplication des points de vue"* et à ces *"effets"*

(terme qu'il emploie féquemment) dans l'architecture[1]: *"cette question des points de vue d'où peut être observée une oeuvre architecturale, apparaît fondamentale quant à la qualité de la présentation de celle-ci" (p.204)*

Le point de vue est un lieu privilégié duquel se présentera le mieux l'objet à voir. Certes, ces observations s'appliquent à l'objet architectural mais autour de celui-ci, l'espace urbain se dessine. Lurçat distinguait les compositions de type *"frontal"*, à un seul point de vue, des compositions dites *"spatiales"*, correspondant à l'espace moderne pour lequel il milite[2]. L'espace moderne donne à voir selon un certain nombre de points de vue, possédant chacun sa personnalité et appelant une organisation des formes chaque fois particulière et caractéristique.

"La composition frontale s'offre comme un frontispice, comme un mur décoratif s'interposant entre l'oeil de celui qui l'observe et la masse même de l'édifice qui, ainsi, ne peut être totalement perçu." (p. 205)

La *"composition spatiale"* des édifices appelle la troisième dimension. La profondeur, quant à elle, marque plus clairement la relation entre intétrieur et extérieur. En terme d'espace public, les limites y deviennent moins claires que celles produites par une face plane et continue. Entre la composition frontale et spatiale[3], l'attitude du spectateur n'est pas estimée équivalente, Lurçat explique que l'une implique de la part du spectateur une passivité réceptive complète alors que l'autre implique une activité mentale (compréhension de l'édifice) et aussi physique : *"l'observateur devra ainsi tourner tout à l'entour de celui-ci"*. L'oeil, en parcourant l'édifice, prendrait une connaissance de type séquentiel plutôt que celle obtenue à partir d'une image unifiée.

---

1 ce qu'il écrit ne semble pas tellement en accord avec sa production architecturale à cette époque (grands ensembles de logements sans recherche apparente) contrairement à ses oeuvres d'avant guerre.

2 "La composition spatiale nécessite de la part de celui qui l'utilise, une connaissance approfondie des moyens plastiques, une science étendue des effets qui en résultent." (p. 211)

3 Pour Lurçat, l'urbanisme est une composition spatiale au sens défini ici, qui, découlant de l'architecture, "en certains de ses secteurs et en raison du caractère plastique de sa conception esthétique, se voit régi par des lois d'origine identique et soucieuses d'objectifs semblables."

Au point de vue qui est une notion statique, s'impose la dynamique perceptive liée à la mobilité du passant.

L'architecture tirerait substance de la mobilité qui accompagne la perception visuelle, le mouvement est considéré comme un élément essentiel de l'expérience de l'espace.

"Des formes sous la lumière. Dedans et dehors, dessous et dessus. Dedans, on entre on marche, on regarde en marchant, et les formes s'expliquent, se développent, se combinent. Dehors, on approche, on voit, on s'intéresse, on tourne autour, on découvre. On ne cesse de recevoir des commotions directes et successives. Et le jeu joué apparaît. On marche, on circule, on ne cesse de bouger, de se retourner. Observez avec quel outillage l'homme ressent l'architecture : il a deux yeux qui ne peuvent voir que devant ; il peut tourner la tête latéralement, ou de bas en haut, tourner le corps, ou transporter son corps sur ses jambes et tourner tout le temps. Ce sont des centaines de perceptions successives qui font la sensation architecturale. C'est sa promenade, sa circulation qui vaut, qui est motrice d'événements architecturaux. Par conséquent, le jeu joué n'a pas été établi sur un point fixe central, idéal, rotatif, et à vision circulaire simultanée." (Le Corbusier, Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture, Minuit, Paris, 1957.)

La successivité des vues peut orienter la conception de l'espace :

"...la perception en mouvement (oeil + corps) se fait selon une succession dans le temps. Nous voyons les choses consécutivement selon un intervalle d'espace temps entre chaque stade (chaque coupe mobile). L'oeil nous dit la théorie de la forme a la capacité d'absorber en une forme (Gestalt) une moyenne de 4 ou 5 objets, selon les différences ou les similarités entre les objets et selon leurs positions. Lorsque les points de perception (visée de l'oeil) s'élèvent à 10, 20 ou 30, il devient nécessaire d'organiser ces points en une succession rythmique qui leur permet d'être perçus dans un rapport plus grand et plus simple et cependant, permet à chacune de s'exprimer individuellement." (Dedale. Concepts et notion de dispositif formel,vol. 1, EA de Strasbourg, Rapport de recherce BRA)

Dans son *"proun raum"*, El Lissitzky (oeuvre de 1923) suppose une conception de l'espace, qui implique l'action du spectateur, c'est à dire un acte perceptif, qui par le mouvement des yeux comme du corps tout entier, rend attentif à la succession des phénomènes spatiaux dans le temps.[1]

---

[1] "Le parcours implique une perception en mouvement : continuité de l'étendue et durée de perception. Juxtaposition de transitions et superpositions dans la mémoire, vision

L'idée d'organiser les vues comme une ligne mélodique comportant des points forts et des points de repos, bref une succession de perceptions supposant un ordre, est ainsi sous jacente.

"Considérons enfin l'effet produit par la combinaison habile de plusieurs places sur l'observateur qui passe de l'une à l'autre. A chaque instant le tableau varie, *en même temps que les impressions ressenties."(Sitte, p. 68)*

"Dans les jardins déambulatoires (...) le point de vue changeant du visiteur qui marche offre par lui-même une succession de décors et une perspective mouvante qui déplacent les positions relatives au sein de chaque décor." (Arnheim, 1973)

Des modes d'approche sont alors distingués, par exemple *l'arrivée* sur une place selon qu'elle est frontale, axiale, en biais ou latérale. Les auteurs considèrent d'ailleurs plus fréquemment l'arrivée que le départ d'un espace, le mouvement est orienté dans un sens : vers l'objet.

La notion d'**axe** dans la composition en plan, architectural ou urbain, suppose aussi des directions de déplacement pour le "spectateur" qui aborde l'édifice ou le vide. Toutefois, remarque Von Meiss (1990), *"l'axe n'est pas un lieu pour le quotidien, il est réservé aux rites."*

L'idée de **directivité**, sorte d'incitation à suivre un chemin donné, semble alors couler de source, cette incitation peut employer des moyens divers de nature suggestive ou contraignante.

"La place légèrement concave enveloppe *la foule et la* dirige *vers le tapis d'escaliers menant à la basilique. Cette légère courbe diminue optiquement les dimensions de la place, en même temps qu'elle accroit l'effet monumental des colonnades et de la basilique, et rend l'échelle moins oppressante. L'effet est encore augmenté par un léger surélèvement du centre sous l'obélisque...Avec un plancher plat la place serait démesurément colossale et brutale." (Bertrand, et Listowski, 1984, p. 44 à propos de Saint Pierre de Rome)*

"Le plan des églises de pèlerinage, semble désigné par les foules immenses qui les parcourent, par l'ordre de leur marche et de leurs stations, par leurs points d'arrêt et leur écoulement." cité par Kauffman qui parle de la "sacralisation de la profondeur"(Focillon , Art d'occident, p. 62).

Thiel considère que les proportions globales d'un espace caractérisent celui-ci : *"si une dimension de l'espace est nettement plus grande*

---

successive et alternative, relativité des points de vue."(Dedale. Concepts et notion de dispositif formel,vol. 1, EA de Strasbourg, Rapport de recherche BRA)

(disons deux fois et demi plus grande) que l'une des autres, on appellera l'espace qui présente ces proportions un trajet (les autres espaces sont des surfaces)."[1]

A contrario, la notion d'**ubiquité** est dominante lorsqu'il n'y a pas de direction donnée ou s'il y a trop d'échappées visuelles (places en étoile, en octogone, etc...). T. Garnier, dans son projet de cité industrielle, inaugure un espace sans limites en supprimant le balisage des rues fermées : *"Cette disposition (îlots de 150 m X 30 m divisés en lots de 15X15 m) permet la traversée de la ville en n'importe quel sens ; **indépendamment des rues qu'on a plus besoin de suivre** : le sol de la ville pris d'ensemble, est comme un grand parc, sans aucun mur de clôture pour limiter les terrains".*

Mais indépendamment des déplacements de l'observateur, le champ de vue restreint de l'homme l'oblige à une dynamique constante de l'oeil.

DYNAMIQUE DES FORMES VISUELLES

La motricité et ses relations à la réception visuelle sont évidentes mais au mouvement réel s'ajoute le dynamisme provenant des formes elles mêmes.[2]

Arnheim distingue nettement l'*effet dynamique*, qui serait inhérent aux formes, de l'illusion de locomotion produite par une image de quelque chose en action (cheval, marcheur,...) et de l'effet d'animation qui peut être obtenu par le balayage visuel transformant ainsi ce qui est coexistence en une séquence (exemple du tableau de Brueghel "la parabole des aveugles"). Pour Arnheim la notion de dynamique visuelle (qu'il applique à l'oeuvre d'art) n'est *"ni l'illusion ni l'imagination du déplacement dans l'espace, mais l'équivalent perceptuel du mouvement dans un moyen d'expression statique. Ce n'est pas la projection d'une sorte d'expérience perceptuelle (locomotion) sur une autre, mais un phénomène perceptuel propre."*(Arnheim, 1973)

Toute forme étant *action visuelle*, l'effet dynamique d'un objet serait plus fondamental que ses contours et ses proportions. Arnheim

---

1 Philip Thiel " La notation de l'espace, du mouvement et de l'orientation" in .AA 1969.

2 "L'architecture dite classique est statique (...) l'architecture statique n'est qu'image d'un espace immobile, à trois dimensions. Pourtant l'architecture peut incarner le dynamisme et être image d'un espace qui ne peut être sans le temps (...)"(Wogensky,1972)

se réfère à Wölfflin dont l'analyse de la peinture, la sculpture et l'architecture baroques italiennes révèle que le trait fondamental de ce style réside dans le mouvement contenu dans les formes[1]. Ce mouvement est créé notamment par des tensions dans les proportions *"qui s'expriment par le passage de la forme circulaire à la forme allongée, du carré au rectangle, par une certaine sensation de direction, un usage assez généreux des formes convergentes et divergentes, ainsi que des courbes, dans les contours et les surfaces."*

La dynamique visuelle ne dépend pas des mouvements de l'oeil et rien ne prouve qu'elle serait due à une *empathie kinesthésique* souligne Arnheim. Par contre, les mouvements du regard seraient conduits en fonction des éléments constituant la chose regardée : *"un ordre successif est surimposé à l'ordre intemporel du paysage-image, et le spectateur est par là même invité à voir les éléments de la composition non seulement dans leur ensemble mais dans leur succession."*(Arnheim, 1973)

Ces notions d'ordre et de succession semblent fondamentales dans la perception plastique de l'espace. L'architecte Lurçat exprime cette vision[2] :

p. 347 :"Le problème le plus complexe à résoudre est celui d'un espace extérieur complètement fermé sur ses faces latérales. Des transparences peuvent jouer, mais elles ne seront jamais assez puissantes pour remplir cet office de libération vers l'extérieur. Des artifices d'un autre ordre devront intervenir, conduire le regard vers cette libération apparente par l'entremise, non plus de percées, de perspectives, mais de formes structurales et pleines (...) Le fond de la cour de la Sapienza, (...) caractérise une telle application. La cour est fermée de toutes parts, tirée en longeur dans le sens de la profondeur, ce qui permet au regard en s'élevant de bien se dégager de la vue des masses architecturales qui l'entourent. Cependant, comme la composition est accentuée dans cette direction, la masse principale de la construction sera, en ce point plus importante. Aucune transparence n'existe dans cette composition intérieure si ce n'est sur le côté, à travers les portiques, par les portes d'entrée de la façade postérieure. Mais la dimension de ces portes est trop réduite pour qu'un spectateur ne se sente pas entièrement enfermé dans l'espace architectural, aux dimensions rigoureusement définies, de la cour. La direction qu'impose à son mouvement l'axe de composition,

---

1H. Wölfflin, *Renaissance et baroque* (Munich, 1888)

2 A. LurçatFormes composition et lois d'harmonie- Eléments d'une science de l'esthétique architecturale- Tome IV -Editions Vincent Fréal, Paris, 1955.

le conduit vers la chapelle qui forme, tout à la fois, fond à la cour et motif dominant l'ensemble. Celui-ci par ailleurs, par sa forme concave, appelle et retient.

Dans son besoin de se libérer, le regard alors s'élèvera en suivant les formes à indication ascendante qui se multiplient et dominent dans les parties hautes; puis, insensiblement, il passera de la surface verticale concave à la forme convexe du tambour de la coupole; de là il coulera progressivement vers les faces latérales et l'espace libre. Mieux encore, en parcourant les lignes de la lanterne et le cône à degrés qui la surmonte, il arrivera à la boule supportant la croix, qui le fixera enfin, en plein ciel, au milieu même d'un espace alors complètement libre et infini. Il est possible d'affirmer que l'oeil, dans cette composition habilement ordonnée, a suivi mécaniquement ce mouvement d'ascension provoqué par la configuration particulière des formes. Dirigé par le sens naturellement imprimé à son mouvement de progression, le spectateur regarde inévitablement et tout d'abord ce qui se dresse devant lui; il en parcourt la surface, en suit les modulations et les directions indiquées par les lignes maîtresses, en cherche les points de moindre résistance, et les trouve enfin dans les parties hautes par lesquelles il peut alors se libérer dans l'espace sans dimension."

*

Conclusions

Quel est le rôle du spectateur ?

Expérience ordinaire et expérience du spécialiste se distinguent par des intentionalités perceptives de nature différente.

La vision esthétique détermine un ordre de l'expérience, que celle-ci soit statique ou dynamique. Dans ces conceptions, le "spectateur "est considéré comme passif, dominé par ce qui lui est donné au regard, le rôle qu'il exerce sur sa perception, la part imaginaire, sont peu développés. Or, voir ce n'est pas seulement un enregistrement passif du spectacle présenté à l'oeil mais c'est sans cesse crèer et recréer un monde à partir d'éléments et d'effets qu'il contient en puissance (dont la lumière est le plus souvent la cause). Ce que certains photographes savent extraire et montrer.

La distance paysagère

Les façons de voir l'espace public urbain par les concepteurs expriment une perception visuelle envisagée comme une expérience esthétique de l'objet, de la forme ou du paysage qui met le spectateur à distance de ce qui est contemplé. Les effets visuels envisagés sont donc liés à la mise en condition physique du regard (transparence, clôture, écran, orientation...). Or le spectateur est bien "dedans", il fait partie du paysage.

Cette façon de voir tend de plus à détacher l'action visuelle de toute autre modalité sensorielle : il n' y a semble-t-il ni sons, ni parasites pour que s'execrce la fascination. L'espace urbain pris comme un paysage visuel conduit à faire abstraction du public, on dira qu'il s'agit plutôt une "prise de vue" que d'une mise en vue (nous explicitons plus loin cette notion).

Texture et lumière s'effacent devant la forme

Enfin l'intérêt des architectes se porte plutôt sur les formes que sur la texture des matières. Pourtant la texture (dont l'analogie acoustique serait le "timbre" des sons) est un constituant essentiel de la perception visuelle : grain des choses qui renvoie au tactile. Plusieurs explications de ce désintérêt sont possibles :

1/ les textes parlent peu de la matière car c'est plutôt lors du projet que celle-ci est prise en compte, le choix des matériaux peut impliquer des critères de texture,

2/ le dessin, perspectif ou non, favorise la volumétrie au détriment des textures qui sont plus difficiles à "rendre" (Gombrich montre que les peintres ne sauront rendre les textures que tardivement). Qu'en serait-il d'un dessin qui donnerait essentiellement les textures à voir ?

3/ le lisse et le reflet sont des caractères "modernes" jusqu'à une époque récente (emploi du verre et des matériaux polis),

4/ la perspective et la distanciation paysagère privilégient un regard global, lointain, lignes et délimitations y sont dominantes.

III. La vision de l'espace urbain sous influences

Il s'agira essentiellement ici de relever les analogies et métaphores liées à des techniques ou à l'art qui servent de modèles à la perception visuelle de l'espace construit. Les conceptions de l'espace visible sont-elles sous influences ? Que peut nous amener l'oeil du photographe ?

Les métaphores qu'on trouve dans les discours et textes parlant d'architecture ne sont-elles qu'une autre manière de s'exprimer ou portent-elles quelques modifications significatives du mode de voir et de concevoir en empruntant des compétences à d'autres domaines ? Comment la culture des aménageurs d'espaces publics intègre-t-elle des techniques nouvelles ? Nous n'entrevoyons ici que quelques idées qui pourraient faire l'objet de développements plus importants notamment sur le rapport entre espace public et le monde et les techniques cinématographiques et sur la mise en scène lumineuse du paysage urbain.

VOIR COMME AU CINEMA, IMAGES

On n'est pas loin de penser aujourd'hui que la photographie est devenue l'instrument principal de communication et est, de ce fait, intervenue depuis quelques décennies, directement sur la conception architecturale et urbanistique (A. Fortier-Kriegel, dans *Composer le paysage*, 1989.) Ainsi l'architecture serait en passe de s'élaborer *"non plus tant en rapport à l'objet matériel, au site et à la réalité spatiale qu'elle génère, que par les images spectaculaires que l'on retrouve imprimées dans les revues"?* Architecture dessinée pour être photographiée depuis un point de vue où elle procure le maximum d'effets, comme le dit Devillers. Soit, l'image et son corrolaire, l'expositon, ne remplacent en rien l'expérience et l'usage.

Mais les techniques cinématographiques et photographiques auraient aussi apporté des notions nouvelles pour qualifier l'expérience visuelle de l'espace et des modes de voir. *"L'invention d'un découpage de la vision différent à la fois de la perspective centrée et de son implosion provoquée par les avant-gardes, avec le travail sur la profondeur et la dilatation latérale*

du champ cinématographique n'a pas été sans transformer à la fois l'anticipation des cheminements autour ou à l'intérieur d'un bâtiment "[1]

Ainsi, l'emprunt des notions de séquences et de travelling permet de parler de l'expérience du déplacement de l'individu dont la dynamique se renforce avec les moyens de transport plus rapide. L'analogie avec le *défilement* d'un décor devient possible. Arnheim rapelle le *travelling* cinématographique, qui montre un effet visuel de déplacement obtenu *"en faisant défiler un décor à partier d'un point de fuite situé devant le spectateur, à gauche, à doite, par dessus et par dessous lui." "Toute expérience de locomotion, ou presque, implique un antagonisme élémentaire entre la progression de l'individu et le déplacement optique de son environnement dans la direction opposée." (Arnheim)*

Arnheim (p.120) relève la critique que Rasmussen, dans son livre *experiencing architecture* , adresse à un historien de l'art concernant sa façon de regarder une ville ancienne. Celle ci est vue comme s'il s'agissait d'un peinture ou d'une photographie prise d'un point fixe. Si cette façon de voir convient à l'espace classique, elle ne peut convenir à des espaces qui n'imposent aucun point de vue au visiteur. *"Pour voir cet espace, il faut considérer chaque vue comme une perspective accidentelle dont aucune ne s'exclut"* conclut Arnheim. Celui-ci fait alors référence au film : au lieu d'essayer de découvrir une organisation d'ensemble et d'attribuer aux vues individuelles une position spécifique dans cet agencement, l'esprit dégage un ordre qui lui est propre.

"Il mémorise la séquence linéaire des vues qui se déploient de façon plus ou moins prévisible, comme elles le feraient dans un film."

Mais l'analogie de la perception à la représentation cinématographique s'arrête là *"L'image sur l'écran est limitée à une fraction de l'espace réel et (...) le spectateur n'expérimente pas dans son corps le parcours de la caméra" (Arnheim, p. 121).* Dans l'image, l'espace n'entoure plus le spectateur, elle lui fait face un peu comme lorsque l'on met les mains en oeillère pour réduire le champ de vision, remarque encore Arnheim. Tout réside alors dans l'art du cadrage qui délimite la vue. L'idée du film, métaphore devenue peut-être trop courante, est aussi employée à posteriori : *"L'esthétique baroque alterne les séries, les séquences de passages et d'ouvertures, d'ombres et de lumière, de seuils et de vides, dans un jeu savant de proportions conçues non plus d'un point de vue central et unique (comme*

---

1 J.L Cohen ibid.

c'était le cas dans les places royales classiques), mais pour offrir un déroulement, un film *amalgamant espace et temps."*[1]

L'influence des techniques mises en oeuvre dans d'autres domaines que l'architecture se traduit par des emprunts à de nouveaux référents visuels qui s'introduiront petit à petit dans l'espace public : *"L'architecture dont on prend connaissance par l'oeil est plus que jamais l'introduction de valeurs de civilisation et de culture dans le construit. J'ajouterai que nous sommes considérablement influencés, qu'on le veuille ou non par ce que j'appelle les nouveaux référents visuels produits dans les domaines technologiques et scientifiques aussi bien que culturels à travers les arts plastiques, le cinéma, la publicité et la télévision."*[2]

Du tableau à la séquence

"Les nombreuses références à la peinture, aux lois de la perspective, aux mécanismes de la vision, font penser que Sitte conçoit la place ou la rue comme un tableau *: comme une* totalité distincte de l'espace existentiel du spectateur, *comme un monde spectacle figé en objet face au sujet voyant, sans racines et sans poids."(Wieczorek, p. 156)*

Alors que Sitte faisait référence à une suite de *tableaux* se succédant dans le mouvement du spectateur, l'idée de *séquence* est aujourd'hui employée. La notion de séquence introduit la dimension temporelle, l'idée du déroulement dans le temps de l'action et de la perception. L'expérience visuelle séquentielle s'oppose-t-elle à la simultanéité paisible de la perception picturale, à l'image unifiante et immédiate ?

Lynch emploie aussi l'idée de *séquence.* Après avoir souligné que la taille croissante des métropoles et la vitesse à laquelle nous les parcourons soulevaient des problèmes nouveaux à la perception, et toujours soucieux du mouvement de l'observateur, de son sens (réversibilité) et de son orientation, Lynch évoque, dans le cadre de l'expérience d'une vaste zone urbaine organisée, l'idée d'un modèle basé sur les séquences et la durée.

"Il est facile de concevoir la forme d'une séquence d'événements répartis le long d'une ligne", les séquences pourraient être interrompues ou réversibles, "comme un roman feuilleton dans une revue"(Lynch).

---

1 MJ Bertrand, et H. Listowski les places dans la ville, Dunod, Paris, 1984.

2 Art Press, N° 113, Avril 1987. "Contre l'autonomies en architecture", interview de Nouvel par Chantal Beret.

L'affinité de l'aménagement de l'espace avec les pratiques de la musique, l'art dramatique, la littérature ou la danse est nouvelle. Thiel[1] a particulièrement étudié un système de notation qu'il définit comme un *"système de signes graphiques analogue à la notation musicale (ou chorégraphique) comme moyen technique utilisé pour analyser ou créer des environnements physiques, s'appuyant sur une expérience séquencielle en temps réel."*

Tschumi[2] considère l'architecte comme un *metteur en scène* de séquences, :*"En littérature et au cinéma, les séquences peuvent être manipulées par des procédés tels le retour en arrière, le faux-raccord, le gros plan, le fondu enchaîné. Pourquoi pas en architecture, en paysage ?"*

La définition de la séquence par Tschumi est empruntée à R. Barthes (L'analyse structurelle du récit): *"Une séquence est une succesion logique d'éléments liés par un relation de solidarité : la séquence débute lorsqu'un de ses termes n'a pas d'antécédent solidaire, et se termine lorsqu'un autre de ses termes n'est pas suivi solidairement."*

Tschumi évoque ainsi l'idée de la séquence spatiale [3]*"ce type de séquence privilégie un cheminement le long d'une série de points fixes, une famille de points dans l'espace, liés par un mouvement continu"*, une séquence d'espaces peut jouer sur un *"mélange d'effets"*. La séquence d'espaces implique le mouvement de l'observateur, *"ce mouvement peut être formalisé, en ligne droite, courbe, sinusoïde, rompue, suggérant une chorégraphie."*

L'idée de séquence implique celle de narration : *"ce narratif combine la présentation d'un événement (ou chaîne d'événements) avec la perception d'un espace."*

La référence au cinéma renvoie à un monde visuel mouvant dans lequel le regard est dynamique. L'emprunt de notions au monde cinématographique concerne, comme on le voit, à la fois la

---

[1] op. cit.

2 On se réfère au texte de Tschumi in *Enfin l'architecture* , Le Dantec, Ed. Autrement, Paris, 1984.

3 La notion de séquence est aussi appliquée au travail même de l'architecte, séquence de transformation de l'objet architectural sur lequel sont appliquées des opérations de transformation Le deuxième type de séquences est spatiale et nous intéresse plus particulièrement dans notre approche. Enfn le troisième type de séquence est programmatique, elle suggère une collection d'événements et d'activités assemblés le long d'une collection d'espaces.

représentation de l'expérience de l'espace (idée de séquences, d'exposition, de cadrage) et le processus de conception qui est comparé à un *scénario* ou à un *montage* :

"La gestion des effets de surprise ou de découverte progressive, le jeu des échelles dans la division des surfaces, la mise en situation d'objets à réaction poétique, comme disait le Corbusier ou de composants isolés du bâtiment relèvent autant de la réalisation d'un scénario aux multiples montages possibles, tendus vers un happyend déchirant que d'un travail projectif, métrique." [1]

MISE EN SCENE DE L'ESPACE ET MISE EN SCENE DU PUBLIC : VOIR EN DRAMATURGE

La ville comme théâtre

Bien avant que le cinéma fournisse des outils de conception à l'espace urbain, le monde de la scène avait servi quelques métaphores influençant les modes de percevoir.

La ville et ses espaces publics considérés comme une scène n'est pas une idée nouvelle. La ville serait-elle un théâtre permanent ? Déjà, pour Serlio[2] la cité est une aire de représentation permanente à la manière du décor de théâtre. Mais l'inverse est aussi vrai : les décors de théâtre peints en perspective apparaissent peu après la naissance de celle-ci, et le décor de fond en perspective illusionniste représente souvent un espace urbain. Klein[3] observe que les traités de perspective comportent alors presque tous un chapitre de scénographie[4] consacré

---

1 J.L Cohen," La coupure entre Architecture et Intellectuels ou les enseignements de l'Italiophilie", Extenso, n° 1, 1984

2 Livres d'architecture, 1547.

3 Robert Klein, *La forme et l'intelligible - écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, NRF, Gallimard, Paris, 1970,

4 La distinction entre perspective et scénographie est encore peu claire au temps où Claude Perrault écrit au XVII ème d'autant plus que l'origine grecque du mot scénographier signifiait la peinture de décors pour la scène: " Perspective convient tout à fait au mot scénographie qui signifie la représentation d'une tente, c'est à dire la représentation entière d'un édifice, laquelle est mieux faite par la perspective que par l'ichnographie qui ne trace que le plan, ni par l'orthographie qui ne donne que l'élévation d'une des façades ; la scénographie ou perspective en faisant voir plusieurs côtés à la fois (...) sert à représenter l'effet de l'execution parfaite de tout l'édifice."

Rappelons que les décors de théâtre peints en perspective apparaissent dès la "naissance" de celle-ci. Ainsi les vues comme le tableau de la *città ideale* d'Urbino

au raccord de la perspective plane du fond de scène avec les volumes traités en trompe l'oeil.

Sitte rappelle la description du forum faite par Vitruve et se demande si celui-ci n'est pas une sorte de théâtre (intro p.8). Pour Sitte, la ville est l'oeuvre d'art la mieux connue ordinairement ; il s'agit alors de la traiter comme un spectacle, la dimension didactique n'est pas absente de ce point de vue : *"La ville est une oeuvre d'art qui exerce quotidiennement, à chaque heure, son action sur la masse du peuple, alors que le théâtre et le concert ne sont accessibles qu'aux classes fortunées" (Sitte, p.120)*

La métaphore théâtrale, lorsqu'elle est employée par Sitte, touche à la matérialité spatiale même, il s'agit au premier degré du "décor" constitué par les édifices : *"La piazza della Torre constitue également un ensemble autonome visiblement destiné à mettre en valeur la tour, qui doit produire un effet aussi saisissant que s'il s'agissait d'un décor de théâtre."*(Sitte, ibid. p.62)

L'espace public, ce volume en creux, n'est pas une salle de spectacle mais comme elle, c'est un vide bien délimité, et ce qui s'y trouve à voir mérite le bon point de vue.

"C'est ainsi que furent créées les grandes places fermées sur trois côtés devant les églises et les palais, les parterres géométriques, les perspectives lointaines, les points de vue les plus variés et les somptueuses variations du motif de la rampe d'accès devant les édifices monumentaux. L'espace conçu comme une scène de théâtre, et fermé sur trois de ses côtés, devient le motif fondamental de toutes les compositions."(Sitte, ibid. p. 81)

Mais cette théâtralité architecturale fut aussi contestée bien plus tard et opposée à l'ordinaire de la rue : *"La rue est pleine de fantaisie, bien plus que la pompeuse théâtralité de l'architecture courante."*[1] Nombres d'"effets visuels" renvoient au langage perspectif. En même temps, dépasser la vision perspective de la Renaissance est un des problèmes fondamentaux du langage architectural moderne. Zevi (1981) affirme que Le Corbusier se réfère à un langage classique antérieur à la perspective : la Grèce antique. L'espace public moderne serait

---

révélent une architecture "idéale" dans le contexte de la Renaissance, et prennent la ville comme une scène, elles donnent à voir une nouvelle ordonance urbaine. Selon Krautheimer, auquel se réfère aussi bien Francastel que Damisch, ces panneaux sont souvent désignés soit comme des "perspectives architecturales", soit comme des projets de décors pour le théâtre, figures de la scène tragique et de la scène comique au sens où les définissait Serlio.

[1] Interview de Venturi, in Klotz, Questions aux architectes, p. 432.

"antiperspectiviste" dans la mesure où la continuité des limites est rompue et où le point de vue est conçu en déplacement. Dans cette architecture, le cube perspectif est défait en se décomposant en plans correspondant aux faces qui deviennent libres entre elles.

LE POINT DE VUE PERSPECTIF

Souligner le rôle que l'utilisation de la perspective a joué dans la mise en forme de l'espace urbain est un truisme. Il est difficile d'aborder la dimension visuelle de l'espace urbain sans faire un détour par la perspective. D'autant plus encore, lorsqu'on considère que celle-ci serait devenue une véritable façon de voir qui aurait changé le regard en y imprimant son cadre : *"La perspective tient lieu de fondation pour la réalité sensible"*(Cauquelin, p.101). La perception visuelle se logerait alors dans cet ordre culturel tenu pour vrai :

"Comment se fait-il que ce que les peintres de la renaissance ont fabriqué soit devenu l'écriture même de notre perception visuelle ? Que ce soit devenu une sorte de machine à regarder le paysage ? La peinture projette devant nous un plan, une forme où se coule la perception, ***nous voyons en perspective****, nous voyons des tableaux, comme par une contrainte de l'oeil à se représenter le monde selon la peinture, "on parle de plans, de proximité de lointains, de distance et de points de vue, c'est à dire de perspective". (Cauquelin, 1989, p. 71)*

Rappelons simplement que l'espace urbain est le lieu privilégié de l'application des lois de la perspective : est-ce un hasard si Brunelleschi prend des places publiques pour cadre lors de ses deux premières expérimentations de la perspective ? Ainsi, la première expérience de Brunelleschi prétendait reproduire *"à l'échelle d'une "vue" réduite en proportion, les conditions dans lesquelles le baptistère San Giovanni se donnait à voir, dans l'encadrement de la porte centrale de la cathédrale de Florence, à un observateur placé à l'intérieur de celle-ci à la distance prescrite"* (Damisch). Voici donc une première simulation digne du photo-montage. Mais surtout, instrument révolutionnaire, elle est sensée intégrer la perception esthétique de l'individu au contexte urbain réel. De plus, la perspective correspond autant à une METHODE nouvelle de mise en forme qu'à un outil de représentation. L'espace public urbain sera ainsi l'enjeu principal des nouvelles façons de voir et de représenter, dont les applications se multiplient en s'opposant radicalement à l'espace urbain médiéval, l'espace public bâti se transforme radicalement en fonction de celles-ci à partir de la Renaissance. Mais, au delà de cette transformation matérielle de l'espace, l'effet de vérité réalisé par le

dispositif perspectif procédait selon Damisch *"en même temps que de l'information contenue dans l'image, des conditions d'une expérience qui, tout en se réglant sur la structure de celle-ci,* ***visait pour une part à l'isoler du contexte en concentrant le regard sur elle.***" (Damisch, 1990). Ce n'est pas seulement la volonté de restituer la troisième dimension qui caractérise la perspective mais son irréductible "point de vue", l'espace public qu'elle produit est visuellement directif et focalise le regard comme à travers un cadre de scène.

Pratiques de scénographes

Le terme de scénographie, appliqué à des espaces publics ou à des éléments constituant celui-ci, est aujourd'hui de plus en plus employé.[1] Les pratiques d'aménagement se réfèreraient à des modalités de découpage et de transformation provenant de l'expérience du spectacle qui s'adressent directement à nos sens et surtout à celui de la vue.

"La scénographie est l'art d'organiser les points de vue et de découper l'espace qui s'offre au regard."[2]

Si l'on en croit Von Meiss, architecte,*"une oeuvre d'architecture qui n'est conçue que de l'extérieur cesse d'être de l'architecture et devient scénographie"*, l'espace public, extérieur essentiellement, est-il alors un domaine d'application parfait ?

La scénographie, compte tenu de son origine théâtrale, renverrait à un cadre visuel plus statique que celui du cinéma dans la mesure où le point de vue est fixe, où la scène est cadrée. Le mouvement qui se dessine actuellement en faveur de la parenté entre l'architecture et le théâtre, vise à *"relier les arts de l'espace aux arts de la scène et de l'écran."*[3] Ceci n'est pas sans ambiguités, d'autant plus dans le domaine

---

1 "le spectaculaire, le scénographique : si l'architecture veut signifier, elle est amenée à prendre en compte un savoir jusqu'alors souvent utilisé par le scénographe : créer l'espace de représentation d'une oeuvre philosophique implique d'imprégner de significations précises chaque élément du décor, de tendre au maximum la relation de l'espace créé (support du dire) aux concepts fondamentaux justifiant ce dire. Les relations de la scénographie de l'architecture sont évidemment là et non dans la notion populaire et péjorative de décor, élément faux, creux et éphémère." (entretien avec J. Nouvel in AA Fév. 1984)

2 "L'élargissement de la scénographie", M. Freydefont in actualité de la scénographie, n° 34, 1987, p. 34.

3 M. Freydefont id. note 2.

de l'espace public, les mises en scène sont réservées aux espaces publics monumentaux et symboliques. La prise en charge de l'espace sensible, confié à un créateur ne dépossède-t-elle pas quelque part le citadin du façonnage de sa propre sensibilité ? Ainsi peut-on redouter que *"ces images produites avec la ressource de l'art ne se substituent à celles façonnées (par les habitants) à la suite de leurs trajets, de leurs amitiés, de leurs rêves"*[1] Les critiques de la société de spectacle nous font prendre un peu de distance par rapport à la scénographie généralisée.

Comment caractériser une démarche scénographique ? Faut-il voir dans cette mise en avant de la scénographie un échec de l'architecture et des architectes, une compétence insuffisante ?

Le recours à l'idée de scénographie renvoie notamment à l'idée d'*action* : il s'agit de mettre en forme le cadre dans lequel va se dérouler celle-ci, mais surtout de préparer la réalisation d'actions, de scènes, ou comme le disent certains, d'en constituer la *dramaturgie*. Ceci implique une appréhension précise de ce qui se produira dans l'espace, des événements qui s'y dérouleront. Dans un sens, ce serait peut-être l'occasion de réorienter la démarche de conception plus près des pratiques, des cheminements, des éclairages et des points de vue possibles.

Mais encore, scénographier l'espace ce serait aussi mettre en scène le regard public sur lui-même :

"L'architecte a fourni par son art un cratère, aussi simple que possible, de sorte que les gens eux-mêmes servent d'ornement." (Arnheim, p.264, citant Goethe sur l'arène de Vérone) Plus loin à propos du musée Guggenheim :"Il voit les autres visiteurs comme une image éloignée de gens regardant des images, ceux-ci lui offrent le spectacle d'une partie de la foule à laquelle il appartient lui-même."

La vision scénique de l'espace public renvoie à la fois à une conception en terme de décor, de cadre, mais elle fait aussi référence au jeu des acteurs qui sont en scène, d'où la notion de dramaturgie qui vient à l'espace public.

*

La scénographie a évolué, et les arts visuels passent désormais à l'*écran*. Ses sources ne sont pas uniquement le domaine du théâtre car elle puise désormais dans toutes les technologies récentes qui mettent

---

[1] article de Jean-Pierre Garnier "La ville inimaginable" *in* Espaces et Sociétés n° 62-63 qui cite Pierre Sansot *in* "Les technopoles et leur image", La Tribune de l'expansion, Septembre 1988.

précisémment en oeuvre la vision. Aussi l'influence éventuelle sur les modes de conception des espaces publics, et les emprunts possibles aux techniques employées dans les arts visuels vont au delà du point de vue de la perspective qui est à l'origine de la scénographie.

Les techniques présentes dans le quotidien ne modifient-elles pas les cadres de vision (que ce soit ceux de l'homme de la rue ou ceux du concepteur), en introduisant de nouvelles références ? Nos façons de voir ne changent-elles pas aussi ? Comme le souligne Ninio (1990), *"la perception a sans doute changé de tempo" (...) " l'art du cinéma nous force à interpréter les images de plus en plus vite (...) le spectateur aujourd'hui accepte et décode des successions frénétiques de plans projetés sans transition."*

IV L'espace public électrique

La lumière est un des outils essentiels du scénographe, quelques éclairagistes urbains viennent depuis peu du monde du théâtre et de la scène. Leurs compétences dans cet univers du simulacre les amènent à transmettre un certain nombre de techniques, d'outils et de notions dans leurs interventions sur l'espace public nocturne.

"La lumière découpe, transforme, architecture l'espace. Selon ce qu'on éclaire et comment on l'éclaire, l'environnement et l'architecture changent de visage, tel le décor au théâtre et au cinéma. L'espace urbain n'est pas un théâtre, toutefois l'aménagement d'un lieu fonctionnel est en soi une scénographie mettant en relation des objets, des espaces et des personnes en mouvement."[1]

Mais, comme le souligne Amphoux [2] :

"Parler d'éclairage pour un éclairagiste, c'est parler d'éclairage électrique, rarement de lumière naturelle. Pour l'architecte, ce sera plutôt l'inverse (ne définit-on pas parfois l'architecture comme le jeu de la lumière sur les volumes ?) la question de l'éclairage nocturne étant le plus souvent déléguée à la compétence strictement technique de l'éclairagiste."

Toutefois il n'a pas toujours été question pour les architectes uniquement de jeux de volumes sous la lumière. Argan (1951) attribue la "pensée constructive" de la lumière en architecture à Gropius qui dès

---

1 L. Fachard, "le paysage nocturne".

2 cf. son article "Eclairage domestique et sentiment d'insécurité " *in* Les facteurs lumineux du sentiment d'insécurité, sous la direction de J.F. Augoyard, CRESSON/Plan construction, Grenoble, 1990.

1923 imagine dans son atelier un système de tubes diffuseurs, orientés dans des directions opposées. Le passage de la lumière-rayon à la lumière-espace prend ainsi, selon Argan, son origine au Bauhaus. Une lampe n'y est plus pensée comme un objet d'ornement mais comme *"la solution objective d'un problème dont les données sont la source lumineuse et le local à éclairer."* On a déjà souligné plus haut que la paroi tendait à être source lumineuses, ainsi au Bauhaus les expériences qui s'effectuaient dans le domaine de l'éclairage ont contribué à déterminer de nouveaux types d'ornements de surfaces. La lumière réfléchie est aussi importante que la lumière incidente.

RAPPELS D' HISTOIRE DE L'ECLAIRAGE URBAIN

La notion d'éclairage public apparaît-elle seulement en 1318 ? C'est la date à laquelle Philippe V le Long a ordonné qu'une chandelle soit entretenue toute la nuit à la porte du palais[1].

A la fin des années 1870, la diffusion de l'électricité connaît une accélération considérable[2]...et ce n'est peut-être pas un hasard si c'est avenue de l'Opéra que, dès 1877, sont installés seize modèles de luminaires à "bougie" - ce qui montre d'emblée un lien symbolique avec le spectacle et son public - . Les effets de lumière grâce à l'électricité sont employés très tôt au théâtre et à l'opéra, supplantant le gaz qui est potentiellement source d'accidents et procure des émanations de chaleur et d'odeurs. Le second avantage de l'électricité est un meilleur respect des couleurs des lampes à arc par rapport au gaz qui teinte en jaune, ce qui n'est pas sans effet du point de vue de l'éclairage des marchandises : commerce et éclairage électrique font bon ménage. La mise au point de la lampe à incandescence par Edison autour de 1879 et l'exposition de 1881 marquent le tournant de l'histoire de l'éclairage public et privé. L'éclairage au gaz avait de multiples inconvénients, hygiène, et efficacité sont reconnues à l'électricité, mais aussi une esthétique qui lui est propre :

---

1 cf. Jousse, La gestion de l'éclairage public, AVE, n° 6, 1987.

2 BELTRAM, A. & CARRE, P. *La fée et la servante*, Paris, Belin, 1991.

"par son éclat elle produit à travers les massifs des effets de clair-obscur pleins d'imprévus et d'originalité."[1] *"La lumière électrique aurait laissé au gaz la tâche banale d'éclairer et se serait donner la mission d'illuminer."*[2]

Deux fonctions sont ainsi dévolues à la lumière, une fonction utilitaire et une fonction décorative : l'illumination. A la fin du XIXème, l'électricité toute nouvelle est associée à l'idée de beauté et de fête. Il ne faut toutefois pas négliger les éclairages qui ne relèvent pas de la puissance publique et qui signent fortement le paysage urbain nocturne (publicité, enseignes, etc...). La publicité lumineuse ne commença en France que vers 1900 mais dans l'entre deux guerres, *"les annonces lumineuses transformèrent le paysage urbain au point que les réverbères paraissaient bien pâles par rapport aux néons accrocheurs"*,[3] la lumière attire la foule, elle fait vendre.

L'illumination est un art : la vogue des "fontaines lumineuses" est là pour l'attester. Les mises en scènes de l'espace urbain par la lumière électrique sont fréquentes avant le début du XXème. En 1878 l'électricité sert déjà la mise en valeur des façades des monuments publics comme le palais Bourbon et la Madeleine (p. 98). Dans les années vingt, les techniques "d'illumination" n'étaient pas sans adeptes. A. Citroën avait l'idée d'une publicité lumineuse mobile et nocturne sur la tour Eiffel à l'occasion de l'exposition universelle de 1925. Les expositions universelles ou celle de la "houille blanche" à Grenoble ont été de ce point de vue des événements lumineux.

L'espace public, en devenant électrique se transforme donc radicalement, mais surtout l'éclairage artificiel, et toutes ses applications (publicitaires, monumentales), vont créer véritablement un paysage visuel.

"Les électriciens évoquaient, avant la guerre de 1939, la nécessité d'un institut de la lumière, lieu de concertation entre techniciens, artistes et consommateurs afin de modeler les villes par le moyen de l'éclairage électrique."[4]

---

[1] H.Maréchal, "l'éclairage à Paris, Baudry, 1894. Cité in " la fée et la servante"

[2] L'illustration numéro spécial sur l'exposition de 1900, cité p. 99

[3] idem note 4

[4] p. 232, La fée et la servante., op. cit.

Mais après l'attrait et l'engouement des premières expériences, l'éclairage des voies et des places a été considéré du point de vue strictement utilitaire. On parle dans ce cas de "l'éclairage fonctionnel" voire "routier", l'apparition de l'automobile a évidemment joué en faveur de cette fonctionnalisation stricte mais ce n'est sans doute pas le seul facteur. A l'origine, l'éclairage a essentiellement pour but d'assurer la sécurité (en terme d'agression), puis il s'agit d'assurer celle des piétons et des automobilistes circulant sur la voirie. La fonctionnalisation de l'éclairage a réduit à tel point celui-ci qu'on voit encore des cités de banlieues éclairées par des projecteurs situés à des étages élevés aux angles des tours et des barres : la pauvreté des moyens assure la dramatisation nocturne. C'est depuis quelques années qu'une sensibilité nouvelle est apparue, certains services techniques des villes sont amenés à penser une autre composante de l'éclairage, distinguée en terme "d'éclairage urbain" mais pour des quartiers privilégiés (centre ville essentiellement). Le gain n'est pas très substantiel en terme d'éclairement mais contribue simplement à orner l'espace nocturne ou, selon un terme fréquent, à "l'animer".[1] Plus récemment, la profession d'éclairagiste, provenant du monde du spectacle, vient transférer ses compétences, soit pour l'éclairage de bâtiments particuliers (magasins, sièges de banques, hotels, etc) soit pour celui de monuments publics, soit encore pour de nouveaux espaces urbains publics.

Par ailleurs, des volontés de réflexions d'ensemble sont engagées, la rédaction de "charte" ou de SDAL (schéma directeur d'aménagement lumineux) pour certains centres urbains ou quartiers (plus précisément pour les quartiers centraux et symboliques de ces villes ou les nouveaux quartiers d'affaire) montrent le soucis de mieux gérer et à la fois de maîtriser l'image nocturne, car les édiles savent que les espaces publics vivent pour une grande part de nuit et que leur image a un impact particulier. Alors que les discours des architectes s'expriment en terme d'*espace*, les discours d'éclairagistes ou de scénographes accordent leur attention à l'*ambiance*, au climat, à l'atmosphère, termes flous mais

---

[1] La piétonnisation de nombreux centre ville a éliminé le danger représenté par la circulation automobile, le retour de la "lanterne de style" (c'est ainsi qu'elle est dénomée dans les milieux de l'éclairage) s'est alors souvent opéré. Mais la puissance d'éclairage de ces objets rétros n'a plus rien à voir avec la lanterne d'origine. Un enjeu se lit dans le choix des objets-signes que sont les types de luminaires mis en place : images rétro ou moderne s'affrontent là aussi.

exprimant un soucis apparent des qualités du milieu dans lequel le public prend place. Les couleurs d'éclairages sont *chaudes* ou *froides*, les flux lumineux sont *diffus* ou *découpés*...

"La lumière donne à voir, produit une image, elle donne à penser, produit du sens. Elle donne une indication à la fois physique et psychologique à l'image. La couleur, l'intensité, l'angle et la nature de l'éclairage, ce qui constitue l'effet, déterminent l'ambiance du lieu ou du sujet éclairé. L'effet d'éclairage a un rôle dynamique, ludique ou symbolique, il peut dramatiser ou dédramatiser le sujet ou le lieu éclairé, provoquant ou stimulant par là-même l'imagination de celui qui voit et vit la situation. C'est la dimension sensible de la lumière."[1]

La capacité de la lumière à créer un environnement fait à la fois de lignes virtuelles et de textures révélées, tend d'un autre côté à vouloir produire non seulement du sensible mais du sensationnel. L'effet est alors poussé à son comble, et non plus suggéré et laissé à l'imagination du spectateur, il est imposé. Cette forme d'esthétique faite d'évidences pose la question des limites jusqu'auxquelles peuvent aller les interventions sur l'espace public urbain (qui n'est effectivement pas un spectacle). [2]

---

[2] L'éclairage public prend une tournure dynamique et d'autant plus spectaculaire dans plusieurs opérations récentes dans lesquelles le public et la lumière sont mis en interaction. Par exemple Kersalé pour les docks de Saint Nazaire a installé des éclairages à base de fibres optiques et de couleurs, variant en fonction des flux de passages des personnes, une proposition similaire est préconisée pour l'éclairage d'une nouvelle place dans le cadre de l'opération Europole à Grenoble : les points lumineux sont au raz du sol (balises disposées de façon aléatoire) et varieraient selon le nombre de personnes présentes. Les variations de l'éclairage sont aussi prévues pour l'éclairage de monuments historiques : c'est le cas de la cathédrale Notre Dame à Paris (projet lauréat du concours : Narboni et Rota) où l'éclairage montrera les différentes étapes de construction, et celui de la cathédrale de Nantes (Kersalé) pour laquelle 2000 points lumineux varieront en fonction des indications fournies par un ordinateur lié au débit de la Loire et de son degré de pollution. Narboni propose pour l'axe de La Défense une "brume de lumière" passant de l'orangé au niveau de l'arc de Triomphe au bleuté au niveau de l'arche de la Défense.(cf. Le Moniteur du 20/12/91)

Les lumières du parc de La Villette (Clair et Starck) ont été aussi disposées pour créer des *motifs* lumineux : les aménageurs souhaitaient une ligne lumineuse descendante, les points lumineux ont un alignement dans l'espace mais ne sont ni horizontaux ni parallèles au sol, ni parallèles entre eux, ce qui donne un effet de pyramide dont le sommet serait à l'infini. De même le "serpent lumineux" conçu par Tschumi est sensé créer une promenade lumière suivant un axe nord/sud pour "habiller" l'espace et

LA NECESSITE D'OUTILS NOUVEAUX ET TRANSVERSAUX

Deux approches de la lumière peuvent être repérées :

• fonctionnaliste psychosociologique

Moles en est un des représentants, il définit dans un article de 1981 les "fonctions" de la lumière, la psychosociologie de l'urbain. D'autre part, Moles cherche à définir l'animation urbaine et le plaisir éventuel par "la densité globale des micro-événements au mètre carré", il préconise ainsi l'emploi de projecteurs de petite puissance pour "augmenter la richesse visuelle de l'environnement", en supposant que la densité de stimuli est une définition originale de la notion de centre ville.

L'espace du regard selon Moles comporte un facteur de forme (vision périphérique et vision axiale) et un facteur de grandeur, lié plus ou moins directement à l'éclairage moyen et à l'uniformité de la répartition.

• plastique

Cette approche a le mérite d'explorer la lumière dans tous ses aspects sensibles, la référence aux éclairagistes de cinéma tel Alekan et de théâtre fait bénéficier des réflexions que ces spécialistes ont développées.[1] Elle oppose une approche "sensible" de l'éclairage à une approche technique.[2]

---

rassurer le promeneur. (cf. l'interview de François Jousse et Louis Clair *in* LUX , n° 156, janvier/février 1990.)

La volonté d'une mise en ordre du paysage lumineux est illustrée par le réaménagement des Champs Elysées : la suppression, ou plutôt la réglementation des enseignes lumineuses entre l'entresol et le sixième étage, laissera des illuminations spécifiques des façades assumer le paysage.

Il faut souligner le caractère relativement maléable de la lumière. Parfois, les intentions lumineuses initiales sont remises en cause : les couleurs de la lumière et le niveau lumineux des nouveaux appareils éclairant le parvis de l'hôtel de Ville de Paris ont fait l'objet de réclamations critiquant "l'aspect froid et le ton blafard" donnés à la place (cf. l'interview de François Jousse et Hervé Foucard *in* LUX , n° 159, août/septembre 1990.) Les ampoules ont été remplacées.

[1] Donnons la parole à un éclairagiste qui défend cette position :

"L'évolution des techniques d'éclairage et la production de matériels standardisés ont fait oublier le rôle éminemment sensible de la perception visuelle. Les simplifications hâtives, le manque de programme, de parti-pris, et particulièrement l'absence d'un point de vue global conduisent à un appauvrissement de l'ambiance lumineuse de

De façon schématique, la conception en matière d'éclairage reste dominée par deux modèles principaux : d'une part, l'approche du paysage urbain qui met en avant la dimension esthétique de l'environnement visuel ; d'autre part, l'approche fonctionnelle qui insiste sur les facteurs de *sécurité routière*, d'*insécurité urbaine* ou encore de *confort visuel*. Pour aussi intéressantes et justifiées qu'elles soient, ces démarches opèrent des réductions de la perception de l'espace public par le citadin. Celle-ci ne peut en aucun cas être assimilée à une expérience d'ordre artistique, ni à un schéma comportementaliste du type stimulus-réponse.

Ces types d'approches tendent à considérer la perception en terme réceptif et à minimiser la dimension active, configuratrice, constructive qui la caractérise. Quels sont les outils d'analyse dont nous disposons pour articuler les qualités formelles et lumineuses de l'environnement urbain à l'expérience qu'en fait le citadin ?

Le repérage de "schémas visuels" (à défaut d'une autre dénomination pour le moment) devrait permettre de nommer et de qualifier les interactions entre l'environnement visuel, lumineux, l'architecture et le vécu de l'usager, dans le cadre de l'espace public qui nous intéresse ici (mais cela pourrait être aussi fait dans d'autres contextes). La lecture des chapitres précédents fait apparaître le manque, ou tout au moins l'absence de formalisation, de notions opératoires

---

l'architecture et du paysage, au profit de niveaux d'éclairement dépassant très largement les besoins réels de lisibilité et d'information visuelle."

"l'ambiance lumineuse nocturne est un élément essentiel de composition urbaine" La nuit d'un site c'est une autre géométrie (...) l'environnement et l'architecture changent de visage, tel le décor au théâtre et au cinéma (...) L'élaboration d'un concept de composition urbaine nécessite l'état d'esprit d'un metteur en scène qui imagine les situations, anticipe les attentes et les comportements d'un public." (LEA - Valence -1990)

La méthode envisagée par ce même éclairagiste porte sur trois niveaux:

analytique : les programmes, les thèmes et les objectifs

technique : hiérarchie, gestion, choix d'organisation des sources principales et secondaires

artistique : parti pris et orchestration des effets afin de créer une atmosphère, des résonances, un climat...

[2] cf en annexe. nos entretiens avec Laurent Fachard (éclairagiste) , Marcel Jousse (Ingénieur éclairagiste- Ville de Paris) et Roger Narboni (concepteur lumière) .

pouvant être utilisés comme instrument transversal d'analyse et de conception.

V. Illusion, impression et effet

Le terme d'*effet* [1] s'est avéré assez souvent employé et selon des acceptions différentes dans les écrits descriptifs sur l'architecure et l'urbanisme. Les rapports entre formes, point de vue, distance, éclairage sont créateurs d'effets, toutefois ce n'est pas au titre d'un outil systématique que cette notion est utilisée, elle fait partie du langage courant. Le terme d'*effet* est employé pour signifier plusieurs choses à la fois, on a relevé les expressions suivantes : effet de *perspective,* de *vide, d'abandon,* effet *spatial,* de *clôture,* de *fermeture,* de *théâtralité,* de *transparence,* de *profondeur...* Certaines de ces désignations renvoient à des phénomènes d'optiques, d'autres sont métaphoriques, et d'autres expriment plutôt un sentiment, une impression.

Nous tenterons d'éclairer à présent ce que recouvre cette notion et en quoi elle peut-être intéressante dans l'approche de l'espace public comme monde sensible .

Le terme effet a une histoire : Hildebrand fera de celui-ci le critère distinctif de l'espace physiologique[2]. Un premier terme (daseinsform) désigne la forme que nous attribuons à un objet indépendamment de nos perceptions. Elle constitue un facteur qui dépendrait exclusivement de l'objet. La forme active (wirkungsform) au contraire est toujours **le produit conjoint de l'objet** d'une part, et de son éclairage, **de son environnement,** du point de vue de l'**observateur** d'autre part. L'effet de cette forme active est précisément de transformer toutes les dimensions absolues en **relations.** Il faut retenir cette caractéristique

---

[1] Les définitions du terme "effet" dans le Larousse = Ce qui est produit, réalisé, entraîné, par l'action d'une chose, évidente idée de conséquence ; en mécanique c'est la puissance transmise par une force, en physique terme désignant certains phénomènes physiques accompagnés d'émission de chaleur, lumière, etc..., c'est aussi l'impression produite sur quelqu'un, surtout avec le verbe faire "faire de l'effet", effet d'optique = illusion, mais aussi procédé visant à attirer l'attention ou attitude affectée par ostentation, (effet de voix, de jambe, idée d'intention (à cet effet)

2 cf. Wieczorek à ce propos, 1981, p. 155-156

fondamentale de la notion d'effet perceptif comme une relation, un produit de l'objet et du contexte. Mais il faudra distinguer alors effet et illusion.

LES ILLUSIONS ARTISTIQUES.

L'illusion en art s'applique aux cas où une image est prise par l'observateur pour l'objet physique qu'elle représente. Selon Arnheim, le concept d'illusion dérive de la dichotomie qui oppose la vision de la réalité physique à la vision des images de cette réalité. En peinture, l'anamorphose est un effet d'optique consistant à déformer ce qui, vu sous un certain angle, reprend son aspect véritable.

Selon Gombrich l'attendu est toujours créateur d'illusion ("Nous n'avons nul besoin d'écouter quand nous pouvons prévoir ce que nous allons entendre"), dans certaines situations, la *projection* du spectateur va se substituer à la *perception* . L'art est porteur d'illusion car toute représentation à deux dimensions est nécessairement incomplète, la forme complète reste à imaginer, Gombrich montre que l'imagination du spectateur est mise de plus en plus à contribution : *le rôle du spectateur* prend alors tout son sens et son importance, la perception est active. L'*ébauche* est ainsi parfois plus efficace que l'oeuvre entièrement achevée, elle laisse au spectateur le soin de ses illusions. Ces idées nous indiquent la part active du spectateur, l'espace perçu n'est pas géographique ni physique, le rôle de l'observateur est donc loin d'être négligeable, tout ne réside pas dans ce qui est donné. Plusieurs catégories d'illusions sont distinctibles qui iraient d'un niveau "objectif", effets formels, motifs et images lumineuses, à un niveau plus subjectif, où l'imagination est sollicitée et crée en grande partie l'effet.

LES ILLUSIONS GEOMETRIQUES ET OPTIQUES

Ninio remarque que les illusions géométriques ont souvent été assimilées à des hallucinations, des mirages, des chimères, des rêves, afin de prouver le caractère peu fiable de la perception. Il suggère qu'elles témoignent au contraire *"des efforts accomplis par le cerveau pour mettre de l'ordre dans les informations acquises par différentes méthodes, et les assembler en une carte cohérente. Les distorsions visuelles sont aussi estimables que les déformations d'une carte de géographie."*

La perception visuelle est pleine d'illusions qui tendent notamment à neutraliser les variations de l'environnement ou du moins à les minimiser (la couleur d'un objet reste stable sous des éclairages différents, l'image mentale ne sautille pas malgré le mouvement des yeux, un objet rond vu de biais semble encore circulaire, etc.), selon Ninio encore, le problème majeur est d'harmoniser la vision statique et la vision dynamique et exploratoire.

Les cas d'illusion d'optique géométrique sont infinis, Lipps consacre un traité à leur classement et leur explication (plus de deux cents sont connues). Sachant que l'observation est sujette à certaines tendances exerçant une influence triple de création, de modification et de correction des formes, ce domaine d'étude est intéressant mais restera limité à des aspects purement perceptifs et formels.

L'ARCHITECTURE EN EFFETS

En architecture, les illusions d'optiques sont essentiellement liées à la perspective, certaines sont intentionnelles. Norberg Shulz appelle celles-ci des "subtilités optiques " et y accorde très peu de considération, certes le but de l'architecture ne peut se réduire à la production de ce genre de subtilités :

"Il faut donner très peu de considération aux théories concernant les subtilités optiques . Nous voyons bien le même bâtiment quel que soit le temps, même si un éclairage particulier accentue sa structure" (p. 309)

D'autres auteurs y sont plus attentifs :

"Dans la cour du palais Spada, à Rome, une fantaisie architecturale s'offre au regard : des colonnes de tailles décroissantes judicieusement disposées font apparaître ce passage plus long qu'il n'est réellement"(Rasmussen, p. 32)

A propos de la place du Capitole de M. Ange : "quand vous êtes debout sur la place, vous avez l'impression qu'elle est rectangulaire, tant l'irrégularité a été habilement contrecarée par le dessin du dallage..."(Rasmussen, p. 44)

Selon A. Charre la transformation par Pierre de Cortone de la place devant l'église Saint Marie de la Paix vise des "effets optiques singuliers". Ces illusions sont en fait des illusions de perspective qui dépendent du point de vue, les illusions d'optique sont aussi utilisées pour remédier à des erreurs optiques, pour corriger les déformations géométriques.

"L'architecte exploite ces illusions d'optique des deux manières suivantes : 1/ pour nous tromper comme le décorateur de théâtre, en imitant des choses

inexistantes ; mais lorsque nous les découvrons en architecture nous sommes désappointés, parce que le caractère vrai de la construction de l'oeuvre est déformé. Cela s'est produit à l'époque du Baroque, où les impostes des bandeaux, des frises mais aussi des corniches entières convergeant vers un point de fuite ont donné une profondeur perspective inexistante à des surfaces de portes ou à des encadrements de fenêtres.

2/ L'architecture exploite les illusions d'optique artificielles pour faire ressortir certaines tendances artistiques nécessaires de l'oeuvre; elle élargit, par exemple, le côté d'une place, comme la Piazza del Campidoglio, pour faire valoir l'oeuvre principale; elle élève optiquement un bâtiment, comme la basilique de Saint-Pierre, en donnant une inclinaison ascendante à l'axe d'accès, et ainsi de suite. Ces illusions ne déforment pas la construction véritable de l'oeuvre mais lui sont subordonnées en accord symphonique." (Michelis, 1974)

Choay remarque que le terme "effekt" est un des mots qu'emploie fréquemment Sitte dans son *Art de bâtir les villes*. Ce n'est pas un hasard, celui-ci écrit à une époque où les théories esthétiques et les idées de la théorie de la forme (Gestalt) sont en germination[1]. L'objectif que s'était fixé Sitte est de dégager des causes et des règles qui permettent de reproduire ces "effets esthétiques", de rechercher les procédés et artifices qui les mettent en oeuvre. Cette recherche se fait essentiellement *in situ*, l'observation directe est le ferment de ses analyses.

Dans ces analyses, le terme "effet" est parfois employé seul dans des locutions du type "le plus bel effet", en d'autres occasions, l'effet est précisé mais le répertoire est restreint. Le type d'effet formel le plus utilisé est celui de clôture, la règle principale consiste à limiter les échappées visuelles, comme on l'a vu précédemment. Cette acception de l'effet relativise l'espace objectif, géométrique, et rend à celui qui perçoit une part de reconstruction. L'impression de grandeur d'un espace naît ainsi du rapport entre ses dimensions et les édifices dominants, et non de sa grandeur réelle, *"il serait illusoire de croire que l'impression de grandeur produite par une place croît en fonction de ses dimensions réelles", "dans l'art de l'espace tout dépend des dimensions relatives" (Sitte)*

Certaines analyses de l'architecte Lurçat emploient aussi occasionnellement le terme d'effet. En voici un exemple : *"Au lieu de partir de cette impression de vide apportée par une répétition espacée, les*

---

1 D. Wieczorek montre la portée épistémologique ainsi que l'originalité de cette démarche esthétique du der Stadtebau de Sitte dont n'ont été retenues que les tendances historicistes pour ne pas dire passéistes (Le Corbusier est de ceux-là) au détriment de l'aspect méthodologique rigoureux qu'il contient.

Egyptiens, eux, comptaient sur le rapprochement étroit des éléments répétés, sur leur multiplication. Ainsi s'adjoint à l'impression produite par l'élément, l'effet découlant du nombre et de la grandeur des éléments juxtaposés. C'est de cet ensemble de moyens que naît la sensation dominante ressentie par le spectateur à la vue de l'allée du sphinx ou de béliers qui conduit au pylône des temples. La longue avenue du temple de Karnak, bordée de part et d'autre de béliers reliés entre eux par un socle commun, est, sur chacun de ses côtés virtuellement clôturée par un mur bas. Le visiteur est en quelque sorte maintenu dans un espace étroit et allongé dont la direction est imposée par les formes et leur axe de symétrie. Tout au long de son parcours la répétititon d'un unique élément, innombrablement répété, l'obsède, étouffe en lui toute autre impression."[1]

Dans cette interprétation sont mis en relation un dispositif spatial, construisant la vue du spectateur et un sentiment (obsession, étouffement). En architecture, la distinction entre effet formel et illusion est parfois difficile à établir

L'EFFET COMME SENTIMENT

Wölfflin emploie les termes "d'effets spirituels" que "l'art de bâtir avec son milieu" peut susciter.[2] La doctrine de l'empathie (einfühlung, ou "sympathie esthétique"), théorie de l'expression perceptive de Wölfflin ressemble à celle de Lipps et se fonde sur l'hypothèse selon laquelle l'organisation de notre corps est la forme qui déterminerait notre appréhension de tout corps physique. Worringer rapelait que le concept d'Einfühlung de Lipps, repose sur une acception de la jouissance esthétique comme jouissance objectivée de soi : *"la présupposition de l'acte d'Einfühlung est l'activité aperceptive générale : 'tout objet sensible, pour autant qu'il existe pour moi, n'est jamais que la résultante de deux composantes : le donné sensible et mon activité perceptive". Plus loin selon la même théorie : "La forme d'un objet est toujours un être-formé par moi, par mon activité intérieure (...) un objet sensible donné, pris à la lettre est une absurdité, quelquechose qui n'existe pas et ne peut exister." (Worringer, 1911)*

"Nous désignons l'effet que nous éprouvons comme une impression" affirmait Wölfflin, cette impression émanerait d'une expression de

---

1 A.Lurçat *Formes composition et lois d'harmonie - Eléments d'une science de l'esthétique architecturale* - Tome IV, Editions Vincent Fréal, Paris, 1955, p.362.

2 l'expression "art de bâtir avec son milieu" pose déjà le contexte global comme élément déterminant et non pas seulement l'objet pris isolément en tant que tel.

l'objet même. La question se pose de savoir comment les formes tectoniques (l'espace construit) peuvent être expression.[1] Dans les idées de Wölfflin, la prise de sens par le corps est fondamentale : *"si nous étions des êtres seulement conçus pour voir, nous n'aurions plus du monde corporel qu'un jugement purement esthétique"*. L'homme pourvu d'un corps apprend à connaître, par l'expérience même, il est rendu alors capable d'éprouver les forces, la pesanteur, la contraction...Les formes ne peuvent communiquer que ce que nous sommes capables d'exprimer avec leurs propres qualités. La perception, pour Wölfflin, est donc liée à l'expérience sensible du corps entier, le sujet percevant anime chaque chose, il lui fait exprimer des sentiments qu'il éprouve lui-même dans l'expérience : nous prêtons l'image de nous mêmes à tous les phénomènes. Ainsi l'objet de l'architecture reste d'exprimer les grands sentiments de l'existence, les "stimmung". Ceci n'est possible que par un transfert, une pénétration de l'objet avec notre corps, un "vivre avec" qui paraît difficile par l'imagination seule ou la représentation car cela nécessite l'expérience sensible. Pour Wölflin, l'expression est le phénomène corporel de l'événement intellectuel.[2]

Arnheim reprend ainsi ces idées : *"la résonnance immédiate des forces observées dans les objets visuels accompagne toute perception, elle est particulièrement déterminante pour l'expérience esthétique, qui se base sur*

---

1 Deux points de vue peuvent être envisagés, celui de l'objet et celui du sujet. Le second paraît peu convaincant à Wölfflin : la relation directe du sentiment de la forme aux sensations musculaires de l'oeil lui semble manquer d'une confirmation par l'expérience.

Pour étayer sa thèse, il prend pour exemple la musique, plus exactement la théorie de l'expression musicale, c'est dans ce domaine, la perception sonore, qu'il trouve un fondement de ses idées : c'est la capacité de l'homme d'exprimer et donc d'éprouver des émotions qui permet de donner ces mêmes significations aux objets : "on ne comprend que ce dont on est capable soi-même". Ainsi pour la musique : "si nous n'avions pas dans notre propre voix, la capacité d'exprimer des émotions, nous ne pourions jamais comprendre la signification d'une voix amie".

2 "Et lorsque Goethe dit que l'émotion que procure un bel espace, on devrait la ressentir même si l'on y est conduit les yeux fermés, il ne fait rien d'autre que d'exprimer la même pensée : l'impression architectonique, loin d'être quelque chose comme un affaire de l'oeil, se manifeste essentiellement dans un sentiment corporel direct." peut-on lire dans les prolégomènes à une psychologie de l'architecture, Wölflin, 1886, trad. EAG, 1982.

direct des pressions et des tensions auxquelles sont soumis les matériaux d'un bâtiment, *"ce qu'il reçoit c'est l'image visuelle des formes extérieures, qui acquièrent leur caractère dynamique à mesure que l'image est traitée par le système nerveux"*.

Les effets, au sens donné par Wölfflin, sont de l'ordre des sentiments, mais toute l'importance est donnée au rapport du corps à l'espace et pas seulement à l'oeil : c'est l'ensemble des impressions des sens qui se composent. Ainsi le baroque aimerait "les sonorités puissantes", provoquerait la suppression des limites précises ou encore qui utilise la lumière "comme un facteur essentiel pour créer une atmosphère" (Wolfflin).

Notons encore que dans le célèbre "Renaissance et baroque", Wolfflin utilise deux descripteurs de façon récurrente, celui *d'effet* et celui de *motif*. La notion de motif se rapporte à des dispositifs spatiaux ou formels précis qui deviennent les emblêmes du style dont il est question et qui peuvent être imités, ils constituent des référents. Ainsi en est-il du motif "du pilastre en faisceau", de la "colonne murale". Cette notion de motif permet d'isoler et de caractériser ce qui est le trait essentiel à voir, ce qui donne un *style* selon Wolfflin Le motif s'exprime à travers une disposition caractéristique, par exemple : *"Le motif de la poussée vers le haut s'exprime d'abord dans le détail : dans la répartition irrégulière des sculptures"*(p.76).

Notre intention n'est pas de développer ces idées au stade où nous en sommes, mais de les rappeler succintement pour mieux se situer : l'appréhension sensible et phénoménale de l'espace public implique ces dimensions physiques et esthétiques. Toutefois, quelles relations peut-on établir entre ces dimensions et la dimension éminemment sociale de l'espace public ?

L'espace public des mises en vue

Pour dépasser l'aspect purement esthétique ou formel de l'effet, cette notion doit être interprétée à la lumière des relations qu'elle entretient avec la construction de la visibilité publique.

La notion d'effet visuel réfère comme on l'a vu, à la fois au registre purement formel (par exemple : clôture, transparence, profondeur, découpe...) mais aussi à des modes de *mises en vue* (par exemple: cadrage, exposition...).

Cette notion de *mise en vue* que nous développerons, vise littéralement la façon dont les objets et les individus sont donnés à voir dans le cadre construit. Faire voir est un acte éminemment public. Ces processus sont à décrypter in situ, une grille de lecture est nécessaire.

La dimension publique de l'environnement visuel ne réside pas dans une relation à des signes mais dans les cadres visuels mis en place, vécus et interprétés. La sensibilité visuelle et lumineuse peut-être ainsi interrogée au delà de règles esthétiques et psycho-physiologiques. Différents champs de connaissance concourrent à la définition de l'expérience visuelle. Outre la psycho-physiologie et la phénoménologie de la perception, il s'agira soit de domaines d'activités où la dimension visuelle est essentielle et ayant développé un savoir et des techniques spécifiques : art, architecture, techniques cinématographiques et photographiques, soit de disciplines nécessitant des phases d'observation et de description : ethno-sociologie, sémiotique. L'apport et le croisement des données provenant de ces différentes branches contribuera donc à délimiter des catégories communes pertinentes ou des outils opératoires qui manquent actuellement pour une analyse transversale et pluridisciplinaire des types de mises en vue.

La dimension sociale de ces *mises en vue* réside dans la façon de présenter ou de se présenter qui régit l'espace public, elle est abordée dans le chapitre suivant à partir de textes sociologiques.

CHAPITRE 2

LES VISIBILITES SOCIALES DU PUBLIC

D'un point de vue sociologique, l'espace public peut être défini comme un espace de sociabilité particulier mettant en jeu des règles et des normes de conduite qui lui sont propres (civilité, convenance, indifférence polie, etc.). Lieu de réglages et d'ajustements incessants des situations de coprésence, il s'organise selon un "régime de visibilité" [1] spécifique qui garantit une certaine impersonnalité des rapports sociaux. Si de nombreux sociologues se sont intéressés à la question de l'espace public, peu d'entre eux ont traité de sa dimension visuelle comme un objet de recherche à part entière.

Pourtant, l'analyse de l'espace public à partir de ses composantes visuelles présente un intérêt évident. Elle permet en effet d'éclairer - autant que faire se peut - la relation entre la dimension architecturale et urbanistique de cet espace et sa dimension sociale. Plus précisément, elle ouvre la voie à une approche transversale de ce type d'espace en faisant de la notion de "mise en vue" une notion clé articulant les dispositifs technico-spatiaux aux compétences socio-esthétiques du citadin[2].

---

[1] S. Bordreuil appelle "régime de visibilité" un type de réciprocité visuelle caractérisée par une certaine exposition de soi au regard d'autrui (Bordreuil et al. 1988).

[2] Déjà W. Benjamin avait présenti l'importance de cette idée quand il affirmait: "Les formes *techniques* de construction (par opposition aux formes artistiques) ont ceci de spécifique que leur progrès et leur réussite sont proportionnels à la *transparence* de leur contenu social (d'où l'architecture de verre)." (Benjamin, 1989).

Des descriptions aux métaphores visuelles

La lecture attentive des principales approches sociologiques de l'espace public permet de repérer deux modes d'intégration implicites de la dimension visuelle aux analyses proposées : soit sous la forme de descriptions visuelles de l'espace urbain, soit à partir de notions et de paradigmes à fortes connotations visuelles ("métaphorisation visuelle" des concepts et des théories sociologiques).

D'une part, nous avons affaire à un corpus important d'auteurs qui cherchent à *traduire* la réalité empirique de l'espace urbain et à dégager les rapports complexes existant entre le citadin et son appréhension de la ville. Ces descriptions offrent un double intérêt: elles permettent de mettre en évidence comment nous percevons l'espace urbain et de relativiser ces manières de percevoir en fonction de la spécificité des contextes visuels mis en jeu. Ce dernier point est tout à fait essentiel dans la mesure où la variété d'espaces et de qualités sensibles regroupée sous le terme générique d'espace public reste encore trop souvent négligée, voire occultée. Si l'on admet de plus en plus le caractère hétérogène et pluriel de l'espace public, il nous fallait trouver un moyen opératoire pour en rendre compte.

D'autre part, les sociologues construisent des théories visant à *comprendre* les enjeux sociaux d'une telle expérience du citadin. Le problème est de trouver des modèles permettant le passage des données empiriques aux abstractions sociologiques et de définir des concepts sur lesquels reposeront l'analyse. S'il est désormais admis que toute connaissance est fondée sur des métaphores (Brown, 1989), nous montrerons comment les théories de l'espace public reposent en grande partie sur des métaphores visuelles, qu'elles s'appliquent aux paradigmes de base ou aux concepts à portée plus limitée.

Ces deux approches - descriptives et théoriques - ne sont pas antinomiques mais au contraire complémentaires puisque très souvent des éléments de description viennent alimenter le propos abstrait. La plupart du temps, ces deux modes d'approche sont mis en jeu par un même auteur.

A quels types de description assistons nous quand nous relisons les approches sociologiques de l'espace public ? Qu'elle relation existe-t-il entre les descriptions visuelles de l'espace urbain et les métaphores utilisées pour théoriser l'expérience du public ? Sur quoi reposent les

transferts opérés dans les métaphores [1] et que nous apprennent-ils des mises en forme visuelles de l'espace public?

Pour répondre à ces questions nous avons retenu cinq métaphores : la mise en scène, le cadrage, la transparence, le reflet, et l'exposition. Si le choix de ces métaphores se justifie par le fait qu'elles entretiennent toutes des liens avec les données empiriques de l'espace public, elles n'occupent pas toutes le même statut au niveau des connaissances. Les deux premières se donnent comme des modèles fondateurs des théories de l'espace public ; elles peuvent être définies comme des paradigmes qui orientent l'approche théorique adoptée par les sociologues. Les trois autres se donnent comme des notions à portées plus limitées qui aident à caractériser les formes de relations en public.

Le texte qui suit implique donc trois niveaux de lecture d'ordre différent bien qu'étroitement liés [2] :

- la réalité visuelle de l'espace public telle qu'elle est décrite dans les textes illustratifs (perception supposée du citadin) ;
- l'opérationnalité sociale des délimitations visuelles de l'espace urbain et des conditions d'accès visuel à autrui ;
- la pertinence et la place des métaphores visuelles dans les théories sociologiques de l'espace public.

---

[1] Rappelons qu'une métaphore "implique le transfert (*metaphora* veut dire transporter) d'une terme, système, niveau ou degré à un autre." (Brown, op. cit.)

[2] Nous rejoignons ici l'hypothèse formulée par J.F. Augoyard de l'immanence sensorielle du lien social : " Au sens logique, la modalité désigne tout ce qui touche à la singularisation d'un processus quelconque, à son incorporation, à son instrumentation. A respecter ce trait, tout discours sur les modes d'individuation et les modes de socialisation devrait non seulement s'ancrer dans la phénoménalité, prendre l'observable à même ce qui apparaît à nos sens, à notre perception, mais encore considérer les conséquences logiques et méthodologiques engagées par toute investigation modale. (...) La sensation, la perception des formes -et non seulement l'art- ne seraient pas simplement des "objets" de la sociologie ou de l'anthropologie sociale; ils seraient aussi étudiés comme des modalités immanentes au lien social." (Augoyard, 1989)

I. Mise en scène

PREMIERE LECTURE DE GOFFMAN : MISE EN SCENE ET RELATIONS EN PUBLIC

La métaphore théâtrale est sans aucun doute la plus connue et la plus employée de toutes pour rendre compte des relations en public [1]. Elle se traduit chez E. Goffman par l'emploi de termes et de micro-concepts tirés du domaine dramaturgique : représentation, décor, acteur et spectateur, scène et coulisse, etc. La notion de "mise en scène" lui permet de développer une approche micro-écologique de la vie sociale et d'expliciter le processus de structuration spatio-symbolique des relations en public. Si pour ce sociologue "la vie sociale est une scène" (Goffman, 1987), nous insisterons sur les implications visuelles d'une telle assertion.

La définition que donne E. Goffman de la situation sociale insiste sur l'idée qu'une interaction sociale ne peut être élucidée que si l'on prend en compte l'environnement physique dans lequel elle se déroule. :

"Je définirais une situation sociale comme un environnement fait de possibilités mutuelles de contrôle, au sein duquel un individu se trouvera partout accessible aux perceptions directes de tous ceux qui sont 'présents' et qui lui sont similairement accessibles". (Goffman, 1988)

Si une interaction a lieu à partir du moment où au moins deux individus sont mutuellement accessibles par la perception, il convient de distinguer la "région antérieure" ou "scène" où tout individu est accessible au regard d'autrui de la "région postérieure" ou "coulisse" qui suppose des possibilités de retrait et d'isolement vis-à-vis de

---

[1] R. Brown classe ainsi la métaphore théatrale parmi une des cinq métaphores de base de la pensée sociologique (R. Brown, op. cit.). A la suite de E. Goffman, de nombreux sociologues américains ont repris et développé cette métaphore. Une anthologie consacrée à ce sujet répertorie une trentaine d'auteurs qui l'utilisent (Brissett et Edgley, 1975).

certaines populations (Goffman, 1973, Tome I). Alors que la scène favorise le contrôle de chacun par tous, les coulisses l'en libèrent partiellement. Chaque région possède de ce fait des règles de comportement spécifiques : conduites régies par des normes de politesse et de bienséance sur la scène et informalité des conduites dans les coulisses. E. Goffman ne propose toutefois pas un déterminisme simpliste du lieu de l'échange sur la forme qu'il prend puisque des comportements régionaux sont aussi observables. Un comportement de coulisse peut être adopté sur une scène et transformer symboliquement une partie de celle-ci en région postérieure. Le positionnement et l'orientation du corps jouent un rôle de toute première importance en celà qu'ils indiquent la "disponibilité de présence" que l'on a vis-à-vis d'autrui. Se placer "de face" ou "de dos" permet d'infléchir les conditions d'accessibilité visuelle réciproque et de faire savoir à l'autre dans quelle mesure on accepte de s'engager dans la situation [1]. Régionaliser visuellement l'espace consiste ainsi à le structurer physiquement mais aussi symboliquement de manière à favoriser ou à limiter l'occurence des situations de face-à-face.

---

[1] Reprenant le concept de région, A. Giddens montre que la structuration des situations de coprésence repose à la fois sur l'organisation spatio-temporelle des lieux (régionalisation physique) et sur les conduites corporelles des acteurs (régionalisation corporelle). Le corps humain possède en effet un "avant" et un "arrière" et permet ainsi aux individus d'intervenir effectivement dans le processus de régionalisation : "Le 'visage' et l' 'avant' renvoient avant tout au positionnement du corps dans des rencontres. La régionalisation du corps, si importante en psychanalyse et qui, selon Lacan, explore les 'ouvertures de surface' du corps, possède une contrepartie spatiale dans la régionalisation des contextes d'interaction." (Giddens, 1987)

Les spectacles de rue suppose toujours une mise en scène minimum qui se traduit par l'organisation concentrique ou semi-concentique du groupe de badauds autour de l'acteur.

"Regardons de haut un groupe autour d'un cracheur de feu sur la place : le groupe est rond, circulaire ou elliptique. Il a, vu de loin, la forme d'un anneau comportant une couronne interne , quelques fois serrée autour de l'événement, une couronne externe, celle où les passants venus de loin viennent s'agglomérer pour élucider la cause de l'agglomération (principe d'auto-reproduction) et, entre ces deux couronnes, une zone de peuplement intense régie par des lois d'écologie de l'espace -ou plus prosaïquement de compressibilité humaine. Il y a naturellement de nombreuses variantes à ce schéma de base : le cercle ou l'ellipse peuvent se transformer en demi-cercle ou demi ellipse si notre cracheur de feu ou notre camelot s'est adossé à un mur, à une façade, à une palissade ..." (Moles, 1982)

Ce type de structuration spatio-temporelle est nécessaire d'un double point de vue : d'une part, elle organise l'espace de visibilité interpersonnelle de manière bien précise (orientation du regard de chaque spectateur en direction du ou des acteurs) ; d'autre part, elle indique au passant qu'il peut soutenir momentanément son attention visuelle à l'égard d'autrui (en l'occurence l'acteur) sans pour autant être suspecté d'inconvenance [1].

Le second aspect symbolique de la mise en scène a trait à la notion de "façade". Elle aide à comprendre comment les acteurs arrivent à identifier une situation sociale particulière et à se conduire en conséquence : *"On appellera désormais 'façade' la partie de la représentation qui a pour fonction normale d'établir et de fixer la définition de la situation qui est proposée par les observateurs. La façade n'est autre que l'appareillage symbolique, utilisé habituellement par l'acteur, à dessein ou non, durant sa représentation." (Goffman, 1973, Tome I)*

La façade se compose du "décor" qui désigne "les éléments scéniques de l'appareillage symbolique" et de la "façade personnelle" qui désigne "les éléments qui, confondus avec la personne de l'acteur

---

[1] Comme le démontre très bien L. Thévenot : "Si je n'ai pas de formes servant au repérage de ce que je fais ou de ce que l'autre fait, il n'y a pas de recherche possible de cohérence, de conséquence. Une tâche prioritaire dans la théorie de l'action est donc d'étudier l'opération consistant à sélectionner ce qui importe, au dépens de ce qui n'est pas significatif. Cette opération suppose de réaliser des rapprochements, de reconnaître des formes, de qualifier." (Thévenot, 1990).

lui-même, le suivent partout où il va" (Ibid.). Les éléments visibles de l'espace urbain et de ses usagers fonctionnent comme des signes permettant de définir des lignes de conduite à respecter et de favoriser la coopération inter-interpersonnelle. D'une part, le décor communique des informations utiles pour réguler les attentes s'appliquant à une situation particulière [1] ; d'autre part, la façade personnelle délivre des indices relatifs aux intentions immédiates des acteurs en présence. La façade constitue ainsi l'élément symbolique à partir duquel une situation sociale est identifiée et traitée collectivement.

L'architecture semble jouer de plus en plus le rôle d'un décor assimilable à celui du théâtre, voire du cinéma. En devenant support à une représentation visuelle, les façades redéfinissent le référent sensible d'origine et requalifient la scène urbaine : *"La restructuration impliquait donc une reprise générale de l'ensemble de ces lieux en un nouveau paysage. D'une part, sur les façades donnant sur les rues adjacentes sont peintes les maisons que les habitants auraient souhaité habiter en France ou ailleurs ; d'autre part, se découvre une nouvelle pente du terrain englobant tous les supports des peintures que sont devenus les bâtiments et sur lesquels figurent des folies de jardins et des arbres peints qui accompagnent les arbres plantés."* (Lassus, 1991)

Autre exemple : le décor urbain est assimilé au décor cinématographique. Le cas de Hollywood, pour aussi localisé et particulier qu'il soit, préfigure le lien de plus en plus étroit entre la ville et le cinéma. L'évolution des villes tend à faire fusionner fiction et réalité :

[1] E. Goffman s'inspire ici de la théorie du *behavior setting* développée par R. Barker en rappelant la subtilité de son propos : "Comme nous l'a rappelé Roger Barker avec sa notion de 'lieu comportemental', les régulations et les attentes qui s'appliquent à une situation sociale particulière ne peuvent être entièrement générées sur-le-champ et sur place. Son expression 'structure potentielle de comportement' plaide en faveur du fait - assez raisonnable en soi- que des conventions semblables s'appliquent à toute une classe de lieux variés, comme elles s'appliquent à des segments particuliers intercalés parmi des phases inactives." (Goffman, 1988)

"Finalement, bien plus que Las Vegas de Venturi, Hollywood mériterait une thèse d'urbanisme puisqu'il fut, après les villes théâtre de l'Antiquité et de la Renaissance italienne, la première CINECITTA, la ville du cinéma-vivant où fusionnèrent jusqu'au délire, le décor et la réalité, les plans du cadastre et les plans-séquences, les vivants et les morts-vivants. Ici, plus qu'ailleurs, les technologies avancées ont convergé pour façonner un espace-temps synthétique." (Virilio, 1984)

Enfin, si toute situation de coprésence nous rend vulnérable à autrui, tout le problème de la représentation consiste à se présenter aux autres de façon cohérente et convenable ("la tenue"), à leur exprimer une certaine considération ("la déférence") et à éviter ou résoudre les situations de malaise ("embarras"). Les relations en public impliquent un travail de "figuration" (*face-work*) et s'ordonnent de manière à ce que l'image de soi et d'autrui reste consistante, ne soit pas dépréciée et conserve son intégrité (Goffman, 1974).

Que l'on insiste sur la structuration spatio-perceptive des relations en public avec la notion de "scène", sur l'identification situationnelle avec la notion de "façade" ou sur la ritualisation interactionnelle avec la notion de "figuration", la symbolisation des objets de perception joue un rôle essentiel dans les modes de délimitation visuelles. Ces limites visuelles mises en jeu dans les situations de face-à-face ne deviennent opératoires au niveau de l'échange social qu'à partir du moment où elles traduisent des règles de conduite à respecter. Plus précisément, c'est le statut symbolique des seuils visuels qui permet à E. Goffman d'articuler le travail de figuration de l'acteur (l'acteur est "à la limite de lui même") au cadre physique en fonction duquel il agit (le décor et la région comme seuils visuels de l'espace construit).

La métaphore de la mise en scène permet ainsi d'analyser l'ordre de l'interaction en public en terme de *symbolisation socio-spatiale des limites visuelles* .

PREMIERE LECTURE DE SENNETT :
MISE EN SCENE ET EXPRESSION EN PUBLIC

R. Sennett use de la métaphore de la mise en scène dans un sens différent de E. Goffman. Le théâtre n'est pas uniquement utilisé comme une métaphore de la vie sociale, il est au fondement même de celle-ci. Non seulement un rapport étroit existe (du moins existait au XVIIIème siècle) entre la scène et la rue mais les transformations du jeu théâtral constituent un très bon indicateur de l'évolution de la vie urbaine. En effet, le théâtre est, selon R. Sennett, le domaine par excellence à partir duquel se pose le problème du "public" :

*"Si les concepts de causalité, d'influence, etc., sont insuffisants pour décrire les relations entre la vie publique et les arts publics (scéniques), il existe cependant une relation logique entre la scène et la rue. Cette relation peut être spécifiée sous quatre aspects. En premier lieu, le théâtre partage un problème, non avec la société en général, mais avec un type particulier de société -la grande ville. Ce problème est celui du "public" (audience), c'est-à-dire, plus précisément, celui de faire croire à l'apparence d'un individu dans un milieu d'inconnus. En second lieu, il peut surgir dans les villes des règles rendant crédibles cette apparence parmi les inconnus, et ces règles possèdent une continuité de contenu avec celles qui gouvernent les réactions du public au théâtre. Le public peut donc jouer un rôle similaire dans les deux sphères. En troisième lieu, dans la mesure où ce problème du public est résolu par un code de crédibilité commun, il se crée une géographie publique, selon deux critères de "publicité" (publicness) : d'une part, le monde situé hors de l'environnement immédiat et hors des rapports personnels est consciemment défini ; d'autre part, grâce à ce code commun, un certain mouvement au sein des groupes d'inconnus et des divers milieux sociaux devient possible. En quatrième lieu, dans la mesure où il existe une géographie publique, l'*expression *sociale est conçue comme la* présentation *à d'autres personnes de sentiments signifiants en et par eux-mêmes, plutôt que comme la* représentation *à d'autres personnes des sentiments réels immanents à chaque moi. Ces quatre structures sont donc celles du public, de la continuité dans les règles de croyance, de la géographie publique et de l'expression." (Sennett, 1979)*

La vie publique ne peut exister que si le problème du public est posé de façon similaire au théâtre et dans la rue. Puisque l'homme public est un acteur jouant des "rôles", il doit disposer des techniques théâtrales pour les actualiser dans ses relations à autrui. Un certain nombre de conditions déterminent le fonctionnement de la vie publique : impersonnalité des rapports sociaux, "conventionnalisation du signe" reposant sur la stylisation et la reproductibilité des

expressions, transfert de la crédibilité sociale de ces conventions théâtrales à la rue (art de l'habillement et de la conversation), autonomisation de l'expression des émotions par rapport à l'individu, séparation entre le domaine privé et le domaine public.

Pour R. Sennett, le déclin de la vie publique prive l'acteur de son art, l'esthétique théâtrale se dissocie progressivement de la vie de tous les jours et entraîne un changement dans la capacité d'expression du citadin. Le repli sur soi-même et le refus des autres s'inscrivent concrètement dans la production de l'espace construit :

"Au niveau le plus physique, l'environnement pousse les gens à penser que le domaine public est dénué de sens. Ceci dans l'organisation même de l'espace dans les villes. Les architectes qui conçoivent les gratte-ciel et autres bâtiments du genre sont parmi les quelques professionnels qui sont obligés de travailler à partir des conceptions modernes de la vie publique ; ils expriment et dévoilent nécessairement ces codes aux autres gens." (Ibid.)

La traduction architecturale du déclin de l'espace public passe par la neutralisation de l'environnement sensoriel (absence de stimulations) et la production d'espaces indifférenciés et uniformes.

Deux éléments architecturaux et urbanistiques sont cités pour illustrer le déclin de l'espace public urbain. D'une part, le quadrillage orthogonal des villes américaines qui tend à "passifier" le citadin :

"Mais le danger de la banalisation est différent, plus insidieux. Elle se traduit pas l'absence de stimulation physique et, au niveau du comportement, par l'absence de toute expérience mobilisatrice ; faute de stimulants, les gens se sentent peu à peu désorientés. Puis ils commencent à s'effondrer de l'intérieur. Rien ne peut fonctionner dans l'indifférence." (Sennett, 1990)

D'autre part, l'architecture de verre qui tend à mettre séparer le citadin de son environnement immédiat :

"Chacun est séparé de son environnement. Il y a l'homme qui voit de sa fenêtre de bureau un arbre frissonner au vent, mais ne peut entendre le vent souffler. Ou bien observez ces gens qui travaillent au Centre Renaissance de Detroit (un très mauvais pastiche de la terre houleuse que Mies conçut en 1922) : pendant la journée il sont penchés à leur bureau, imperturbables parce que isolés des sirènes de police qui ne cessent de hurler dans les rues dessous." (Sennett, 1987)

La théorie de R. Sennett permet de relativiser nos façons de percevoir en public en fonction de l'évolution de la culture urbaine. Dans la mesure où cette évolution de la scène publique traverse à la fois

la vie sociale et les conceptions architecturales et urbanistiques nous retiendrons ce que nous pourrions appeler l'*historicité des formes de publication visuelle* .

II. Transparence

PREMIERE LECTURE DE BENJAMIN : TRANSPARENCE ET REVE COLLECTIF

Le terme de transparence a été principalement employé par W. Benjamin et R. Sennett. Bien que développant des pensées sensiblement différentes, ces deux auteurs se sont inspirés de cette caractéristique de l'architecture moderne pour construire - chacun à leur manière - une théorie de l'espace public. L'idée de transparence joue un double rôle dans leurs analyses : elle est à la fois emblème de la modernité (pour Benjamin) ou de la post-modernité (pour Sennett) et métaphore du paradoxe existant entre les propriétés de l'espace bâti et la forme des relations en public.

L'oeuvre de W. Benjamin cherche à rendre compte de l'époque moderne, de ce que l'on a appelé par la suite la "modernité". L'intérêt tout particulier qu'il a porté aux passages urbains s'explique par le fait qu'il voyaient dans ceux-ci le signe par excellence de la modernité [1]. Il s'est donc intéressé aux conditions qui ont permis la naissance et le développement des passages et a montré la place déterminante jouée par l'architecture de verre. Comme l'indique P. Missac, cette technique de construction possède dans l'oeuvre de Benjamin un rôle de toute première importance : *"Au premier abord, la relation de Benjamin avec l'architecture de verre se résume dans ses idées sur les passages, telles qu'elles sont contenues dans les fragments rédigés de son Charles Baudelaire et dans les notes constituant le* Passagenwerk. *Cependant, c'est plus largement l'ensemble de ce mode de construction qui a retenu son attention et joué dans sa réflexion le rôle de détecteur ou de catalyseur." (Missac, 1987)*

---

[1] Son ouvrage inachevé intitulé "Paris, Capitale du XIXème siècle" a aussi pour sous-titre "le livre des passages".

C'est ainsi que la transparence se situe tout naturellement au centre des questions que se pose W. Benjamin dans la mesure où elle constitue la caractéristique première de l'architecture de verre. Elle aide cet auteur à expliciter sa conception de la modernité et plus précisément sa conception de l'espace public comme *espace visuel anamorphosé* .

La description que donne R. Sennett des halls de verre illustre bien le phénomène d'anamorphose visuelle de ce type d'espace :

"Le jeu subtil du clair-obscur dans ces énormes halls de verre, à mesure que passe les nuages, ou le temps, met en scène l'espace. Les pièces changent constamment de forme, exactement comme une scène est transformée par l'éclairage, mais ici il n'y a pas l'ombre d'un artifice : la lumière du soleil fait à elle seule tout le travail." (Sennett, 1987)

W. Benjamin montre que les verrières des passages font de ces derniers un espace fondamentalement ambigu où règne l'indécision entre intérieur et extérieur ; où toute détermination locale est anéantie par l'échange infini des angles visuels qui y sont possibles et où le filtrage de la lumière du jour confère à ce lieu un caractère "sous-marin", amphibie.

"Ces passages, récente invention du luxe industriel, sont des couloirs au plafond de verre et aux entablements de marbre, qui courent à travers des blocs entiens d'immeubles dont les propriétaires se sont solidarisés pour ce genre de spéculation. Des deux côtés du passage qui reçoit sa lumière d'en haut, s'alignent les magasins les plus élégants, de sorte qu'un tel passage est une ville, un monde en miniature." (Benjamin, 1989)

Cette transparence onirique des passages consacre le règne de la "fantasmagorisation de l'espace" qui interdit une conscience claire du fétichisme de la marchandise. Dans ce microcosme quasi-utopique, nous sommes plongés comme dans un rêve ; rêve de la société bourgeoise dans laquelle prévaut la loi de marché et la valeur d'échange. W. Benjamin en tient pour preuve que les passages annoncent l'apparition des grands magasins et l' "univers glacial de la marchandise". La modernité n'est donc pas un concept purement

abstrait mais se manifeste aussi dans l'expérience sensible de l'espace public (en l'occurence des passages) :

"Notre enquête se propose de montrer comment par suite de cette représentation chosiste de la civilisation, les formes de vie nouvelle et les nouvelles créations à base économique et technique que nous devons au siècle dernier entrent dans l'univers d'une fantasmagorie. Ces créations subissent cette "illumination" non pas seulement de manière théorique, par une transposition idéologique, mais bien dans l'immédiateté de la présence sensible. Elles se manifestent en tant que fantasmagories. Ainsi se présentent les "passages", première mise en oeuvre de la construction en fer ; ainsi se présentent les expositions universelles, dont l'accouplement avec les industries de plaisance est significatif ; dans le même ordre de phénomènes, l'expérience du flâneur, qui s'abandonne aux fantasmagories du marché." (Benjamin, 1989)

W. Benjamin fait ainsi usage de la métaphore de la transparence pour expliciter un paradoxe de l'espace public : la transparence des constructions modernes (visibilité physique) n'est là que pour mieux masquer, pour ne pas laisser transparaître la réalité des rapports sociaux (aliénation dans la marchandise). Les qualités sensibles de l'environnement construit deviennent pertinentes pour analyser les relations en public à condition que l'on n'opère pas de réduction trop rapide entre espace physique et espace social (du type transparence physique = transparence sociale). Pour être capable d'opérer ce "réveil" tant souhaité par W. Benjamin, il faut plutôt montrer ce qui maintient le passant dans une illusion de rêve et effectuer une critique de son expérience vécue. Cette synthèse originale de critique marxiste et de phénoménologie cherche plutôt à déterminer le statut de réalité de l'expérience visuelle du citadin.

SECONDE LECTURE DE SENNETT :
TRANSPARENCE ET INTIMITE EN PUBLIC

La pensée de R. Sennett diffère sur bien des points de celle de W. Benjamin et aboutit à un autre "paradoxe métaphorique" de la transparence. Pour rendre compte des relations en public, R. Sennett retrace leur évolution en s'appuyant sur une étude historiographique. Il analyse trois périodes clés de cette évolution (l'Ancien Régime, le XIXème siècle, le monde contemporain) et montre comment les rôles publics se sont modifiés jusqu'à progressivement disparaître. L'originalité de sa théorie est à rechercher dans l'idée de transparence des relations en public ; non pas au sens de W. Benjamin comme un dévoilement des rapports sociaux véritables mais comme une nouvelle forme d'expérience du public.

Durant l'Ancien Régime, la vie publique était possible précisément parce que l'homme public possédait une identité en tant qu'acteur et non en tant qu'individu, se comportait selon des conventions sociales plutôt que selon ses propres états subjectifs (cf. première lecture de R. Sennett). Le développement du capitalisme industriel au XIXème siècle a eu pour effet de favoriser l'introduction du concept de "personnalité" dans la vie publique. Le fétichisme de la marchandise et l'homogénéisation socio-économique des quartiers urbains ont amené à accorder de plus en plus d'importance à l'apparence des individus : on est ce que l'on paraît ; la distance qui existait entre les apparences externes et les impulsions intérieures tend à s'abolir. Nous avons ici en germe ce que sera la "société intimiste" de la fin du XXème siècle qui transforme les phénomènes sociaux en problème de personnalité. La structure impersonnelle de l'échange dans l'espace public serait actuellement remise en cause par une conscience de soi et un narcissisme exacerbés de l'homme public :

"Plus les gens ont de barrières tangibles entre eux, plus ils sont sociables, de même qu'ils ont besoin d'endroits publics spécifiques dont la seule fonction soit de les rassembler. Formulons la chose d'une autre façon : les êtres humains ont besoin de se trouver protégés des autres pour être sociables. Augmenter le contact intime, vous diminuez la sociabilité." (op. cit.)

Les barrières interindividuelles que constituaient les rôles sociaux et qui permettaient la sociabilité en public tendent à s'estomper au profit de la visibilité généralisée des individus. La personnalité de

chacun devient "transparente" à autrui et annonce selon R. Sennett la mort de l'espace public.

L'architecture en verre offre un bon exemple de cette évolution et de l'importance du contexte visuel dans le mode de relation à autrui :

"L'international School s'est attachée à une nouvelle conception de la visibilité dans la construction des grands bâtiments. Des parois faites presque entièrement de verre encadré par de minces supports d'acier font qu'intérieur et extérieur de l'immeuble se confondent : cette technologie permet la réalisation de ce que S. Giedon appelle l'idéal du mur perméable, l'optimum de la visibilité. Mais ces murs sont aussi d'hermétiques barrières. La Lever House a été le premier exemple d'une conception architecturale selon laquelle le mur, bien que transparent, coupe totalement l'espace intérieur de l'espace extérieur. Cette conception unit esthétique de la visibilité et isolement social." (op. cit.)

La transparence des vitres peut toutefois être plus ou moins effective selon le matériau utilisé et selon la position du sujet percevant par rapport au cadre bâti : le verre requalifie la coprésence visuelle des citadins en favorisant la non-réciprocité du regard :

"Bien vite, l'éclatante lumière a paru insoutenable, et, comme si l'homme avait vraiment besoin de sentir autour de lui un espace entouré de murs, les occupants de bien des bureaux travaillent tous stores vénitiens baissés, barrant la vue dans les deux sens. A une telle adjonction, maladroit substitut des stores ordinaires, qui arrêtent le soleil en diffusant la lumière, a bientôt succédé une transformation du verre proprement dit. Le verre neutre et sans couleur, ou, dirait-on -l'a-t-on dit?-, couleur d'atmosphère, a fait place non aux panneaux multicolores dont rêvait Scheerbart, mais à un verre de teinte uniforme et sombre. Des glaces et des vitres ont été inventées, qui arrêtent les regards venus du dehors sans frustrer les habitants en les coupant du monde extérieur, quel qu'il soit." (Missac, 1987)

Si le phénomène de filtrage lumineux est particulièrement évident avec les constructions en verre, il intervient plus généralement dans toute architecture quelle qu'elle soit [1].

---

[1] Commentant l'oeuvre de Michel Foucault et en particulier le rôle de la notion de visibilité dans son oeuvre, G. Deleuze remarque à juste titre : "Si les architectures, par exemple, sont des visibilités, des lieux de visibilité, c'est parce qu'elles ne sont pas seulement des figures de pierre, c'est-à-dire des agencements de choses et des combinaisons de qualités, mais d'abord des formes de lumière qui distribuent le clair et l'obscur, l'opaque et le transparent, le vu et le non-vu, etc." (Deleuze, 1986)

Bien que non formulée en tant que telle, c'est l'idée de *modalisation sensorielle des limites entre espace public et espace privé* [1] qui permet à R. Sennett de faire le lien entre la composante architecturale et la composante sociale de cet espace. La transparence à ici un double statut : d'une part, elle illustre concrètement les conditions de perception visuelle dans l'espace public (la transparence comme contexte visuel de l'expérience en public) ; d'autre part, elle est employée dans un sens métaphorique permettant de rendre compte de l'instrumentation des relations en public ("paradoxe de l'isolement au sein de la visibilité") :

"La dyade et la logique de la passivité font apparaître le paradoxe de la visibilité et de l'isolement. Ses termes sont comparables à ceux de la technologie de la construction moderne : on voit davantage, mais on agit moins ensemble." (op. cit.)

C'est dans une perspective très différente de celle de Benjamin, que Sennett use de la métaphore de la transparence pour souligner l'ambiguité fondamentale des relations en public. En effet, cette caractéristique de l'espace architectural ne relie visuellement les individus les uns aux autres (visibilité physique) que pour mieux les isoler socialement (impossibilité de l'échange verbal du fait de l'imperméabilité acoustique des cloisons de verre). Là encore, un renversement est opéré de l'idée que l'on se fait habituellement de la transparence : elle n'est pas une condition de l'échange social mais au contraire un obstacle à celui-ci.

Pour résumer, l'idée de transparence est utilisée par W. Benjamin et R. Sennett dans un sens à la fois métaphorique (transfert des propriétés architecturales aux relations sociales) et dans un sens métonymique (cette propriété de l'espace bâti contemporain vaut pour l'expérience globale que l'on a de l'espace public). Le déplacement entre la qualification de l'espace construit et la caractérisation des relations en public s'effectue de deux manières différentes : 1) par la mise en évidence d'anamorphoses perceptives qui interrogent la valeur de réalité de l'expérience sensible et qui amène W. Benjamin à conclure à

---

[1] Nous appelons "modalisation sensorielle" le procédé par lequel un espace architecturé spécifie d'une part les conditions de perception relatives à chaque sens et d'autre part le rapport entre les différentes modalités sensorielles (en particulier la vision et l'audition).

l'occultation des rapports sociaux véritables ; 2) par la mise en évidence d'une modalisation sensorielle qui interroge l'opérationnalité sociale des délimitations perceptives et qui amène R. Sennett à conclure à l'anéantissement des relations en public.

En redéfinissant les limites entre extérieur et intérieur, la transparence permet de rendre compte de paradoxes relatifs à l'usage de l'espace public, qu'il s'agisse de la fantasmagorisation de l'espace matériel (transparence comme réalité sensible en même temps que comme instrument du rêve urbain) ou de l'isolement au sein de la visibilité (transparence comme instrument de visibilité en même temps que comme obstacle à l'échange verbal[1]). Pour finir, il s'agit de démêler les équivoques existant entre la réalité sensible de l'espace public et sa signification sociale, de questionner l'évidence de la réalité architecturale.

---

[1] Cette idée est développée en détail dans un article de R. Sennett : "Chacun est séparé de son environnement. Il y a l'homme qui voit de sa fenêtre de bureau un arbre frissonner au vent, mais ne peut entendre le vent souffler. Ou bien observez ces gens qui travaillent au Centre Renaissance de Detroit (un très mauvais pastiche de la tour de verre houleuse que Mies conçut en 1922) : pendant la journée ils sont penchés à leur bureau, imperturbables parce que isolés des sirènes de police qui ne cessent de hurler dans les rues dessous. Ou encore, songeons à cette barrière de transparence que constitue le verre des vitrines des magasins, empêchant qu'un objet destiné à la vente puisse être touché. La séparation des sens physiques qui commença avec la serre victorienne est devenue à présent absolue, et la vue complètement isolée des autres sens, l'ouïe, l'odorat et le toucher." (Sennett, 1987)

III. Cadrage

SECONDE LECTURE DE GOFFMAN : CADRAGE ET EXPERIENCE DU PUBLIC

La fin de "la mise en scène de la vie quotidienne" annonçait la seconde partie de l'oeuvre de E. Goffman en cela qu'il y déclarait qu'il fallait "abandonner le langage et le masque du théâtre". Il ne reniera pas pour autant sa passion personnelle des arts visuels puisse trente ans après, dans son magnum opus *Frame Analysis* , il utilisera la métaphore photographique ou cinématographique pour théoriser les formes d'organisation de l'expérience [1] .

Il reprend l'idée de situation sociale en la décomposant très précisément en ses différents registres existentiels à l'aide de la notion de "cadre" (*frame*) :

"Je soutiens que toute définition de situation est construite selon des principes d'organisation qui structurent les événements - du moins ceux qui ont un caractère social - et notre propre engagement subjectif. Le terme de "cadre" désigne ces éléments de base. L'expression "analyse de cadres" est, de mon point de vue, un mot d'ordre pour l'étude de l'organisation de l'expérience." (Goffman, 1991)

La "cadre-analyse" vise à expliciter ce à partir de quoi nous donnons un sens à la réalité et ce qui fait que l'interprétation que nous en donnons est correcte ou non. La notion de cadre permet d'articuler les schèmes d'interprétation et registres de pertinence de l'activité en cours à l'organisation des données sensorielles nous donnant accès à cette activité. Elle saisit ainsi la double expérience visuelle du public - spatiale et sociale - à partir de catégories conceptuelles communes.

Pour illustrer le propos de E. Goffman, reprenons brièvement le cadrage tel qu'il est utilisé au cinéma. Les images présentées sur l'écran sont élaborées par le réalisateur et son équipe. Ceux-ci donnent leur propre interprétation du scénario en montrant ce qui d'après eux

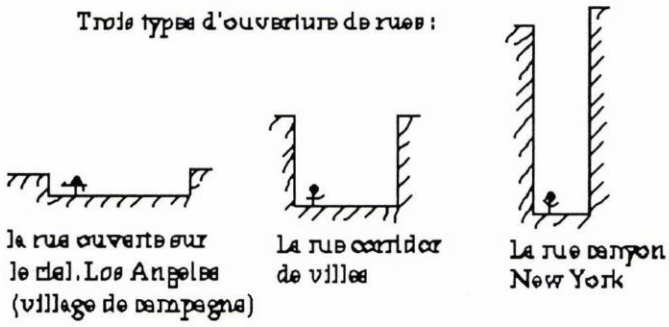
---

[1] Sur la scopophilie de E. Goffman et le rapport à son oeuvre sociologique, se reporter à (Winkin, 1988).

mérite d'être vu par le spectateur. Tout ce qui est montré est supposé avoir un sens au regard de l'action qui se déroule dans le film. D'un point de vue technique, le cadrage consiste à donner certaines proportions à l'image (format standard, cinémascope, etc.) et à choisir l'emplacement de la caméra (échelle des plans et angle de vue). Les limites de l'écran - de l'image - fonctionnent comme un marqueur spatial de l'activité (*spatial brackets*), elles permettent d'indiquer ce qui fait partie de l'action et ce qui n'en fait pas partie :

"A l'instar du le cadre en bois d'une photographie, ces marqueurs ne font pas vraiment partie intégrante du contenu de l'activité et n'appartiennent pas non plus au monde extérieur : ils sont plutôt à la fois à dedans et dehors (...)." (Ibid.)

Ce phénomène de cadrage trouve une application au niveau architectural. L'espace construit définit des espaces de visibilité plus ou moins clos, plus ou moins ouverts sur le ciel. A. Moles distingue ainsi trois types d'ouverture de rues (Moles, 1982) :



A. Médam commente ainsi l'expérience des rues de New York :

"Mais vécu d'en bas, dans les rues étroites, on se croit être, étant à l'extérieur, dans un seul et même intérieur en plein air." (Médam, 1977)

De même, l'interprétation de l'activité dans l'espace public est fonction des conditions d'accessibilité locales (le cadre bâti comme barrières à la perception) et de l'attention portée par le passant à certaines portions seulement de ce qui lui est visuellement accessible (l'objet d'attention comme porteur du sens de la réalité). Ce second aspect du cadrage du public - sélection et engagement perceptifs - met en jeu l'ensemble des ressources cognitives propres à une culture donnée. Dans la mesure où ces schèmes perceptifs permettent d'identifier,

d'organiser et d'interpréter les données signifiantes du monde visible, ils constituent ce que E. Goffman appellent des "cadres primaires" (*primary frameworks*) :

"Dans nos sociétés occidentales, identifier un événement parmi d'autres, c'est faire appel, en règle générale, et quelle que soit l'activité du moment, à un ou plusieurs cadres ou schèmes interprétatifs que l'on dira primaires *parce que, mis en pratique, ils ne sont pas rapportés à une interprétation préalable ou "originaire". Est primaire un cadre qui nous permet, dans une situation donnée, d'accorder du sens à tel ou tel de ses aspects, lequel autrement serait dépourvu de signification." (Ibid.)*

Si le cadrage consiste à rendre physiquement et culturellement manifeste certains aspects du monde visible cela ne présume en rien de la validité de l'interprétation qu'il sous-tend. Une des caractéristiques essentielles du cadre est son extrême vulnérabilité. En effet, il arrive fréquemment que des éléments signifiants de l'activité en cours nous échappent, qu'ils soient "hors cadre" (*out-of-frame*). Reprenons la métaphore cinématographique. Certains détails contenus dans l'image mais fondus dans le décor ou dans le paysage demeurent insignifiants jusqu'à ce que la caméra se déplace vers l'avant et leur donne une importance qu'ils n'avaient pas jusqu'alors. Le travelling avant conduit du général au particulier, il permet de souligner et d'isoler des éléments visuels qui sans cela seraient restés insignifiants. Ce changement de cadre nous donne ainsi accès à une autre dimension de la réalité [1]. De même : le jeu avec la profondeur de champ. En rendant nette une portion de l'image qui était floue auparavant, le cinéaste rend présent un personnage ou un objet jusqu'alors resté dans l'ombre.

Un cadre n'est donc pas donné une fois pour toute ; il est soumis à des opérations de "modalisation" (*keyings*) qui transforment le type d'interprétation donné à ce que l'on voit :

"Par mode j'entends un ensemble de conventions par lequel une activité donnée, déjà pourvue d'un sens par l'application d'un cadre primaire, se transforme en une autre activité qui prend la première pour modèle mais que les

---

[1] A titre d'exemple, visionnons les premières images du film de Wim Wenders *Les Ailes du désir* . Les vues aériennes correspondant à la vision des anges - Damiel ou Cassiel - descendent progressivement sur la ville, sur un immeuble, sur des fenêtres et nous font pénétrer alors dans le monde des êtres humains.

participants considèrent comme sensiblement différente. On peut appeler modalisation *ce processus de transcription." (Ibid.)*

Tout élément soumis à une première modalisation est rendu par là même particulièrement vulnérable à des modalisations successives. La précarité des relations en public et même du statut de l'espace construit s'explique ainsi par le fait que ces deux dimensions du public sont soumises à la vulnérabilité des cadres dont parle E. Goffman [1].

N. Heinich montre que même les éléments du décor urbain - objets consensuels s'il en est - peuvent être l'objet d'un changement de cadre :

"L'emballage du pont Neuf réalisé par Christo en septembre 1985 peut parfaitement s'analyser comme un changement de "cadre" ou, plus exactement, la transformation d'un "cadre primaire" (celui du pont de tous les jours, le pont-tel-qu'on-y-circule) en un cadre "modalisé" (keyed) analogue à celui d'une pièce de théâtre, d'une cérémonie ou d'une expérimentation scientifique." (Heinich, 1989)

Cette première modalisation du pont Neuf entraîna une série de remodalisations "sauvages" qui "constituaient une façon de se réapproprier l'objet ainsi confisqué parce que dénaturé" (Ibid.) : remodalisation métaphorique par le slogan publicitaire ("Moi, la Samaritaine m'emballe"), reproduction du geste initial dans un autre contexte (emballage du mur d'un lycée), remodalisation scénique (utilisation du pont emballé comme décor pour une mise en scène), etc. Cette remise en cause du cadre familier et les effets qu'elle produisit illustrent l'existence de différents registres d'interprétation des données visuelles ; l'existence aussi de marqueurs visuels (en l'occurrence l'emballage lui-même) permettant de signaler le passage d'un registre à un autre.

---

[1] A titre d'exemple, A. Médam donne un très bon exemple de confusion de cadre relatif au statut de l'espace. Il peut arriver que la ville représentée se confonde à l'espace matériel : "En plein Time Square, grande, véritablement, comme quatre maisons, une affiche pour le film : King Kong. King Kong, à cheval sur deux gratte-ciel de papier -les deux tours du World Trade Center- se retrouve, en même temps, présent au milieu des véritables gratte-ciel de New York. La représentation est immergée dans ce qu'elle représente. La métaphore baigne dans le représenté. Où est le réel, dans cette répétition ? Qu'est-ce qui répète quoi ? Cette image du dehors de la ville est en plein dedans du dehors de la ville. L'extériorité imaginaire qu'elle exprime (la métaphore) est à l'intérieur (Time Square) de l'extériorité imaginée (New York). Décentrements multiples." (Médam, 1977)

A l'instar de A. Schutz qui admet l'existence de "réalités multiples" (Schutz, 1987), E. Goffman montre l'extrême diversité et vulnérabilité de l'expérience visuelle de l'espace public faite par le citadin. En effet, la manifesteté des éléments visuels signifiants de l'espace public est généralement provisoire et transitoire, l'interprétation de ces éléments toujours ouverte et plurielle. Nous retiendrons donc l'idée de *vulnérabilité spatio-perceptive des cadres de visualisation* dans la mesure où, dans l'espace public, ceux-ci sont toujours potentiellement modifiables -"modalisables"-.

IV. Reflet

SECONDE LECTURE DE BENJAMIN :
REFLET ET IMAGE DIALECTIQUE

W. Benjamin cherche à développer une prise de conscience du fétichisme de la marchandise et à se réveiller du rêve collectif des grandes villes européennes du XIXème siècle. Pour cet auteur, seule une pensée dialectique peut atteindre cet objectif :

"L'utilisation au réveil des éléments du rêve est le paradigme de la pensée dialectique. C'est pourquoi la pensée dialectique est l'organe du réveil historique." (op. cit.)

La dialectique qu'il élabore se construit moins à partir de concepts que sous forme d'images parce que celles-ci apportent la dimension d'évidence concrète que ne peut assurer le concept seul [1]. Il s'agit donc

---

[1] Comme le montre très bien R. Rainer, l'idée d'image dialectique a pris plusieurs acceptions dans l'oeuvre de Benjamin : "La première définition situe la tension dialectique dans le passé révolu : l'image elle-même présente une interpénétration de l'ancien et du nouveau, de l'archaïque et du moderne. La seconde, la plus novatrice, situe la tension dans le présent de l'historien : l'image dialectique est cette image du passé qui entre dans une conjonction fulgurante et instantanée avec le présent, de telle sorte que ce passé ne peut être compris que dans ce présent précis, ni avant ni après ; il s'agit alors d'une possibilité historique de la connaissance. Dans l'image statique -c'est là la "dialectique au repos"- l'histoire est à la fois arrêtée et concentrée." (Rochlitz, 1983)

de trouver des images qui conjuguent le passé révolu au présent actuel, qui cristallisent les rêves d'une époque et nous en font prendre conscience. Discontinue et révélatrice, l'image dialectique permet de déchiffrer la "réification" ordinaire de la conscience de l'homme moderne. De telles images dialectiques possèdent deux caractéristiques essentielles : elles sont fondamentalement ambigues (elles renferment à la fois une composante archaïque et une composante moderne) et tendent à se répéter identiques à elles-mêmes (d'où la nécessité du "réveil" prôné par l'auteur).

Les façades de verre et autres miroirs urbains créent des images virtuelles qui se superposent à la réalité matérielle de l'espace construit et qui questionne sa structuration perspective. Nous parlons d'image virtuelle au sens où l'image perçue est dissociée de la réalité matérielle qu'elle représente, de l'objet qu'elle donne à voir. Quand nous regardons des façades de verres opaques nous ne voyons pas seulement ces façades mais aussi l'image projetée des bâtiments d'en face. Le reflet dissocie l'objet et de son image et duplique celle-ci plus ou moins fidèlement à l'originale :

"Changement de décor. Quatre immeubles reflétés dans les vitres d'un cinquième. La ville est dyslexique, désarticulée. Divergente, vers le haut, sur la droite du miroir. Convergente sur la gauche. Entre Dubuffet, Dali et Max Ernst." (Médam, 1977)

ou bien :*"Les choses se compliquent encore quand, sous l'effet d'un traitement appliqué à des fins diverses aux vitres et aux façades, le verre inflige d'étranges sévices à ce qu'il se bornait à reproduire naguère, souvent en l'embellissant, et, agissant en miroir déformant, transforme le décor urbain qu'il reflète en un gigantesque cabinet du docteur Caligari." (Missac, 1987)*

Non seulement le reflet produit une délocalisation des objets perçus mais encore, selon l'angle d'incidence de la lumière sur la paroi de verre, il peut déformer les images re-présentées. Un hiatus plus ou moins prononcé existe entre l'espace physique (cadre bâti) et l'espace proprement visuel (appréhension visuelle de cet espace physique).

L'intérêt porté aux passages parisiens s'explique par le fait qu'ils illustrent visuellement ce qu'est une image dialectique. Sans doute

---

s'agit alors d'une possibilité historique de la connaissance. Dans l'image statique -c'est là la "dialectique au repos"- l'histoire est à la fois arrêtée et concentrée." (Rochlitz, 1983)

n'est-ce pas un hasard si Paris, "ville miroir" par excellence, constitue l'archétype même de la fantasmagorie des métropoles modernes [1]. C'est en effet le jeu de miroir et le reflet que l'on trouve dans les passages qui leur donnent le caractère ambigu et répétitif qu'il s'agit de démasquer :

. ambiguité du reflet qui rend difficile l'orientation, capte l'espace extérieur et l'emporte à l'intérieur et fait du passage une maison autant qu'une rue :

"Une façon de percevoir l'ambiguïté, la double signification des passages : leur richesse en miroirs, qui donne aux espaces une ampleur fabuleuse et rend difficile l'orientation. Car ce monde de miroirs peut bien avoir plusieurs significations, et même une infinité de significations, il n'en demeure pas moins un monde ambigu à deux significations. Il cligne des yeux, il est toujours cela, et jamais rien, à partir de quoi un autre aussitôt surgit. L'espace qui se métamorphose le fait au sein du néant." (Benjamin, 1989)

. répétition à l'infini des mêmes images par le jeu de miroirs et démultiplication des angles visuels qui sont possibles :

"Si deux glaces se reflètent l'une l'autre, Satan joue son tour préféré et ouvre ainsi à sa manière (comme son partenaire dans les regards des amants) la perspective à l'infini. Que cela soit d'inspiration divine, ou d'inspiration satanique, Paris a la passion des perspectives en miroir." (Ibid.)

Le miroir est donc un des instruments par lequel les passages se constituent comme image dialectique dans la mesure où cette surface réfléchissante instaure une dialectique infinie entre l'image regardée et le regard dans l'image. Insister sur la dimension spéculaire du passage permet de montrer l'ambiguité de ce qui est donné à voir (image réelle ou virtuelle ?) ainsi que la clôture du passage sur lui-même (le regard reste enfermé dans des images qui se répètent identiques à elles-mêmes). Mais alors, de quoi la description de ce monde spéculaire nous fait-elle prendre conscience ? Du statut des délimitations spatio-perceptives de l'espace public et plus précisément de la production d'un espace qui n'a pas de limite extérieure.

---

[1] Un petit texte de W. Benjamin montre la prolifération des jeux de miroirs dans le Paris du XIXème siècle, qu'il s'agisse des murs de glace des cafés, du reflet de la Seine ou des perspectives en miroir des édifices de cette capitale. cf. (Benjamin, 1988).

"Les passages sont des maisons ou des corridors qui n'ont pas de côté extérieur -comme le rêve. (...) L'intérieur se porte vers l'extérieur, comme si le bourgeois était à ce point assuré de son indéfectible aisance qu'il dédaignait la façade, pour déclarer : ma demeure, en quelque endroit que vous la coupiez, est façade. On voit de tels façades, en particulier, aux demeures berlinoises datant du milieu du siècle précédent : la véranda n'est pas en saillie sur la façade, elle forme une niche à l'intérieur. La rue devient pièce et la pièce devient rue. Le passant qui s'arrête pour regarder la maison se trouve pour ainsi dire dans la véranda." (Ibid.)

Les façades des bâtiments qui bordent les passages doivent être considérées comme un élément constitutif de cet espace intérieur. Nous sommes en présence d'un espace intérieur (celui du passage) dans lequel ses limites (les façades des bâtiments) nous introduit à un autre intérieur (celui du logement ou des magasins). Les miroirs ne sont là que pour stigmatiser ce retournement de l'espace sur lui-même, que pour accentuer cette impossibilité de se tourner vers l'extérieur. Où que regarde le passant il ne peut échapper à la vision des marchandises qui prolifèrent dans les vitrines des magasins, il ne peut détourner son regard dans une direction qui ne le met pas en présence de l'étalage des boutiques. Nous retrouvons ici la théorie de W. Benjamin sur l'aliénation du citadin dans la marchandise.

Au-delà de cette critique idéologique et politique de la ville moderne, l'auteur questionne implicitement l'espace public non pas en terme de son accessibilité au sens strict du terme, mais à partir du rapport entre distanciation visuelle et distanciation psychique. C'est l'échappée éventuelle de l'oeil vers des espaces lointains, la possibilité de détourner son regard des objets par trop prégnants qui qualifient ici le mieux l'expérience des limites de l'espace public. Le caractère public d'un espace ne peut être défini uniquement en terme de franchissement de barrières physiques, il mérite sans doute une interrogation plus précise sur *les formes de distanciation spatio-perceptive* mises en jeu dans cet espace [1].

---

[1] La "distanciation spatio-perceptive" repose sur l'interaction de trois paramètres : les propriétés visuelles de l'espace architecturé (le reflet comme répétition, virtualité et proximité de l'objet donné à voir), les possibilités perceptives de l'usager

TROISIEME LECTURE DE SENNETT :
REFLET ET NARCISSISME

R. Sennett emploi la métaphore du reflet moins pour rendre compte de l'expérience sensible de l'espace public que pour caractériser l'évolution de l'homme public. Contrairement à W. Benjamin qui traite du miroir dans sa réalité physique et s'en sert pour dévoiler l'utopie sociale des passages parisiens, R. Sennett emploi ce terme dans un sens métaphorique. Ainsi, il s'appuie sur le mythe de Narcisse pour analyser et critiquer l'incapacité croissante des individus à établir des relations en public :

"Pour comprendre ce regain d'intérêt pour le narcissisme, il est bon de revenir au mythe sur lequel il se fonde. Narcisse se penche au-dessus de l'eau, captivé par sa propre beauté. On lui dit de faire attention, mais il ne s'intéresse qu'à cette image. Un jour, il se penche pour la caresser, tombe à l'eau et se noie. Le sens de ce mythe n'est pas de dénoncer les dangers de l'amour de soi. Il s'agit plutôt du danger de la projection, du danger qu'il y a à se rapporter au monde comme si le réel pouvait être appréhendé à travers des images du moi. Le mythe de Narcisse a une double signification : l'absorption-en-soi du héros l'empêche de savoir ce qu'il est et ce qu'il n'est pas ; elle le conduit à sa propre destruction. Narcisse, à se voir reflété à la surface de l'eau, oublie que celle-ci n'est pas à lui , *qu'elle est hors de lui, et il devient aveugle à ses dangers." (Sennett, 1979)*

C'est donc du "miroir du moi" dont il est ici question. La métaphore du reflet permet d'expliciter un type particulier de relation qu'entretient l'individu avec lui-même et avec autrui.

(échappée/enfermement et portée du regard) et la posture psychique du sujet percevant (identification/distanciation vis-à-vis des objets perçus).

W. Benjamin montre ainsi que le reflet participe de la prise de conscience de l'image que l'on donne de soi à autrui :

"La ville se reflète dans mille yeux, mille objectifs. Car ce ne sont pas seulement le ciel et l'atmosphère, pas seulement les publicités lumineuses sur les boulevards du soir qui ont fait de Paris la "ville lumière". Paris est la "ville miroir" : l'asphalte poli comme un miroir de ses avenues. Devant tous les cafés des miroirs de verre ; les femmes se regardent ici plus encore qu'ailleurs. La beauté des Parisiennes est sortie de ces miroirs." (Benjamin, 1988)

Dans le monde contemporain, l'individu a tendance à supprimer toute limite entre soi et l'autre en faisant de la réalité sociale un simple miroir du moi. R. Sennett transfert le phénomène physique du reflet (réflexion de la lumière, de la couleur d'un corps sur un autre) dans le champ du social. De même que l'image d'un objet se projette sur une surface autre que celle de l'objet lui-même, l'individu projette ses propres impulsions et sentiments sur autrui. Loin d'être condamnée par la communauté, cette forme de narcissisme serait au contraire légitimée socialement, voire encouragée :

"Les normes de croyance, dans notre société, sont telles qu'il devient logique de considérer les réalités sociales -et toute réalité- comme signifiantes quand elles apparaissent comme un miroir du moi. (...) Dans la vie moderne, les adultes doivent *agir de façon narcissique, pour être en accord avec les normes sociales. Car cette société est structurée de telle façon que l'ordre, la stabilité et les gratifications ne sont possibles que si les gens considèrent les situations sociales comme des miroirs du moi." (Ibid.)*

Le développement actuel de cette attitude psychique n'est pas sans effet sur la capacité de l'individu à entretenir des relations avec autrui, et en particulier à adopter des conduites autorisant le bon fonctionnemnt de la vie publique. En effet l'absorption-en-soi, la *projection psycho-perceptive* de soi sur le monde amène l'être narcissique à appréhender la réalité en fonction de ce qu'il ressent au détriment de ce qu'il fait. N'arrivant jamais à prendre ses distances face à son état subjectif l'individu est de plus en plus incapable de partager une activité singulière et commune avec autrui :

"Ici, lignes de démarcation, limites, formes du temps et rapports sont supprimés. L'être narcissique n'est pas avide d'expériences : il recherche l'Expérience. Cherchant toujours une expression ou un reflet de lui-même dans l'Expérience, il dévalue tout rapport particulier, parce qu'il n'arrive jamais à représenter ce qu'il est. Le mythe de Narcisse exprime nettement le processus suivant : on peut se noyer dans son propre moi, et cette noyade est un état entropique." (Ibid.)

Les relations en public sont donc menacées dans la mesure où les individus n'arrivent plus à instaurer entre eux de rapports impersonnels qui sont au fondement de la sociabilité. Puisque l'être narcissique ne s'intéresse qu'à ses désirs et à ses besoins subjectifs il est dans l'impossibilité de prendre en compte l'expérience de l'autre et de s'y adapter. Les relations interpersonnelles se construisent sur la base de l'affectivité individuelle plutôt que sur celle de la représentation de l'acteur. C'est ainsi que le pouvoir expressif des acteurs à partir duquel les rapports réels s'actualisent dans l'espace public tend à disparaître au profit de tonalités affectives davantage de l'ordre du privé.

L'idée de reflet s'applique donc moins aux conditions de perception de l'espace urbain comme cela était le cas chez W. Benjamin qu'à l'attitude perceptive du citadin contemporain. La question des délimitations visuelles est encore au centre de ce propos mais se rapporte moins à l'orientation du regard stimulée par l'espace architectural qu'à l'état subjectif du sujet percevant. Bien que divergentes sur bien des aspects, ces deux approches se demandent si les relations en public sont possibles dès lors que l'individu n'est plus capable d'établir une distance face à lui-même et à autrui.

Dans les deux cas, la notion de publicité semble indissociable de celle de point de vue, qu'on définisse celui-ci en terme de positionnement du sujet percevant dans l'espace bâti (position spatio-perceptive chez Benjamin) ou en terme d'attitude perceptive du citadin (position psycho-perceptive chez Sennett). Tout se passe comme si les contextes architecturaux et psycho-sociaux convergeaient pour clore le regard de l'homme public sur lui-même et l'empêcher de se distancier des objets ou des sujets qu'il perçoit. Pour finir, la remise en cause de tout point du vue déterminé (Benjamin) ou l'exclusivité du point du vue subjectif (Sennett) semblent aller à l'encontre du caractère public d'un espace.

V. Exposition

TROISIEME LECTURE DE BENJAMIN : EXPOSITION ET CHOC PERCEPTIF

Cette troisième et dernière lecture de l'oeuvre de W. Benjamin s'appuie sur sa théorie de l'aura telle qu'elle est formulée dans le texte le plus connu de lui : "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" (Benjamin, 1983). C'est ici la métaphore artistique de l'exposition qui guide son analyse de la modernité. L'auteur montre que l'évolution des techniques dans le domaine de l'art boulverse le statut de l'oeuvre et le mode de perception visuelle qu'elle engage. Jusqu'au XIXème siècle l'oeuvre d'art est marquée par son aura et par la fonction rituelle qu'elle assure :

"En définissant l'aura comme "l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être" nous avons simplement transposés dans les catégories de l'espace et du temps la formule qui désigne la valeur culturelle de l'oeuvre d'art. Lointain s'oppose à proche. Ce qui est essentiellement lointain est l'inapprochable. En fait, la qualité principale d'une image servant au culte est d'être inapprochable. Par nature même, elle est toujours "lointaine, -si proche qu'elle puisse être". On peut s'approcher de sa réalité matérielle, mais sans porter atteinte au caractère lointain qu'elle conserve une fois apparue." (Benjamin, 1983)

Avec l'apparition de la photographie puis du cinéma, l'oeuvre picturale perd son caractère lointain. Alors qu'autrefois le halo de lumière et le clair-obscur qui entouraient les personnages et les paysages leur donnaient un aspect unique et inapprochable, les photographies se détachent petit à petit de cette atmosphère grâce à la réduction progressive du temps d'exposition. S'appuyant sur l'histoire de la photographie, W. Benjamin démontre que les progrès de l'optique permettent d'obtenir des instantanés de plus en plus précis, des images dans lesquelles les objets sont de plus en plus découpés les uns par rapport aux autres :

"Bientôt, en effet, les progrès de l'optique fournissent des instruments qui suppriment entièrement l'ombre et font ressortir l'objet comme dans un miroir. Cependant cette aura que, d'entrée de jeu, le refoulement de l'ombre, grâce à des objectifs plus lumineux, n'avait pas moins éliminée de l'image que la croissance

dégénérescence de la bourgeoisie impérialiste l'avait iliminée du réel, -les photographies de la période postérieure à 1880 se crurent forcés d'en recréer l'illusion par tous les artifices de la retouche, notamment par ce qu'on appelle le gommage. Ainsi, du temps du "modern style", la mode fut surtout aux tons crépusculaires, traversés de reflets artificiels ; mais, malgré cette pénombre, on distinguait toujours plus clairement une pose dont la raideur révèle l'impuissance de cette génération face au progrès technique."(Benjamin, 1971)

Plus généralement, du fait des possibilités techniques de reproductibilité de l'image, l'oeuvre d'art perd l'unicité de sa présence au lieu et l' "ici et maintenant" qui constituait son authenticité. L'objet reproduit devient spatialement et humainement plus "proche de soi", il participe du déclin de l'aura. C'est ainsi que la réception de l'oeuvre d'art porte de moins en moins sur sa valeur cultuelle et de plus en plus sur sa valeur d'exposition. L'attitude contemplative qui était nécessaire pour saisir pleinement la valeur d'un tableau cède la place à des chocs perceptifs provoqués par les changements rapides de lieux et de décors (notamment avec le cinéma).

La mobilité spatiale du citadin l'amène à faire l'expérience quotidienne du phénomène d'exposition et du choc perceptif qu'il met en jeu :

"Par parenthèse, ces envols (métro aérien) sont perturbants à plus d'un égard. D'abord ils rompent l'intimité du parcours souterrain ; passé Sèvres-Lecourbe tout le monde lève le nez, prend la pose : les voisins deviennent des témoins -affaire de lumière vraisemblablement." (Augé, 1986)

Cette évolution de l'oeuvre et de sa réception est loin de se limiter au pur domaine artistique. En fait, elle révèle plus fondamentalement une modification des modes de percevoir liée à la prégnance grandissante de la technique dans la vie urbaine. Les formes de l'art moderne répondraient au besoin du citadin d'exercer sa perception pour lui permettre de s'adapter à l'univers des techniques :

"Le cinéma est la forme d'art qui correspond à la vie de plus en plus dangereuse promise à l'homme d'aujourd'hui. Le besoin de s'exposer à des effets de choc est une adaptation de l'homme aux périls qui le menacent. Le cinéma correspond à des modifications profondes de l'appareil perceptif, celles mêmes que vivent aujourd'hui, à l'échelle de la vie privée, le premier passant venu dans une rue de grande ville, à l'échelle de l'histoire, n'importe quel citoyen d'un Etat contemporain." (Benjamin, 1983)

A l'expérience du choc chez le spectateur de cinéma correspond celle du passant au milieu de la foule [1]. C'est essentiellement dans l'analyse de l'oeuvre de Baudelaire que W. Benjamin applique l'idée d' "effet de choc" à l'expérience de l'espace public urbain par le passant (Benjamin, 1983). Ces chocs perceptifs rendent compte de la profusion et de l'enchaînement soudain des stimulations auxquelles il est soumis, ils sont le résultat d'une double évolution technique : l'accélération du déplacement dû aux moyens de transport modernes (automobiles, tramways, etc.) et le changement des modes d'éclairage (passage de l'éclairage à l'huile à l'éclairage au gaz puis à l'éclairage électrique).

L'éclairage public est ainsi un moyen d'exhiber à la vue de tous des espaces socialement valorisés ; il met en jeu l'exposition à partir du moment où il différencie les lieux les uns des autres, où il en désignent certains à l'attention et en fait disparaître d'autres. En ce sens, l'exposition se définit comme un rapport dynamique entre le l'éclairé et l'obscur, entre des "pleins" et des "restes" :

"L'éclairé est d'abord, et avec évidence, ce qui est donné à voir. Monuments, fontaines, places, voies de circulation. Lieux désignés à l'attention, mis en lumière. L'éclairage joue là le rôle d'inscripteur, chef scribe qui retient des événements et les garde dans la mémoire. Le schéma simplifié, la carte lumineuse de ce qui est bon à retenir et à s'y tenir. Disparaissent les "restes", les lieux de moindre importance, les creux. Accentuation des pleins : réinscription de l'histoire ; l'éclairage agit comme écriture." (Cauquelin, 1977)

Il s'agit ici de déchiffrer l'expérience moderne de l'espace public à partir de la *structuration sensori-motrice de l'espace lumineux* . Dans l'espace public comme dans le domaine de l'art, la vision immédiate de l'objet éclairé désigné au regard (exposition) tend à remplacer la vision durable d'un même objet (contemplation). Appliquée aux individus, la notion d'exposition permet d'articuler les qualités lumineuses de l'espace aux formes de coprésence visuelle [2].

---

[1] W. Benjamin est proche ici de l'analyse de G. Simmel sur l'intensification de la stimulation nerveuse dans les grandes villes. cf. "Métropoles et mentalités" (L'école de Chicago, 1990).

[2] Cette notion fait l'objet d'un développement dans la troisième partie du rapport.

Conclusion

L'expérience visuelle de l'espace public est loin d'être aussi évidente qu'elle en a l'air au premier abord. Les descriptions et analyses qui en sont faites révèlent une diversité de contextes spatio-visuels qu'il convient maintenant d'expliciter. Pour se faire, nous dégagerons dans un premier quelques caractéristiques sur lesquels se fondent les descriptions. Puis, dans un second temps, nous essaierons de distinguer les métaphores visuelles en fonction de la place qu'elles occupent par rapport aux données architecturales et urbanistiques de l'espace public.

DESCRIPTIONS DE L'ESPACE PUBLIC

Afin d'éviter de faire dire tout et n'importe quoi aux descriptions, nous devons commencer par situer le contenu des descriptions par rapport aux types d'énonciation utilisés. Analyser une description est un exercice difficile qui requiert un examen de la position de celui qui décrit, de l'attitude qu'il adopte pour décrire et des procédés d'écriture qu'il utilise. Trois questions donc : qui décrit, à partir de quel point de vue et comment ?

Qui décrit ?

La réponse triviale consistant à dire que celui qui décrit est le narrateur lui-même, c'est-à-dire le penseur qui a produit le texte en question, masque en fait la diversité des situations à partir desquelles la description prend son sens. Comme nous allons le montrer, le narrateur peut adopter différents points de vue tant au niveau spatial que perceptif. Nous dégageons trois types de position possibles du narrateur aidant à comprendre la manière dont il décrit.

a) le narrateur impersonnel ou "théorique" : la description est faite en dehors de toute référence explicite à son auteur (absence de pronom personnel le désignant). Tout se passe comme si l'espace décrit ne dépendait pas du sujet percevant mais possèdait au contraire des caractéristiques indépendantes de ce dernier. Nous avons affaire à une indétermination spatiale et perceptive qui donne l'impression d'une description objective. Le lecteur est dans l'impossibilité de situer spatialement le narrateur par rapport à l'espace qu'il décrit. Nous qualifions ce narrateur de "narrateur théorique".

b) le narrateur situé ou "ethnographe" : l'auteur de la description se localise lui-même à l'intérieur de l'espace qu'il décrit. Il écrit à la première personne du singulier ou se met à la place du passant "moyen" (par exemple "le marcheur"). Le lecteur sait où se trouve le narrateur (par exemple dans une rame de métro, dans un parc, etc.) et peut dire s'il se déplace ou non. La description se construit selon un point de vue déterminé, celui de l'usager de l'espace public, sans pour autant qu'une attitude perceptive très précise soit explicitement adoptée. Nous qualifions ce narrateur de "narrateur ethnographe".

c) le narrateur "typifié" : le narrateur s'identifie à un type de passant très précis (par exemple le flâneur, le promeneur, etc.). L'auteur de la description est à la fois situé spatialement (dans la rue) et adopte l'attitude perceptive caractéristique de l'individu auquel il s'identifie. La description n'est pas neutre, au sens où il s'agirait d'une simple traduction de ce qui est observé, elle est caractéristique de la perception d'un type particulier d'usager de l'espace public. Nous qualifions ce narrateur de "narrateur typifié" (au sens de typification donné par A. Schutz [1]).

---

[1] Sur la notion de type et de typification, se reporter en particulier à "Sens commun et interprétation scientifique" (Schutz, 1987).

Le narrateur adopte ainsi une position qui lui permet à la fois de montrer visuellement l'espace public (description) et d'effectuer une interprétation de l'expérience sensible qu'en a le citadin (analyse). Cette interprétation peut être partie intégrante de la description ou être développée à la suite de celle-ci. Les auteurs sélectionnés dans cette recherche sont tous, d'une manière ou d'une autre, des "étrangers" de l'espace public [1], ce qui leur permet d'être simultanément son traducteur et son interprète.

a) Les descriptions et interprétations sont parfois à dominante *technique* . Elles visent à expliciter l'interaction entre les différentes composantes matérielles de l'espace public (formes architecturales, matériaux de construction, éclairage, etc.) ainsi que le rapport entre ces composantes et leur appréhension visuelle. Nous passons continuellement des données matérielles aux impressions qu'elles produisent sur le sujet percevant.

b) Elles peuvent être à dominante *scientifique* . Les auteurs font appel à des notions et des concepts de différents champs disciplinaires pour étayer leurs interprétations (le rapport figure/fond de la Gestalttheorie, le signe en linguistique, etc.). L'expérience visuelle de l'espace public est passée au crible d'un cadre théorique prédéfini. On cherche à analyser le rapport entre l'objet perçu et l'activité perceptive du sujet.

c) Elles peuvent être à dominante *esthétique* . Les auteurs font référence à des techniques artistiques de représentation de l'espace (par exemple la scène théâtral, le paysage pictural, etc.) et de traitement de la lumière (par exemple l'exposition, le clair-obscur, etc.). L'expérience de l'espace public est rapprochée de l'expérience esthétique dans la mesure où l'on retrouve des procédés optiques et des qualités visuelles du même ordre.

d) Elles peuvent être enfin à dominante *poétique* . Les auteurs adoptent un style d'écriture en accord avec les impressions qu'ils ressentent. Il y a recherche d'adéquation entre la forme de ce qui est dit

---

[1] Nous comprenons "étranger" au sens que lui donne G. Simmel, c'est-à-dire un individu dont la position formelle entraîne une synthèse de distance et de proximité vis-à-vis du milieu dans lequel il se trouve. cf. "Digressions sur l'étranger" (L'école de Chicago, 1990).

et son contenu (par exemple l'emploi de phrases très brèves limitées à une proposition ou un verbe pour exprimer la furtivité de l'attention perceptive, la précision du vocabulaire, le rôle de la ponctuation, etc.). La manière d'écrire et de décrire l'espace public vise à traduire l'expérience visuelle de l'observateur-narrateur.

Comment ?

Les descriptions de l'espace public révèlent deux aspects fondamentaux de l'expérience visuelle qu'en fait le citadin : le statut problématique de la réalité perçue et l'organisation d'un point de vue collectif.

Le statut problématique de la réalité perçue est repérable dans des verbes qu'utilisent les auteurs pour expliciter cette expérience. Ces verbes - paraître, ressentir, sembler, se croire être, etc. - indiquent tous une incertitude quant à la réalité matérielle de ce qui est perçu. Tout se passe comme si un écart, un hiatus existait entre d'une part les objets donnés à voir et d'autre part les objets tels qu'ils sont perçus par le passant. Plus précisément, ces incertitudes renvoient à trois phénomènes ayant trait à la mise en forme de l'espace.

Premièrement, l'organisation de l'espace visuel donne lieu à une ambiguïté relative aux délimitations, au rapport entre espace intérieur et espace extérieur :

. *"on se croit être, étant à l'extérieur, dans un seul et même intérieur en plein air" (Médam)*

. *"des parois faites presque entièrement de verre encadré par de minces supports d'acier font qu'intérieur et extérieur de l'immeuble se confondent" (Sennett)*

. *"les passages sont des maisons ou des corridors qui n'ont pas de côté extérieur - comme le rêve. (...) La rue devient pièce et la pièce devient rue." (Benjamin)*

Deuxièmement, la structuration visuelle de l'espace public semble parfois faire défaut ou pour le moins remettre en cause les lois de la perspective classique :

. *"quatre immeubles reflétés dans les vitres d'un cinquième. La ville est dyslexique, désarticulée. Divergente, vers le haut, sur la droite du miroir. Convergente sur la gauche. Entre Dubuffet, Dali et Max Ernst." (Médam)*

. *"le verre inflige d'étranges sévices à ce qu'il se bornait à reproduire naguère, souvent en l'embellissant, et, agissant en miroir déformant, transforme le décor urbain qu'il reflète en un gigantesque cabinet du docteur Caligari." (Missac)*

Troisièmement, les formes perçues par l'usager de l'espace public ne sont pas toujours stables, elles sont sujettes à modification :

. *"le jeu subtil du clair-obscur dans ces énormes halls de verre, à mesure que passe les nuages, ou le temps, met en scène l'espace. Les pièces changent constamment de forme, exactement comme une scène est transformée par l'éclairage, mais ici il n'y a pas l'ombre d'un artifice : la lumière du soleil fait à elle seule tout le travail." (Sennett)*

. *"tout se démultiplie alors, de nouveaux premiers plans et de nouveaux lointains apparaissent, ainsi que l'heureux mélange, où l'indécis au précis se joint. Les publicités lumineuses qui s'allument et disparaissent, qui se déplacent dans un sens et dans l'autre, modifient à nouveau la profondeur, la hauteur et les contours des bâtiments." (Hessel)*

L'organisation d'un point de vue collectif conjugue bien souvent les caractéristiques du cadre bâti aux dimensions symboliques et motrices mises en jeu dans l'activité perceptive du citadin. Deux phénomènes remarquables impliquant à la fois les propriétés formelles ou lumineuses de l'environnement urbain et la perception du passant méritent d'être relevés : le cadrage et l'exposition.

Le cadrage est un phénomène déterminant de la vie publique dans la mesure où il fixe les limites de la visibilité que l'on a d'autrui, c'est par lui que l'espace public se constitue comme scène urbaine.

. *"si les rues sont trop larges et les espaces trop grands, l'opportunité d'être capable de voir, d'un endroit, l'espace et les événements, est plus ou moins possible. Cette vue d'ensemble et la maîtrise sensorielle d'une scène vaste et diversifiée sont valorisées dans la plupart des situations. Ainsi, il est souvent approprié de dessiner de larges espaces publics de façon à ce que les frontières de l'espace correspondent aux limites du champ de vision. De cette manière, il y a la place pour une grande variété d'activités, chacun ayant une vue complète de l'ensemble des individus qui utilisent l'espace." (Gehl, traduction personnelle)*

. *"tous les hommes à Venise marchent comme sur une scène : dans leurs occupations où rien ne se crée, ou dans leurs vides rêveries, ils surgissent subitement à un coin de rue et disparaissent aussitôt à un autre, et ont ainsi quelque chose des acteurs qui ne sont rien à droite et rien à gauche de la scène ; le*

jeu n'a lieu que sur le devant de la scène et est sans cause dans la réalité antérieure, sans conséquence dans la réalité ultérieure." (Simmel)

L'exposition est le second phénomène visuel essentiel de la vie publique ; elle favorise la manifestation de la présence d'autrui et inscrit la mémoire de certains édifices symboliques de la ville dans l'expérience quotidienne du citadin.

. "l'éclairé est d'abord, et avec évidence, ce qui est donné à voir. Monuments, fontaines, places, voies de circulation. Lieux désignés à l'attention, mis en lumière. L'éclairage joue là le rôle d'inscripteur, chef scribe qui retient des événements et les garde dans la mémoire." (Cauquelin)

. "par parenthèse, ces envols (métro aérien) sont perturbants à plus d'un égard. D'abord ils rompent l'intimité du parcours souterrain ; passé Sèvres-Lecourbe tout le monde lève le nez, prend la pose : les voisins deviennent des témoins - affaire de lumière vraisemblablement." (Augé)

CONCEPTUALISATIONS DE L'ESPACE PUBLIC

Les cinq métaphores visuelles employées pour rendre compte de l'expérience du public se distinguent les unes des autres selon le type de transfert qu'elles opèrent et selon le lien qu'elles entretiennent avec l'espace construit. A cet égard, il est possible de les différencier en trois classes.

La première classe se situe principalement au niveau symbolique et est largement illustrée dans le modèle de la mise en scène. C'est sur la base de cette dimension symbolique qu'un transfert peut être effectué entre la scène et la rue.

Pour Goffman, ce transfert répond fondamentalement à une visée heuristique, il n'est pertinent que dans la mesure où il constitue un outil servant la recherche. Formulé autrement, l'auteur n'utilise cette métaphore que parce qu'elle lui permet de développer sa propre conception des relations en public, à savoir une conception fondée sur l'analyse des rituels d'interaction. Le lexique ayant trait au théâtre est à cet égard d'une aide précieuse.

Il en va autrement du transfert opéré par R. Sennett puisque pour lui le théâtre est le lieu même de symbolisation de l'échange social. L'usage de la métaphore théâtrale n'est pas uniquement un artifice de la recherche. Le transfert entre l'ordre symbolique du théâtre et l'ordre

symbolique de la rue n'est pas purement théorique, il correspond d'après R. Sennett à un phénomène historique qui est au fondement de la vie publique.

Dans les deux cas, c'est le registre de l'interprétation symbolique qui est mis en avant dans l'expérience visuelle de l'espace public par le citadin.

La seconde classe met en jeu des dispositifs spatio-lumineux de l'environnement construit - transparence et reflet - qui servent de modèles à la qualification des relations en public. Tout se passe comme si la structure de ces dispositifs était isomorphe à la structure des relations en public ou bien lui servait d'analyseur.

Pour Sennett, les notions de transparence et de reflet sont utilisées essentiellement - mais pas uniquement - à un niveau métaphorique puisqu'elles aident à définir la perspective intersubjective des acteurs sociaux. La transparence renvoie ainsi à l'absence de médiation symbolique dans les rapports sociaux et le reflet renvoie au "miroir du moi". Toutefois, l'auteur montre que la transparence est aussi à considérer dans son acception visuelle première puisque l'architecture de verre matérialise en quelque sorte les "tyrannies de l'intimité".

De son côté, en s'intéressant aux passages parisiens, Benjamin fait de la transparence et du reflet deux composantes essentielles de l'espace public moderne. Ce sont moins ces dispositifs en tant que tels qui sont à considérer que les phénomènes perceptifs auxquels ils donnent lieu (filtrage de la lumière et indétermination des points de vue). Dans ce cas, nous nous rapprochons de la troisième classe dans la mesure où un même phénomène peut être analysé en terme d'aménagement urbain et/ou de perception visuelle ordinaire. Si pour W. Benjamin l'expérience visuelle du citadin est fondamentalement ambiguë, il est possible d'en relever les traces matérielles dans les constructions en verre.

En faisant de l'architecture de verre le symptôme dominant de l'espace urbain moderne, cette seconde classe accorde le primat à l'instrumentation matérielle des relations en public.

La troisième classe conjugue interprétation symbolique, activité perceptive et instrumentation matérielle de l'espace visuel. Les phénomènes de cadrage et d'exposition relèvent à la fois d'une mise en forme architecturale de l'espace lumineux, d'une activité perceptive du

citadin et d'une symbolisation de ce qu'il voit (cf. le paragraphe "L'organisation d'un point de vue collectif").

E. Goffman s'appuie ainsi sur la métaphore du cadrage pour rendre compte de l'expérience sociale du public. Si pour cet auteur le cadre renvoie avant tout aux schèmes d'interprétation de la réalité perçue (pertinence et signification de ce qui est vu), il n'est pas dissocié pour autant du champ visuel de l'individu (espace du regard), de son activité perceptive (orientation et focalisation du regard) ni des conditions de visibilité mises en jeu dans les dispositifs architecturaux (degré d'ouverture de l'espace construit). En posant la question des limites visuelles, le phénomène de cadrage peut être analysé aussi bien au niveau symbolique que perceptif ou architectural.

En ce qui concerne l'exposition, W. Benjamin décèle dans ce phénomène une caractéristique essentielle de l'expérience visuelle du citadin moderne. Là encore, ce phénomène relève à la fois d'une dimension symbolique (mise en valeur de ce qui est "digne" d'être vu), perceptive (cf. l'idée de "choc" perceptif) et d'une mise en forme de l'espace lumineux (par exemple : cône de lumière produit par l'éclairage publique).

Cette troisième classe traverse ainsi différents champs disciplinaires qui apportent tous un éclaire complémentaire précisant ce qu'il en est de la construction visuelle de l'espace public.

Le chapitre suivant proposera un répertoire provisoire de cette troisième classe de phénomène qui peut être approchée à la fois du point de vue architectural et urbanistique et du point de vue de la perception ordinaire du citadin.

93
MAISON
DE
QUARTIER

CHAPITRE 3

APPROCHE INTERDISCIPLINAIRE

Comment entreprendre une recherche interdisciplinaire sur le monde (pour ne pas dire le paysage) visuel et lumineux ? Celle-ci est de grande ampleur et nous ne poserons ici que quelques jalons. Notre objectif est de proposer des outils d'analyse et de conception à travers lesquels une cohérence d'approche est possible entre les diverses compétences mises en jeu aujourd'hui (architectes, éclairagistes, scénographes, sociologues de l'urbain). Il s'agira de rassembler, dans un premier temps, des fragments épars de savoirs et de les confronter autour de notions utilisées dans l'analyse de l'espace public. Nous distinguerons deux descripteurs, celui d'effet et celui de motif, bien qu'en l'état actuel des réflexions nous ne pouvons guère approfondir ces deux termes comme il le faudrait .

Des effets et des motifs

Nous avions pour intention dans cette recherche d'approcher l'*effet lumineux* (en référence à la notion d'*effet sonore* proposée par J.F Augoyard et développée au CRESSON). Les formes sensibles de l'espace public seraient ainsi descriptibles à travers les effets qui affectent les différents registres sensoriels (sonores, lumineux, mais aussi kinésiques et peut-être olfactifs et thermiques). Toutefois cette entreprise mérite quelques prudences méthodologiques. Nous avons vu dans les chapitres précédents les multiples domaines de savoirs qu'il fallait explorer pour établir toutes les connexions possibles.

Ce travail se fonde sur les hypothèses suivantes. L'espace public n'est pas homogène visuellement, il existe une variété de contextes ou de situations visuelles. Mais des schémas typiques structurant le visible et le qualifiant sont sans doute identifiable. Ces configurations visuelles peuvent être répertoriées, elles construisent ce que nous avons appelé des "mises en vue" dont la dimension sociale est significative dans

l'espace public. Elles intéressent autant le concepteur qui manipule les procédés ou dispositifs formels que l'observateur des pratiques sociales. Le repérage et la description des effets peuvent ainsi servir à la fois la conception et l'analyse de la dimension sensible des espaces du public (dimensions visuelle, lumineuse -et sonore, comme nous l'avons entrepris en d'autres travaux-). Ces catégories de réflexion articulent des niveaux sensibles et conceptuels, c'est ce qui fait leur richesse et leur intérêt.

EFFETS

L'effet au sens où nous pouvons le définir, est le résultat de l'interaction de la perception située de l'observateur et des dispositifs lumineux et spatiaux mis en jeu, c'est l'observateur, le sujet, qui interprète ou donne forme aux phénomènes qui se présentent à lui. On ne doit assimiler la notion d'effet ni aux sentiments subjectifs ou aux illusions optiques, ni dans le sens d'une logique déductive du type cause à effet, ce qui serait réduire cette notion à une définition psychologique mécaniste.

L'effet est lié à la perception, au trajet entre l'objet et le sujet, il engage donc la position relative de l'un à l'autre, il se produit dans une situation précise. Les effets ont une origine physique marquée ce sont des phénomènes observables et parfois évaluables (mesurables). Dire que la lumière est créatrice d'effets n'a rien de nouveau, encore faut-il les préciser.

On sait que la rétine de l'oeil enregistre trois sortes de sensations : la sensation de la lumière, la sensation de la forme et l'impression donnée par la couleur. La capacité de percevoir la lumière, c'est à dire de différencier la clarté de la pénombre, est la réaction fondamentale de la rétine. Pour ce qui est de la perception de l'espace urbain, soulignons qu'en dehors des données de distance et de forme, la couleur et surtout la lumière, diurne et artificielle, a pour conséquence d'*accentuer* le jeu des éléments. En agissant sur le rapport entre l'observateur et l'objet perçu, la lumière construit le monde visuel.

Si nous ne voyons pas la lumière elle même, nous voyons les objets qui la réfléchissent, les objets visuels sont les éléments simples, les atomes, du panorama visuel. Leur organisation les assemblent en un tout plus ou moins cohérent, constituant (parfois) un *paysage*. On sait que le panorama visuel est très complexe et qu'un travail constant du cerveau est nécessaire pour construire le monde tel que nous le voyons.

Cette organisation visuelle conduit à distinguer des *configurations* visuelles ou lumineuses, premier assemblage d'objets qui sont séparés à l'origine, cette configuration est définie par une organisation typique des éléments visibles qui fait motif.[1] Mais la notion de motif dépasse peut-être la seule dimension physique et physiologique de cette organisation, elle est en rapport avec l'usage et la culture de l'usager.

C'est ce que propose Amphoux pour qui la notion de motif [2] définit plus précisément une relation entre la forme et les significations soulignant la double origine du terme :*"Nous avons d'une part, selon l'étymologie, le mobile, c'est à dire l'intention qui donne une raison d'agir, la motivation ; nous avons d'autre part l'image, la figure, la représentation (...) Le motif, c'est donc à la fois le dessein et le dessin, à la fois ce qui motive et ce qui est motivé, ce qui relève de l'ordre de l'usage ou de la conception et ce qui relève de l'ordre de la forme spatiale ou de la représentation."*

Il ne s'agit donc pas d'un effet qui, au sens habituel du terme, est connoté comme une distortion, une transformation, mais d'un schéma du regard dans lequel réside une intention. Cette intention peut être traduite en retour par l'aménagement du lieu dans le cas de l'espace domestique ou privé. Par contre, dans le cas de l'espace public, où l'habitant n'a pratiquement pas de rôle d'aménageur, le motif appartient plutôt aux concepteurs et décideurs qui construisent le paysage urbain.

---

[1] Rappelons aussi qu'un motif esthétique caractérise parfois le style d'une oeuvre, que celle-ci soit musicale ou architecturale (Wölfflin parle des motifs de l'architecture baroque : ce sont des dispositifs spatiaux élémentaires qui font partie d'un tout plus large qui est l'édifice).

[2] cf. à ce propos l'article de Pascal Amphoux et Lorenza Mondada..."Chez soi dans tous les sens", Architecture et comportement, Vol. 5, n° 2, pp. 135-150.

La notion de motif privilégie ainsi des qualifications de l'espace qui d'une part, *"réintègrent systématiquement dans leur définition la dimension contextuelle des espaces, des temporalités et des usages environnants, et qui d'autre part redonnent un poids fondamental au rapport sensible et imaginaire de l'usager à l'espace considéré."*[3]

Notons encore que pour Amphoux la notion de motif privilégie l'espace, lié en particulier au rapport sensible à la lumière, la notion d'effet sonore privilégierait quant à elle plutôt le temps. Cette distinction doit être modulée, l'expérience de la lumière est bien évidemment aussi temporelle, mais il est vrai que l'image *fixe* quelque part du temps.

QUESTION D'ECHELLE

Que ce soit en terme de motifs ou d'effets se pose aussi le problème de l'échelle de perception : comment isoler ces phénomènes, à quel moment peut-on les identifier ? Peut-on dire qu'il s'agisse d'une échelle intermédiaire entre l'objet et le paysage ? La mémoire visuelle joue ici un rôle important : certains éléments caractérisant une configuration. La mémoire désigne ainsi ce qui fait effet : l'usage et la fréquentation d'un lieu laissent des images rémanentes auxquelles s'attachent des conduites et des usages.

Pour conclure provisoirement ce débat entre effet et motif nous soulignons encore que ce sont des instruments de description et que le passage de l'un à l'autre se fait selon le niveau de description envisagé. On parlera en terme d'effet lorsque les dimensions physiques et physiologiques prédominent mais dès lors que les usages, les rituels et les représentations ainsi que l'histoire et la théorie de l'architecture, sont impliquées, on parlera en terme de motif, terme qui rassemble les configurations et les significations qui lui sont liées.

---

[3] Galland B., Galley F., Amphoux P. Habitat solaire à l'usage. Enquêtes sur la réalisation expérimentale de trois immeubles collectifs. IREC, rapport n° 89, Février 1990.

Ainsi pour nommer des principes relationnels qui se situent à l'interface entre objet et sujet, entre données spatiales et données visuelles, entre données temporelles et culturelles, ces notions devraient être extrêmement utiles. Amphoux précise que ni l'une ni l'autre de ces notions ne débouche sur des préceptes architecturaux *"mais elles sont par contre toutes deux en mesure de remettre en cause les catégories habituelles de la conception architecturale et d'en réorienter fondamentalement les principes."* Cette position fait face à une typo-morphologie architecturale qui ne fait que retenir des éléments spatiaux ses constituants morphologiques et estime pouvoir les transférer à priori dans des situations différentes en faisant abstraction de l'usage et d'un contexte sans cesse en évolution. D'autre part ce qu'on pourrait appeler les motifs (centralité, monumentalité, humanisation...) des architectes et urbanistes générant les espaces publics (et très vite érigés en "concepts") se limitent parfois aux signes ou aux ensembles de signes qui matérialisent ces idées sans qu'on y recherche toujours un ancrage dans les pratiques et l'imaginaire. Ce qui paraît bien fécond dans ces notions d'effet et de motif, c'est qu'elles dépassent la vue habituelle du paysage à laquelle est rattachée toute réflexion sur le monde visuel et lumineux.

UN ESPACE PUBLIC MOTIVE

Dans le cadre de l'espace public, les effets et motifs correspondent à la fois à un type de configuration spatiale, lumineuse et visuelle et un à mode de ***mises en vue*** (de soi et d'autrui).

Les axes de définitions sont donc :

-les qualités physiques de la lumière et des objets qui la transforment (ce sont des effets au sens habituel),

-les dispositifs architecturaux,

-les implications culturelles et sociales.

OBSERVATION IN SITU

Nous avons déjà eu l'occasion dans une étude précédente[4] de récolter quelques indications précieuses concernant le vécu de l'éclairage ou plus largement les phénomènes lumineux. Un matériau empirique d'enquêtes et d'observations doit en effet compléter et conforter ou questionner ces premières idées. Nous intégrons ces éléments dans les descriptifs d'effet dès qu'ils sont utiles à la compréhension et dans la mesure où ils nous permettent des allers-retours entre des spéculations intellectuelles et les pratiques concrètes de l'espace public. Il faut en effet préciser que l'intérêt d'une telle démarche est de repérer les façons de percevoir dans l'expérience quotidienne de l'espace public dont nous avons connaissance à travers les récits et anecdotes recueillis sur le terrain (Les exemples tirés d'une approche empirique par lesquels nous illustrons notre propos portent prioritairement sur l'éclairage urbain).

METHODE DE DESCRIPTION

Deux pôles d'intérêt principaux structurent la description de l'effet : celui du paysage urbain et de l'architecture et celui de la sociologie de l'urbain. Mais des éclairages provenant de la psychophysiologie et de la phénoménologie de la perception visuelle servent encore à préciser les phénomènes. Enfin, des applications ou des utilisations dans l'activité artistique peuvent servir de point de repère et montrer la pertinence de la même notion. Ces quatre rubriques, lorsque nous avons pu les remplir, affinent donc la définition par leur apport singulier.

Les sources sont à la fois celles que nous avons relevées dans les descriptions écrites de l'espace urbain exploitées dans la première partie et des recherches bibliographique spécifiques ainsi que des récits recueillis lors d'enquêtes de terrain, relatant des perceptions et des expériences. Par ailleurs le rassemblement d'une iconographie à partir de photos ou de dessins qui expriment un effet est aussi fondamental. Ainsi des exemples doivent toujours si possible étayer le discours et

---

[4] Chelkoff, avec Thibaud, Delétré et Bardyn *Une approche qualitative de l'éclairage*, Cresson-GEG, Grenoble, 1990.

permettre de vérifier la pertinence des idées. Nous tenterons une méthode de description détaillée selon les champs disciplinaires mis en jeu et selon une présentation permettant une lecture illustrée.

Nous aborderons les phénomènes lumineux dus à l'éclairage essentiellement artificiel comme à l'éclairage naturel, ceci nous permet d'aborder le champ proprement visuel ou les " mises en vues" créées par le contexte bâti et le regard.

ESQUISSE D'UN REPERTOIRE DES EFFETS VISUELS ET LUMINEUX DANS L'ENVIRONNEMENT URBAIN

Cette ébauche est une première tentative de description argumentée des éléments d'une rhétorique du vécu lumineux et visuel, elle est établie à l'image du répertoire entrepris par le CRESSON sur les effets sonores. Toutefois nous mettons l'accent particulièrement sur l'espace public en montrant l'interférence de ces effets sur les critères de définition matérielle et sociale de celui-ci.

Nous distinguons quatre catégories classifiées selon une dominante qui les caractérisent. Cette classification n'est pas rigide, chacun d'entre eux traverse tous les registres, une dominante signifie seulement qu'ils y sont prioritairement définis. La progresssion de la première à la quatrième classe se fait du plus physique au plus culturel (où la part d'interprétation est grande), ou de l'objectif au subjectif.

1 EFFETS ELEMENTAIRES

La source lumineuse est caractérisée habituellement par sa directionnalité, son intensité, sa température de couleur, mais la lumière revêt des formes différentes et singularise les manières de percevoir les objets.

exemples : filtrage (halo, coloration), découpe, reflet.

Quoique qualifiés d' effets "élémentaires", il n'en reste pas moins vrai qu'ils sont aussi porteurs de sens, connotés socialement et culturellement, et par conséquent significatifs dans l'espace public.

2 *DOMINANTE SPATIALE*

Cette seconde catégorie concerne prioritairement l'espace perçu et fait appel à la notion d'espace lumineux. Nous distinguons plusieurs registres d'interaction lumière / espace qui concernent :

- la perception des **dimensions**

La relation est double : elle joue sur la perception de l'intensité d'éclairage et sur celle des dimensions de l'espace. Les relations sont-elles d'ailleurs réciproques ?

- la création ou le renforcement des **délimitations**

L'éclairage affaiblit ou renforce certaines limites construites, comme il peut en créer de nouvelles par des zones d'ombre. La lumière définit un "lieu" ou suggère une configuration :

- la perception des **textures**

3 *DOMINANTE PSYCHO-MOTRICE*

Il s'agit de l'interaction entre perceptions et pratiques spatiales de l'usager (évitement, allure, séjour...), ces pratiques sont essentiellement de l'ordre de l'action et du mouvement, c'est un exercice physique éprouvé par le corps.

La dimension **dynamique** est donc extrêmement déterminante dans ce cas. Le caractère mobile de la perception (les espaces et les événements s'enchaînent dans le déplacement de l'observateur), et le rôle particulier des limites dans tout cheminement prennent alors une grande importance. Attraction et répulsion sont les deux schèmes qui peuvent marquer l'attitude de l'usager, (il est par exemple admis d'affirmer que la lumière attire et que l'ombre fait peur). Mais on peut aussi réflécir aux frontières, limites, suggérées par la lumière et touchant les représentations dynamiques de l'espace ou du territoire lumineux et l'accessibilité physique et symbolique (rapport privé/public par exemple).

4 *DOMINANTE SEMANTIQUE*

Ils mettent en jeu l'interprétation des situations visuelles à partir de références culturelles et de **règles de conduite** en public. Ils sont porteurs de sens et à ce titre ils qualifient la prise de vue et la mise en vue en public. Nous avons évoqué l'hypothèse que l'espace public est un lieu de "mise en vue" entre soi et autrui et des objets qui le constituent, d'où des notions telles que l'*exposition* ou l'*encadrement*.

Ainsi se sentir exposé ou s'exposer correspond à la mise en oeuvre de conditions précises dans le monde sensible. La question est alors de savoir quels en sont les motifs et effets, autant au niveau du signifiant que du signifié, de la forme que du contenu.

exemples : exposition, encadrement.

Les effets exposés et illustrés dans les pages qui suivent sont :

filtrage, découpe, estompage, compression-dilatation, approfondissement, cadrage et exposition.

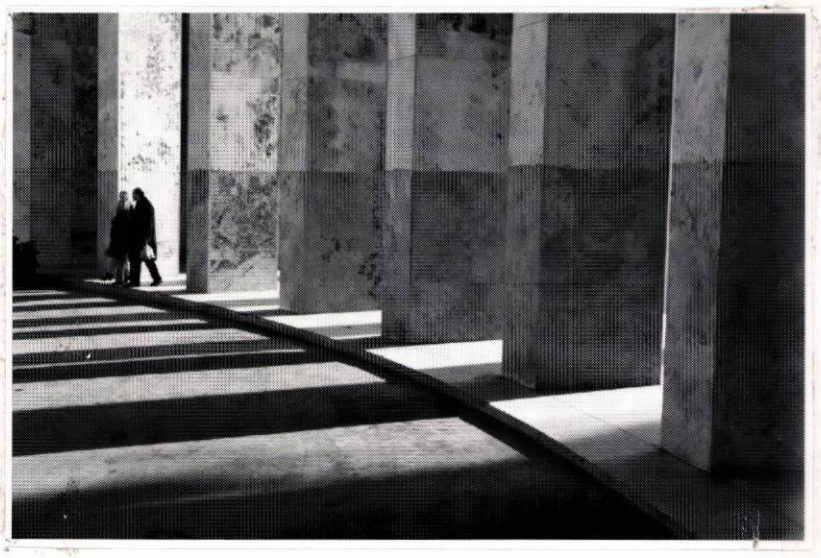
Ceci n'est évidemment pas une liste définitve.

Les photos tentent d'illustrer le propos, montrant concrètement les situations visuelles et lumineuses. Ceci avec les limites et les transformations inhérentes à la représentation photographique : toute *prise de vue* n'est pas neutre, isolant une portion de la réalité perçue. L'aide de la photo pour analyser l'espace public pourrait ainsi être développée en vue de créer un répertoire d'images significatives. Il en est de même de la peinture.

FILTRAGE

Le filtrage correspond au renforcement relatif ou à l'affaiblissement de certaines longueurs d'onde d'une source lumineuse. Le filtrage photométrique provient d'un dispositif interceptant certains rayons lumineux (changement d'intensité, de couleur et de direction de la lumière par réfraction). Ce dispositif est soit naturel (atmosphérique : brouillard, végétal : feuillage...), soit construit (parois translucides ou transparentes : vitraux, moucharabieh, écran japonais...), soit optique (filtres photographiques, gélatines en éclairage de théâtre).

La lumière provenant d'une source lumineuse peut nous atteindre directement mais elle traverse toujours un milieu (au moins l'air) avant d'atteindre l'oeil. De plus elle peut être réfléchie, diffusée, absorbée ou réfractée par des éléments environnants. Précisons que les phénomènes de halo résultent d'un milieu diffusant (brouillard par exemple) alors que la modification de la couleur des objets est un cas particulier de filtrage de la lumière. L'adoucissement de la lumière par un filtrage de type diffusant conduit à l'atténuation ou à la suppression des ombres, en produisant une relative continuité, voire une neutralisation qui pose visuellement tous les éléments sur le même plan



Le filtrage de la lumière est caractéristique des lieux publics tels que les gares, les grands, halls, les passages. La lumière *diaphane* est une demi-transparence : est diaphane, ce qui laisse passer la lumière mais ne permet pas de distinguer nettement la forme des objets.

"Nous voudrions enfin insister sur la lumière des gares. Car elle a existé au même titre que la lumière de la Grèce ou que la lumière de Cézanne. Le hall, les souterrains, les quais, les salles d'attente étaient, en droit, plus ou moins clairs mais, en fait, il s'établissait une certaine continuité chromatique. Les gares n'étaient jamais très éclairées mais elles ne connaissaient jamais la nuit totale. A travers des sortes de marquises géantes, une fausse lumière filtrait. Elle évoquait à la fois l'heure crépusculaire, le milieu prénatal et l'atmosphère des cliniques." (P. Sansot, p. 92)

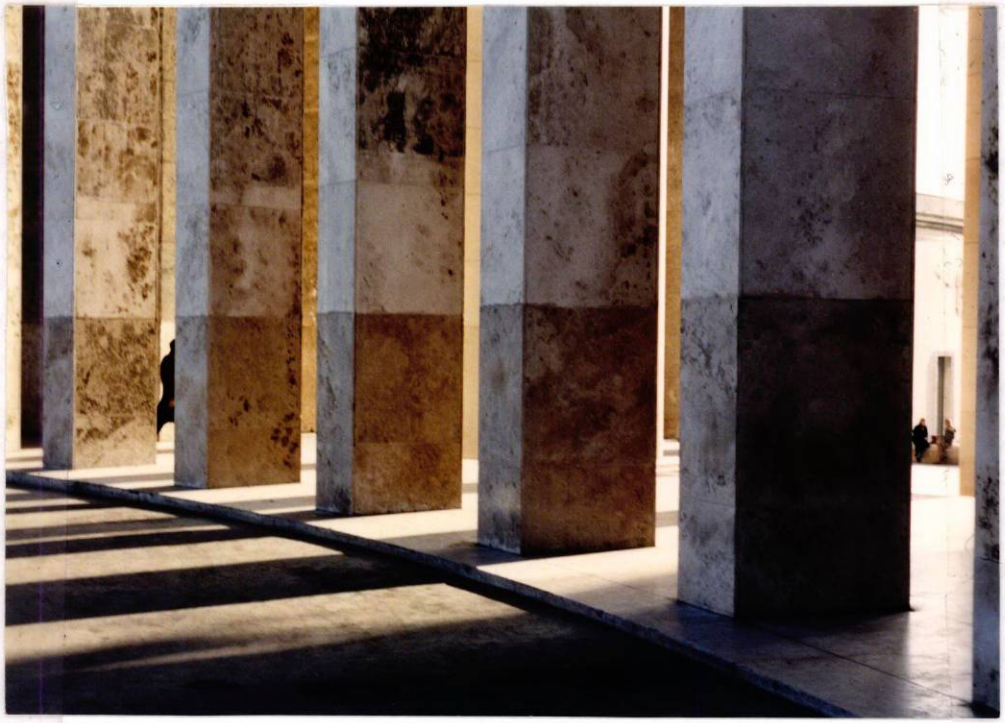
"Le jeu subtil du clair-obscur dans ces énormes halls de verre, à mesure que passe les nuages, ou le temps, met en scène l'espace. Les pièces changent constamment de forme, exactement comme une scène est transformée par l'éclairage, mais ici il n'y a pas l'ombre d'un artifice : la lumière du soleil fait à elle seule tout le travail." (R. Sennett, Architecture de verre)

Le filtrage lumineux est caractéristique du passage comme type architectural.

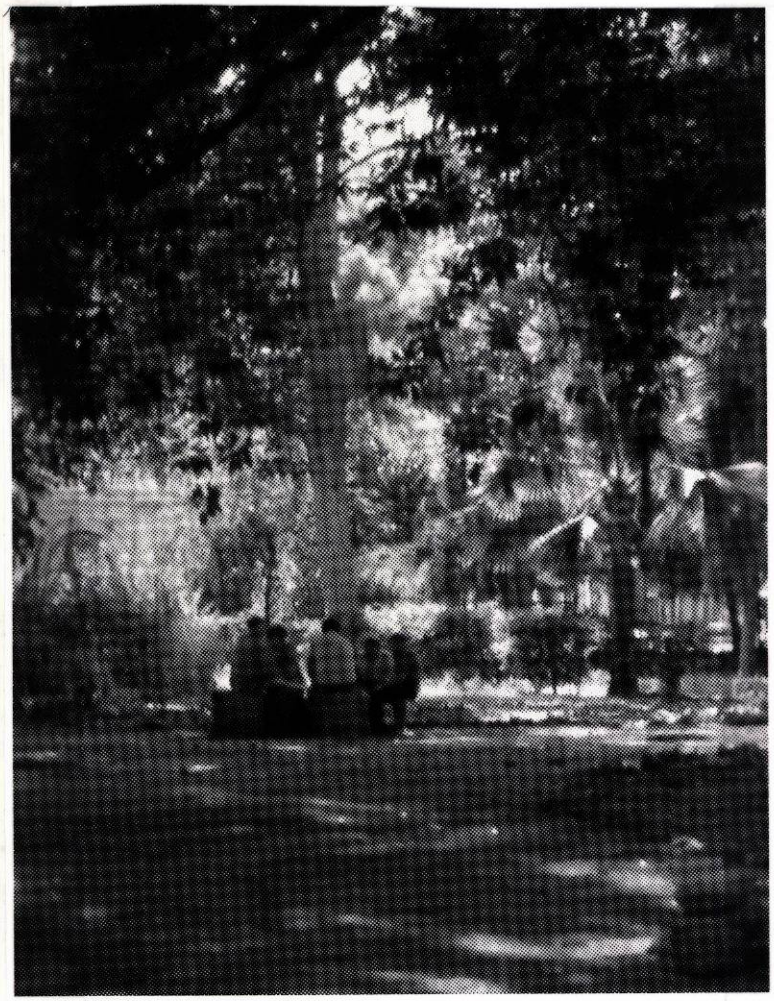
"En fait, dans les passages, il s'agit moins d'éclairer l'espace intérieur, comme dans les autres constructions en fer, que de tamiser l'espace extérieur." (W. Benjamin, p.554). Benjamin décrit aussi le jour qui tombe des verrières par les poutres de fer du plafond qualifié de triste et sale (W. Benjamin, p.172)

Dans les espaces publics, la notion de filtrage peut s'appliquer soit à la lumière naturelle, soit à des dispositifs spatiaux.

Cette notion de filtrage peut-être ainsi élargie à celle de filtrage spatial : certains dispositifs, (notamment la répétition de colonnes) forment une surface continue selon certains points de vue mais laissent en même temps les passants la traverser. Le passage à travers une paroi apparemment continue crée un effet de filtrage :*"Par l'alignement des colonnes nous percevons une limite qui sépare tout en étant un filtre. Alberti dit que les colonnades ne sont rien d'autre qu'un mur ajouré."(Von Meiss, p. 114)*



ARCHE DE LA DEFENSE



SQUARE DE PALERME SOUS LES ARBRES

Expérience ordinaire et culture urbaine

Le filtrage affecte l'accessibilité visuelle dans la mesure où il égalise la lumière.

Au niveau sémantique, le filtrage des individus ou des informations, le contrôle du passage, de la diffusion, connote cette notion dans le sens d'une restriction ou d'une censure.

Le port des lunettes noires dans l'espace public signifie autant une protection de l'oeil qu'un cache du regard porté sur autrui ou l'évitement du regard d'autrui.

Notons que le verre peut requalifier la coprésence visuelle des citadins à un double niveau : d'une part, en favorisant une non-réciprocité du regard (l'individu à l'intérieur de l'édifice peut voir les passants se trouvant à l'extérieur sans être vu en retour) ; d'autre part, en déterminant souvent le même sens de cette asymétrie d'accès visuel (accès possible dans le sens intérieur -> extérieur mais pas dans le sens extérieur -> intérieur). La perméabilité lumineuse du verre sera effective selon la position du sujet percevant par rapport au cadre bâti.

"Bien vite, l'éclatante lumière a paru insoutenable, et, comme si l'homme avait vraiment besoin de sentir autour de lui un espace entouré de murs, les occupants de bien des bureaux travaillent tous stores vénitiens baissés, barrant la vue dans les deux sens. A une telle adjonction, maladroit substitut des stores ordinaires, qui arrêtent le soleil en diffusant la lumière, a bientôt succédé une transformation du verre proprement dit. Le verre neutre et sans couleur, ou, dirait-on -l'a-t-on dit ?-, couleur d'atmosphère, a fait place non aux panneaux multicolores dont rêvait Scheerbart, mais à un verre de teinte uniforme et sombre. Des glaces et des vitres ont été inventées, qui arrêtent les regards venus du dehors sans frustrer les habitants en les coupant du monde extérieur, quel qu'il soit." (P. Missac, p.169)

DECOUPE

La découpe est provoquée un rapport figure/fond particulièrement contrasté produisant une distinction nette entre différents plans ou éléments visuels juxtaposés. (Le contraste étant le rapport de luminance de l'objet sur la luminance du fond ; C = (Lo - Lf)/Lf). Le contre-jour produit ce type de motif visuel : la lumière éclaire un objet du côté opposé à celui par lequel on le regarde, le clair obscur des peintres oppose les parties sombres aux parties claires. On opposera à cet effet celui d'estompage ou de fondu.

La vue en silhouette valorise le contour des objets et des individus par rapport aux éléments contenus dans la forme (notons que ce mot vient du nom d'un percepteur particulièrement peu apprécié au début du XVIII ème siècle et dont on faisait des carricatures de profil).

Cet effet de découpe en contre-jour interroge le regard en ce qu'il retire une partie de l'information visuelle. Dans l'espace public la silhouette sombre est une figure du sentiment d'insécurité ou de perte d'identité (la silouhette qui se découpe sans qu'on puisse voir le visage et l'expression). En quelque sorte, le contre-jour garantit l'anonymat.

Le contour des formes est mis en valeur en contre jour en favorisant la découpe des objets. Cet effet joue aussi sur les ombres portées, dans certaines situations la lumière découpe des ombres fortres sur le sol, l'alternance ombre-lumière redessine un espace.

"Vers les tours du World Trade Center. Aujourd'hui, comme souvent à New York en hiver, les lumières sont étincelantes dans la rue. Une luminosité folle. Ces lames du W.T.C. évoquent, de façon aigue, deux gigantesques couteaux. La lumière elle-même est coupée au couteau. Les gens marchent dans ces tranches de lumière. Cubes et triangles au sol, noirs et blancs, où se poursuit la corrida du business." (A. Médam)

Une silhouette urbaine célèbre :*"Traversée de Central Park pour aller vers la fondation Guggenheim. Jour de printemps. Soleil partout, bien que l'on soit en début décembre. Derrière soi, au sud, la grande ville s'arrête d'un coup, sur le parc. Coupée au couteau. Tuyaux d'orgues devenant falaises. Seconde nature. A droite, sur la Cinquième Avenue, et plus loin -à gauche- vers l'ouest, ce sont les Montagnes Rocheuses."* (Médam)

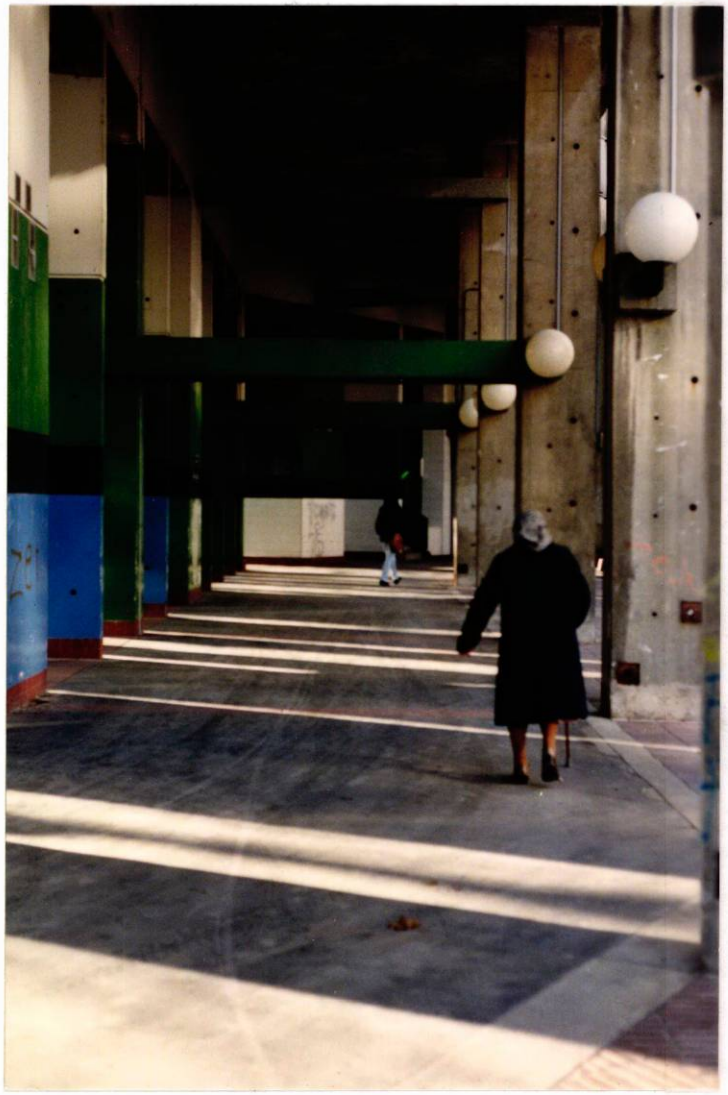
L'éclairage artificiel provoque des effets qui sont liés au principe de la découpe :

- L'éclairage affaiblit ou renforce certaines limites construites, comme il peut en créer de nouvelles par des zones d'ombre. La lumière définit un "lieu" ou suggère une configuration : à propos de Prague, Norberg Schultz remarque que l'éclairage des rues n'est ni continu, ni régulier ; *"des zones lumineuses alternent avec des zones obscures, ce qui fait revivre les époques où un réverbère pouvait créer un lieu. "* (p. 83)
- La recomposition virtuelle de formes par les points lumienux selon certains points de vue (par exemple vu de haut) est un phénomène proche dans la mesure ou un motif se dégage, se découpe, dans la complexité du panorama visuel nocturne. Les points de lumière (que ce soit l'éclairage public ou non) forment des lignes ou des surfaces tangibles pour le "spectateur" comme le décrit un habitant:*"Les phares des voitures n'éclairent pas tellement, parce qu'ils sont en code ou en veilleuse. Alors ça forme une chenille qui n'est pas désagréable." "Autrement, il y a le fait que ce que j'ai le plus remarqué, c'est la nuit m'asseoir sur la fenêtre, regarder dehors les éclairages du boulevard, le flot de voitures qui passent, cela fait un long ruban de voitures qui tournent, c'est assez large aussi, vu de haut surtout. Vu d'en bas, non, ça fait vraiment ville en bas, en haut ça fait un peu carte postale, tu as envie de prendre des photos..."*

Des configurations linéaires ou aérolaires peuvent ainsi émerger à partir de la multiplicité des points lumineux.

SILHOUETTE CONTRE-JOUR

GALERIE DE L'ARLEQUIN, GRENOBLE



LE BANC, PHOTO RENE JACQUES, PARIS, 1927.

Expérience et culture urbaine

Benjamin remarquait déjà à travers l'évolution des procédés photographique, le rôle symbolique de l'aura avant l'apparition de la découpe claire et nette du sujet sur le fond :*"Il y avait autour d'eux (des hommes) une aura, un médium qui, traversé par leur regard, leur donnait richesse et assurance. Nous disposons actuellement d'une technique qui en est l'équivalent : le continuum absolu de la plus claire lumière à l'ombre la plus obscure. (...) C'est ce cercle de vapeur que parfois enserre, de façon belle et significative, l'ovale à présent démodé de la découpure. (...) Bientôt, en effet, les progrès de l'optique fournissent des instruments qui suppriment entièrement l'ombre et font ressortir l'objet comme dans un miroir. Cependant cette aura que, d'entrée de jeu, le refoulement de l'ombre, grâce à des objectifs plus lumineux, n'avait pas moins éliminé de l'image que la croissante dégénérescence de la bourgeoisie impérialiste l'avait éliminée du réel, -les photographes de la période postérieure à 1880 se crurent forcés d'en recréer l'illusion par tous les artifices de la retouche, notamment par ce qu'on appelle le gommage. Ainsi, du temps du "modern style", la mode fut surtout aux tons crépusculaires, traversés de reflets artificiels ; mais, malgré cette pénombre, on distinguait toujours plus clairement une pose dont la raideur révèle l'impuissance de cette génération face au progrès technique." (Benjamin, 1983)*

Qualifiant le cinéma des années trente M. Kelber (interview in cahiers du cinémé -juin 1981) évoque le contre-jour *"qui décollait les personnages du mur,"* le noir et blanc accusant le caractère bi-dimensionnel du cinéma, il fallait trouver une lumière qui*"détache les éléments importants et le contre jour servait à cela."*

ESTOMPAGE

Tendance à l'imprécision, voire à la disparition du contour des objets. Le rapport figure/fond est atténué.

En vision nocturne les nuances entre couleurs ont tendance à disparaître, le contraste s'inverse par rapport à la vision diurne. L'estompage est caractéristique des espaces peu éclairés.

Le "sfumato" (qui signifie "estompé", "nuancé") estompe les contours, ce modelé vaporeux qui donne aux figures qui donne l'impression d'inachèvement des formes.

L'estompage conduit à une certaine neutralisation des objets à percevoir et une moins bonne appréciation de la distance. En quelque sorte, s'estomper c'est chercher à passer inaperçu : l'effacement de soi dans l'espace public fait partie du principe de réserve .

La nuit même si la clarté est suffisante, on constate que la profondeur et la continuité spatiale s'estompent.

Comme l'écrit Venturi le paysage nocturne est moins fait de formes que de poitns lumienux : *"Le paysage de Las Vegas ne prend toutes ses qualités et sa véritable signification qu'au moment même où on considère ses constructions en tant que symboles et non en tant que formes disposées dans l'espace. Le phénomène est encore plus compréhensible la nuit, quand les bâtiments sont invisibles et que les signes brillent de tous leurs éclats. Le "strip" est alors à l'état pur."(1978, AA n°197, p. 11*

Sur un grand boulevard de Grenoble (45 m de large en moyenne) un habitant nous faisait remarquer :

"Le soir, les façades s'estompent, puisque les réverbères sont beaucoup plus bas." (GB 15) La nuit, les bâtiments hauts qui bordent ces "Grands Boulevards" ne sont éclairés que dans leur partie basse, changeant les proportions et atténuant le surplomb des façades. Certaines personnes préféraient ainsi leurs Boulevards de nuit.

Rappelons que la psychologie de la forme indique qu'avec un éclairage faible ou une courte durée d'exposition, les formes se simplifient ; ce sont les lignes principales des objets qui sont vues ; deux taches voisines tendent à confluer en une seule, les irrégularités s'émoussent ou se réduisent, une figure régulière, mais incomplète (cercle interrompu), tend à se compléter. (P. Guillaume, p.90), ce que répète Cauquelin :

"Dans l'obscurité le fond et la forme ne sont pas dissociés. La forme ne s'enlève pas sur le fond comme elle le fait à la lumière du jour . Tout est fond obscur, brouillé, incertain, amorphe. Les arêtes ; bords, limites qui servent le jour de repères sont fondus . (...) La situation d'un objet devant ou derrière un autre est mal perçue : on ne sait ce qui est menaçant, on risque de prendre le lointain pour le proche et vice-versa." (Cauquelin)

COMPRESSION ET DILATATION

Dilater, c'est augmenter de volume, s'étendre, se répandre, s'élargir.

Compresser : diminuer l'étendue, le développement de quelque chose

Ceci implique un espace de référence qui donne une première mesure et une modification de la perception des dimensions spatiales

Le reflet et les miroirs favorisant la dilatation de l'espace : les miroirs ou les surfaces réfléchissantes renforcent cet effet.

La transparence, en instaurant une multi-accessibilité du regard, conduit à une extravertion, une dilatation de l'espace public visuel qui accède ainsi à des espaces semi-publics ou privés.

La notion de compression est quant à elle connotée par le repli sur soi résultant de la fermeture à la fois du champ visuel et du contact avec autrui.

L'oeil étant sensible aux différences, toute sensation lumineuse est fortement influencée par celle qui l'a immédiatement précédée. L'analyse du vécu de la lumière comme de l'espace doit introduire cette dimension temporelle de la perception qui est souvent gommée au profit d'une lecture de phénomènes isolés. Les exemples qui suivent montrent que l'éclairement de certaines parties de l'espace modifie l'appréhension de sa forme dans certaines directions, ou encore, qu'un espace plus grand par rapport à un autre peut paraître plus éclairé. En même temps, l'éclairage donnerait plus de volume aux masses bâties, ce qui peut sous-entendre en corollaire que le creux entre les masses bâties semble plus réduit qu'il ne l'est, il paraît comme écrasé par des masses lumineuses. Ces rapports entre échelles des espaces construits et lumière sont donc constamment réévalées dans le vécu. Les contrastes de taille entre espaces provoqueraient cet effet et détermineraient des seuils ou des frontières visuelles.

"L'effet le plus direct et le plus immédiat, dans son action physique sur l'observateur, est incontestablement le passage brusque et inattendu d'une échelle à une autre. De celui-ci découle un changement de caractère important qui touche et frappe l'esprit, permet d'attribuer par comparaison et sans le secours du raisonnement, la prédominance à l'objet ou à l'élément ainsi traité. C'est d'ailleurs plus par l'impression née de l'enflement des dimensions que par tout autre moyen, que cet objectif est atteint. Le contraste qui s'en dégage est fortement accusé, surtout lorsqu'il s'accompagne d'un changement dans les proportions générales." (Lurçat, 1955, p. 472)

Selon l'architecte Moore, Rockfeller Piazza est singulièrement petite, la vue ne peut dépasser un ou deux patés de maisons, il constate *"l'étroitesse du patio et cette impression fugitive de claustration ".*

Les remarques qui nous servent d'exemples en ce qui concerne le vécu de la lumière sont issues de l'expérience des espaces du tissu ancien de Grenoble (hypercentre), là aussi les différences d'éclairement influencent le sens spatial.

contraste (par changement d'intensité) :

"... Si la rue est étroite, elle est un peu plus sombre, enfin moi je la vois un peu plus sombre... et les places, dès qu'on arrive, on voit tout de suite une différence d'éclairage, quand on débouche, c'est tout de suite du survoltage." (CA 22)

La citation suivante montre comment les limites latérales dans les rues étroites peuvent être infléchies. *"Ces vitrines qui vont jusqu'en bas, ça apporte beaucoup de lumière, dehors dans la rue, et le passant, il voit aussi... il rentre... sans rentrer dans le magasin il voit jusqu'au fond du magasin... ça élargit un petit peu la rue, ça élargit un peu l'espace finalement."* (CA 07)

D'autre part, la lumière "donne de l'espace", et ce d'autant plus si elle n'est pas homogène et lorsque les façades sont éclairées en entier.

"C'est vrai que l'éclairage place Saint André (tel que je l'imaginais) donnait un espace à la place " (CA 16), Mais l'évaluation de l'éclairement est parfois mis en relation à a taille de l'espace qui est éclairé :

"A l'office du tourisme, sur cette place-là, c'est aéré, donc j'ai l'impression qu'il y a plus d'éclairage mais c'est peut-être l'espace qui me donne ça aussi..." (CA 04)

La compression est exprimée de plusieurs façons :

"Dans les rues très éclairées, le volume des immeubles est très imposant" "L'éclairage a tendance à faire de la rue un goulot" (réaction d'après photo) "On va vers du noir, il y a le resserrement, l'entonnoir, on ne va pas rester là, il faut continuer." (réaction d'après photo)

Les deux citations suivantes indiquent qu'une rue "encaissée" ou des espaces de petite taille demandent plus de lumière pour contrecarrer l'encaissement.

"La rue Bayard, c'est des immeubles qui montent très très haut, donc ça a besoin d'éclairage, parce que c'est encaissé, c'est assez sombre, ça fait encaissé." (CA 04)

"Je pense que la taille des rues...c'est proportionnel à la largeur de la chaussée, je pense que les vieux quartiers sont éclairés peut-être un peu plus faiblement que des axes plus grands ou des espaces ou urbanismes différents." (CA 17)

Une description de Bachelard (Poétique de l'espace) se rapporte à ce phénomène de compression dilatation : *"Ma maison est diaphane, mais, non pas de verre. Elle serait plutôt de la nature de la vapeur. Ses murs se condensent et se relâchent suivant mon désir. Parfois je les serre autour de moi, parfois je les laisse s'épanouir dans leur espace propre qui est l'extensibilité infinie."*

Arnheim note à propos du rapport entre les limites de l'espace et sa taille : *"Lorsque la taille augmente, la coquille architecturale semble moins solide...Les murs d'une pièce plus grande paraissent plus minces et ne semblent pas aussi bien protéger la chambre contre l'extérieur. Il importerait alors d'augmenter la structure des murs si on augmente leur surface. "*

Soulignons encore d'un point de vue qui semble strictement physiologiques que certains effets agiraient sur la perception de la dimension des objets : *"La luminance peut changer l'impression que l'on a de la dimension des objets ; c'est le phénomène d'irradiation (ce qui est plus clair semble plus grand)."* (Szczot, p. 34)

VENISE PLACE SAINT MARC APRES L'ORAGE.

PHOTO PAOLORITA DI GAGGIOGAJO,1981

DILATATION VERTICALE

VENISE 81.

La nuit semble susciter des transformations sur la représentation de l'espace. Exemple de resserrement : *"La nuit fait surgir bien des fantasmes. La même plasticité d'un nouvel ordre où se succèdent, en biais, ombres et lumières artificielles, se charge de menace régulièrement embusquées "à chaque pylone", "à chaque recoin". La nuit, la galerie devient "plus petite", "plus étroite" . Cette crainte est parfois tempérée par le "silence calme", et la magie des lumières." (J.F. Augoyard, 1979, p.111)*

Les miroirs jouent sur la dilatation en complexifiant l'espace : *"La façon dont les miroirs et les glaces captent l'espace libre de la rue, et l'emportent dans le café, cela aussi fait partie de l'entrecroisement des espaces -le spectacle auquel le flâneur succombe inéluctablement. Des horizons larges et clairs comme le jour s'ouvrent donc partout dans la ville au moment où la nuit tombe." (Benjamin, Paris, capitale du XIXème siècle, p.552)*

"Paris est la ville des miroirs. L'asphalte lisse comme un miroir de ses chaussées, et surtout les terrasses vitrées devant chaque café. Une surabondance de glaces et de miroirs dans les cafés pour les rendre plus clairs à l'intérieur et donner une agréable ampleur à tous les compartiments et les recoins minuscules qui composent les établissements parisiens." (Paris... , p.553)

Si le reflet est un phénomène physique, il donne une autre dimension à l'espace, voire le transforme parfois en créant un monde anamorphotique et virtuel :

"Les choses se compliquent encore quand, sous l'effet d'un traitement appliqué à des fins diverses aux vitres et aux façades, le verre inflige d'étranges sévices à ce qu'il se bornait à reproduire naguère, souvent en l'embellissant, et, agissant en miroir déformant, transforme le décor urbain qu'il reflète en un gigantesque cabinet du docteur Caligari." (Missac, p.170)

Cohen (1984) souligne les rapports entre l'espace cinématographique et les transformations de l'espace architectural : *"L'invention d'un découpage de la vision différent à la fois de la perspective centrée et de son implosion provoquée par les avant-gardes, avec le travail sur la profondeur et la dilatation latérale du champ cinématographique n'a pas été sans transformer à la fois l'anticipation des cheminements autour ou à l'intérieur d'un bâtiment."*

APPROFONDISSEMENT

La géométrie élémentaire nous apprend qu'il existe trois dimensions, la longueur, la largeur et la hauteur. Le passage de la surface au volume, du plan au relief, est assuré par cette tridimensionnalité primitive de l'espace. Le sentiment de la profondeur est lié à celui de volume. Mais la profondeur ne fait pas partie de ces notions physiques, c'est une qualité de l'espace, tout au moins de la perception que nous en avons. En terme habituel l'espace est défini en tant que lieu délimité, cette définition estompe sa qualité primordiale de profondeur.

L'expérience ordinaire laisserait supposer que la profondeur peut-être ressentie dans les trois dimensions : longueur, largeur et hauteur. Toutefois, c'est en avant du corps, devant soi, que la notion de profondeur semble prioritairement définie.

En effet, comme le critiquait Merleau-Ponty, *"la profondeur est tacitement, assimilée à la largeur considérée de profil, et c'est ce qui la rend invisible", "la profondeur que l'on déclare invisible est donc une profondeur déjà identifiée à la largeur." "Pour traiter la profondeur comme une largeur considérée de profil, pour parvenir à un espace isotrope, il faut que le sujet quitte sa place, son point de vue sur le monde, et se pense dans une sorte d'ubiquité."*

En mettant jeu la distance entre soi et les choses, entre soi et autrui, la profondeur touche en effet un constituant fondamental de l'espace public. L'espace public contemporain manquerait-il de profondeur, au sens matériel comme au sens symbolique ? De quelle façon pourrait-il en acquérir ? Nous ne prétendons pas montrer en quelques pages toutes les facettes d'une notion aussi vaste que celle de profondeur, par contre nous chercherons à montrer ses implications dans la construction sensible de l'espace public.

En architecture, la notion de transparence a pris le pas sur celle de profondeur, la notion de profondeur est peu présente dans les textes de ce champ. Bien qu'elle soit apparemment une qualité élémentaire du sentiment spatial la profondeur peut être exacerbée ou contredite selon les dispositifs formels et l'éclairage.

•Profondeur et transparence

Le concept de transparence développé par Rowe et Slutzky est défini comme *"la coexistence de phénomènes qui s'interpénètrent sans se détruire optiquement."*

Le mouvement moderne de l'architecture aurait "créé" la transparence, qui résulte de la disparition et la réapparition fragmentaire d'un plan derrière l'autre, plusieurs couches d'espaces peu profonds se superposent. (Von Meiss). Cette transparence a fait l'objet de nombreuses critiques mais elle reste essentielle dans les projets architecturaux actuels *"On peut dire que la transparence physique s'accompagne d'une opacité sémantique. En même temps que l'hypervisibilité s'accompagne d'une banalisation, un glissement s'opère pour aboutir à une quasi négation de ce que l'on est censé voir." (Enzio Manzini in AA n° 276)*

Transparence et profondeur sont liées : la transparence crée de la profondeur, par contre la profondeur n'est pas suffisante pour créer une transparence. Lynch voiyait dans la transparence une signification qui touche directement l'espace public, ou tout au moins son apparence, par les traces de la présence : *"L'animation d'un lieu est influencée, entre autres choses moins évidentes, par la transparence du décor (c'est à dire par la façon dont il laisse apparaître l'activité qu'il renferme) ; façon dont les gens peuvent laisser des traces sensibles de leur présence ; la manière dont les choses expriment leurs actions et intentions(...)" (Lynch, Voir et planifier, p. 35)*

•Sitte observait que la position de l'observateur, (définie par rapport à un centre d'intérêt : édifice monument), détermine le point de départ de l'axe de profondeur. La profondeur peut être suggérée par les rapports de dimensions de la forme d'un espace urbain. La forme générale de places publiques privilégie parfois le sens longitudinal.

"L'observateur déterminera la forme type de la place en regardant l'édifice qui domine l'ensemble. Ainsi on dira que la place Santa Croce à Florence a un format en longueur, ou plutôt en profondeur, étant donné que tout sur cette place est organisé en fonction de l'église. C'est sous cet angle qu'on regarde habituellement la place et l'édifice principal, et c'est aussi de ce point de vue que ses dimensions, sa forme et éventuellement, ses ornements figuratifs, doivent être définis, de telle manière que l'ensemble produise un maximum d'effet." (Sitte p. 45)

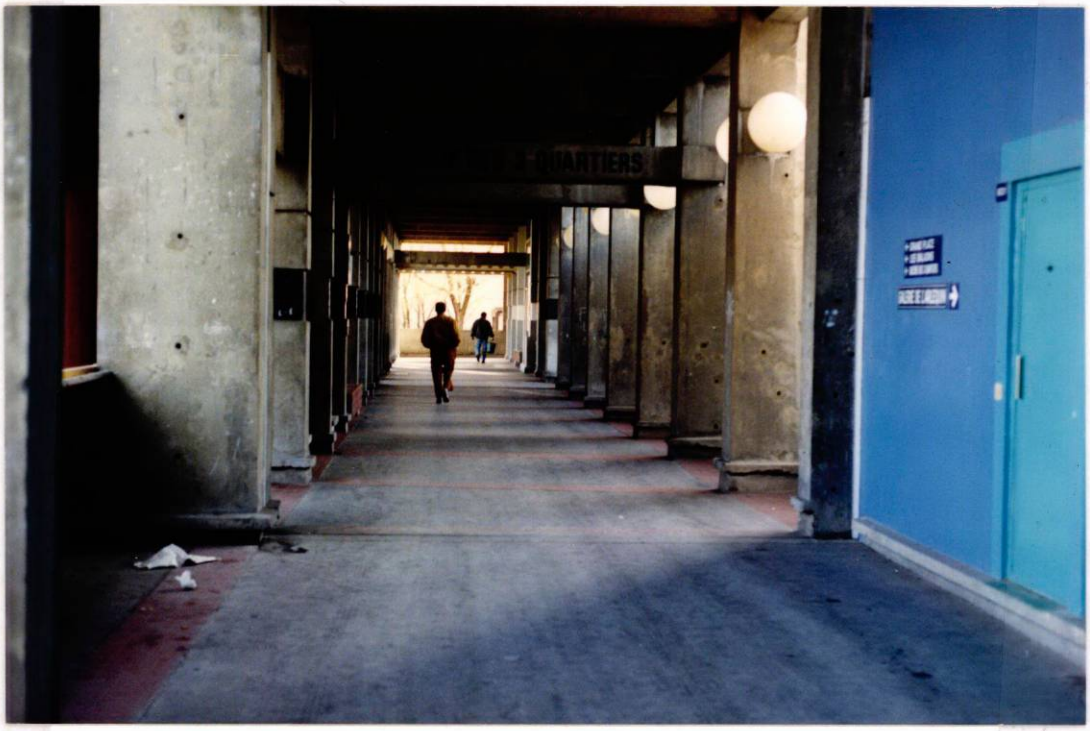
Le format "en long" des places était préféré par Vitruve et conseillé dans les recommandations faites lors de l'implantation de ville coloniales au XVI ème en Amérique : *"La largeur doit être telle qu'ayant divisé la longueur en trois parties, on lui en donne deux : car par ce moyen la forme en étant longue cette disposition donnera plus de commodité pour les spectacles."*

Mais la profondeur résulte aussi de l'interaction entre le regard et les formes spatiales : *"Dans une rue, puisque le regard ne peut se perdre à l'infini, le promeneur se trouve incité à découvrir progressivement, sans hâte, avec curiosité, un fragment d'espace imprévisible et varié. Il ne faut pas pour autant affirmer que nous demeurons insensibles à la découverte du boulevard mais plutôt que nous avons affaire à deux types de regard : affectueux, lent, un peu indiscret, dans le cas de la rue ; plus large, plus distant, plus aéré dans le cas du boulevard."* (Sansot, p.194)

•La profondeur peut-être aussi accentuée par la répétition d'éléments dont la rythmique régulière structure le regard, comme dans l'allée des rois (Karnak).

Kauffman (1967) qui parle de la "sacralisation de la profondeur", cite lui-même Focillon (Art d'occident, p. 62) pour qui le plan des églises de pèlerinage semble *"désigné par les foules immenses qui les parcourent, par l'ordre de leur marche et de leurs stations, par leurs points d'arrêt et leur écoulement."*

GALERIE DE L'ARLEQUIN À GRENOBLE



EN GRAVISSANT LES MARCHES DE L'ARCHE DE LA DEFENSE

•Profondeur et perspective.

L'architecture des perspectivistes est dévolue aux effets des fuyantes et des alignements. Les effets optiques qu'on connaît et maîtrise mieux provoquent une autre expérience urbaine, cette esthétique baroque de l'architecture des places publiques (pensons à Bernin (1598-1680), Borromini (1599-1667) théatralise l'espace et lui donnerait de la *profondeur*

Toutefois, la lecture de Zevi apporte une critique de la perspective dont le cadrage central n'apporterait pas la tridimensionnalité escomptée : *"Regardez une rue rectiligne Renaissance ou classique : fissure entre rangées de constructions et cortège de façades planes, où est la tridimensionnalité ?" (Zevi, 1981).* Selon le même auteur la perspective aurait du exalter la profondeur mais elle n'a fait que *figer* la troisième dimension. Cette tridimensionnalité est par contre consacrée, selon Zevi, par Rossetti à Ferrare. *"Pour faire partie du contexte, les édifices ne peuvent être symétriques et finis ni se suffire à eux mêmes ; l'angle est la clef de voûte, la charnière de tout paysage urbain; le reste va de soi."* (Zevi, 1981)

•L'"effet de perspective" est un des constituants de la profondeur*"On peut bien ne voir dans les vues urbaines et autres perspectives architecturales si répandues dans l'art du quatrocento que des exercices de mise en place et de contrôle de l'effet perspectif".* (Damisch, p. 210)

In situ, la position des fuyantes par rapport à l'observateur est importante: à hauteur de façades égales, une rue étroite accentue l'effet de fuite par rapport à une rue plus large, ce qui crée un effet de profondeur (d'où le nom de "rue-corridor") du fait de l'absence de masque visuel bloquant la vue.

•Simulations de profondeur

L'idée d'accentuer l'effet de fuite dans des espaces de petites dimensions est ancienne.

"Une vaste abside est simulée par Bramante à Saint-Satyre de Milan (1482-1486), dans un espace qui n'a que 1, 2 m de profondeur. Les raccourcis précipités de la corniche, des caissons et des pilastres en stuc et en terre cuite donnent l'impression complète d'une pièce voutée, mais si l'on veut y pénétrer on se heurte contre un mur. l'église entière est ébranlée par ce trompe l'oeil et tout est mis en doute." (Baltrusaitis)

"L'histoire de la scène théâtrale est dominée par le problème de cet éloignement imaginaire. L'impression peut-être obtenue par le rétrécissement brusqué des limites latérales, mais aussi par l'élévation de l'horizon." (id.)

Ces perspectives "accélérées" et "ralenties" manipulent l'effet de profondeur.

Fuyante de gauche et fuyante de droite

"La droite et la gauche n'ont nullement une valeur équivalente dans l'image de la rue ou de la place. Une oblique allant de gauche, en bas, vers la droite, en haut, est considérée comme ascendante, une diagonale en sens contraire comme descendante. La gauche conduit "en haut des escaliers", la droite "en bas". La gauche est le commencement d'un développement, la droite en est la conclusion. En examinant l'illustration A, nous sommes violemment attirés dans la profondeur de l'espace. Le mur en un vaste mouvement tourne à droite autour de la tour Saint Marc. Sur l'illustration B, nous voyons une tour qui respire le calme et dont le socle a perdu presque toute signification. Le mur, à droite, s'érige maintenant perpendiculairement, ou plutôt, semble jaillir en avant de la profondeur." (Erdsiek, "l'aménagement de la ville de l'avenir." 1958)

Cette observation semble confirmée par Ninio (p. 146) : *"Quand on visualise les deux diagonales d'un carré, l'une monte et l'autre descend. La diagonale ascendante est celle qui part du coin gauche, en bas. La diagonale descendante part du coin gauche en haut. Quand on veut transcrire un son ascendant, on emploie l'accent aigu qui correspond au premier type de diagonale, et l'accent grave pour les sons descendants."*

•Manque de profondeur

Joseph (1991) rappelle les observations de Maspéro sur l'absence de profondeur qui caractériserait les cités de banlieue, le lissage de l'espace, voire une neutralisation en serait les corollaires :

"Ce qui manque est d'autant plus grave, dès le départ ceux qui ont dessiné ça ont oublié une dimension. Plans verticaux : les barres. Plans horizontaux : le sol. Mais où est la troisième dimension ?...." Qu'est-ce qu'il y a derrière tout cela ? Jamais la profondeur. Où sont les cours, les recoins, la boutique dans son renfoncement ombragé, la lucarne de ciel où l'on voit passer les nuages et la queue du chat de la concierge, la terrasse paresseuse du café et son store qui nimbe les consommateurs de lumière orangée ? Cités aveugles."

"La banlieue serait donc l'espace d'un méfait majeur parce qu'elle nous imposerait une perte irrémédiable, la perte de la troisième dimension qui aboutit à un lissage de l'espace, à une neutralisation pour reprendre le terme de Sennett. Et ce qui serait perdu avec cette troisième dimension ce serait la profondeur de champs (au pluriel) en tant qu'ils se superposent, s'agencent en perspective, se bousculent, se provoquent. En somme, réhabiliter ce serait restituer à l'oeil la complexité des récits qui s'enchevêtrent dans l'espace en tant qu'il est susceptible de narrations multiples. Comment peut-on restituer dans le visible ce que nous pouvons raconter de ce qui nous arrive dans un espace urbain ? "

BRIGHTON BEACH, NEW YORK.

•Une autre négation de la profondeur semble se réaliser par une surabondance et une équivalence distancielle et hiérarchique des signes visuels qui transparaît dans la description suivante

"Equivalence des signes dans le paysage new yorkais. Tout est si hétéroclite, souvent, que tout paraît posé à plat, et sur un même plan . Un morceau de journal, un bout de ferraille, une citerne de bois sur un toit, tout cela n'a ni plus ni moins de valeur -à distance- que la ligne très dessinée d'un gratte-ciel ultra-moderne (...) Confusion des signes. Non hiérarchisation. Trop de différences, trop densément, sont rassemblés ici. On ne peut plus faire la différence. La représentation consiste à montrer que n'importe quoi peut être tout. Ou l'inverse." (New York Terminal, p.37)

Psychophysiologie et phénoménologie de la perception

L'estimation monoculaire des distances et du relief est imparfaite, dans l'utilisation des deux yeux au cours de la vision binoculaire "l'estimation des distances (ou, ce qu'on appelle quelquefois "la perception d'une troisième dimension"), est due pour une grande part au fait que les images formées sur les deux rétines ne sont pas tout à fait les mêmes." (Pirenne)

La perspective, les ombres, le masquage des objets éloignés par ceux qui sont plus rapprochés, le changement de coloration apparente des objets lointains causé par la couche d'air interposée entre ces objets et l'oeil, l'estompage des détails texturaux d'une surface avec l'éloignement, sont des indices qui permettent d'évaluer la distance et sont employés dans les représentations picturales de la profondeur. D'autre part, il suffit de déplacer la tête latéralement pour étager les objets en profondeur, l'effet parallaxe entre ici en jeu. Car ce qui caractérise la profondeur devant soi, c'est qu'elle est la dimension selon laquelle *"les choses s'enveloppent l'une l'autre"* (Merleau-Ponty, 1945) par opposition à une juxtaposition simple.

La perception de la profondeur fait l'objet de débats, une partie des pages consacrées à l'espace par Merleau-Ponty (1945) concerne particulièrement la profondeur. Pour Merleau-Ponty, qui recherche le sens immanent de l'expérience plutôt que des relations de causes à effets, *"la profondeur naît sous mon regard parce qu'il cherche à voir quelque chose"*, ainsi *"convergence et grandeur apparente ne sont ni signes ni causes de la profondeur"*, *ces signes correspondent à "une manière d'exprimer notre vision de la profondeur"*.

Ceci rejoint quelque peu ce que remarque Matoré (1962) selon qui la profondeur semble une acquisition relativement récente du psychisme humain, le Canaque n'aurait pas le sentiment de la profondeur : la vision qu'il a du corps humain ressemble à sa vision du monde, elle ne se développerait que sur deux dimensions.

"Les conceptions classiques de la perception s'accordent pour nier que la profondeur soit visible. Berkeley montre qu'elle ne saurait être donnée à la vue faute de pouvoir être enregistrée, puisque nos rétines ne reçoivent du spectacle qu'une projection sensiblement plane." Merleau-Ponty démontre que largeur et profondeur ne sont pas équivalentes. Dans sa pensée, alors que largeur et hauteur paraissent plutôt, et à première vue, concerner les rapports des choses entre elles, la profondeur révèle le lien du sujet à l'espace, (en cela la profondeur est "existentielle").

Spengler écrit : *"La profondeur représente, l'expression, la nature ; avec elle l'univers commence. (...) La profondeur est proprement la seule dimension."*, *les deux autres dimensions (largeur et hauteur) représenteraient l'impression purement sensible, une sorte de forme pure de la sensation.*

"La profondeur a paru à beaucoup de philosophes classiques la dimension de l'essence (opposée à une existence superficielle) et une certaine pensée née du Kantisme continue à la considérer sinon comme la dimension fondamentale, du moins comme la plus riche en significations vécues ; Merleau Ponty dira : la plus existentielle." (Matoré, 1962)

"Plus directement que les autres dimensions de l'espace, la profondeur nous oblige à rejeter le préjugé du monde et à retrouver l'expérience primordiale où il jaillit ; elle est pour ainsi dire, de toutes les dimensions, la plus existentielle" (Merleau Ponty, p. 296)

Plus pratiquement, les indices de la profondeur sont multiples :

"Les deux indices les plus communs et les plus efficaces de la perception de la profondeur sont d'une part l'effet de perspective avec notamment le gradient de texture et d'autre part, le phénomène qui nous dit qu'un objet qui cache partiellement un autre devrait se trouver devant celui-ci" (Von Meiss, p. 116)

La vision nocturne est caractérisée par une perte de la vision centrale au profit de la vision périphérique, il en résulte une perturbation du sens stéréoscopique, autrement dit la vision du relief est moins assurée. Est-ce que la profondeur est mieux appréhendée (ou de façon différente) dans ces deux modes de vue, central et périphérique ?

"La portion d'image reçue sur la région centrale de la rétine dans un angle de 10 à 15 ° autour de l'axe oculaire est traitée de manière statique. Les formes y sont appréciées dans toute leur richesse mais seuls les mouvements lents y sont correctement interprétés. Au contraire, la vision périphérique est spécialisée dans l'analyse des mouvements rapides et semble peu concernée par l'identification des formes." (Ninio, 1989)

•Eclairage et profondeur

Plusieurs phénomènes liés à la lumière jouent sur l'effet de profondeur. En tout premier lieu, la diminution de l'éclairement amoindrirait la profondeur par rapport à l'éclairement diurne :

La nuit *"même si la clarté est suffisante, on constate que la profondeur et la continuité spatiale s'estompent"* (Szczot), la distance joue aussi :*"l'oeil est ainsi fait qu'à une distance de 50 mètres, la profondeur et la plastique s'effacent et l'image d'une forme en relief devient en quelque sorte bidimensionnelle."* (Ibid.)

Un noir insondable est tout compte fait une profondeur infinie comme un puits sans fin : un habitant dira à propos d'une place qu'une photographie nocturne représente : "on se croirait sur une île"cette constatation provient du fait qu'un échancrure dans le bâti est entièrement noire, indice d'une profondeur inconnue. De jour l'échancrure de la même place laisse apercevoir les arbres hauts d'un jardin.

Au crépuscule , les images sembleraient se multiplier et en cela magnifier la voluminosité de l'espace. *"Pour vraiment flâner, il ne faut avoir rien de trop précis à faire. Et comme sur le chemin de la place Wittenberg à Halensee il y a tant d'occasion de faire des courses, de manger, de boire, d'aller au théâtre, au cinéma ou au cabaret, on peut risquer la promenade sans but précis et rechercher l'aventure imprévue de l'oeil. On trouvera, pour cela, deux grands collaborateurs dans le verre et la lumière artificielle, et cette dernière en particulier dans son combat avec un reste de jour et de crépuscule. Tout se démultiplie alors, de nouveaux premiers plans et de nouveaux lointains apparaissent, ainsi que l'heureux mélange, où l'indécis au précis se joint. " (Hessel, Promenades dans Berlin)*

Une autre origine de l'effet d'approfondissement est liée au rapport entre les éléments fixes et mobiles du paysage lumineux :

"Les publicités lumineuses qui s'allument et disparaissent, qui se déplacent dans un sens et dans l'autre, modifient à nouveau la profondeur, la hauteur et les contours des bâtiments." (Hessel, Promenades dans Berlin)

Ce principe est aussi remarqué par Ninio qui l'appelle *"effet de profondeur cinétique"* et tire un exemple à partir de l'image cinématographique : *"il arrive, au cinéma, que l'image prenne un soudain relief.(...) Dans les scènes de campagne, le premier plan, par exemple des branches d'arbre ou des épis de maïs qui frémissent au vent, se sépare nettement du décor lointain."*

L'inverse de l'approfondissement serait l'effet d'aplanissement, qui peut dépendre de l'intensité et de la couleur de l'éclairement.

•Le suréclairement semblerait créer un aplatissement des façades (en accentuant aussi le rapport de contraste figure/fond):

"Mais les beaux morceaux éclairés, les monuments, les places, les fontaines, les églises, ne le sont pas comme à la lumière du jour ; le fait de se détacher sur un fond d'obscurité les rend semblables à des surfaces plates sans profondeur ; en spectacle." (Cauquelin, La ville la nuit, p.68)

"En éclairant ses lieux privilégiés la ville de lumière artificielle rabat sur une seule dimension la ville diurne : elle n'est plus que visible par points juxtaposés, en spectacle, et comme linéaire : tout en façade ." (Ibid. p.36)

•Un autre habitant remarquait une différence dans sa perception du rendu des reliefs selon la température de couleur de la lumière :

"La lumière blanche, le soir, ça efface un peu les contrastes, la lumière jaune laisse des zones d'ombre, moins faiblement éclairées, mais on voit mieux les reliefs, autrement c'est plat, et même, à la limite, ça pourrait être désagréable. " (GB 15)

Les reliefs des façades et le modelé des ombres sont ici en jeu, ce qui dépasse la notion de profondeur au sens strict, quoique le rendu des textures des matières participe aussi à cette dimension.

Les reliefs des façades et le modelé sont accentués ou diminués selon la lumière incidente (intensité, couleur, direction). Rappelons que Riegl distinguait deux catégories de la perception de l'espace, *taktisch* et *optisch*, les formes résultent soit d'une conception tactile liée à la surface soit de l'introduction optique de valeurs de profondeur.

Sociologie et culture

Les connotations culturelles de la profondeur sont multiples. La profondeur donne de l'épaisseur, explorer les profondeurs c'est souvent descendre dans les couches de l'esprit, la profondeur s'oppose à la surface, les métaphores liées à l'idée de profondeur expriment plutôt une descente : c'est la pesanteur et la chute dans le sens vertical, à l'extrême, profondeur et infini se rejoignent. On ne parle pas de profondeur dans un sens vertical ascensionnel, l'élévation s'oppose à la profondeur. Dans le sens longitudinal, c'est une projection vers l'infini et dans le sens transversal c'est une dilatation*, une largeur qui prend de l'ampleur. Une idée dynamique est aussi contenue dans celle de profondeur.

Du point de vue phénoménologique, les dimensions ne sont pas seulement spatiales : *"elles correspondent à des tendances biologiques comme le désir, la crainte, etc., et elles sont en relations (sentiment du haut et du bas, de la droite et de la gauche, etc.) avec la symétrie du corps humain."* (Matoré, 1962)

"(...) Ce que la hauteur a perdu semble avoir été gagné par la dimension qui lui est en quelque sorte complémentaire; alors que la hauteur se dissout en quelque sorte en cherchant un au delà insaisissable, la profondeur est le signe de l'intériorité et du concret, elle est un trajet qu'on ne se contente pas d'observer mais qu'on suit intimement dans l'épaisseur, dans le domaine quasi physique du poids" (Matoré, 1962)

Joseph exprime la profondeur comme ce qui fait *"que je vois les choses, chacune à sa place, précisément parce qu'elles s'éclipsent l'une l'autre"*. Ce qui fait énigme c'est que les choses *"soient rivales devant mon regard précisément parce qu'elles sont chacune en son lieu"*. Pour Joseph, *"La profondeur ainsi comprise est plutôt l'expérience de la réversibilité des dimensions, d'une localité globale où tout est à la fois... d'une voluminosité qu'on exprime d'un mot en disant qu'une chose est là." "Ces renversements, ces antinomies sont diverses manières de dire que la vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir." (...) "Mais retenons déjà que l'expérience de la profondeur, comme qualité primordiale de l'espace, ce serait l'expérience corporelle de la réversibilité des dimensions."*

Mais il y aurait aussi une perte de la troisième dimension dans les relations sociales :

"Avec l'unité avec laquelle l'oeuvre d'art soumet chacun de ses éléments à sa signification globale, le caractère superficiel saisit ici l'image des hommes. La façon dont ils marchent et s'arrêtent, achètent et vendent, observent et font des discours -tout cela nous paraît, dès que nous avons été pris par l'être de cette ville qui consiste dans la dissolution du paraître par l'être, comme quelque chose qui n'a que dimensions, et qui serait collé sur ce qui est réel et définitif dans son essence. Mais comme si cet essence s'était consumée sous ce masque, toute action est un par-devant qui n'a pas de par-derrière, un côté d'une égalité dont l'autre s'est éteint." (Simmel)

Arts visuels et techniques

• La représentation d'une profondeur en deux dimensions s'est progressivement imposée.

"La découverte qu'une impression de profondeur peut être donnée en représentant des choses dont la taille diminue progressivement a révolutionné l'art de reproduire ce que l'ont voit." (Rasmussen, p. 31)

• Ninio indique que le dessin est rarement perçu comme un graphisme plat, il suffit d'un rien pour nous inciter à opter pour une interprétation tridimensionnelle. *"Une oblitération de contours ou de minimes prolongements de contours sont tout de suite interprétés comme indices de profondeur."*

"La vision stéréoscopique est-elle destinée à régresser chez l'homme, comme l'odorat ou la vision des couleurs? Un individu sur vingt en moyenne, voit exclusivement en "mono" et la moitié des autres, quoique munis de leur chaîne de traitement stéréo des images, s'en sert rarement dans la vie quotidienne." (Ninio)

"Dans les oeuvres qui considèrent la surface comme le seul élément pictural, les zones bidimensionnelles qui s'offrent au spectateur ne sont pas, à proprement parler, la négation du volume, mais plutôt sa réalisation, les éléments les plus significatifs du tableau étant non pas les surfaces plates où s'étale la couleur, mais les lignes qui les délimitent et qu'on pourrait assimiler à un graphisme traducteur d'un dynamisme interne." (Matoré)

• *"Il existe des peintures d'un type exceptionnel représentant des scènes de grande profondeur pour lesquelles le spectateur est tout à fait incapable de se rendre compte de la forme et de la position exacte de la surface peinte. L'illusion de profondeur donnée par la peinture est alors bien plus grande qu'à l'ordinaire. La peinture est vue en trois dimensions. Mais la scène représentée se déforme de manière frappante lorsque le spectateur s'éloigne du centre de la perspective. C'est le cas pour le très haut plafond de forme cylindrique peint par A. Pozzo dans l'église Sant'Ignazio à Rome." (Pirenne, 1972) "D'un autre côté, même si elle peut donner un impression de profondeur remarquable, une peinture ou une photographie ordinaire, regardée de façon habituelle, n'est pas vue en trois dimensions. (...) La raison de la différence doit résider dans la connaissance subsidiaire que possède l'observateur de la surface de la peinture, c'est seulement quand cette surface est non perçue que la scène représentée revêt l'apparence des trois dimensions."* (Pirenne)

La grande distance qui sépare le spectateur de la peinture ne lui permet pas de voir où se situe exactement la surface, peinte même en utilisant ses deux yeux, il en résulte une bonne illusion de la profondeur.

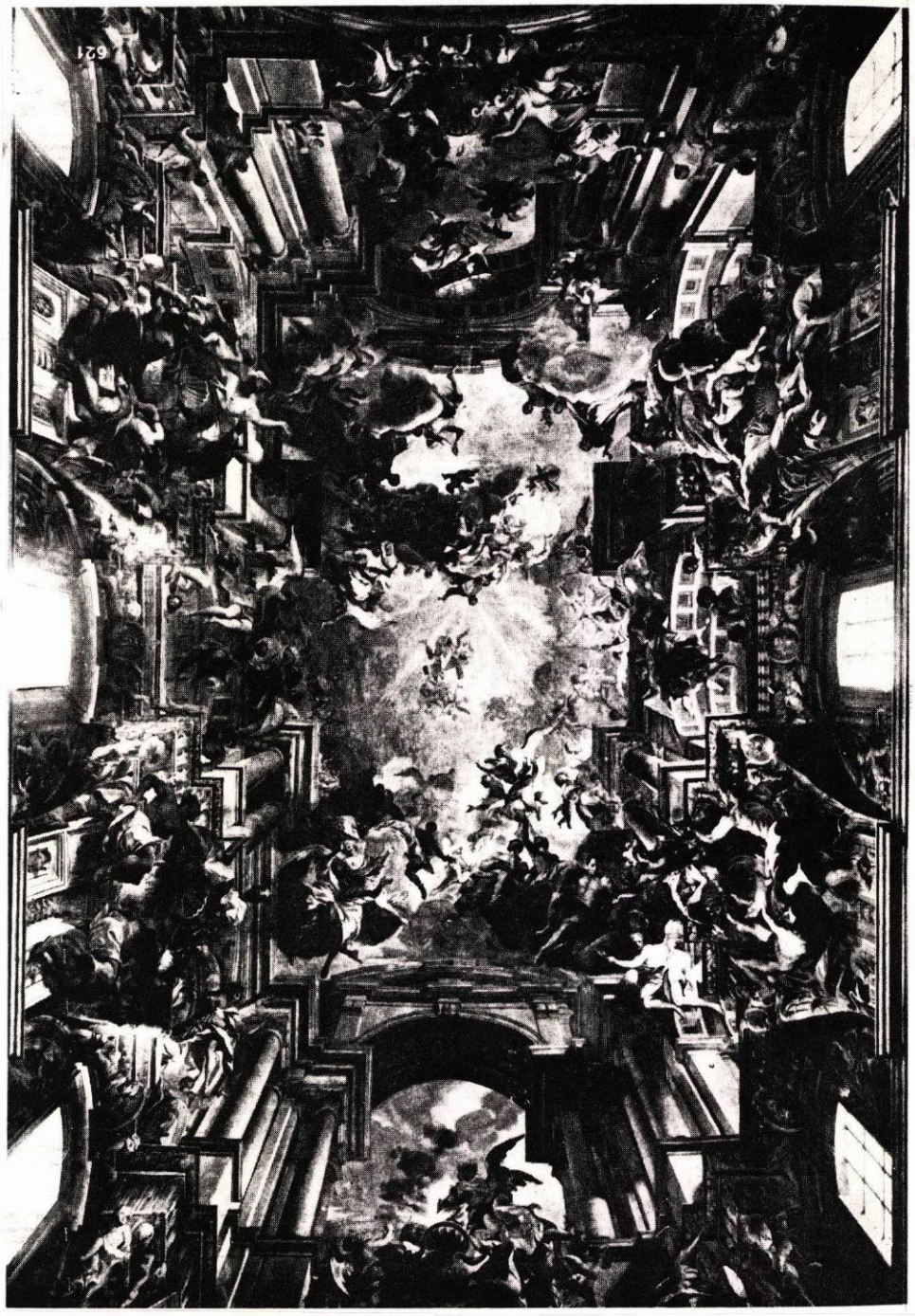
•La variation temporelle de l'éclairage n'est pas l'unique procédé permettant de créer un "effet de profondeur" à l'aide de la lumière. Au XVème siècle, Piero della Francesca avait déjà compris le parti que l'on peut tirer de la lumière même si elle reste stable en apparence :

"Mais personne encore n'avait vu, aussi clairement que Piero della Francesca, tous les effets innombrables qui se peuvent tirer de la lumière. Dans *Le Rêve de Constantin* , la lumière ne se borne pas à participer au modelé, elle contribue, autant que la géométrie, à créer l'illusion de la perspective. Les soldats se détachent en silhouettes sombres sur la tente fortement éclairée. Et c'est ce qui exprime la distance qui sépare les soldats de l'appui servant de siège au garde du corps qui, lui, reçoit en plein le flot de lumière. La forme ronde de la tente et son espace intérieur nous sont rendus sensibles par la lumière, plus peut-être que par l'usage de la perspective." *(E. Gombrich, 1986)*

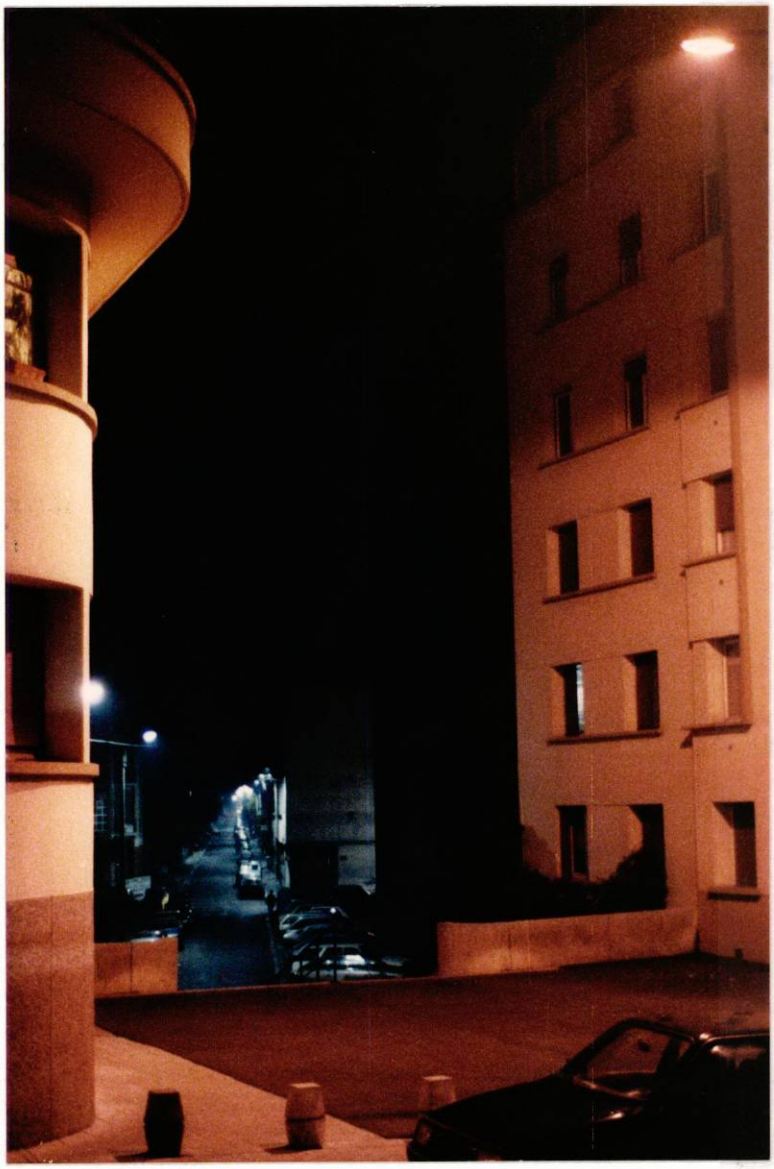
•Duvignaud distingue à juste titre deux types d'organisation visuelle de l'espace dont les paradigmes peuvent être trouvés dans le théâtre: la "scène à l'italienne" qui reconstruit par des artifices la perspective et la profondeur de champ et la "scène élisabéthaine" qui donne à percevoir un espace plan. (Duvignaud, 1977)

•Le bleuissement est utilisé en peinture et dans les images de synthèse pour suggérer la profondeur (Ninio,1989). La profondeur de champ photographique fait litéralement exister ou non l'arrière plan.

•*Pour Virilio (1990), la profondeur de l'espace de la géométrie perspectiviste cède la place devant la profondeur de temps d'une perspective en temps réel, supplant l'ancienne perspective de l'espace réel de la Renaissance. C'est une transparence qui n'est plus uniquement celle des apparences des objets donnés à voir dans l'instant du regard, elle devient celle des apparences instantanément transmises à distance, cette transparence n'a plus rien de commun avec celle de l'épaisseur d'un quelconque matériau, ni celle de l'atmosphère terrestre :* "La transmission en direct des choses suppléant dorénavant à l'ancienne transparence de l'espace réel de l'air, de l'eau ou du verre des lentilles."(p. 108)



Le plafond de l'église Sant' Ignazio à Rome, peint par A. Pozzo (Chap. 1).



CADRAGE

Le cadrage départage en fragments le champ de vision, instaurant ainsi un au-delà et un en-deçà du cadre. Il soustrait au regard en même temps une partie de la vue qu'il contient en délimitant au minimum deux mondes visuels. Deleuze définit le cadrage comme *"la détermination d'un système relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image, décors, personnages, accessoires" (L'image mouvement)*. Le cadre met en valeur une partie du champ visuel par rapport au tout. Le mot vient du latin quadrus, carré. Le cadre, pour être en tant que tel, a besoin de limites précises. L'intérieur du cadre, comme à travers une fenêtre, prend une valeur unitaire : tableau, paysage ou vedutta.

Le cadrage n'affecte pas seulement la vue du paysage, il a valeur de limite et en cela joue un rôle dans l'accessibilité réelle ou symbolique aux espaces et aux individus qui constituent le domaine public. Le cadre de la scène s'est aussi mué en de multiples écrans, petits ou grands, qui donnent l'habitude de voir les événements avec distance telles des représentations.

Environnement et espace urbains

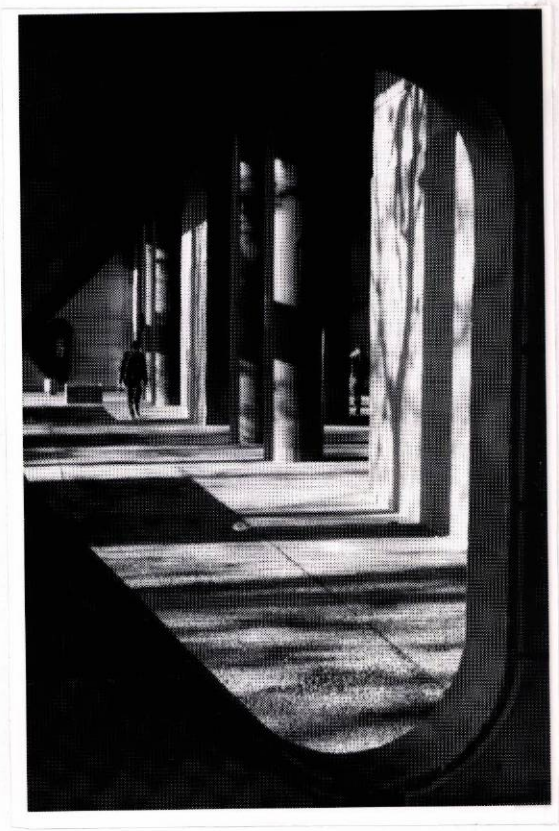
Sans doute n'est-ce pas un hasard si l'on définit l'espace construit en terme de "cadre" bâti. En effet, les formes architecturales participent à la structuration de l'espace de visibilité de l'observateur urbain. Toutefois, le cadre bâti ne se constitue comme tel, c'est-à-dire comme délimitation du champ de vision du passant, que relativement à la position de ce dernier par rapport aux édifices. Quand le passant se trouve dans la rue, la portée de son regard est limitée par les barrières visuelles que forment les bâtiments à proximité.

Le cadrage visuel est un procédé architectural ("space frame" en anglais), c'est l'ouverture d'un mur qui délimite ainsi strictement la vue sur le paysage ; l'architecte Luis Baragan a développé ce principe. Dans l'espace urbain plusieurs façons de cadrer sont possibles : par une série d'écrans, par colonnades, portes, arcs, par des façades proches formant une échancrure (rues étroites). Passer dans le cadre, à travers lui, comme si l'on passait l'encadrure de la porte, symbolise une délimitation majeure.

La notion de cadre est plutôt couramment vue en élévation, à la verticale, en face de soi. Mais nous pouvons rapporter à l'idée de cadre ce qui correspond au pourtour des places, à son degré de clôture, à la fermeture matérielle de l'espace au sol. Il est ainsi possible de l'imaginer en plan, à l'horizontale : une place est un cadrage spatial. Si toute définition d'un espace tient à son contour, à sa délimitation, ceci ne signifie pas que n'importe quelle limite suffise à produire une unité close. La nature des délimitations semblent déterminante pour créer ce que Sitte appelait "l'effet spatial de la place". La référence à la "place à l'italienne" est encore très présente dans les discours et les concours arhitecturaux. C'est un espace minéral, cloturé, où le vide est accentué par l'absence d'éléments perturbateurs et où la surface du sol est continue.

"A l'intérieur d'une ville un espace libre ne devient une place que s'il est effectivement fermé. Il est vrai qu'aujourd'hui on appelle ainsi un simple espace vide bordé de 4 rues et destiné à ne pas être bâti." Plus loin p. 36 : "...sur ces places il est fait en sorte qu'au moins des principaux points de vue sur l'édifice principal on obtienne l'image d'un espace clos. Cette cohérence de l'image, due au fait que l'oeil ne peut s'évader hors de la place, est assurée à l'aide de moyens si variés qu'il est impossible d'y voir un simple hasard." et p.38 : "..de la majorité des points de la place la continuité de son pourtour ne paraît pas brisée , parce que, par l'effet de perspective, les bâtiments situés au débouché des rues semblent se chevaucher, et ne laissent percevoir, grâce à ce chevauchement apparent, aucune brèche désagréable. tout le secret de ce procédé consiste en ce que les rues qui aboutissent à la place forment un angle par rapport à la direction du regard, au lieu de lui être parallèles." (Sitte 1981)

ENCADREMENT DE VUE



ENCADREMENT DE PLACE

GALERIE DE L'ARLEQUIN : UN ESPACE TRES CADRE

Il s'agisait ainsi de faire naître "l'impression d'un espace clos en dépit de la largeur des artères qui y débouchent"

Thiel (1969) a cherché à quantifier ce qui donne un caractère fermé à l'espace (degré de détermination) en distinguant les surfaces, les écrans et les objets qui le constituent. Tout espace est déterminé par la perception de relations entre ces trois éléments. : *"Les objets peuvent être considérés comme des formes tridimensionnelles existant comme des entités visuelles isolées, indépendantes, ils sont situés dans un espace plus vaste que cet espace qu'ils contribuent à déterminer (...) Les surfaces sont des formes planes bi-dimensionnelles dont l'action spatiale se limite à l'espace qu'elles contribuent à déterminer bien qu'elles puissent faire partie d'un objet plus grand lorsqu'elles se trouvent dans un contexte plus vaste. Les écrans qui peuvent être des surfaces ajourés, ou des objets placés très prés les uns des autres, constituent de toute évidence un état intermédiaire entre les deux cas extrêmes que nous venons de voir. Pour vérifier si une surface, un écran ou un objet est un élément qui détermine réellement un espace donné, on doit essayer d'effacer mentalement cet élément du contexte et si l'espace (en tant que volume fini et déterminé) n'est pas affecté par cette disparition, on peut en conclure qu'il n'était pas un élément déterminant de l'espace ."* Il répartit les espaces selon trois classes : les "espaces suggérés" dont la forme est ambigüe (forme nébuleuse) car les objets sont sans liens et les "volumes" qui sont des espaces bien délimités par des "surfaces réunies", les "esquisses" forment un catégorie intermédiaire entre espace suggéré et volume. Ainsi,*"Les espaces extérieurs des villes modernes appartiennent à la catégorie des espaces esquissés, par contre les villes médiévales tendent à être des volumes"*. Mais le cadrage doit-il correspondre au champ de vision afin que rien n'échappe au regard, comme le remarque ici Gehl ?

"Si les rues sont trop larges et les espaces trop grands, l'opportunité d'être capable de voir, d'un endroit, l'espace et les événements, est plus ou moins possible. Cette vue d'ensemble et la maîtrise sensorielle d'une scène vaste et diversifiée sont valorisées dans la plupart des situations. Ainsi, il est souvent approprié de dessiner de larges espaces publics de façon à ce que les frontières de l'espace correspondent aux limites du champ de vision. De cette manière, il y a la place pour une grande variété d'activités, chacun ayant une vue complète de l'ensemble des individus qui utilisent l'espace."(Gehl, p. 165)[4]

---

[4] *Traduction de la phrase suivante :* "If the streets are too wide and the spaces too big, the opportunity of being able to view, from one place, the space and the events going on is more or less lost. This overview and the sensory command of a large, diverse scene is highly valued in most situations. It is therefore often appropriate to dimension large public spaces so that the borders of the space correspond to the limits of the social field

Tschumi développe le principe de cadrage dans le principes de conception de l'espace :

"Le principe du cadrage, permet, par la suite, l'arrangement des éléments de la séquence, car tous ces cadrages, comme les images d'un film, peuvent être indéfiniment combinés, juxtaposés, à la table de montage du metteur en scène (l'architecte). Par ailleurs, les contenus de différents cadrages peuvent, à l'extrême, être "mixés", surimposés, sous- ou sur- exposés. Dans le cas d'une promenade "architecturale", ils peuvent être "montés" en contrebas ou sur la hauteur, déterminant des points de vue insolites ou extraordinaires, à ras le sol, ou de haut en bas, de bas en haut.

Le cadrage permet l'extrême manipulation de la séquence, car le contenu des cadrages successifs peut être mixé, surimposé, fondu-enchaîné, donnant des possibilités infinies à la séquence narrative. A la limite, ces manipulations matérielles peuvent être classées selon une stratégie formelle, telles la répétition, la disjonction, la dissolution, l'insertion.

Ainsi, certains procédés comme l'insertion d'éléments additionnels dans la séquence peuvent changer la signification de la séquence ainsi que son impact sur le sujet qui la perçoit. (on se souvient du fameux effet Koulechov, où la même prise de vue du visage impassible de l'acteur était insérée dans une série de situations différentes, et où le public lisait des expressions différentes dans chaque juxtaposition successive. (...)

Le cadrage est à la fois l'opération qui consiste à cadrer et le matériau qui est cadré. L'ordre du premier encadre le désordre du second. Parfois, ce qui cadre devient désordre, et ce qui est cadré, ordre."

---

of vision. In this way there is room for a wide range of activities, all within full view of everyone using the space."

Psychophysiologie et phénoménologie de la perception

"Le monde se manifeste à nous par une variation continue de l'intensité lumineuse sur la rétine. La réalité est constituée de tâches de couleur juxtaposées et non de lignes. Mais le premier travail de la perception est justement de transformer cette réalité pointilliste en un dessin, où les objets sont nettement délimités par leurs contours. Le cerveau installe des contours nets là où un appareil de physique mesurerait des contours flous." (Ninio)

Une feuille de papier blanc posée en travers d'une autre laisse percevoir un bord franc alors que l'intensité lumineuse change de manière minime ; l'oeil amplifie les bords délimitant les deux feuilles. Le champ visuel est naturellement limité. L'angle de la vision aiguë n'est que d'un degré, aussi toutes les images doivent être balayées par les yeux pour être perçues avec précision. Selon Arnheim, chaque oeil couvre environ un angle de 145°, ce qui crée un chevauchement central d'environ 110° pour la vision binoculaire : dans la direction verticale les deux champs ne se complètent pas. L'étendue du champ vertical est d'environ 110°, soit 45° au dessus du niveau de l'oeil et 45° au dessous.

"Souvenons-nous d'ailleurs qu'il n'y a jamais de vue fixe et que la physiologie du regard dépend des mouvements des yeux, à la fois mouvements incessants et inconscients (motilité) et mouvements constants et conscients (mobilité)." "...le coup d'oeil le plus instinctif, le moins contrôlé, est d'abord une sorte de tour de propriétaire, un balayage complet du champ de vision qui s'achève par le choix de l'objet de regard. Ainsi que l'avait compris Rudolf Arnheim, la vision vient de loin, elle est un sorte de travelling, une activité perceptuelle qui débute dans le passé pour éclairer le présent, mettre au point l'objet de notre perception immédiate." (Virilio, 1988, p.130)

L'environnement construit et le champ du regard interagissent : *"Il y a d'abord le type de dominance cognitive que l'individu exerce sur son environnement immédiat. Dans quelle mesure le domine-t-il par le champ du regard, ou y est-il au contraire soumis ? (...) Il y a les configurations qui sont présentées dans une vision d'ensemble globale : le champ du regard y englobe toute la structure. (...) Il y a ensuite les systèmes de couloirs avec des parois, des murs qui sont opaques, impossibles à franchir et impossibles à deviner du regard, pour en connaître les ouvertures il faut les suivre (...) Il y a enfin, et c'est très important pour les applications dans l'espace, tous ces ensembles labyrinthiques si fréquents dans notre vie quotidienne que sont les contraintes à la mobilité par des parois en quelque façon "transparentes. " (Moles, p.77-78)*

Le cadre met en valeur, pour Cauquelin le cadre est une condition du paysage. Le cadre fait partie du paysage, mais il s'en extrait en même temps, il est extérieur, dans la mesure où il met en valeur. ce qui se situe à l'intérieur de ses limites.

"Le paysage urbain est plus nettement paysage que le paysage agreste et naturel...sa construction est plus marquée, plus constante, plus contraignante encore. Tout y est cadre et cadrage, jeux d'ombre et de lumière, clairière des carrefours et sentes tortueuses, avenues du regard et égarement des sens." (Cauquelin,1989.)

L'idée de cadre appliquée à l'architecture est étroitement liée à celle de paysage[5] dans la mesure où toutes deux mettent en jeu des délimitations visuelles à partir desquelles une portion seulement de la réalité est appréhendée par l'observateur. Plus précisément, le cadre architectural est une des trois composantes nécessaires à la constitution du paysage urbain, les deux autres étant la position de l'observateur (par exemple le point de vue du peintre ou du photographe par rapport à ce qu'il représente) et l'unité interne entre les différents éléments visuels perçus (la Stimmung [6]).

---

[5] Nous comprenons "paysage" au sens que lui donne G. Simmel : "Quand au paysage, c'est justement sa délimitation, sa saisie dans un rayon visuel momentané ou bien durable qui le définissent essentiellement ; sa base matérielle ou ses morceaux isolés peuvent toujours passer pour nature - représenté à titre de paysage, il revendique un être-pour-soi éventuellement optique, éventuellement esthétique, éventuellement atmosphérique, bref une singularité, un caractère l'arrachant à cette unité indivise de la nature, où chaque morceau ne peut être qu'un lieu de passage pour les forces universelles de l'être-là. Regarder un morceau de sol avec ce qu'il y a dessus comme un paysage, c'est considérer un extrait de la nature, à son tour, comme unité - ce qui s'éloigne complètement de la notion de nature." (Simmel, 1988).

[6] La *Stimmung* n'est pas uniquement l' "atmosphère" ou "l'état d'âme", elle est aussi ce qui assure l'unité perceptible du paysage : "La *Stimmung* du paysage et l'*unité* perceptible de celui-ci ne seraient-elles point, en réalité, une seule et même chose, considérée sous deux aspects ? Un seul et même moyen, exprimable en deux, par lequel l'âme du spectateur instaure le paysage, tel paysage précis à chaque fois, à l'aide de ces morceaux juxtaposés." (Ibid.)

Quand l'observateur dispose de suffisamment de recul par rapport à ce qu'il regarde, il peut avoir une vision d'ensemble de la ville. Cela suppose qu'il se situe lui-même à distance, en position d'extériorité vis-à-vis de l'objet perçu.

La cohérence du paysage urbain peut être trouvée au niveau de sa dimension verticale. Cela n'est possible que si la hauteur des bâtiments est suffisamment importante pour se détacher de l'espace aérien. A titre d'exemple, l'appréhension du skyline de Manhattan ne peut se faire qu'à partir de certains emplacements précis mettant en valeur la verticalité de l'espace construit (de Brooklyn Heights, de New Jersey, de Central Park, etc.) :

"On découvre, à New York, que le ciel a été sculpté, découpé, travaillé, tantôt comme une pièce de bois, tantôt comme une dentelle, tantôt comme une symphonie. L'unité est donc moins dans l'édifice, que dans l'espace aérien élaboré entre les édifices, les volumes de lumières ouverts ou fermés, rythmés en creux, par décrochements, par successions, par décalages, par creux, par décrochements, par successions, par décalages, par jets de hauteurs différentes ; par les reflets d'une rue ancienne ou d'un vieux monstre de brique dans tous les verres d'un seul symbole moderne, voulu plus pur et plus puissant." (Médam, 1977)

Un second cas de figure est possible : celui de la position de surplomb adoptée par le citadin. Ce qui est vu d'en haut n'a de cohérence que par cet "artefact optique"[7]. La ville ne devient paysage que du fait de cette vision panoramique qui tend à la naturaliser et à la muer en représentation :

"Ne retrouvons-nous pas le même phénomène, sur un belvédère, sur un point plus élévé de la ville, qu'il soit naturel ou qu'il soit l'oeuvre de l'homme ? Le belvédère nous permet de dominer une cité, d'en avoir une vision euphorique puisque nous nous sentons au-dessus de la mêlée, et que nous mettons de l'ordre dans une réalité enchevêtrée (à moins évidemment que la distance n'incite à la prise de conscience d'une douloureuse séparation). (...)

---

[7] M. de Certeau a très bien montré combien cette pulsion scopique hante le travail des aménageurs de l'espace et correspond à une totalisation imaginaire de l'oeil empêchant la saisie des conduites spatiales ordinaires : "L'immense texturologie qu'on a sous les yeux est-elle autre chose qu'une représentation, un artefact optique ? C'est l'analogue du fac-similé que produisent, par une projection qui est une sorte de mise à distance, l'aménageur de l'espace, l'urbaniste ou le cartographe. 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, 1980)

"La perception de la ville, quand on l'opère à partir d'un belvédère, se mue trop facilement en représentation. Un peu de buée, une rumeur incertaine s'interposent entre le spectateur et la ville qui à vrai dire, se naturalise : plaine de maisons, gros serpent paresseux ou ruche bourdonnante." (Sansot, 1984)

Ce deux types de paysage sont les plus élémentaires et les plus restrictifs quand à leur capacité à rendre compte de la complexité du cadre bâti. En effet, elle supposent toutes deux une "mise à plat" de la ville, la négation de la profondeur de champ, une réduction de l'espace à seulement deux de ses dimensions.

Tel n'est pas toujours le cas. L'unité perceptible du paysage peut découler aussi de la cohérence interne relative aux formes urbaines et mettre en jeu la troisième dimension jusqu'alors manquante. D'une part, la proportion entre la longueur et la largeur des avenues n'est pas sans incidence sur la luminosité de l'espace extérieur. D'après Sansot, le boulevard parisien est l'exemple d'un espace public qui, dans certaines conditions climatiques, possèderait en lui-même une unité de ton :

"Le boulevard, parce qu'il est large et long, nous restitue une dimension souvent oubliée dans la ville : l'horizontalité, davantage : l'horizon, comme l'équivalent des plaines sans fin ou des prairies que l'on traverse en courant. A la limite, les perspectives peuvent s'inverser et le boulevard monumental, si solide et si rectiligne, prend des allures impressionnistes. Par un dimanche d'octobre, par une belle après-midi d'automne, il semble déboucher à l'infini sur un clair obscur ; les promeneurs se dissolvent en une multitude de taches ou de touches bigarrées. La rue, d'une façon paradoxale, conserve une structure plus consistante, à travers les saisons." (Sansot, 1984)

C'est ainsi que le cadre bâti se donne à la fois comme instrument de structuration du champ visuel de l'usager de l'espace public et comme objet d'interprétation perceptive (il devient paysage quand à partir de cette interprétation découle un sentiment d'unité visuelle).

Notre propos n'étant pas une analyse du paysage urbain, nous ne développerons pas davantage cet aspect. Nous avons pris l'exemple du paysage pour expliciter brièvement ce qu'il en est de la notion de cadre dès lors qu'elle est appliquée à l'environnement construit. Cela nous a permis de dégager les principaux éléments de définition de cette notion: elle permet de penser l'articulation de la partie au tout, du détail à l'ensemble. A ce titre elle renvoie au processus de structuration perceptive du champ visuel de l'observateur.

La métaphore du théâtre appliqué à 'espace public met en valeur l'idée de cadre:

"Tous les hommes à Venise marchent comme sur une scène : dans leurs occupations où rien ne se crée, ou dans leurs vides rêveries, ils surgissent subitement à un coin de rue et disparaissent aussitôt à un autre, et ont ainsi quelque chose des acteurs qui ne sont rien ni à droite ni à gauche de la scène ; le jeu n'a lieu que sur le devant de la scène et est sans cause dans la réalité antérieure, sans conséquence dans la réalité ultérieure." (Simmel, Venise, p.273)

"La personnalité vient d'y faire son apparition dans l'espace public de manière structurée. Elle s'est imposée en unissant aux forces de la production industrielle, et cela par le biais des vêtements. Les gens prennent l'apparence des autres dans la rue extrêmement au sérieux : ils croient qu'il est possible de deviner ainsi leur caractère. Mais ce qu'ils voient, ce sont des êtres vêtus de manière de plus en plus homogène et monochromatique. Deviner le caractère d'une personne en se basant sur son apparence exige alors un examen minutieux des détails de son habillement. Ce décodage du corps dans la rue, à son tour, affecte le rapport entre la scène et la rue." (Sennett) ?

Arts et techniques

L'image photographique dépend dans son principe même de la notion de cadrage, l'image est toujours limitée et tenue pour être à distance du spectateur, cette situation artificielle serait possible dans certaines situations réelles , l'image sert alors de métaphore :

"Lorsque le contexte dans lequel apparaissent les éléments centraux est limité, l'espace n'entoure plus le spectateur mais lui fait face à la manière d'une image. C'est comme si on regardait une photographie ou une image cadrée sur l'écran cinématographique." (Arnheim,p.132)

"En cinéma ce sont les limites de l'image ou du champ filmé qui, à la projection, se confondent avec les frontières de l'écran. Cadrer une image c'est donc choisir les éléments visuels qui vont faire partie de l'image et exclure les autres. Tout ce qui n'entre pas dans l'image est dit hors cadre (...) A noter qu'avec la multiplication des mouvements d'appareil, le cadre, comme la caméra, ne reste plus statique. Il est mobile et se confond avec la composition de l'image. On n'encadre plus l'image comme un tableau ou une scène de théâtre, on choisit un angle d'attaque avec un parti pris esthétique : mouvement de caméra, axe optique, échelle des plans font partie du cadrage qui nécessite des réglages minutieux" (Les mots du cinéma, p. 68)

Décadrer signifie décentrer l'image lors des prises de vues. La mise en place du sujet dans les limites du viseur précise son rapport au cadre de l'image.

"Il est utile enfin d'examiner le dernier élément constitutif du plateau théatral comme incarnation du lieu scénique. Il s'agit des frontières de celui-ci, savoir ce qu'on appelle au théatre "les décors", ces parois verticales qui délimitent le cube de Souriau et suggèrent artificiellement la dissolution de celui-ci ou son raccordement avec le Monde. (...) il faut bien de quelque façon clore matériellement le lieu théatral sous peine de voir s'évaporer la magie concentrée de celui-ci." (Moles, p.119)

EXPOSITION

L'exposition consiste à mettre visuellement en valeur une chose. Elle s'applique aussi bien à un objet, un monument, un individu ou même un lieu. En éclairant un objet précis plus que les autres et en neutralisant la perception de ce qui l'entoure, elle désigne ce qui peut et doit être vu par tous. L'exposition est donc un moyen de différencier et de hiérarchiser des objets visibles.

L'effet d'exposition est sans doute un des effets les plus intéressants pour rendre compte de la spécificité des phénomènes visuels mis en jeu dans l'espace public dans la mesure où il permet de préciser la notion d'accessibilité appliquée au domaine visuel. Les multiples acceptions du terme "exposition" fournissent des indications particulièrement précieuses quant aux dynamiques perceptives constitutives de la publicité d'un espace.

Au sens premier du terme, l'exposition est l'action de mettre en vue. Elle renvoie à un mode d'intervention consistant à *rendre observable* , à présenter aux regards un objet quel qu'il soit.

Deuxièmement, l'exposition peut être le lieu ou l'emplacement lui-même dans lequel des produits sont présentés publiquement (cf. les oeuvres d'art dans une galerie). A ce titre, l'action d'exposer repose sur un *dispositif spatio-lumineux* permettant de valoriser les objets ainsi présentés. Ce dispositif est d'ailleurs parfaitement défini quand nous parlons de la situation d'un édifice par rapport à une direction donnée. L'exposition est alors synonyme d'orientation d'un bâtiment par rapport au soleil.

Troisièmement, l'exposition implique une *dynamique de lumière,* que celle-ci soit liée à une discontinuité entre zones d'ombres et zones éclairées, à un éclairage alternatif ou au déplacement du citadin dans l'espace. Appliquée à la photographie, la durée d'application du papier à la lumière dans le tirage des épreuves implique une maîtrise du temps d'exposition tout à fait précise et rigoureuse.

Au niveau de l'espace public, l'exposition est donc un dispositif lumineux qui exhibe l'individu, l'objet ou le monument, qui les rend manifeste aux yeux de tous et qui leur confère une valeur symbolique.

Aménagement et architecture

L'exposition crée un espace lumière qui n'est pas forcément superposable aux formes construites de l'espace architectural. En jouant du contraste de lumière entre zones d'ombres et zones éclairées, l'exposition produit des délimitations fictives d'un point de vue physique mais néanmoins réelles du point de vue du sujet percevant :

"L'espace lumière est un espace fictif qui se crée lorsqu'une portion d'espace est bien éclairée alors que le reste est dans l'obscurité, les limites sont fictives mais parfaitement perceptibles. S'il est situé à l'extérieur de la zone éclairée, l'observateur la voit comme une boîte transparente dans la grande boîte. La petite boîte concentre son attention. S'il est situé à l'intérieur de la petite boîte éclairée, l'espace dans la pénombre prend alors des dimensions imprécises jusqu'au point de cesser d'exister."(Von Meiss)

Dans certaines conditions, à savoir quand l'éclairage n'est pas homogène, la lumière découpe l'espace et situe l'individu soit "à l'intérieur", soit "à l'extérieur" de la zone exposée. Si tel n'est pas souvent le cas dans les espaces fermés - métro, centres commerciaux ou bâtiments publics - l'éclairage public à l'extérieur est rarement complètement uniforme.

L'exposition s'oppose à une diffusion homogène de la lumière qui neutralise toute possibilité de créer des espaces lumières autonomes par rapport au cadre bâti. Une condition de l'exposition est que les zones d'éclairage ne se chevauchent ni se superposent complètement.

De nuit, à l'échelle de la ville, l'éclairage public restructure l'espace visuel et valorise certaines zones aux détriment d'autres. Les lieux et monuments de prestige ainsi que les espaces fonctionnels (circulation) sont ainsi privilégiés par rapport aux lieux "de moindre importance" :

"L'éclairé est d'abord, et avec évidence, ce qui est donné à voir. Monuments, fontaines, places, voies de circulation. Lieux désignés à l'attention, mis en lumière. L'éclairage joue là le rôle d'inscripteur, chef scribe qui retient des événements et les garde dans la mémoire. Le schéma simplifié, la carte lumineuse de ce qui est bon à retenir et à s'y tenir. Disparaissent les "restes", les lieux de moindre importance, les creux. Accentuation des pleins : réinscription de l'histoire ; l'éclairage agit comme écriture." (A. Cauquelin)

ABRI BUS

A une échelle plus réduite, certains éléments du mobilier urbain produisent aussi un effet d'exposition en accentuant par la lumière des délimitations physiques. En laissant les cabines téléphoniques ou les abris de bus éclairés, on tend à renforcer la visibilité des usagers par autrui. Dans ce cas, l'éclairage électrique et la transparence des parois de verre constituent les deux éléments principaux du dispositif spatio-lumineux qui produit l'exposition.

Sans doute est-il possible de distinguer deux types d'exposition : celle dans laquelle la lumière est orientée et projetée sur une surface (projeteurs qui éclairent la façade d'un monument, luminaires qui concentrent le flux lumineux sur la chaussée ou le trottoir), celle dans laquelle l'objet éclairé et la source lumineuse ne font qu'un et qui assure une fonction de signalisation (enseignes lumineuses).

En éclairage diurne prévaut la première possibilité dans la mesure où le faible rapport d'intensité entre éclairage électrique et éclairage naturel tend à atténuer le contraste lumineux. De jour, la hauteur, la forme, le matériau et l'orientation des bâtiments par rapport au soleil créent des zones ensoleillées qui se distinguent de celles qui sont ombragées : en faisant écran à la propagation des rayons de soleil, les édifices obscursissent certaines portions de rue et en valorisent d'autres par contraste ; en réfléchissant les rayons du soleil sur la chaussée, les façades en verre de certaines constructions

"De grands bâtiments peuvent renvoyer de grosses quantités de lumières. (...) Tard dans l'après-midi, au printemps, le Citycorp Building de New York réfléchit les rayons du soleil jusqu'au côté ouest de la 5ème avenue et de la 57ème et 58ème rue, sept pâtés de maisons plus loin." (W. Whyte)

Psychophysiologie de la perception

L'exposition repose soit sur un contraste d'éclairage entre diverses portions de l'espace, soit sur une dynamique temporelle de la lumière. Dans le second cas, le temps d'exposition revêt une importance primodiale et met en jeu la mémoire visuelle du sujet percevant. Quand le temps d'exposition est extrêment bref, le sujet peut ne pas avoir conscience d'avoir perçu l'objet exposé :

"Toute prise de vue (mentale ou instrumentale) étant simultanément une prise de temps, si infime soit-il ce temps d'exposition entraîne une mémorisation (consciente ou non) selon la vitesse de prise de vues, d'où la possibilité reconue d'effets subliminaux dès que le photogramme ou le vidéogramme dépasse les 60 images /seconde." (Virilio)

L'éblouissement est le second phénomène qui peut être provoqué par l'exposition. Si l'on définit le contraste comme la différence relative entre la luminance d'un objet et la luminance du fond sur lequel celui-ci se découpe, l'éblouissement est d'autant plus fort que le contraste est plus élevé. Il peut causer un handicap de vision pouvant durer jusqu'à quelques dixièmes de secondes.

Sociologie et culture

L'exposition ne relève pas uniquement de dispositifs spatio-lumineux, elle peut être produite par le déplacement du citadin. L'usage de moyens de transport souterrains tels que le métro fait alterner très rapidement le contraste de lumière entre zones obscures et de zones éclairées. La vitesse du véhicule et le changement soudain de luminosité à l'entrée d'une station ou à la sortie de la rame à l'air libre modifient les conditions de perception visuelle. Brusquement, les usagers peuvent voir leurs voisins et être vus en retour :

"Par parenthèse, ces envols (de métro aérien à l'air libre) sont perturbants à plus d'un égard. D'abord ils rompent l'intimité du parcours souterrain ; passé Sèvres-Lecourbe tout le monde lève le nez, prend la pose : les voisins deviennent des témoins -affaire de lumière vraisemblablement." (Augé)

De même, certaines rames "express" du métro new yorkais ne s'arrêtent pas à toutes les stations et réduisent le temps d'exposition de l'usager à quelques secondes :

"Roulement. Visages des gens ultra-rapides ; graffiti défilant en flashs, animés en une seule histoire scandée par le rythme répétitif du passage. Apparition. Vision. Noirceur. Apparition. Vision... Les visages sont morts. Le dessin s'anime. Le vivant est devenu chose. Les choses deviennent vivantes. Fracas de l'esprit. Trente secondes de renversement. La rame sarcasme. Puis passe. Puis rien. Puis vide. Puis seul. Tout s'est produit en une illumination." (Médam)

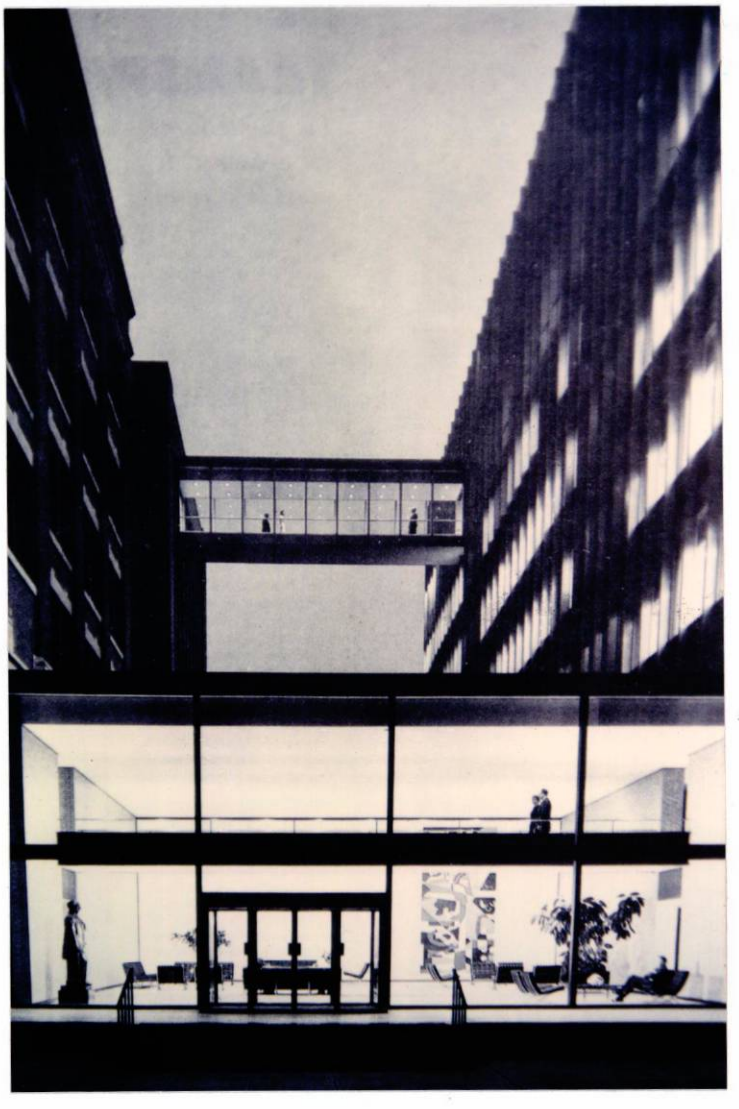
Ce type d'accessibilité visuelle que caractérise l'exposition actualise une forme originale de relation à soi et à autrui. En donnant la possibilité au citadin d'objectiver l'image que l'on donne de soi aux autres, les nombreux "miroirs urbains" que l'on rencontre dans l'espace public favorise une prise de conscience de l'exposition et le soin que l'on porte à son apparence : *"La ville se reflète dans mille yeux, mille objectifs. Car ce ne sont pas seulement le ciel et l'atmosphère, pas seulement les publicités lumineuses sur les boulevards du soir qui ont fait de Paris la "ville lumière". Paris est la "ville miroir" : l'asphalte poli comme un miroir de ses avenues. Devant tous les cafés des miroirs de verre ; les femmes se regardent ici plus encore qu'ailleurs. La beauté des Parisiennes est sortie de ces miroirs."* (Benjamin)

Les formes de communication relatives à cette manière d'être présent à autrui ont donné lieu à diverses analyses d'ordre sociologique. En mettant l'accent sur la furtivité des situations de coprésence visuelle, certains penseurs ont insisté sur le lien empathique qui unit alors les individus. Au choc perceptif ressenti par le citadin correspond l'expérience d'une synchronisation immédiate avec autrui :

"L'"identification empathique" s'effectue par un "déclic", une sorte de communication. Avec elle, la vie intérieure donne un pendant à l'élément du choc dans la perception sensible. (l'"identification empathique" est une synchronisation, dans le sens intime)." (Benjamin)

Ou bien, de manière plus fondamentale, l'exposition désigne la condition même à partir de laquelle une réciprocité de perspectives est possible. En pouvant soi-même observer autrui, nous prenons conscience d'être observable en retour et agissons en conséquence. Prendre une pose implique alors une "attention coopérative" qui permet à chacun de se définir en fonction d'autrui :

"Etre exposé ou observé, c'est prendre des poses. C'est là tout l'art de l'exposition pour chacun de nous assumer le fait que nous sommes visibles et voyants, observables sans doute, mais aussi observateurs parce que nous savons que nous sommes observables. Il ne faut pas voir dans ce jeu de regards, dans cette réciprocité de perspectives, l'univers de la méfiance et l'enfer de la société de cour. Une pose est une forme d'attention coopérative par laquelle je reconnais que je suis observable pour autrui et pas seulement par autrui." (Joseph)



L'exposition caractérise la principale forme d'accessibilité visuelle dans l'espace public et se donne comme la condition d'une expérience visuelle partagée. Mais encore, elle définit l'espace public comme un espace de vulnérabilité visuelle auquel il faut répondre d'une manière ou d'une autre. Si la "pose" peut permettre à chacun de gérer des apparences "normales", le fait d'être exposé à pu être aussi interprété d'une autre manière : en tant que situation dont on est incapable de se protéger soi-même. La "crise" actuelle de l'espace public serait alors imputable à l'incapacité des individus à faire face à cette situation, elle consacrerait le règne de la peur de l'exposition :

"L'aspect des villes reflète la grande peur cachée qu'ont leurs habitants de s'exposer . Dans leur esprit, "s'exposer" suggère davantage le risque d'être blessé que la chance d'être stimulé. La peur de l'"exposition" renvoie d'une certaine façon à une conception militarisée de la vie de tous les jours, comme si le modèle "attaque et défense" s'appliquait aussi bien à la vie subjective qu'à la guerre." (Sennett)

La solution qu'adopteraient les citadins modernes serait le repli sur soi, le retrait volontaire dans la vie privée, ce qui a été nommé au XIXème siècle l'"émigration intérieure". D'après R. Sennett, la séparation radicale entre l'expérience intérieure et l'expérience extérieure se concrétiserait dans les conceptions architecturales et urbanistiques de la ville moderne.

Le problème est alors de construire des édifices qui neutralisent le regard d'autrui sans pour autant annihiler complètement l'accès visuel à la rue. A l'usage immodéré du verre transparent dans l'architecture contemporaine succède une période plus nuancée. Le développement des technologies de verre serait ainsi un bon exemple de cette "peur de l'exposition" :

"Bien vite, l'éclatante lumière a paru insoutenable, et, comme si l'homme avait vraiment besoin de sentir autour de lui un espace entouré de murs, les occupants de bien des bureaux travaillent tous stores vénitiens baissés, barrant la vue dans les deux sens. A une telle adjonction, maladroit substitut des stores ordinaires, qui arrêtent le soleil en diffusant la lumière, a bientôt succédé une transformation du verre proprement dit. Le verre neutre et sans couleur, ou, dirait-on -l'a-t-on dit ?-, couleur d'atmosphère, a fait place non aux panneaux multicolores dont rêvait Scheerbart, mais à un verre de teinte uniforme et sombre. Des glaces et des vitres ont été inventées, qui arrêtent les regards venus du dehors sans frustrer les habitants en les coupant du monde extérieur, quel qu'il soit." (P. Missac)

Enfin, l'exposition possède sans nul doute une dimension symbolique dans la mesure où elle confère à l'objet exhibé une valeur toute particulière. Qu'elle s'applique aux oeuvres d'art, aux monuments ou même aux individus, elle désigne ce qui est digne d'être vu et oriente le regard de tous en direction des objets socialement valorisés :

"Devant la porte du Kremlin les gardes retent debout dans la lumière aveuglante avec leurs insolentes pelisses ocres jaunes. Au-dessus d'eux brille le signal rouge qui règle la circulation à l'entrée et à la sortie du Kremlin. Toutes les couleurs de Moscou convergent en prisme ici, au centre du pouvoir russe." (Benjamin)

Arts et techniques

Si le terme "exposition" évoque immédiatement les manières de montrer et de présenter les oeuvres d'art, l'exposition artistique n'a pas pour autant toujours existé. Ce n'est qu'à partir du XVIIIème siècle qu'apparait ce moyen de faire connaître les peintres. Cette nouvelle forme d'organisation du domaine artistique eu semble-t-il pour conséquence un amoindrissement de la qualité des oeuvre d'art: *"Nous sommes si habitués aujourd'hui à voir les artistes travailler en vue d'une exposition qu'il peut nous être difficile de saisir l'importance d'une telle innovation. Ces expositions annuelles devinrent bien vite des événements importants dans la vie de la société cultivée ; la réputation des artistes s'y faisait et s'y défaisait. Au lieu de travailler pour quelques amateurs dont ils connaissaient bien les goûts ou pour un public plus étendu dont ils pouvaient discerner les préférences, les artistes durent chercher le succès dans des expositions collectives où le clinquant et le prétentieux risquaient d'éclipser la sincérité et la simplicité."* (Gombrich)

Plus récemment, le développement des techniques affirma l'emprise de l'exposition dans le domaine artistique. L'utilisation au théâtre du projecteur électrique permet de diriger le regard des spectateurs vers le personnage principal de la scène et d'apporter des éléments d'intelligibilité de l'action représentée : *"La notion de domaine ou de sphère propres de l'individu a reçu depuis l'invention du projecteur électrique mobile (spot) une concrétisation très remarquable par l'usage qui est fait de ce spot (...) Le spot crée ce cercle magique lumineux qui emprisonne l'individu dans une cage de lumière, dans une aura, qui se meut avec lui, qui dessine sur le plancher de la scène la matérialité de la sphère personnelle, la suit dans ses déplacements, et ne l'abandonne que quand l'action abandonne elle-même l'acteur."* (Moles)

Enfin, certaines technologies de prise de vue comme l'appareil photographique ou la caméra reposant sur le principe même de l'exposition ont modifié de manière significative notre aperception de la réalité. En particulier, le gros plan et le ralenti ont permis de saisir pour la première fois certaines structures de la matière inobservables à l'oeil nu ainsi que de décomposer précisément les formes du mouvement. Un des apports essentiels de ces technologies est d'avoir développé l'attention à porter aux détails :

"Sur ces images la ville est vidée comme un logement qui n'a pas encore trouvé de nouveaux locataires. Dans des oeuvres comme celles-là la photographie surréaliste prépare le salutaire mouvement par lequel l'homme et le monde ambiant deviennent étrangers. Au regard politiquement éduqué elle ouvre le champ libre où toute intimité cède la place à l'éclairement des détails."(Benjamin)

Conclusion

Les projets d'aménagements d'espaces publics, que ceux-ci soient monumentaux ou ordinaires, mettent toujours des qualités sensibles en balance. L'aménagement urbain mérite une approche attentive de ces facteurs qui caractérisent l'expérience banale de l'espace public et des villes. Ce travail s'inscrit dans une approche globale entreprise sur les perceptions et les représentations de l'environnement urbain. Remonter jusqu'à la perception sensible concrète des situations et des environnements n'est pas aisé mais reste nécessaire pour mieux comprendre la production et l'évolution de l'espace public, du paysage et des actions qui y prennent place.

Dans la première partie nous avons fait un point sur le rôle et la place qu'ont les dimensions sensitives dans les approches architecturales et sociologiques de l'espace public. Nous nous sommes limités au XX ème siècle au cours duquel apparaissent nombre de techniques qui modifient le paysage urbain et les pratiques urbaines.

Cette première phase nous a permis de repérer d'une part comment les professionnels parlent du sens du voir et produisent certains effets. D'autre part, les sciences sociales, lorsqu'elles nous parlent à travers des appréhensions sensibles de l'expérience de l'usager des espaces publics, nous éclairent sur les significations qu'elles portent.

A partir de ce corpus, et en croisant avec d'autre sources empiriques, nous avons dégagé une dizaine "d'effets" et établi des descriptions afin de spécifier leur contenu au niveau architectural et urbain, physiologique, sociologique, ainsi que leur instrumentation éventuelle dans l'art et les techniques visuelles (cinéma, photo)

La troisième partie de notre travail est exposé après cette conclusion ; elle concerne les pratiques de l'éclairage urbain qui construisent le paysage nocturne : objet d'un regain d'intérêt depuis quelques temps, la rencontre avec des professionnels a permis de comprendre les méthodes et les outils employés et de tester nos hypothèses.

*

L'incursion que nous avons effectuée dans le monde visible et lumineux a eu pour ambition de réunir des connaissances et de développer une démarche soucieuse de toutes les dimensions impliquées : architecturales, sociales et techniques.

L'objectif est d'affiner nos capacités d'observation in situ, en nous apprenant à voir les interactions entre les dispositifs spatio-lumineux, et plus largement l'environnement, les modes de présence, de communication ou de distance qui caractérisent l'usage public. Ces capacités d'observations peuvent aller au delà du paysage qui a dominé toutes les *approches sensibles* de l'urbain, notion fondée prioritairement à partir du sens visuel. La confrontation entre le son et la vue, l'entendre et le voir, serait d'ailleurs passionante et pourrait se faire à partir des effets repérés initialement dans chacun des sens pris à part comme nous avons tenté de le faire.

Qu'il s'agisse du sonore ou de la lumière, ces deux constituants majeurs (en tout cas dans nos cultures) de notre environnement sensoriel, et bien qu'ils n'opèrent pas de la même façon sur nos représentations du temps et de l'espace, c'est l'encodage dont ils font l'objet par le sujet qui rend leur rôle signifiant pour celui-ci. Il ne s'agit donc pas de trouver des rapports de causes à effets, ou de revenir à des approches psychologisantes sur le sensible. Il s'agit d'établir des relations entre contenu et forme pour mieux comprendre l'idée d'espace public aujourd'hui. Cette idée se manifeste à travers des phénomènes perceptibles qui ne sont toutefois accessibles, compréhensibles, qu'après une série de rapprochements, de connexions avec le contexte culturel et historique dans lequel ils apparaissent. Ceci est d'autant plus utile que, comme on l'a montré, les changements techniques affectent l'environnement urbain, créent de nouvelles conditions d'usage.

Un langage sur le sensible nécessite peut-être des notions plus rigoureuses que celles issues de l'intuition, ce langage peut-être utile dans l'analyse et la conception de l'espace public, de quelque nature qu'il soit. Les concepteurs et programmistes soucieux des qualités et de la consistance sensible des lieux qu'ils produisent pourraient instrumenter ces données

dans leurs réflexions. Par ailleurs, les maîtres d'ouvrage seraient aussi mieux à même d'évaluer au plan qualitatif, les projets qui leurs sont soumis au lieu de s'en tenir aux signes mis en avant. Au delà du "design", de l'apparence des formes construites et de leur style, celles-ci construisent un environnement et c'est sous cet angle qu'on devrait aussi analyser le cadre bâti.

Notre tentative de description et de définition n'est évidemment pas terminée, nous avons seulement entamé une analyse qui doit être poursuivie dans le même sens car elle apporterait une nouvelle lecture utile pour traiter, réparer ou créer des espaces publics. La création d'un langage permettant une saisie du sensible nous paraît plus que jamais nécessaire : si cette entreprise est discutable, difficile, et pleine de traverses, elle aurait le mérite d'éclaircir notre vue et permettrait de confronter les rapports entre conception et usage.

L'espace public en effets

A ce titre de langage de description, la notion d'effet appliquée à la lumière et au visible nous paraît valoir, un approfondissement théorique et pratique. La constitution d'un répertoire représente un effort de définition d'un vocabulaire croisant le spatial, le sensible et le social. C'est à la fois un outil de description du paysage urbain et une saisie du processus actif d'interprétation et d'élaboration qu'est la perception.

Une recherche de fond sur les effets et motifs lumineux serait utile à la fois pour les acteurs de l'aménagement comme dans l'enseignement de l'architecture. L'enseignement du projet ou de l'histoire de l'architecture fait encore trop abstraction des données du contexte dans lequel est pensé un aménagement, ce qui accuse la séparation entre le caractère esthétique de la mise en forme et les sciences humaines.

Les notions d'effets et de motifs permettraient de cerner des rapports de conaturalité entre forme et usage et ainsi de trouver une voie pour faire que ce qu'on nomme sensible ne soit pas coupé des pratiques qui le construisent. Autrement dit que celui-ci ne soit pas réduit à sa seule dimension émotive qui caractérise l'approche purement paysagère. La

dimension sensible abordée de cette façon intéresse simultanément praticiens et chercheurs en ancrant les travaux sur des objets bien délimités. La fin de ce travail ne signifie donc pas qu'il est clos.

La production de l'espace public nocturne

Le rôle des éclairagistes s'est accru récemment, il y a à peine dix ans la lumière artificielle était encore un parent pauvre de l'aménagement et suscitait très peu d'intérêt mis à part dans les milieux spécialisés. Il faut dire que des progrès techniques ont rendu la lumière plus facile et moins onéreuse (nouvelles lampes, et nouveaux effets). Mais une sensibilité "romantique" de la lumière semble aussi se dégager. Paradoxalement, l'aménagement des espaces publics pourrait trouver, par le biais de cet intérêt pour la lumière, un renouveau des méthodes et des lectures de la ville portant un peu plus d'attention aux contextes dans lesquels on intervient. Bien que le travers de l'émotionnel soit aussi très facile et celui de la "communication" dévastateur.

Notons au passage que l'engouement pour la lumière se concrétise rapidement alors que le soucis de la qualité sonore des espaces publics n'a pas trouver énormément d'écho chez les décideurs et opérationnels. Notons aussi que la pratique des essais de mise en lumière, pour tester des dispositifs avant de les installer, comme de véritables maquettes grandeur nature, laisse une marge relative de manoeuvre et assure une sorte de vérifiabilité *in situ*, ce qui n'est pas le cas des aménagments lourds de l'espace public.

Les éclairagistes font passer petit à petit le message : si l'architecte reste le maître d'oeuvre du projet, il devient nécessaire de collaborer avec les éclairagistes dont la compétence et les soucis complètent ceux des architectes.

Les trois entretiens que nous avons réalisés montrent les modes de travail des éclairagistes et les problèmes rencontrés dans les différentes phases de ce travail.

Le premier des interviewé vient du théâtre, le second est ingénieur, le troisième est à la fois plasticien et ingénieur. (sur certaines questions nous avons réuni les points de vus exprimés L.F= Laurent Fachard, M.J= Marcel Jousse, R.N = Roger Narboni). Les trois profils des personnes rencontrées illustrent la diversité des intervenants sur l'éclairage urbain.

Laurent FACHARD, directeur de la société "les éclairagistes associés" à LYON, il a travaillé au théatre d'abord, c'est un disciple d'Alekan.

Marcel JOUSSE est directeur du laboratoire éclairage de la ville de Paris. Le laboratoire de la ville de Paris existe depuis au moins la seconde moitié du XIXème siècle. Depuis cette année (1991), son appellation est : "Laboratoire des équipements de la rue", il est chargé de tous les équipements en "éclairage circulation station". Son poste existait sur le papier mais il n'y avait pas de structure effective, seul en 1981, son service compte maintenant environ trente personnes. C'est la "division technique du service de l'éclairage et de la circulation". M. Jousse a une formation complémentaire en urbanisme.

Roger NARBONI, plasticien et ingénieur, a crée une société "Concepto", il se dénomme 'concepteur lumière' et estime son parcours assez hétéroclite. Plasticien et ingénieur électronicien, il a mené les deux études en parallèle, dans les années 70-75 : les Beaux-Arts, et la faculté d'Orsay en électronique. De la peinture il passe à l'art monumental en verre avec l'utilisation de la lumière.

Ces entretiens abordent différentes questions concernant la formation initiale des éclairagistes, les types d'intervention qu'ils sont amenés à faire, la relation entre les différents acteurs ; éclairagistes, techniciens, fabricants, architectes, maître d'ouvrage, (qui n'est pas toujours aisée), les problèmes de représentation du projet lumineux, le problème de la pertinence perceptive des effets, et les sources ou références auxquelles ils tiennent.
Mais on trouve aussi dans l'expression spontanée de ces discours les traits caractéristiques d'une sensibiltié esthétique aux phénomènes lumineux faisant écho à nos observations sur les effets et motifs lumineux. Toutefois, dans ces discours,la notion d'effet est limitée à ses sens les plus courants, quasi psycho-physiologique ou émotif.

Je me suis permis de grouper certaines observations des trois interviewés afin de créer un dialogue imaginaire dans ce compte rendu.

Une formation pluridisciplinaire nécessaire

L. Fachard estime que "dans un métier qui n'a pas de formation, un éclairagiste il faut qu'il fasse archi, après ou simultanément les beaux arts, archi, social, physio, bio, ... c'est dément, pareil pour le son ..."

M. J.ousse : "Les éclairagistes sont issus de partout. Il y en a qui viennent de la scène, du cinéma, il y en a qui sont des urbanistes ou des architectes ou des paysagistes. C'est très divers. Même dans les BET, il y en a qui viennent de la profession, qui étaient des technico-commercial, qui montaient des lampes pour une grande société et puis un jour ils ont dit on fait ça. Il y a des enseignants aux Arts Modernes. La profession d'éclairagiste n'existe pas donc on arrive de partout."

Pour R. Narboni, le travail avec les architectes n'est pas toujours aisé :
"C'est intéressant de travailler avec les architectes, c'est pour ça que je pense qu'on va vers ça, j'y crois dur comme fer à la pluridisciplinarité, c'est qu'on peut pas faire ça tout seul, sinon on se contente effectivement de faire du décor, c'est-à-dire de dire on prend ça. Par contre si c'est pensé en amont, si on travaille avec le paysagiste sur un aménagement, nous on travaille avec des gens comme (?) actuellement sur des places, c'est vrai que c'est passionnant parce qu'effectivement y'a une prise en compte de nos demandes à nous, ne serait-ce qu'en terme de matériau de sols, qu'en terme d'objets, qu'en terme de perception justement de cet espace, et puis lui il nous apprend plein de choses, parce qu'il a sa vision de paysagiste, qu'il nous explique ce que c'est qu'un espace, comment lui le traite, comment il travaille. Et ça c'est phénoménal. Avec les architectes c'est pas encore ça je trouve...
Parce qu'on est plus près des paysagistes par rapport à sa perception de l'espace. Peut-être aussi parce qu'ils ont vécu ce que nous on vit actuellement, c'est-à-dire qu'ils étaient pas mal ignorés, ils étaient des planteurs de pelouse qu'ils venaient mettre autour des architectures.
Alors ils ont vécu ça, ils sont beaucoup plus ouverts par rapport à nous. Quand on travaille ensemble y'a pas d'état d'âme, y'a pas de perception de l'objet ou presque de nombrilisme... avec les architectes y'a encore un peu cette notion là de l'objet qui appartient. C'est intéressant d'échanger, mais enfin vous êtes bien gentils quand même, c'est quand même moi qui, que, etc... Alors ça avance, ça évolue, c'est peut-être pas tous les architectes non plus...
— Ca vient peut-être de la formation dans les écoles...?
— Peut-être. Et puis de leur non-formation sur la lumière, parce qu'ils n'y connaissent rien, c'est insensé... d'ailleurs nous on prend des stagiaires...

— Effectivement des dimensions comme le son, la lumière, c'est pas du tout pris en compte...
— Et pourtant c'est fondamental, y compris la lumière naturelle...
— Y compris la lumière naturelle, bien-sûr...
— C'est fondamental, je comprends pas qu'on puisse faire de l'architecture ou travailler dans de l'espace public sans se poser ces questions-là... enfin... ça va bouger.
— Problèmes d'évolution qui sont en cours..."

QUEL EST LE LANGAGE D'UN ECLAIRAGISTE ?

L.F. : C'est propre à chaque éclairagiste, tu peux avoir un éclairagiste fonctionnaliste qui ne prendra pas en compte d'autres critères que l'intensité.
Q : Esthétique et éclairagisme ?
R : On ne fait plus d'esthétique .... Encore cette notion de se substituer à la lueur naturelle, la nuit je refais comme si c'était le jour, et encore jamais ... Est-ce-que c'est ça l'esthétique ? Il n'y a pas de parti pris ...
Même MAZDA diront qu'ils font de la plastique, mais de ce que je vois actuellement, je ne dirais pas que l'éclairage public développe une dimension plastique et une variété plastique forcenée (la prise de conscience est sur le plan du discours ajoute-t-il).

Références culturelles

L.F : La peinture, l'architecture et puis la nature, le reste c'est ta propre vision mentale, recherche de modernité... On doit concevoir des espaces qui dépassent notre entendement, quand j'ai un espace à éclairer, si je veux qu'il soit perçu différemment, il faut que j'éclaire différemment. Qu'est-ce que c'est que mon futur visuel, si ce n'est des nouveaux espaces qui ne font pas partie de notre culture visuelle, je cherche ça.

M.J : Les sources culturelles ? A Paris c'est 1318, Philippe Le Bon qui a ordonné qu'il y ait trois chandelles entretenues dans Paris, une devant le Grand Chatelet qui était le Palais Royal, une sur la Tour de Nelle, une au cimetière des Saints Innocents. Et je crois qu'on retrouve dans ces trois points là tout ce qui sous-tend toujours la base d'un éclairage public. Le cimetière des Saints Innocents c'était ce qu'on appellera quelques siècles plus tard une cour des miracles, donc là on voit la notion de police, la Tour de Nelle c'était l'entrée par la Seine de la ville de Paris, au XIVème siècle c'était encore la voie fluviale qui était encore la voie de communication prépondérante, donc tout le rôle de signalétique, de symbolique, de fait qu'on rentrait dans Paris. Et puis le troisième rôle c'est la notion de police, d'ordre, le Palais Royal c'était le siège du pouvoir. La place de l'Hôtel de Ville à Paris est éclairée à 60 lux alors que tous les

environs sont éclairés à 30 lux. Je vois mal un Maire accepter l'illumination de la façade de sa Mairie en permanent en rose parme, mauve et vert tendre, parce qu'il y a incompatibilité entre le message porté par monument, qui est un message d'ordre, d'autorité, et puis la manière dont on le traiterait. Donc maintenant on sait le dire, mais même avant on aurait pas pu le faire. C'est pas parce qu'on sait le dire maintenant qu'on a changé le discours, on est conscient du discours.

La direction de la lumière comme élément fondamental, référence au théâtre

L. F : A propos de l'halogène : on ramène une **direction** de lumière, c'est pour la lampe, du moment qu'on change de direction de lumière, ça change ton espace.
Chose fondamentale en lumière : la direction. Il y a geste archi comme il y a geste lumineux, la direction de la lumière va donner toute la signifiance à l'espace.
C'est la direction de la lumière d'abord, après son intensité et le temps de couleur... mais d'abord le lieu où se situe la source est fondamental. Au théâtre l'homme éclairé l'est toujours, éclairé c'est à dire conscient de son destin. C'est toujours par une face parfaite. Au théâtre à l'italienne, au premier balcon : aucune ombre sur son visage, je au public et je vais lui dire quelque chose d'existentiel, il est toujours éclairé pour un face parfaite. L'homme touché par la grâce c'est à dire nettement moins conscient de son destin et désigné par le doigt de Dieu, est toujours éclairé en contre-jour légèrement en oblique. C'est une logique qui vient de... j'sais pas où.
Les actions quelqu'elles soient, dramatiques, au théâtre ou au cinéma ou en éclairage public, tu peux les traiter comme ça. Il y a des espaces que tu peux traiter, où tu vas mettre les gens en jeu, en action. Et bien il faut que tu prennes les directions qui les éclairent, qui les mettent en jeu complètement dans des espaces où ils ont moins, tu peux mettre la lumière au-dessus d'eux légèrement en oblique... T'as plus de mal à retrouver cette facilité qu'on a au théâtre ou au cinéma à trouver cette face parfaite mais là sur l'espace quai, tu vas te retrouver dans ces différentes situations... (prends un exemple : contre-jour sur les quais). La direction de la lumière donne toute sa signifiance à l'image, selon que tu éclaires dessus, dessous, de côté, tout ça donne une signifiance différente et une perception différente, c'est une logique immatérielle. Tous les éclairagistes ne fonctionnent pas de la même manière, mais en même temps, classiquement je ne vois pas ce qui peut déterminer autre chose.
Dans une charte lumineuse, j'essaie d'établir une hiérarchie. L'éclairagiste public fonctionne que sur la quantité de lumière reçue en un point d'une surface, jamais sur la caractéristique optique de cette surface. La première chose que tu apprends en théâtre et en cinéma, c'est la lumière incidente et réfléchie.
Dans les centres commerciaux, là j'ai fait un diagnostic... il n'y a pas de problème d'aménagement : le sol est blanc, les meubles sont blancs et la plupart des produits sont blancs (?) (histoire du bol de riz).

1500 lux sur les allées, 300 lux sur les produits... Donc traitement des surfaces, un éclairagiste ne peut pas résoudre des problèmes qui ne sont pas de son fait, s'il n'y a pas d'architecture, pas d'aménagement... des partis pris, la lumière ne résoudra pas tout, s'il y a de la merde, ça restera de la merde...
Tu ne dis que des choses comme ça... (sur les matériaux) rentre les prérogatives de l'architecte d'intérieur, ou de l'architecte général... etc... soit tu tombes sur un architecte intell... soit...
Je fais une station de métro à la RATP, le quai doit être éclairé uniformément à 10 lux ; là je vais avoir des zones à 20 lux et juste à côté à 300 lux, il n'y a plus de notion **d'uniformité** mais de **modelé** de l'image de l'environnement et je suis très inquiet de savoir comment ça va être reçu... L'uniformité a été mise au point par la communication internationale de l'éclairage qui représente les quatre grands fabricants de lampes et qui ont intérêt à répandre le plus de lumière possible.
On part d'un principe physiologique, ophtalmologique et physique qui dit quand il n'y a pas uniformité je ne vois pas... je dis que c'est caduque, je ne peux pas le prouver... (...) mais personne n'a prouvé le contraire : un espace contrasté est mal lisible. J'essaie de faire du contraste, du modelé...
Moi je les vire les squaters du métro... rien que par la lumière. Ca va être tellement lumineux et tellement expressif... je suis capable de les virer rien que par l'éclairage, à 6600 degré et à 2000 lux y'aura plus un clodo !
Ca va être tellement lumineux et expressif que les mecs ils y zoneront plus... ce n'est pas qu'il faut tout éclairer le métro à 2000 lux et en lumière du jour... mais je prouverai aussi qu'à la Chaussée d'Antin où il n'y a pas de lumière soit disant, y'aura pas un clodo... c'est une autre ambiance qui va produire une autre sensation et un autre comportement quoi, cet espace contrasté et dynamique (l'éclairage va bouger en permanence, travail sur les rythmes circadiens... matin/soir... hiver/été, c'est de toute simple). Programmation journalière sur vingt-quatre heures des états lumineux différents, la fresque de Combaz aura des parties éclairées différentes.

Référence au cinéma

L. F. : Il y a un domaine où la lumière répond à des règles, c'est le cinéma parce que tu ne peux pas faire une bonne image si tu n'établis pas un contraste entre la face et le fond, entre ton personnage et ton fond, entre la lumière incidente et réfléchie, cela le cinéma l'a développé depuis longtemps, la lumière est construite...
Au cinéma : lumière principale signifiante, lumières secondaires, d'accentuation (renforcement d'un personnage) lumières tertiaires de réflexion à prendre en compte.
Ces trois là sont des bases méthodologiques pour faire une bonne image. Elles s'appliquent aussi au théâtre bien qu'au théâtre il n'y a pas de règles... La plupart

des éclairagistes... et encore moins en éclairagiste public où il n'y a absolument pas de notion de construction.
J'emprunte au cinéma et au théâtre, c'est ma règle.
Q : emprunts, mais c'est complexe ?
R : C'est plus complexe, parce que si je fais un plan de ce personnage avec le TGV dans le fond, ma caméra elle est là, je prends cet axe, alors que je peux le percevoir de tous les côtés, alors...
Mon personnage sera un peu dans l'ombre en contre-jour puisque c'est le fond qui doit être éclairé (mise en valeur du TGV, écrin et bijou...)
Q : Création artistique ?
R : Avant que les peintres n'aient fait le clair-obscur, personne n'avait vu le clair-obscur. Il s'est mis à regarder ce qu'il voyait, avant personne ne savait ce que c'était le clair-obscur. Je cherche à matérialiser des choses qu'on n'a pas vues, pas perçues, cette notion de régulation, elle peut changer fondamentalement la perception de l'espace, et peut être ce sera ça mais la régulation n'est pas une invention, la nature est régulée, y'a une image qui passe... (Alors ça va dans l'extérieur inverse... exemple les fabricants asservissent les systèmes...)
Le métro au début du siècle : 1 lux quand la rame entrait dans la station c'est elle qui illuminait, tu parles d'une symbolique ! Tu rentrais dans ton moyen de transport qui était le plus lumineux, tu rentrais dans ce dédale, il illuminait le tunnel (...) toutes les stations sont sur-éclairées tu vois plus rentrer le métro quoi.
Tu ne peux donner de l'identité à l'espace... là où c'est le mieux réussi c'est quand la lumière se voit pas, ça supposerait qu'elle a été intégrée à l'architecture, très en amont (Exemple : Calatrava). Si ça se passe bien ça doit se jouer dès le départ, l'éclairagiste est intégré à l'architecture, il magnifie ton architecture d'une manière magique. Soit tu le conçois après, ton point lumineux va être visible, et la gamelle, ton matériel d'éclairagiste va devenir mobilier d'aménagement... il faut désigner les objets (Exemple : SNCF).

rapport espace public / scénographie..

L. F. : Il y a un problème important, c'est la scénographie... alors scénographie urbaine, mais l'organisation de l'espace est l'élément de départ parce que c'est lui qui régit la fonctionnalité et l'architecture. Si les deux problèmes sont bien résolus, alors la lumière aura toute facilité pour mettre en valeur l'espace, les zones d'accentuation... Pour loi aujourd'hui je trouve que les gens de théâtre devraient s'intéresser à la ville parce qu'ils ont un savoir dans l'organisation de l'espace qui pourrait être profitable à l'organisation de l'espace public. (...) Ce qui manque c'est une invention, une création scénographique de l'espace public...
Q : Qu'est-ce-qu'elle apporte de plus ?

R : L'architecture par les aberrations qu'elle a développées est remise en question, alors on cherche un autre mot qui se substituera à architecture et qui définira...
Q : La scénographie fait référence à l'action, plus...
R : ce qui définit la scénographie c'est la création d'un espace qui mette en présence des actions des personnes et des objets, des espaces, des personnes, des objets dans un mouvement, ça c'est la définition type. C'est l'acteur dans l'espace, ... mais je sais pas, l'architecte il fait bien des lieux de vie, donc il prend en compte l'action. L'architecture moderne ne s'identifie pas à autre chose qu'à l'esthétique, on fait du beau... plus que de la fonctionnalité sensible. (...) c'est drôle parce qu'au théâtre la scénographie est dans le même état que l'architecture aujourd'hui.

R. Narboni expique son travail sur les espaces urbains :

R. N. : Déjà la seule idée phare c'est celle-là, c'est déjà de travailler par rapport à l'espace sur lequel on travaille. Moi je viens pas plaquer une idée que j'ai dans ma tête à longueur de temps et c'est pas ça pour moi de travailler dans l'espace urbain. Donc on n'a pas de menu, chaque fois on crée quelque chose. Après ça dépend... on a presque deux extrêmes : y'a les lieux ou les sites sur lesquels on intervient tout seul, où y'a pas de projet architectural...
— Quels types de lieux par exemple ?
— Soit monument historique, patrimoine, etc... on nous dit, voilà, ils appellent ça illumination qui est un mot absolument horrible, illumination d'une cathédrale ou d'un site ou d'un quartier historique, quelque chose comme ça. En général on a des rapports avec l'Architecte des Bâtiments de France ou l'Architecte des Monuments Historiques mais y'a pas de création architecturale ou réaménagement ou aménagement de l'espace. Donc là on a en général assez carte blanche, sauf qu'il y a un respect du monument, c'est une carte blanche un peu spéciale, avec des contraintes. Et effectivement... mais ça nous arrive aussi qu'on intervient sur des lieux existants où on peut s'exprimer avec juste... en prenant en charge un certain nombre de contraintes mais avec une originalité optimale, où on n'a pas forcément à régler des problèmes d'éclairage fonctionnel, des choses comme ça. Quand vous éclairez un bâtiment vous vous en foutez de savoir si on y voit clair puisque c'est régler autrement.
Par contre à l'autre échelon y'a effectivement des problèmes plus classiques de la ville., c'est-à-dire un réaménagement d'une place publique ou le réaménagement d'une rue ou la création d'un centre ville où là effectivement à la fois il faut être, avoir des idées sur l'originalité ou la **mise en scène des choses** ou ne serait-ce que donner une **atmosphère**, un **climat**, ça veut pas dire forcément faire du décor. Mais il faut aussi savoir qu'il va y passer des bus, des bagnoles, des gens qui vont traverser dans tous les sens, des tramways comme ça nous arrive à Nantes, un certain nombre de contraintes qui, elles, sont énormes. Et là, bon, c'est l'autre extrémité, c'est-à-dire qu'on part du

fonctionnel pour effectivement changer la lumière de cet espace. Mais la contrainte optimale, celle sur laquelle tout le monde nous attend, c'est effectivement l'usage, la fonctionnalité de ce site. Donc entre les deux y'a tous les cas de figure. On a des cas où effectivement on peut plus ou moins s'exprimer parce que le lieu le permet, parce que c'est une grande place centrale où il se passe pas...

— Vous avez déjà travaillé sur un espace public, par exemple une place, une rue ?....

— Oui, on fait le centre ville de Nantes, par exemple. On fait justement avec Italo Rota et Bruno Fortier, on fait tout le nouveau centre ville de Nantes. Donc c'est 1 km de centre boulevard, les travaux démarrent en septembre... Y'a le tramway qui va passer, c'est une avenue qui fait 70 mètres de large...
Oui c'est le cours des Cinquante Otages... y'a pas de délires à ce niveau là. Mais il n'empêche qu'on a déliré. C'est-à-dire que l'on a apporté une nouvelle manière de voir ce boulevard, notamment avec ce qu'on a appelé un volume de lumière, c'est-à-dire... on est parti du gabarit de l'avenue, et on n'a pas séparé les fonctions lumière, ce qui est le cas malheureusement la plupart du temps en France. On a voulu créer une seule identité de lumière pour ramener un peu de façades à façades une unité, bien qu'il y ait une rue qui traverse en plein centre, on n'a pas privilégié l'éclairage de la voierie, on a plutôt privilégié l'identité globale de la rue. On a créé une ligne de candélabres spécifiquement en accord avec les architectes, et la Ville de Nantes qui nous a commandé..., donc on a complètement changé aussi l'image de tous ces candélabres. Y'a 5 candélabres qui sont créés différents, et puis on a travaillé sur des trajectoires, la trajectoire du tramway qu'on a balisé par des points lumineux qu'on a voulu rendre justement un peu plus ludiques parce que le cours a une topologie qui est comme ça, sur 1 km 200, donc en l'étudiant on s'est dit que ça serait intéressant d'avoir une espèce de serpentin qui se balade, on a travaillé sur les façades, mais non pas pour les illuminer mais juste pour ponctuer les accès des rues transversales. C'est-à-dire faire comme dans une image cinétique, comme quand on passe en voiture, on sente à chaque fois par 2 petits poins lumineux les accès de rues. C'est juste un balayage aussi comme ça, ça éclaire pas grand chose mais ça marque... Bon c'est plein d'idées comme ça, où on a envie effectivement d'avoir une autre approche sur ces espaces mais en même temps il faut un nombre de lux au sol. Y'a le tramway, y'a les bagnoles, y'a les piétons... et ça on y répond.
— Oui alors, ces impératifs ? sécurité, confort. Est-ce que les services techniques imposent leur idée...

— Non ils imposent pas leur idée. Je dirais que c'est un problème d'évolution et de pédagogie à avoir parce que l'AFE, l'Association Française d'Eclairage, a édité un certain nombre de recommandations qui sont pas nationales mais internationales.

C'est vrai qu'il y a des nombres de lux par rapport à des types de voieries, etc... Il faut savoir comme ça se passe dans la pratique, y compris dans les services techniques. Les gens connaissent mal la lumière. Ils ont rien à quoi se raccrocher. Quand je vous raconte un truc comme je viens de vous raconter chacun va imager, vous imaginez pas la même chose de ce que je vous ai dis... l'espace qu'on est en train d'écrire, vous allez vous l'imaginer... Alors, le pauvre mec du Service Technique, il est dans le même cas. Mais lui, il flippe, parce qu'il se dit derrière, si j'ai un accident ou si le maire se rend compte qu'on n'y voit pas clair, c'est moi qui trinque. Donc il se raccroche à quelque chose. Et à quoi ? C'est les recommandations de l'AFE. Alors, il nous demande si on a les 30 lux. Si on a les 30 lux, il est pénard, il nous dit allez-y, éclatez-vous, faites-vous plaisir, après on verra les problèmes de fric, c'est pas moi qui décide, c'est le maire. Et techniquement, si c'est fiable, et que c'est une compagnie d'éclairage qui réalise tout ça, tout va bien. Donc c'est un peu au ras des paquerettes... Mais faut les comprendre. C'est vrai qu'ils ont la responsabilité quelque part. C'est vrai que nous, on vient, on intervient et puis on se barre. Et c'est comme les architectes... c'est pareil, si le bâtiment ne tient pas, il y a bien un mec derrière qui vous dit attendez les mecs vous êtes bien gentils mais il faut quand même assurer que ça marche. Alors la seule manière de leur prouver que ça marche, c'est de leur donner un certain nombre de lux qui est le B.A.BA, mais c'est tellement grave que si vous avez choisi le noir, et bien ça c'est un combat impossible à gagner... si vous avez dans votre projet défendu l'idée qu'on y voit rien... faut être très très fort...

— C'est difficile à faire passer.
— Ah, non c'est impossible... c'est un combat.
— Entre l'homogénéité ou la discontinuité de l'éclairage, par exemple...
— Surtout que, quand on étudie un peu les aspects physiologiques de l'éclairage et de la lumière, ça veut rien dire le noir et la lumière. Vous pouvez très bien avoir 30 lux au sol, avoir un candélabre qui est tellement aveuglant, que votre oeil focalise dessus et vous ne voyez rien. Alors vous mesurez, quand vous mesurez, vous regardez le luxmètre, c'est génial. Mais le mec qui se balade il se fait renverser par une bagnole pareil. Donc tout ça c'est totalement absurde. C'est pour ça que je dis que c'est de la pédagogie et de l'éducation. C'est vraiment essayer de leur faire comprendre qu'à l'espace on construit, qu'à l'espace lumière, on construit. Quel va être effectivement l'image finale, le climat final, l'atmosphère finale, et comment on va le vivre. Alors c'est très difficile parce que on n'a pas de moyens, on va pas faire des maquettes pour ça, ça sert à rien, on peut faire reproduire de l'éclairage sur des maquettes. Donc souvent on fait des essais, dans notre métier, c'est-à-dire qu'on fait sur un petit bout. A un moment donné quand le chantier a déjà démarré on montre, on installe des choses, et c'est là que les gens se sentent rassurés. On a fait un site ... et l'idée qu'on avait, c'était d'avoir un peu cette émotion qu'on trouvait à l'époque, c'est-à-dire **une lumière non**

uniforme. Donc on a implanté les candélabres de manière non uniforme. Des fois y'a 25 mètres, des fois y'a 10 mètres, des fois y'a 30 mètres. Donc, y'a des zones d'ombre. En plus on a fait un éclairage donc indirect à partir de ces phallos parce que... voilà c'est un candéladre avec une coupelle. Les phallos c'était la matière enflammée à l'intérieur des...
Ca renvoie sur ce petit chapeau et ça descend. Donc le cone est quand même très étroit. Et l'idée c'était vraiment qu'il y ait des trous d'ombre, et un halo de lumière autour du truc... Et bien je peux vous dire qu'on s'est battu comme des damnés pour faire passer ça. Parce que les commerçants qui sont à côté, parce que c'est un lieu assez touristique... étaient fous furieux... faut qu'on y voit clair. Nous on veut que les gens viennent, tranquilles, etc...

— Y'a une volonté d'uniformité de la lumière...

— Voilà. Alors on a dit, mais vous allez voir ça va fonctionner, ça fonctionnera pas de la même manière, ça va être plus convivial, les gens vont se rapprocher des candélabres. Parce que y'a un phénomène naturel quand il y a de la lumière comme ça. Moins y'en a et plus on a envie d'être à côté, en plus on a mis une lumière très chaleureuse, un peu l'équivalent de mille cinq, enfin de l'halogène un peu baissé, de la sodium blanche... et personne voulait y croire. Effectivement on a installé 10 candélabres, on a allumé et ça a fonctionné comme ça, le soir de l'inauguration les gens étaient en groupe autour des candélabres... tard dans la nuit... dans les zones, dans les cônes de lumière... et ça a marché, les commerçants ont vu ça, ils se sont dit ah bon, finalement y'a un côté sympa parce que les gens restent plus tard... ils leur faut aussi... ils se réapproprient le truc... c'est pas.... alors là ça va parce que c'est un lieu piétonnier, dans une citadelle XVIIème, y'a pas des contraintes majeures, mais si vous dites ça à un maire sur les Champs-Elysées locaux, je peux vous dire que c'est impossible, impossible... c'est un combat qui est très très dur à mener. Et je crois que ça, ça viendra petit à petit, lorsqu'effectivement y'aura des... c'est un peu comme les opérations d'aménagements d'architectes qui ont changé aussi l'idée qu'on avait des choses... et je crois que là petit à petit les gens vont se rendre compte qu'il y a d'autres manières d'aborder l'espace public, que c'est pas forcément le tout éclairage, que c'est une question plutôt de construction de l'espace visuel...

— Dans le cas que vous donniez des candélabres, qu'est-ce qui vous faisez dire que ça allait marcher effectivement, comme vous le pensiez... ?

— ...C'est une certaine foi en ce que je fais, c'est-à-dire j'étais sûr que... parce que je me suis baladé dans cette citadelle, qu'il y avait une émotion extraordinaire dans cette citadelle, un certain romantisme de cette citadelle... et que je sentais qu'il fallait

quand même qu'il y ait une adéquation comme ça entre un espèce de mystère et puis finalement d'être rassuré... un peu la cabine téléphonique au milieu d'un champ... et ça je le sentais intuitivement, alors bien-sûr je peux pas... c'est pour ça que les essais m'intéressent, parce que j'ai pas non plus la prétention d'avoir raison. Mais je demande qu'à ce qu'on me dise prouvez que vous avez raison. Y compris pour moi d'ailleurs, si je m'aperçois que j'ai tord ou que j'ai un peu tord, là aussi j'ai pas de prétention, je me dis pas c'est comme ça, j'ai décidé que c'est comme ça, on va en crever mais ça va être comme ça. Ca m'intéresse pas. Donc faire un essai, c'est aussi me rassurer quelque part et me dire finalement je suis dans la bonne voie, c'est aussi corriger éventuellement, parce qu'on n'a pas la connaissance, comme ça ultime, et puis c'est montrer aux gens qui habitent là, parce que quand on fait des essais ils sont là à côté, ou au maître d'ouvrage, que c'est dans la bonne direction... on est tous là pour avancer... ils en prennent pour 10 ou 15 ans, c'est comme aller en prison, donc on va pas leur dire démerdez-vous on s'est tous planté, on n'a pas eu le temps, tant pis pour vous, démerdez-vous... moi ça m'intéresse pas. Je préfère effectivement essayer... alors c'est pas toujours possible d'essayer... mais quand on peut je trouve ça bien, surtout moi je crois à ce que je dis à ce moment-là, donc j'ai pas peur d'aller essayer. Je pense qu'effectivement si on est sûr de soi, on doit avoir aucun problème à faire des essais. Dans notre métier, les essais sont demandés.

Interaction entre la lumière et l'espace

_ Vous avez parlé de volume lumière tout à l'heure à propos de la rue...

— Le matériau qu'on utilise, c'est un matériau qui n'a d'existence que lorsqu'il arrive sur quelque chose, c'est quand même assez bizarre. Alors que ce soit des particules dans l'air ou du brouillard ou de la poussière, etc mais la lumière se voit pas, elle se voit que lorsqu'elle arrive sur une face, sur une surface. Alors l'idée de **volume** justement, c'est l'idée de créer une spatialité en travaillant sur des architectures, des sols, des espaces, et c'est effectivement un peu une approche contemporaine, c'est-à-dire que jusqu'à présent on se contentait d'éclairer la chaussée et les trottoirs, mais on travaillait sur les **plans**. On ne travaillait pas l'espace ou le volume, sauf quand on faisait des illuminations mais à ce moment-là on se préoccupait plus du socle, de ce qu'il y avait autour, on ne travaillait que sur l'objet qu'on faisait un peu comme un paquet cadeau. Donc je pense qu'une manière intéressante d'évoluer et qui moi me passionne, c'est justement de prendre ça dans son ensemble, c'est-à-dire effectivement d'avoir un espace perceptif qui soit lié à des volumes, à des champs, à des arrière-plans, des avant-plans, à travailler sur la perception même qu'a le piéton ou le passant de l'espace et c'est en ça que le théâtre peut nous intéresser... pour revenir à ce qu'on disait tout à l'heure parce que quand on travaille dans le théâtre on apprend

tout ça, on apprend à reproduire une représentation spatiale, à des fois la truquer y compris en faisant des fausses perspectives ou des trompe-l'oeil, mais on apprend aussi à immerger un spectateur qui est assis en face dans un espace dans lequel il est censé être mentalement. Enfin y'a toutes ces notions-là du théâtre qui moi me passionnent où effectivement dans l'espace public y'a aussi à la fois **ce jeu de la représentation où on est en bordure d'une place on regarde une place avec je sais pas le théâtre ou la mairie dans le fond**, etc... et on est comme au théâtre et là il faut le mettre en scène, et puis après on décide de traverser cet espace. Et effectivement on est dans l'espace, et là, c'est là que notre expérience des expos nous sert parce que nous, dans les expos, on est à l'intérieur... on est plus dans une image cadrée avec un petit écran, que ce soit d'ailleurs le cinéma ou le théâtre où y'a un angle optique très précis. On déambule dans cet espace et là il faut avoir d'autres types de perception. Donc ce jeu de la lumière et de l'espace effectivement, ce qui est important c'est toujours de travailler sur cette notion de champ visuel et de perception sensorielle, c'est-à-dire déambuler dans un espace de lumière... alors déambuler dans un espace de lumière c'est pas forcément avoir de la lumière partout. Y'a rien de pire que les candélabres ou les lanternes qui sont posées sur les murs parce que ça aveugle, d'une part parce qu'elles sont très redressées, ça nie la façade derrière, donc vous n'avez plus aucune perception. Regardez un mur, vous voyez des points lumineux et derrière du noir, donc déjà vous avez plus de perception de l'espace, donc vous êtes inquiet, ça y'aurait des études super intéressantes, psychologiques à faire là-dessus, ou sur effectivement le sentiment d'inquiétude, pourquoi le noir inquiète ou pas et je crois que ce qui est intéressant dans notre métier justement, c'est comment se réapproprier ces espace de la ville en montrant certaines choses, en donnant des repères, en montrant un objet, en montrant un bout de façade, pas pour le montrer, pas parce qu'il est intéressant, mais parce qu'il permet de construire un espace en trois dimensions, physique, qui est là...

ART, NOUVEAUTE ET MODERNITE

Art et artiste

L. F. : Je ne veux pas qu'on me prenne sur les chantiers pour un artiste... je veux dire que si mon travail atteint une dimension sensible alors peut être j'ai du talent, seul le public et les gens qui viennent dans cet espace pourront dire... après coup.
Ce que nous avons à résoudre, c'est que la fonctionnalité n'est pas une chose matérielle, calculée, calepinée, elle est là la sensibilité, au coeur de la fonctionnalité...
Alors bien sûr l'aboutissement révèle une dimension esthétique, artistique, mais c'était pas ça notre but au départ, c'est pas faire une oeuvre d'art qui s'intègre bien à la fonctionnalité. Le rôle de l'artiste moderne... c'est un **ouvrier du sensible** (...)

Relation entre créateur et technicien

M. J : La Villette ça a été une expérience très intéressante dans la mesure où les concepteurs avaient des idées et que nous on était les gardiens de la faisabilité, les garde-fous. Par exemple, les candélabres créés par Philippe Stark nous ont fait un cahier des charges en obligation de résultat, c'est à dire qu'on a dit à Philippe Starck vous faites ce que vous voulez mais on doit avoir tel éclairement à tant de mètres du mât, il y a eu des tas d'aller/retour.
Pour le serpent de Tschumi ont été jusqu'à construire une maquette grandeur nature de douze mètres de long pour faire des essais, pour choisir le type de source, pour choisir la puissance de la source. Mais en éclairage on sait vaguement ce que ça va donner, éclairer un espace on sait. A l'extrême on peut avoir que de bonnes surprises, parce que comme on est un peu des gardes-fous, on peut être un petit peu maximalistes. On s'est fait violer par Huet à Stalingrad, le résultat est très bon. Si on mesure l'éclairage avec un luxmètre c'est très mauvais mais comme l'espace est très dégagé et qu'il est très éclairé autour, qu'il est assez refermé sur lui même, on n'a aucun inconfort dans le milieu, aucune impression d'insécurité. Huet voulait pas de mobilier d'éclairage dans le milieu et nous on disait pour la sécurité il faut en mettre. Finalement il avait raison. Ca nous a fait un petit peu évoluer.
On venait de vivre la cour Napoléon avec W. Peil au Louvre, où Peil nous avait violés et on n'est pas contents du tout du résultat. C'est invivable et c'est non vécu, c'est sombre c'est froid, il n'y a pas d'animation, il n'y a personne autour de la pyramide. On lui a dit on peut pas lier l'espace public à un éclairage privé (l'éclairage de la pyramide en fait) il a dit que pour des questions de prestige la pyramide fonctionnera toute la nuit, on lui a dit qu'il y aura peut être des problèmes de budget. Les gestionnaires du Louvre n'ont pas de fric pour laisser la pyramide allumée, elle est éteinte et alors c'est très très dur.

L. Fachard : En tant qu'éclairagiste je suis très lié à la perception visuelle et à son influence sur le comportement de l'homme et je pose ce problème de modernité dans le cadre des gares,(allusion à un travail pour les nouvelles gares TGV SNCF). Sur le plan visuel, je ne sais pas où se situe la modernité, je ne sais pas la définir, je me dis que c'est quelque chose qui dépasse mon entendement visuel, c'est à dire ma mémoire visuelle, ce que j'ai déjà dans la tête sur le plan visuel.
Il faut que je recherche des choses nouvelles sur le plan visuel : de faire des quais lumineux (dans le cadre des nouvelles gares TGV) ça c'est jamais vu, ce n'est pas une invention créative en tant que telle parce que n'importe quel éclairagiste aura cette idée, c'est une évidence, par contre le premier qui l'aura fait, il aura gagné cette histoire. Donc forcément il y aurait choc visuel. Je ne sais pas si ça marche, je ne peux pas dire à l'avance ... je suis à la recherche de ces choses là dans mon travail. On sait

que la lumière peut complètement modifier l'espace, le réarchitecturer ... ça remet en question la conception d'ensemble de l'espace quai ... c'est le moment où jamais, allons-y !
(...) Je sais pas si c'est moderne mais c'est nouveau, c'est différent, je sais que la lumière construit l'espace ... je fais une image nouvelle. C'est plus facile de parler d'image nouvelle dans ce contexte là.
L'éclairagiste est une technique nouvelle, ce n'est pas une pratique nouvelle, c'est d'abord les architectes que l'on a appelés bâtisseurs de lumières. Par contre l'éclairagiste électrique ... ça c'est très nouveau et on en a une pratique pré-historique.

Le technique contre le sensible ...

L. F. : L'éclairagiste est un nouvel intervenant sur le processus de conception, tu as à lutter contre les ingénieurs en électricité parce que tu as pris une part de leurs prérogatives, tu fais un travail technique qu'ils ont fait, qu'ils peuvent comprendre mais tu l'abordes d'une manière sensible qu'ils ne perçoivent plus.
On en dispense partout (de la lumière) en éclairage public, c'est typiquement ça : la technologie fait des sauts on invente de nouvelles lampes et on en met partout.

Les techniques d'éclairage se sont modifiées.

R. N. On fait des économies, les sources sont plus intelligentes... on a des pallettes de température de couleur qui n'existaient pas, ne serait-ce qu'il y a 5-6 ans... C'est-à-dire qu'on n'a plus seulement du orange qu'on voit partout, encore partout, et du bleu, du blanc bleuté (...) D'ailleurs on a des armoires entières de catalogues... c'est pour dire donc... ce que les architectes ne soupçonnent pas... parce qu'ils connaissent en général Béga et 3-4 trucs et c'est terminé. C'est pour ça que c'est un vrai métier notre métier, c'est qu'il y a une telle spécificité maintenant y compris technique, déjà nous on a du mal à se tenir au courant de tout ce qu'il se fait... donc vous imaginez pour un architecte qui doit se tenir au courant de tout, c'est impossible...

VERS UNE DEMARCHE GLOBALE

M.J : "L'éclairage des villes va évoluer dans le sens d'une démarche globale, c'est à dire on raisonnera plus sur une rue, sur un monument, mais on traitera une rue ou un monument comme un architecte traite un bâtiment, c'est à dire en respectant un schéma directeur (POS, SDAU). Je crois que ça ira dans ce sens là avec des réglementations de zones, on en a parlé pour les Champs Elysées, avec l'Ile de le Cité, on est en train d'étendre sur le site de la Seine. "

Les chartes lumineuse s?

L.F : C'est comme un schéma directeur d'aménagement en urbanisme, c'est ce qui va définir d'abord un scénario qui va décrire un peu les ambiances, c'est à dire je choisis pertinemment, je vais composer entre quartier des différences chromatiques ou d'intensité, c'est construire la lumière parce qu'elle se construit, elle se répand pas comme ça, donc la hiérarchiser, c'est donner des codes, hiérarchiser les intensités, les directions, les temps de couleurs, composer, tu peux marier ... la technologie de la lumière est infinie, mais jouons avec plutôt que de faire des choses monochromatiques, créer des harmonies plastiques ...ou alors c'est un concept précis.
C'est surtout prendre des partis pris, que ce soit à la RATP ou ailleurs, c'est toujours la même chose, que ce soit au théâtre, au cinéma, ou en espace public, la lumière se construit.
Fachard prend l'exemple, d'EuraLille (quartier de Lille autour de la nouvelle gare TGV en construction) pour laquelle on lui ademandé d'établir une charte lumineuse : "une surface de près de cent hectares, internationale, etc ... ils ont abordé le problème par la gare (TGV). Mais pour trois fois rien, élaborer une charte lumineuse, ça n'a jamais été fait (les plans lumineux sont strictement techniques)."

Il décrit différentes phases pour l'élaboration d'une charte lumineuse :
1/ recensement des exigences
2/ stratégies.
Définition des objectifs à atteindre en matière de traitement des environnements lumineux
. choix fonctionnels et esthétiques, élaboration d'un "scénario" des partis pris. définition d'une ambiance générale matérialisant l'"identité" nocturne du territoire
. parti pris de traitement architectural et de paysage nocturne
. parti pris de traitement architectural des voies de circulation automobiles et piétonnes
. code des températures de couleur
. définition d'un langage de communication visuelle et signalétique.
Je n'ai pas délibérément de références, personne n'en a jamais fait (des chartes lumineuses)

R. Narboni évoque la même volonté d'établir des charte slumineuses qu'il appelle pour sa part des "SDAL" (Schéma directeur d'aménagement lumineux) s'insérant par ce vocable et les méthodes évoquées dans les plans d'urbanisme.

— Alors l'idée du SDAL ça m'est pas venu comme ça, c'est un peu ce que je vous disais tout à l'heure, c'est-à-dire que j'ai d'abord réfléchi à quelle pourrait être la lumière

de la ville en général et des villes plus en particulier... et notamment parce que j'essaie toujours un peu d'être pédagogique pour faire avancer les choses, de voir quelles pourraient être des fonctions qui n'étaient pas utilisées, ce que moi j'appelle la lumière signalétique par exemple qui est signalétique au sens large du terme justement une lumière qui donne des repères, des signes, des symboles, qui permet de créer des axes, de symboliser tout un tas de choses qui existent dans la ville, de fait, que ce soient des quartiers ou un certain nombre de choses dans la ville mais qui sont jamais montrées, ou aussi la lumière de fêtes ou la lumière de décor, la lumière de climat... enfin, j'essayais comme ça. Et en faisant ça, j'ai commencé à construire, pas une théorie parce que c'était pas une théorie mais une certaine méthodologie, c'est-à-dire **comment regarder une ville ou un quartier**, l'analyser parce que souvent le gros problème qu'on avait c'était catastrophique, c'était 99 % des cas... donc déjà avant de commencer à agir essayer de faire comprendre au maître d'ouvrage, au service technique qu'est-ce qui va pas, c'est-à-dire leur dire, voilà... mais pour leur dire ce qui va pas il faut leur faire comprendre, il s'agit pas d'arriver avec des gros sabots, c'est nul chez vous, terminé, parce que... donc c'est déjà se donner les moyens d'analyse. Alors le Sdal ça a été aussi ça... une grosse partie de notre travail, c'est se promener dans la ville, de jour, de nuit, analyser tout ce qu'on voit et le transmettre par des études et le faire comprendre, c'est-à-dire avoir un vrai rôle pédagogique, de leur dire, voilà, là vous avez fait des conneries, voilà pourquoi c'est une connerie, là vous avez mis telle chose, vous avez mis un mas de 18 mètres sur la place de la gare, ça donne une idée de carrefour autoroutier, quand on arrive on a une lumière qui vous tombe comme ça, ça vous marque le visage, c'est pas sympathique quand vous venez accueillir des gens, les gens se sentent mal en sortant de ça, c'est pour ça qu'ils se sentent mal, c'est pas uniquement parce que vous avez mis un mas de 18 mètres et que... c'est parce que y'a pas de notion qui a été étudiée entre le lieu qui est là et la lumière qui est faite. C'est aussi les températures de couleur, expliquer que quand ils avaient une rue qui passe du chaud au froid sans arrêt, ça donne une impression très désagréable, d'hétérogénéité, même si les gens, personne ne le perçoit, puisque vos études ont montré que les gens ne le percevaient pas, ils le perçoivent quelque part, c'est-à-dire qu'effectivement ils trouvent que ça fonctionne pas, mais bien-sûr ils vont pas vous dire c'est parce que y'a du sodium haute pression et là c'est à vous de leur dire que c'est pour ça que ça fonctionne pas. Même chose sur ce que je vous disais sur le fait de l'aveuglement, sur le fait que y'a pas d'espace perceptif donc les gens se sentent pas bien au milieu d'une grande place vide, tout est noir autour, alors que vous avez envoyé une purée d'enfer comme sur la place de l'Hôtel de Ville, vous avez mis des candélabres tous les 5 mètres. Les gens se sentent pas bien quand même...

Alors cette partie analyse, pour nous c'était fondamental. Et ensuite, dans l'idée du sdal, c'est aussi l'idée de commencer à mettre en place des orientations, ce qu'on pourrait appeler une trame. C'est-à-dire, qu'est-ce qu'il se passe la plupart du temps.

Les maires comme on le disait tout à l'heure, on envie de faire des choses, ils disent je vais faire... la cathédrale, le centre ville, des trucs vachement sympas, et puis derrière, on verra bien, c'est pas moi de toute manière peut-être, une autre législature, donc je laisse tomber. Donc l'idée pour nous, c'était commercer à renouer un peu les choses pour qu'il n'y ait pas des dégats qui se perpétuent. Donc cette idée d'analyse permettait de commencer à avoir des orientations... mener une réflexion et surtout je dirais presque, faire avancer le schmilblic, c'est-à-dire leur dire voilà ce qu'il est possible de faire. Ca veut pas dire qu'il faut faire ça, et ça c'est notre grosse difficulté dans les Sdal et les schémas directeurs, on est pas là pour faire la lumière de la ville, ce que tout le monde imagine dès qu'on arrive, parce qu'on nous dit ah oui, vous voulez éclairer toute la ville, c'est complètement fou... j'ai absolument pas envie d'éclairer toute la ville, j'ai pas de rêves comme ça, dictatorial, où j'ai fait la lumière de la ville et ça ne m'intéresse pas... et j'espère au contraire que je vais pas être seul à bosser, parce que le jour où y'a une ville qui est faite par un seul mec, moi je me casse, je reste pas dans la ville... c'est évident...
Alors on a cette difficulté à leur faire comprendre ça, effectivement, on leur dit que c'est des orientations. Alors bon ils se disent mais ça me coûte très cher, c'est que des orientations, on peut pas faire les projets d'éclairage derrière. Alors c'est pas évident tout ça... mais cette idée du Sdal c'est effectivement à la fois un détonateur, un catalyseur, et puis un outil qu'on laisse pour que les gens aient élevé leur niveau de réflexion, les gens qui sont là en place et qui puissent commencer à réflechir... c'est pour ça qu'on a appelé ça de l'urbanisme lumière, parce que c'est quoi l'urbanisme, au départ avant d'être ce que c'est maintenant, c'est quand même les infrastructures, c'est quand même les grandes routes, les machins, les grands tracés, etc... et c'est à partir de là qu'on peut réfléchir, c'est à partir de là quand on a une certaine idée de la ville qu'on commence à se dire il faut remplir les inter-espaces, mais on va faire appel à un architecte, c'est pas l'urbaniste qui va dessiner le bâtiment. Nous-mêmes on doit faire un bout de trottoir, on va pas aller chercher un architecte pour faire un bout de trottoir, mais on a une orientation, on sait que le bout de trottoir il est là. Et en lumière, ça n'existait pas, c'est-à-dire que chacun vivait au quotidien ce qu'il y avait à faire, le coup par coup....

Donc on fait un dossier d'analyse, alors on leur montre quoi... y'a beaucoup de texte, on essaye déjà d'analyser le site, c'est-à-dire la composition urbaine, les interactions des espaces. Alors bien évidemment on invente rien, on s'appuie sur des documents existants quand c'est des aides PPAU, quand il y a des projets de ville, on travaille avec les architectes et les urbanistes du coin, les paysagistes ont fait des choses. Enfin, le but c'est pas de dire qu'on a la science infuse, là aussi, qu'on a tout compris, c'est pas du tout ça. On étudie les fluides de circulation parce que dans la lumière c'est très important, justement la différence entre les espaces piétonniers et

les routes de grandes... surtout dans un lieu comme la Défense, les voies rapides, les lieux de grandes circulation, parce que face à nous on a souvent les fonctionnalistes, c'est-à-dire que les chaussées 4 voies c'est tel type d'éclairage, l'espace piétonnier, c'est de la boule à 4 mètres de haut. Donc avant de se poser la question de la lumière, on essaye de se poser la question des interactions des espaces entre eux.
On étudie les températures de couleur, on leur montre le nez dans leur caca, voilà ce que c'est aujourd'hui. Alors on met en bleu le froid, en orange le sodium haute pression et en jaune l'halogène, de manière à ce que visuellement ça soit très parlant, que c'est le bordel le plus absolu, et on explique pourquoi c'est le bordel. Qu'est-ce qui fait qu'effectivement, ce type de réalisation induit des perceptions nocturnes, ou des approches psychologiques. Même chose sur... plus les éléments du décor, les fontaines, les sculptures éclairées, les illuminations, etc...

COMMENT TRAVAILLE UN ECLAIRAGISTE ?

L. F : On établit un *Script* lumineux décrivant les situations. C'est *séquentiel*, je vais prendre des points de vue ... je demande à quel points de vue il a, puis sur tel espace pour faire un parc paysager, par exemple je ne vais pas en rester à ce point de vue là, je vais rentrer dans l'espace (...) pour chaque espace je vais procéder par séquences : Séquence vision lointaine, extérieur nuit, vision rapprochée, vision intérieure de l'espace, séquence visuelle à l'intérieur de cet espace, et là je rentre vraiment dans la scénographie du lieu, ce parc paysager ... je vais suivre séquence par séquence (puis énumère les séquences arrivée gare-TGV ...) Tout ça tu peux le morceler, le séquencer.
Q : Question du sens, l'arrivée.
R : Non le *film* marche dans les deux sens, ça s'inverse ... je parle peut être plus de la séquence du film quand j'y vais parce qu'il met en jeu beaucoup plus d'action.
Je viens de rendre l'APS de Marne la Vallée (gare) c'est un *scénario*, c'est une histoire où je disais tous les environnements lumineux de la gare, séquence par séquence. Et bien les ingénieurs en électricité ne le lisent pas ça. Et pourtant tout est décrit dans les moindres détails, dès la phase APS, seulement les mecs dès qu'ils commencent à lire... Ce conflit entre une pratique technicienne et une pratique sensible est le conflit avec celui qui a eu jusqu'à maintenant la prérogative de "qu'est ce que c'est que construire un espace". C'est récent, c'est normal, il y a trente ans encore on n'éclairait pas les villes comme ça et nos activités n'étaient pas aussi étendues à la nuit.

Question d'immersion dans le lieu

R.N : Déjà quand on travaille c'est beaucoup d'immersion dans le lieu, c'est évident... la lumière c'est quand même quelque chose qui est vraiment un matériau de l'espace,

donc c'est pour ça d'ailleurs qu'on a développé tous ces schémas directeurs, c'est vraiment pour s'immerger dans un lieu, y passer des jours, des nuits. Alors c'est une certaine idée qu'on se fait de l'usage des gens, c'est évident que... on peut pas se mettre à la place des gens qui habitent là. Mais je crois aussi... c'est aussi un débat sur la démagogie... c'est-à-dire est-ce qu'on doit fournir...? parce que si on fait des études et que les gens.... c'est déjà arrivé qu'il y ait des études qui soient faites avant des demandes de la part des services techniques ou des maires, et si on fait ce que demandent les gens des fois c'est n'importe quoi... et le danger c'est ça aussi. Moi j'ai vu des fois, notamment dans des espaces intérieurs on fait des études, on demande aux gens qu'est-ce qu'ils veulent comme éclairage, si vous faites ce qu'ils demandent, c'est la catastrophe absolue, parce qu'ils n'ont pas ni conscience de ce qu'ils demandent ni la connaissance technique de ce qu'ils demandent. Alors effectivement ils demandent souvent n'importe quoi. Donc le but c'est pas non plus à mon avis d'aller les voir et de leur dire qu'est-ce que vous voulez comme éclairage pour votre rue ou etc... Je crois qu'effectivement c'est d'amener une certaine idée de cette mise en lumière, et surtout peut-être de prendre en compte effectivement à la fois le quotidien et puis le confort qui est important. C'est-à-dire que qu'est-ce qu'on a envie dans la vie, c'est sûrement pas d'être agressé, y'a déjà bien assez d'agressions comme ça au niveau, effectivement, du bruit, de tout un tas de choses, de sols qui sont mal foutus, on se casse la gueule, ça glisse, etc... Donc, moi, ce qui me semble important lorsqu'on crée un espace, c'est justement de pas mettre en condition l'agressivité des gens, c'est-à-dire qu'effectivement, l'usage doit être lié à une certaine idée de confort et de la convivialité. Ca veut pas dire qu'on les surprend pas ou qu'on les étonne pas, mais c'est pas une claque, c'est pas.... c'est quand même quelque chose qui permet de se sentir bien... et je crois que dans la vie il faut qu'on se sente bien, surtout quand on y vit au quotidien.
Alors, bon, c'est empirique... j'ai pas la prétention d'avoir des recettes et à la limite je les change à chaque fois en fonction de chaque espace... c'est au feeling...

Il faut se mettre dans l'action

L.F : Comme un architecte prend un point de vue (...) tu es obligé de définir un cadre de champ de vision (...) quand je construis la lumière dans un espace, le plan d'architecte est ma base de réflexion, (...) je me mets dans l'action, je me dis je suis en haut, je vais descendre là, dans quel espace je suis, et c'est une vision projetée, qu'est ce que le volume, comment je me dirige, combien j'ai de temps pour accéder à l'escalator, et quand je descends qu'est ce que je perçois, ma vision va-t-elle s'orienter vers le quai ou est-ce qu'elle est encore par rapport à cet espace monumental ? Bon je peux le magnifier ou quoi, et puis après je redescends, enfin je le vis, en me retournant tout à coup j'arrive sur le quai je me retourne d'un côté, je me retourne de l'autre, je regarde à

droite à gauche, points lumineux s'allument, c'est bizarre ; ou je vois, j'arrive ici, je suis dans un confort visuel maximum, j'ai aucun point lumineux et je perçois déjà le rythme qui structure le quai...
Tout ça c'est des espèces de projections mentales de tout environnement... c'est sans doute ce que fait l'architecte, je suppose.

Méthodes d'étude

M. J : "On a fait des photos en noir et blanc, de nuit, au feeling, et puis après on regardait comment on voyait les piétons, comment un automobiliste voit un piéton quand il est sur la chaussée, quand il est sur le trottoir, quel type de contraste a été mis en oeuvre. Le pied clair sur un fond sombre ou le piéton sombre sur un fond clair, et on est arrivés à la conclusion qu'il y a des fois où on ne voyait pas le piéton ! Ce qui était assez surprenant des fois on le voyait en contraste positif et des fois en contraste négatif, des fois on voyait les chaussures en contraste négatif et le haut du corps en contraste positif.
Les bases de la théorie de l'éclairage public c'était pas grâce à ça qu'on voyait le piéton, mais à part ça quand on respectait ces bases, on faisait quand même un bon éclairage."

DYNAMISER LES SENS.

Dans le cadre de son travail sur les gares et le métro, L. Fachard distingue les voyageurs "phototropes" et "photophobes", d'où le choix de zones plus ou moins éclairées.
"Si tu as de la lumière qui baisse en dessous de toi ou autour de toi, tu vas pas rester là, tu vas partir, il y a cette notion de lumière ... il faut rendre actifs les gens dans un espace, la banalisation, l'uniformisation ... (allusion au métro actuel)
On construit des espaces qui rendent passifs les gens surtout du point de vue de l'aménagement, de la scénographie que du point de vue de l'éclairage.
Les gens qui ont mené des investigations les plus poussées dans ce domaine sont des plasticiens : CARAVAN, KOWALSKY, TAKIZ, des gens qui se sont intéressés depuis les années 60, le must cinétique qui s'est éteint, il y a des artistes qui ont emprunté aux nouvelles technologies (...)
Dans l'espace public, dans l'espace de la ville, à l'extérieur ou fermés, ils se sont confrontés à ce problème là du lien entre l'oeuvre et la perception, et du fait que la perception de l'oeuvre n'est possible que dans un certain point de vue ou dans une action précise."

Difficultés de représentation de la lumière, des effets :
comment rendre perceptible...et savoir ce qui est effectivement perçu quand on travaille finement ?

L.F: C'est très difficilement perceptible, dans la charte lumineuse, j'ai l'idée de faire des essais en réel dès la fin du gros oeuvre , valider les options. J'ai fait des tests en réel, reconstituant des environnements lumineux. Les mecs ils voient pas, ils font pas la différence, tu vois pas ce que tu vois, c'est difficile de rendre perceptible un truc qu'est vachement subtil, c'est pas aussi franc parce qu'on ne travaille pas avec des intensités comme au cinéma ou au théâtre, les choses sont subtiles... tu fais ton essai, tu montres aux gens et il n'y a rien... ça , ça a été une révélation. Les gens voyaient pas ce qu'ils voyaient.
(Sur la station Chaussée d'Antin, mesure et perception. j'ai 20 lux ici/mais vous y voyez.../ce n'est pas le pis j'ai 20 lux ici... Je m'en fous de ce que je vois.
Notion de régulation à introduire à l'éclairage public. En spectacle tu joues en permanence de l'intensité... parce que c'est le temps (la plupart des éclairagistes qui font ce type de proposition viennent du spectacle).
Les cinétiques l'avaient développé (interaction oeuvre/public)... t'arrives à la gare, t'es à 400 mètres de la gare et tu vois les lumières descendre ça y est t'a loupé ton train et ben tu as gagné 400 mètres et 3 minutes de speed... Je fais de la signalitique, de la communication, du marqueting quand j'éclaire la salle des billets... ça ils comprennent pas...

Q : Représentations, photos ?
R : Qu'est-ce que c'est qu'un plan d'éclairagiste ? C'est très difficile, il y en a qui travaillent avec des images de synthèse, moi je n'y arrive pas. Sur croquis... comment rendre perceptible... par une illustration j'essaie de donner des luminances, des intensités, c'est très délicat, c'est de l'ordre du subjectif... c'est du croquis, les images de synthèse permettent de préciser ça. Travail sur fond noir puis tirage sur cibachrome. Essayer d'illustrer mon propos le plus précisément possible, le fait de travailler le plan au ça donne de l'importance à mon propos et de la valeur, je mets des plans avec les plages lumineuses au sol.
Les courbes en plan, les gens voient les plages lumineuses (...) ça donne de la crédibilité au discours, le reste c'est de la littérature (lit le texte) (APS éclairage pour gare Disney).
En éclairage public on ne travaille jamais en termes d'aplats, de surfaces, pour faire de l'éclairage public tu fais du calepinage, un réverbère tous les quatre mètres par exemple (...).

R. Narboni se pose la question de savoir si "les gens perçoivent quelque chose qui est traité différemment", il s'étonne aussi que nous ayons pu relever par exemple cet effet de *dilatation* et de *compression*: : "je ne sais pas si les gens arrivent à percevoir ça." Les architectes "n'ont pas les moyens de se représenter ce dont quoi on leur parle, ils ont des notion cinématographiques de la lumière, vous rencontrez un archi qui vous dit 'je rêve d'une lumière en noir et blanc', qu'est ce que ça veut dire ?! Soit je leur casse leur rêve, soit il y a qulque chose à accoucher derrière ça... C'est une image mentale. Les archis autant quand c'est des matières, ils regardent, ils voient, ils toucheent, ils savent comment ils font avec, autant dans la lumière, il faut toujours leur prouver toute chose..."

M. Jousse : (Du côté des décideurs le problème du jugement de concours à partir des documents graphiques est aussi peu simple) Sur les critères de choix de l'éclairage public. Finalement on a peut être un bon technicien et un mauvais esthète. Donc on a plutôt tendance à confier la toute première partie d'un projet d'illumination à quelqu'un qui se connait en éclairage et qui va nous parler de sa vision nocturne du monument. Il va dire "je vois le monument comme ça pour telle et telle raison" à partir des documents graphiques fournis. Ca peut être une maquette, ça peut être des images de synthèse, des gouaches, des aquarelles, une vidéo... ça peut être des tas de choses. A partir de l'élément visuel on le soumet aux différents intervenants, aux différentes personnes qui ont leur mot à dire. Ca va depuis l'élu local jusqu'au Cardinal Lustiger pour Notre Dame de Paris. Si on reprend l'exemple de Notre Dame, il y avait un comité technique où était représenté l'AFB (en chef DMH), la direction de l'Aménagement Urbain, notre service et la Caisse Nationale des Monuments Historiques. Et après il y a un jury qui regroupait le Secrétaire Général de la Mairie de Paris, le Directeur de la voirie, le Directeur de l'action culturelle, tout ça pour la Mairie de Paris, et le Directeur de l'aménagement urbain pour la Mairie de Paris et pour l'extérieur : le Directeur du Patrimoine du Ministère de la Culture et le Président de la Caisse Nationale des Monuments Historiques. Ils jugent sur la présentation graphique...

Histoire d'un concours :

M.J : "On réunissait les concepteurs dès la première phase de l'étude; même ceux qui seraient pas retenus. Le concours était très ouvert, on donnait le libre choix de la présentation. On a eu des vidéos, des maquettes, des plans, on a eu toutes sortes de représentations. Mais par contre on leur demandait impérativement de s'associer avec un historien de l'art et de justifier leur parti pris de lumière. Impérativement, ce qui a été fait. Et on disait que l'équipe retenue devrait s'associer après avec un bureau d'étude technique d'éclairagisme. On avait retenu six concepteurs, et la volonté était

de prendre des concepteurs avec des sensibilités et surtout des domaines d'activité très différents. On a fait appel à deux concepteurs du scénique, un plus spécialisé dans le showbiz et le deuxième à un éclairagiste de scène spécialisé dans l'opéra et plus particulièrement dans Wagner. Après on a fait appel à deux éclairagistes de l'éphémère, Pierre ARNAUD et Chassi POULET, c'est le monument de l'éclairage du son et lumière ! Et le second était du Centre National Art et Technologie de Reims. Et les deux spécialistes de l'urbain et de l'architecture, c'était Italo ROTTA qui travaille beaucoup sur le Louvre, qui a fait l'éclairage du Jeu de Paume, de l'Orangerie, qui a travaillé aussi sur le Musée d'Orsay, donc un peu plus un scénographe et un second qui est un peu plus urbain. Chacun des concepteurs nous a présenté un projet avec sa sensibilité."

R. Narboni :
On peut pas bosser en maquette avec la lumière... mettre des petits spots sur une maquette ou mettre de la fibre optique, c'est une catastrophe... ça ne reproduit rien parce que les changements d'échelle sont tels... que la taille des sources par rapport à ce que vous éclairez, ou l'effet de la lumière ou la luminosité de la lumière, c'est souvent même dommageable, c'est-à-dire que les gens vous disent ça va pas, etc... même si vous mettez des toutes petites ampoules, ça n'a jamais l'échelle de la maquette. Parce que justement la lumière est tellement liée à l'espace que c'est pas du tout la même approche... il y a vraiment un phénomène physique de votre corps dans l'espace qui fonctionne et qui ne fonctionne pas dans la maquette où vous êtes extérieur. Alors ça marche très bien les maquette en archi ou quand on fait des candélabres on fait des maquettes, y compris à l'échelle 1 ou au 1/20ème ou au 1/10ème, ça marche très bien parce qu'on voit les matières on voit les rapports, encore souvent les gens ont du mal des fois à grossir le truc après... mais enfin, y'a quand même une culture de ça.
Nous on est un métier assez récent, y'a pas de culture à ce niveau-là, c'est-à-dire que quand vous montrez une photo, un dessin, une maquette, y'a pas de références. Les gens se disent ah oui, ça va donner ça, alors ils vous disent ça ressemble à quoi, est-ce qu'on peut aller voir, ben non vous pouvez pas aller voir parce que ça s'est jamais fait, alors attention, qu'est-ce que ça va donner...?
On a tout essayé, y'a pas de général. On a essayé l'image de synthèse... sur Notre-Dame c'est ce qu'on avait fait. Par exemple, ça c'était... une photo donc tirée d'image de synthèse, c'est-à-dire palette graphique, donc image saisie en palette graphique totalement retravaillée par ordinateur qui représente l'illumination à un moment donné T, puisque c'est un projet complètement évolutif. Moi j'aime pas du tout parce que je trouve ça trop...
— C'est très réaliste ?

— C'est *trop* réaliste. Enfin pour moi, c'est trop réaliste. Et depuis d'ailleurs, je souhaite plus du tout en faire parce que c'est très casse-gueule, c'est-à-dire que là, y'a plus de marge de main d'oeuvre.
— On croit que ça va être vraiment comme ça.
— On croit même que c'est déjà fait. C'est ça qui est gravissime. C'est qu'y a même plus la marge du rêve, c'est-à-dire que vous montrez ça au maire, il vous dit ah oui, c'est comme ça. Donc déjà dans sa tête c'est fini. Y'a plus d'études, y'a plus de problèmes, y'a pas à régler quoi que soit.
— Et si c'est pas comme ça...?
— Et si c'est pas comme ça, il vous aligne au fusil. Ah oui, ça c'est gravissime, parce que ça sera jamais comme ça, parce que même si vous êtes génial en ordinateur, ça sera jamais cette image-là. Donc déjà ça c'est une absurdité. Sinon, on fait des dessins. Pour Niort, je peux vous montrer... c'était le minimum, c'est-à-dire trois traits de couleur sur un... mais je préfère à la limite des dessins très évocateurs...
Voilà Niort... là c'était tout le plan de la coulée verte... on marquait au début où était la colonne, les points où on travaillait, etc... Alors, c'est pas loin de la réalité... mais en même temps, ce qui m'intéressait dans ce dessin était effectivement que le maire projette son propre rêve là-dessus. C'est-à-dire que je lui montre ça, je lui parle pendant une demi heure, j'essaie de le faire rêver, et puis il s'imagine tout seul.
— C'est suffisamment ouvert pour...
— C'est suffisamment ouvert, en même temps c'est didactique parce qu'on a mis la couleur qu'à un endroit où la lumière allait être. Ca montrait aussi ce qu'on touchait pas, et ça lui permettait de projeter son propre imaginaire là-dessus. Moi je préfère ça. On a essayé d'autres choses. On a essayé des techniques plus réalistes, on a essayé du pastel, des machins... je crois que c'est quand même un domaine qui doit permettre effectivement une certaine projection mentale. C'est un matériau tellement immatériel, sans faire de mauvais jeux de mots, que les gens doivent se le réapproprier. Et je crois que faire des images de synthèse comme ça... Y'a une boîte, j'ai vu ça récemment qui sort des....
Ca là, (il montre une image de synthèse) c'est catastrophique... Voilà, comment montrer vos projets ? Moi ça jamais, on me paye et je le fais pas. C'est une catastrophe...parce que le mec y va vous dire mais là vous m'avez pas fait... vous allez expliquer que c'est pas ça, ça a été fait par ordinateur parce qu'il a calculé le rayon optique... et que le projecteur lui, il travaille pas comme ça... et puis, c'est d'une laideur absolue... c'est trop dur...

Séduire poétiquement

— Le problème qui se pose là c'est d'arriver à rendre compte de la manière dont on perçoit la lumière... ?

R.N. : Je suis d'accord, mais je crois que là il faut le faire par la poésie. Moi ça m'intéresse plus de parler au maire du marais, des nénuphars, de l'eau... et qu'effectivement il projette lui-même, et qu'il me fasse confiance parce qu'on a finalement une certaine liaison mentale, plutôt que de lui montrer effectivement une image de synthèse avec des machins, des trucs, et qu'il me dise ah oui, ça donne ça, je lui dis non ça donne pas vraiment ça, parce que ça donne jamais ça. Alors comment commencer à discuter si vous lui expliquez déjà que ce que vous lui montrez c'est pas vraiment ce que vous lui montrez et que vous avez essayé de reproduire une certaine réalité, qui est pas la bonne... c'est tout le problème de l'image de synthèse, c'est un monde quand même assez spécial...

Ambiance...un terme récupéré par les fabricants

L.Fachard : Je ne parle plus d'ambiance lumineuse, l'environnement c'est un mot que je n'avais pas récupéré. Les fabricants il y a dix ans, ils ne savaient pas déterminer leur truc adopté et nous on est arrivés avec la notion d'ambiance, de climat, d'atmosphère, c'est le mot ambiance que l'on retrouve le plus et les fabricants ont ramené leurs trucs et ils continuent à faire des espaces merdeux en parlant d'ambiance... T'es baisé, il dit la même chose que toi... Tu ne parles plus de cette notion là mais l'environnement lumineux au sens de ce qui entoure l'homme et peut déterminer l'évolution de sa vie et de son comportement et "mise en valeur la nuit".

POUR JOUSSE, L'ECLAIRAGE PUBLIC EST UN DEVOIR DE POLICE

M. J : Ca se passe plutôt bien, les projets d'éclairage. On est des techniciens, on dit que les appareils d'éclairage c'est fait pour éclairer, les installations doivent vivre à peu près vingt ans (entre vingt et quarante ans) et puis éclairer c'est un devoir de police, d'après le code des communes on doit respecter cette obligation de police. Notre rôle c'est que soit choisi, prescrit, du matériel qui réponde à ces objectifs.
Quand je parle à des architectes, des urbanistes, je défends mon discours technique, je ne parle absolument pas d'esthétique, l'esthétique c'est son rôle. Evolution relativement faible depuis dix ans, on est plus une locomotive que tirés par une demande. Nous on a énormément évolué dans notre concept, on est partis du concept et on a rajouté des tas de choses autour et le discours qu'on tient correspond à une demande implicite mais pas explicite.

Pérennité et sécurité des appareils

M. J : La notion de sécurité et de pérennité c'est la base absolument intransgressible. Ca doit éclairer, assurer la sécurité et durer dans le temps. Ca c'est la base. Sécurité des personnes, sécurité des déplacements et sécurité des biens. Les recommandations de l'AFE[1] sont de très bonnes bases.
Toutes les recommandations sont basées sur les déplacements automobiles ; on parle de l'éclairage des chaussées, on ne parle pas de l'éclairage des trottoirs. Nous à Paris on parle d'espace à éclairer, l'éclairage va de la façade à la façade (si l'espace n'est pas planté).
Si tout le flux des niveaux est concentré sur la chaussée, on dit que s'il y a une petite partie du flux qui éclaire les façades jusqu'à deux mètres de haut, ça améliorera la sécurité, ça améliorera la vision...

Problèmes de sécurité

M. J : On est quand même arrivés à être très réticents vis à vis d'un certain nombre de recommandation. Par exemple l'éclairage unilatéral souligne des linéarités, qu'en plus un éclairage en quinconce fait plus un éclairage en volume donc on a beaucoup de chance de voir un piéton, quelque soit sa position, parce qu'il est toujours pris par deux sources qui le prennent en diagonale.

Des nappes d'éclairage

M. J : A Paris on a deux nappes d'éclairage. Le foyer lumineux à neuf mètres de haut qui correspond au bâti parisien, neuf mètres de haut ça correspond à peu près à la sous-face des balcons qui sont au deuxième étage sur entre-sol, qui est la construction typique Hausmanienne. Il y a des endroits où on ne peut pas éclairer à neuf mètres. Place de la Bastille, il faut monter à dix-huit mètres. Il y a des endroits où on est obligé de monter plus : les Champs Elysées on va monter à neuf mètres cinquante. On a aussi des rues étroites où c'est ridicule de monter à neuf mètres, ça va cracher sur les façades, à ce moment on descend, on essaie de respecter l'équilibre hauteur de point de feu = largeur de la surface à éclairer. Et puis on a une seconde nappe de point de feu qui est la nappe piétonne qui se situe entre trois mètres et cinq mètres. Ca correspond à l'échelle du piéton, ça correspond aussi à une fonctionnalité parce que les espaces piétons sont souvent plus restreints. Et puis quand il y n'y a pas de problème de

---

[1] Association Française de l'Eclairage.

circulation automobile en faisant des intrusions visuelles de points lumineux dans l'espace visuel des utilisateurs ça apporte de l'animation lumineuse, ce n'est pas que perturbateur. Il faut pas que ça soit perturbateur.

Hiérarchisation des voies

A Paris, l'éclairage (intensité) est invariable quelque soit le lieu. On estime qu'on n'a pas à lier l'éclairage au volume de la circulation automobile, on éclaire autant pour la sécurité des déplacements que pour la sécurité des personnes et des biens, et que quand il n'y a pas de voitures c'est là qu'il y a des risques d'agression donc on voit pas pourquoi on diminuerait l'éclairage parce qu'il n'y a pas de voiture.
Il n'y a pas de hiérarchisation de voie au niveau de l'éclairage. C'est très clair. L'éclairage est un devoir de police, le devoir de police ne se délègue pas, on ne concède pas, et on peut encore moins lier un devoir de police aux comportements des riverains qu'on ne maîtrise pas (Cf. vitrines magasins). Donc la sécurité on l'assure quelque soient les environnements.

Réglementation des enseignes

La réglementation des enseignes lumineuses sur les Champs Elysées, c'est un petit peu une démarche collective avec la Mission Champs Elysées auquel on a été associés, où l'analyse des espaces a montré qu'il y aura toujours la chaussée qui sera le siège privilégié de la circulation automobile, qu'il y aurait entre les deux lignes d'arbres, qui va être créée une promenade piétonne qui va être le lieu de la déambulation, et qu'il y aura entre la deuxième ligne d'arbres et les façades un lieu d'activité, de cinéma, de restaurants, de gens qui regardent les vitrines... donc un lieu d'activité. Quand on a reparlé de souligner cette courbe, la géographie et la géométrie de cette courbe qui est quand même prestigieuse, on a dit on peut pas laisser les façades dans le noir, et quand on a fait l'analyse de l'existant on s'est aperçu que si on commençait à laisser faire tout et n'importe quoi on lirait bien jusqu'à mettons onze mètres du sol le paysage urbain mais que tout le reste ça deviendrait n'importe quoi, ça serait le CIC qui sort son illumination, le Mac Do qui se font une énorme enseigne donc la volonté a été de donner une faible illumination de base à l'ensemble de tous les monuments de l'avenue, depuis la deuxième rangée de candélabres de telle manière à faire comme on a fait sur la place Des Vosges, qu'on ressente la présence du bâti, c'est pas l'illumination au sens la Tour Eiffel ou d'un monument, c'est simplement déboucher le bâti pour pas qu'il reste dans le noir, parce qu'il y a pas quand même une unité du bâti même si il est très hétéroclite dans le détail, dans l'architecture, puisque ça va du début du XIXème siècle jusqu'au plus contemporain. Donc on est parti de ça, et pour casser cet effet à partir du moment où on éclaire très doucement, on pouvait pas se

permettre d'avoir des points de luminance très forts parce que ça va tuer complètement ce qu'on fait. Donc les points de luminance forte qui sont les enseignes, on a limité les hauteurs, les couleurs, les intensités, tout ça. Ca sera réglementé dans le règlement de zone puisqu'une ZPPAU va être créée (zone de protection du patrimoine architectural et urbain).
A Londres, Picadilly Circus avec les enseignes, j'ai revu Picadilly circus depuis que les enseignes sont interdites et je voudrais bien y retourner parce que j'ai l'impression que Picadilly Circus c'est autre chose, et je sais pas si on découvre une architecture qui méritait d'être découverte, j'en sais rien. D'après les photos que j'ai vues, non. La place Clichy sans sa grande enseigne du Moulin Rouge pour moi ça serait pas la place Clichy.

Introduction du temps dans les modes d'éclairage de monuments

M. Jousse : Le rythme de la cité si c'est le temps de la construction on peut pas le rendre en lumière, on va pas faire des effets de lumière sur plusieurs siècles ! Si c'est le temps du quotidien, c'est le temps, le temps que met une voiture pour passer devant un monument, c'est de l'ordre de quelques secondes et à ce moment là on va faire du showbiz, il va falloir qu'il se passe tout le temps quelque chose et puis ceux qui habitent à proximité ils vont en avoir raz le bol. Donc il y va y avoir un phénomène de rejet. Donc il y a un équilibre dans le temps qui à bien, je trouve la manière dont Roger Narboni l'avait traité était intéressante parce qu'il créait des événements spectacles qui duraient pas longtemps (20 mns pour l'allumage) le but était de dire il y a des gens qui vont se déplacer comme pour aller voir le carillon de la cathédrale de Strasbourg, on viendra voir la vague de Notre Dame. L'histoire du temps était bien construite. Et puis intégrer le temps avec l'image de la veille, c'est du faux temps parce que ça bouge pas, pendant un laps de temps il y a une autre lecture du monument.

Question d'effet

M. Jousse : On ne parle pas du tout en terme d'effet. Ce que veut dire "éclairage d'ambiance agréable" (citation de Jousse). Premièrement on n'a pas peur. Pour être dans une ambiance agréable il ne faut pas avoir peur. Les recommandations disent 5 LUX moyen avec une uniformité de 0,25, en éclairement pour les espaces piétons et nous à Paris on dit plutôt 10 LUX moyen mais avec une uniformité de 0,1, mais sans avoir jamais aucun point qui descende en dessous de 1 LUX. On accepte la modulation de la lumière pour les espaces piétons. Alors, l'effet de lecture de l'espace c'est le truc le plus simple. Quel était le but du mobilier de STARK, c'était de prendre les gens d'où ils arrivaient et puis les amener jusqu'à l'entrée de la grande halle, donc il fallait une lecture très simple, rigide, avec une autre lecture ... il y a un truc

absolument fabuleux, c'est que les lignes de lumière ne sont pas parallèles, la ligne du bas suit le sol, permet la lecture du profil en long, et la ligne du haut est au contraire une ligne qui attire les gens vers les grandes halles, pour augmenter l'effet de perspective les candélabres qui sont plus loin sont encore plus petits que ceux qui sont les plus près, et ils sont alignés, les têtes sont alignées. Ca ça a été vraiment une volonté, la nuit on tire les gens en ligne droite vers la grande halle. Exactement comme quand je parlais du quinconce, c'est une volonté dans certains cas de donner une certaine lecture, soit linéaire, soit spatiale, d'un espace, comme l'utilisation de couleurs de sources différentes, le sodium pour la chaussée, la lumière blanche pour les espaces piétons. On hiérarchise les espaces comme ça. Premièrement par économie, deuxièmement pour une raison de rendu de couleurs parce que le BP rend mieux les couleurs et troisièmement on c'est aperçu après, c'est que même pour la conduite automobile c'est plus confortable parce que l'oeil est plus sensible aux radiations jaunes dans l'axe et aux radiations jaunes en vision latérale ...

Action de l'éclairage sur les limites construites d'un espace

M. Jousse : "Allez place des Vosges à minuit en semaine et à un heure du matin le samedi ou le dimanche, de manière à voir l'extinction du débouchage des façades qu'on fait. Quand on est place des Vosges avant minuit, c'est logique, si on fait un sondage 90 % des gens diront que la place des Vosges n'est pas illuminée, et à minuit on change complètement le caractère, on n'a plus la lecture de la place, on voit plus qu'elle est carrée, parce qu'on n'a plus les monuments, on voit plus qu'elle est fermée. On perd complètement cette lecture, et là on a vraiment gagné notre pari. On va faire la même chose sur les Champs Elysées, place Vendôme, c'est à dire l'éclairage des façades sera très très faible pour que visuellement on réussisse à lire le bâti, c'est plus de l'éclairage monumental comme ça ... A Paris, si on consacre la même somme d'argent, avant on foutait la somme sur le bâtiment et il pétait, maintenant on consacrera la même somme, le bâtiment il pétera moins mais on traitera ses abords."

R. Narboni a d'abord fait des expositions sur la lumière puis il en est arrivé à travailler sur la ville, en extérieur :
A propos de son exposition "la lumière dans tous ses états : "C'était en 86 à la Villette. Donc c'était un grand parcours spectacle, le plus grand qu'on ait fait. Il faisait 500 m2 de décors construit dans lequel les gens vivaient une journée lumière : de la nuit à la nuit, on créait des émotions, comme ça, à la fois des émotions un peu lyriques, et d'autres beaucoup plus réalistes, puisqu'on reproduisait la lumière d'un coucher de soleil, la lumière d'une journée d'hiver à 10 heures du matin lorsqu'il a neigé dehors... des choses comme ça... Et puis, ça a été un peu ça qui a été le déclic pour moi, pour passer à l'extérieur, parce que je trouvais ça encore trop petit et j'arrivais

plus à m'exprimer dans des espaces confinés. Et je me suis dis, la ville c'est un champ d'expérimentation génial, il y a tout à faire, c'est tellement catastrophique ce qu'il y a autour de nous. Donc j'ai commencé à théoriser, avant de me mettre à pratiquer. Donc j'ai beaucoup écrit sur la lumière et la ville, pour moi, j'avais rien publié, c'était encore le désert à cette époque-là, il ne se passait absolument rien.

Première réalisation

La première rencontre qui m'a permis de m'exprimer ça a été la mise en lumière de la coulée verte de Niort en 88, où effectivement j'ai été consulté pour une mise en lumière d'un site de 10 hectares, à Niort donc, qui était la Sèvre niortaise sur 1 km de long en plein centre ville, et où j'ai remporté la consultation qui était juste sur entretien, on était 3 consultés, c'est moi qui a été choisi, et j'ai eu carte blanche du maire pour traiter donc la mise en scène par la lumière, puisque c'était vraiment la demande, c'était pas du tout des problèmes d'éclairage fonctionnel. Ca jouait aussi, et bien-sûr on les a pris en compte puisque c'était un lieu, une coulée verte donc aménagement paysagé en centre ville où effectivement les gens devait déambuler, il devait se passer des choses, donc qu'ils y voient clair. Mais la demande du maire, c'était **mettre en scène**, à partir du thème du marais poitevin qui était le marais à la porte de Niort, puisque Niort est à 6 km du marais poitevin, de réaliser une scénographie lumière à l'échelle de ce centre-ville.

En fait pour cette expérience on a fait appel à vous ou c'est vous qui avait fait cette proposition... ?

Non, on a fait appel à moi... D'une part parce que, comme je commençais à être un tout petit peu connu parce que j'avais fait des concours, comme souvent c'est le cas avec des architectes, j'avais rencontré un peu des gens... "La lumière dans tous ses états" était quelque chose qui avait été très connu, c'était un peu une expo-culte, comme il peut y avoir des films-cultes, c'est-à-dire qu'elle était connue d'un certain nombre d'initiés, mais elle avait fait un grand tabac parce que jamais on avait créé une exposition de ce type... et donc y compris les compagnies d'éclairage avaient vu ce genre de choses. (...) Turrell n'était absolument pas connu évidemment. Il n'avait encore jamais exposé en France. Moi j'avais vécu 3 ans à New-York, donc je connaissais super bien son boulot, j'avais vécu à New-York de 78 à 81, donc j'avais vu des one man show, mais en France il était totalement inconnu, il avait jamais rien fait, et y'avait pas d'exposition ni de Dan Flawing, ni d'aucun des plasticiens qui travaillaient sur la lumière. Il ne se passait vraiment rien... c'était le désert... donc c'est vrai que lorsqu'on demandait des dossiers de recherche, à ce niveau-là on était... on était pas dans la figuration libre... c'était pas le bon moment...

La perception sensorielle

Dans l'exposition, c'était... moi ce qui m'intéressait, ce qui m'a toujours intéressé était la perception sensorielle, c'est-à-dire vraiment comment à partir d'une lumière et d'un espace, soit modifier la perception des gens, soit induire la perception des gens, soit leur donner ce que j'appelle des émotions mémorielles, c'est-à-dire leur rappeler une émotion de lumière qu'ils ont connu à un moment donné. Par exemple on faisait défiler derrière une persienne, un faux phare de moto qui se baladait dehors et donc on a tous vu ça, fermer les rideaux, y'a des voitures dehors, dans la chambre, la persienne qui bouge comme ça en contraste. Ca c'est des émotions qu'on a tous eues un jour, qu'on ait des persiennes chez soi ou pas, et ce qui m'intéressait était de recréer ce type d'émotion... c'est-à-dire de faire que les gens qui ont vu à un moment donné un moment de lumière qui les a séduits ou touchés, que ce soit effectivement un coucher de soleil ou une certaine qualité de la lumière, la retrouve totalement recréée. Alors ça, bon, c'est plus effectivement en termes de réalisme, mais on faisait aussi des émotions qui étaient complètement mystérieuses, bizarres... on recréait des ombres colorées... on faisait des effets utilisant par exemple le principe de la chambre obscure, donc qui se voyait à l'envers sur le mur d'en face... enfin, ça allait jusque là, quoi, c'est-à-dire que tout ce qui était susceptible de donner des fractures dans la perception sensorielle. Mais c'était ça qui m'intéressait. Dans la ville, bon, c'était évidemment ça qui m'intéressait aussi, à part que dans la ville on agit pas de la même manière... d'abord parce qu'on ne maîtrise pas l'espace, sauf si on est complètement dictactorial. Mais souvent l'espace, il est là, alors que dans une exposition, on construit tout, on part de zéro et on monte la totalité de nos effets. Dans la ville, ce qui m'intéressait plus c'était effectivement toujours ces idées de perception mais dans un sens... bon... à Niort j'ai travaillé sur l'idée du marais, le concept du marais qui était pour moi une lumière mouvante, un rapport à l'eau, à l'aquatique, à la magie... des lucioles, des nénuphars, des choses comme ça... et c'est ça que j'ai transcrit dans la coulée verte. Donc c'est toujours un peu ce même genre d'idée... mais appliquée effectivement à d'autres types d'espaces.

A Niort, le problème de base était simple, c'est que comme la plupart des rivières dans les petites villes moyennes comme ça était totalement délaissé, avant qu'il y ait l'aménagement, c'est une catastrophe, jamais personne n'y allait, tout le monde flippait à l'idée de traverser les passerelles ou la rivière, c'était dans le noir absolu, y'avaient juste quelques lampadaires et les bagnoles garées sur le bord. Donc le maire avait pris une première décision qui était de faire un aménagement paysagé pour requalifier le site, mais les niortais n'y allaient toujours pas, le soir personne n'allait au bord de la rivière. Et donc, un des enjeux de notre mission était de justement que les

gens se réapproprient le site et viennent se promener avec les gosses, papy et mamy, qu'il y ait vraiment un côté convivial dans la réappropriation de ce site.

Les réactions des gens ?

C'était très empirique. On n'a pas fait d'études sociologiques. Y'a eu... y'a déjà la réaction que les maires sont quand même souvent à l'écoute... ils ont comme ça... des tentacules pour savoir c'qu'il se passe... non mais ça a d'abord été un gros succès populaire... parce que par exemple le 15 août y'avait quasiment 12 à 15000 personnes qui s'baladaient dehors, parce que c'était le 15 août mais parce que c'était vachement sympa de s'promener, d'regarder les choses... ça a été aussi un succès qu'on a pu estimer, c'est qu'les Rochelais sont venus.
Et puis, bon, les gens ont bien réagi mais c'est vrai qu'on n'a pas fait d'interview... personne s'est manifesté... parce que souvent, les gens écrivent au maire... ou mettent des p'tites choses dans la boîte à idées... mais bon, j'crois que c'est vrai ç'aurait été intéressant de pousser un peu plus loin, de savoir vraiment ce qui avait... comment les gens avaient réagi, parce que par-delà le regard, par-delà le fait qu'ils trouvent ça bien, ou sympa ou beau ou quoi... on n'a pas eu de réactions plus fouillées que ça...

— Oui... Moi je me posais la question du passage justement entre ce que vous faisiez dans les expo en intérieur et puis après le travail que vous avez fait en extérieur.

— Y'a eu une gestation... c'est pour ça que je vous disais que j'ai beaucoup théorisé, c'est-à-dire que je suis resté deux ans, sans faire, à vrai dire, parce que l'expo à la Villette c'était 86, et ça j'ai commencé les études là-dessus en 88. Y'a eu gestation parce que y'avait pas de marché à ce moment-là, c'est-à-dire que, y'avait pas de propositions pour travailler dans l'espace public. Les architectes étaient totalement bloqués, mais totalement, c'est-à-dire que moi j'en connaissais un certain nombre... ils ne voulaient pas entendre parler de travailler avec des éclairagistes extérieurs. C'était vraiment là-dessus de leur part, c'était se faire prendre quelque chose, c'était vraiment, bon ils étaient arc-boutés sur une certaine idée du pouvoir, les équipes pluridisciplinaires n'existaient quasiment pas. Ils venaient à peine d'intégrer les paysagistes et déjà ça s'passait pas si bien parce qu'on leur demandait autre chose que de faire des bouts de gazon donc ça commençait à devenir difficile. Et donc, nous débarquant là-dessus, moi j'ai eu des contacts avec des architectes qui se sont très très mal passés... y compris violemment... enfin verbalement évidemment... mais de manière très violente, parce qu'ils se sentaient dépossédés de leur oeuvre... sur les projets à construire, je parle... pas sur les lieux existants... c'est d'ailleurs pour ça qu'on a pu démarrer sur des lieux existants et pas sur des architectures ou des aménagements. Ce qu'on fait maintenant sans aucun problème avec des architectes et

des paysagistes. Mais donc... le trou qui y'a eu, effectivement, c'est que y'avait pas de demande parce que y'avait quasiment rien qui avait été fait, y'avait eu Jarre qui était intervenu à Houston mais pas encore à Lyon, puisque Lyon c'était 88... donc les maires se disaient... on peut faire un événement, de la lumière, de la fête, etc... mais y'avait pas la notion de... la pérennité de la lumière, et surtout de la mise en scène de la lumière dans la ville. A des échelles de cette dimension, on passait tous, nous les artistes, pour des charlots, c'est-à-dire que, bon, on sait tous que l'espace public c'est quand même difficile, ça demande des moyens techniques, des contraintes, de vandalisme, tout un état de choses qui... bon, pour moi, me paraissait assez normal et évident puisque j'avais une formation d'ingénieur, mais qui pour un maire quand il vous connait pas, c'est... bon vous êtes bien gentil mais travailler sur 1 km, vous allez vous planter, dans deux ans tout est cassé, il s'passera plus rien... il fallait quand même se battre contre tout ça. Et donc... même si on avait un certain nombre d'idées, c'est vrai que moi j'ai passé quasiment deux ans à essayer de réfléchir à ça, à faire des études qui tombaient à l'eau... parce que... soit les gens s'engageaient pas... donc c'est vrai, à la fois j'ai fait mes classes comme ça, c'est-à-dire j'ai pu réfléchir, mener une réflexion là-dessus, développer surtout des idées sur la lumière, comment elle pouvait s'intégrer dans la vie, quel rôle elle pouvait jouer, quel rôle, nous, on pouvait jouer concepteur lumière, comment on pouvait travailler en équipe, de quelle manière... et puis on a développé tout c'qu'on a développé depuis ici à l'agence, qu'on a appelé l'urbanisme-lumière qui est effectivement une réflexion globale, profonde, sur la lumière et la ville au sens large, c'est-à-dire, pas des réalisations avec des opérations sur lesquelles on a des maîtrises d'oeuvre, mais une réflexion presque théoricienne qui est l'équivalent de la réflexion de l'urbanisme sur la ville, c'est-à-dire des orientations, des schémas, des analyses, de ce qui a été fait et qui était souvent catastrophique... un regard... enfin... avoir la prospective... et ça en lumière ça n'existait pas. On gérait toujours le quotidien. On réglait les rues à éclairer, les problèmes techniques à régler, la maintenance à faire. On avait un petit budget, on se disait, tiens...y'a une avenue qu'on n'a pas fait, faut la faire...

Outils et méthodes les expositions en intérieur et sur les espaces publics

(...) Ce qui m'a servi, c'est l'utilisation de toute l'informatique et l'électronique, d'autant plus que, donc là, j'ai vraiment aucun problème de compréhension de cette technologie là... et dans "La lumière dans tous ses états", on avait des lumières déjà programmées en 85, c'est-à-dire que la lumière est évolutive, le parcours était évolutif parce que les gens s'y promenaient mais parce que la lumière évoluait aussi, de manière très sensible, de manière très fine, parce que bon, moi j'aimais pas trop les effets, j'étais pas trop spectacle à ce niveau là, je venais pas du show-biz, ni des choses comme ça, c'était plutôt des choses très lentes et quasiment imperceptibles.

C'est aussi pour ça que la ville m'intéressait, c'est qu'on pouvait travailler de cette manière **presqu'imperceptible**. Donc cet esprit là, c'est un esprit qui nous a servi dans la ville, parce qu'on n'avait pas, ni de complexe, ni d'état d'âme par rapport au matériel des compagnies d'éclairage et qu'effectivement, on les trouvait mal foutues, obsolètes... alors on foutait un bout de réflecteur, on créait un truc autour, on les détournait... et ça pour eux, c'était... ils comprenaient pas...

Question de temps

Il y a une notion qui est fondamentale, c'est la notion du temps. C'est-à-dire que... y compris quand on a fait les essais à Niort. Moi je me suis dis... on a fait les premiers essais... on était... y'avait des couleurs très violentes... un peu plus que celles-là. Les effets sur le donjon étaient très rapides. Et je me suis dis on peut pas vivre dix ans avec ça, ni quinze ans, ni vingt ans, et moi-même je me le suis dis... mais je vais pas me barer, rentrer chez moi à Pairs et laisser des trucs comme ça. ... parce que dans une exposition, quand on sait qu'elle dure 2 mois, 2 mois 1/2, on peut y'aller, les gens ne viennent qu'une fois, ils viennent pas tous les jours, souvent c'est les gardiens qui ralent parce qu'ils ont la tête comme ça... mais le spectateur, il faut quand même effectivement, lui en mettre plein la vue... mais on sait que ça dure 1/2, 3/4 d'heures et que il sort, il en a plein les yeux, plein les oreilles. L'espace urbain c'est pas un spectacle, enfin... c'est un peu tout le débat aussi aujourd'hui, sur la scénographie et l'espace urbain ou le théâtre urbain, je crois que ça l'est, mais pas dans le côté spectaculaire, justement... ça l'est, dans ce qu'on trouve dans le spectacle, c'est-à-dire une forme de rêve, une forme aussi de liberté de l'esprit, c'est-à-dire qui vous permet aussi de vous échapper quand vous regardez quelque chose, ça vous permet de vous échapper et quand on va au spectacle c'est aussi ça qui est intéressant. Y'a une convention qui fait que depuis vous êtes assis on vous présente quelque chose et vous savez que vous avez le droit de vous éclater pendant un certain temps.
Alors la ville ça doit être ça de temps en temps, et c'est vrai que quand on passe sur le pont Alexandre III et qu'on regarde la Seine, c'est deux secondes mais c'est extraordinaire. Et je pense que c'est cette image-là du spectacle qui est intéressante. C'est pas le fait de asseyez-vous on va vous envoyer les machins, les trucs, la lumière, le bidule, et puis... pour rentrer chez vous le soir, aller dormir, c'est terminé. Ca sûrement pas. Mais je crois que ça doit être à la limite du perceptible mais un perceptible qui fait une fracture un peu dans votre esprit, c'est-à-dire qu'effectivement qui vous arrête quand même deux secondes, de manière à vous dire oui c'est beau, là où je vis c'est beau, y s'passe quelque chose quoi, et puis après on n'y pense plus... on voit les poubelles sur la route... c'est pas grave. Enfin, c'est un peu ça qui m'intéresse. C'est vrai que cette notion de pérennité c'est une notion qui est pas évidente parce qu'on a toujours envie d'en faire trop... mais c'est là-aussi qu'on se

retrouve citadin parce que, bon, moi je suis un fana de la ville, je me fais chier à la campagne, donc je me mets aussi moi-même à la place des gens qui habitent là et finalement j'essaye aussi de me mettre à leur place au quotidien... et ça effectivement, je crois qu'il faut avoir de l'humilité sur la ville, quand on travaille dans la ville, enfin, si on aime vraiment ça, il faut être très humble, parce que je pense qu'on est toujours rien par rapport à ce qu'est vraiment l'entité ville, son histoire, son poids, son volume, sa dimension... on est vraiment rien du tout, quoi... mais ça veut pas dire qu'il faut rien faire...

Investissement dans la lumière et communication : les maires en redemandent

R. N. : La tour Eiffel a été amortie sur 3 ans, c'est-à-dire que la totalité de ce qui a été payé, concept compris a été amorti en termes de consommation électrique sur 3 années. Donc c'est vraiment génial pour un investissement...
Ca je pense que c'est la première chose. Mais la deuxième chose qui pour moi est beaucoup plus fondamentale, c'est le désir d'image et de communication, c'est pour ça qu'on est à la limite de la mode et j'espère qu'on n'y est pas dedans, enfin moi j'espère parce que je pense que c'est fondamental c'qu'on fait dans la ville, c'est pas juste pour faire joli. Mais c'est vrai qu'actuellement, si on bosse beaucoup, c'est parce qu'il y a un désir de la part des maires et non plus des services techniques parce qu'on bosse pas avec les services techniques. Enfin, on bosse avec eux dans la pratique, mais c'est pas eux qui viennent nous chercher, c'est pas eux qui nous interrogent. C'est les maires directement avec qui on est en conversation. Et effectivement, ce qui les intéresse eux, ils le disent nettement, c'est communiquer, c'est-à-dire montrer l'image de la ville, montrer une certaine idée de la ville, une certaine image de la ville. Et ça, la lumière c'est génial, parce que ça coûte beaucoup moins cher que l'architecture ou l'urbanisme... c'est quand même... vous pouvez changer un espace avec 20 ou 200 fois moins d'argent....
— Mais l'espace est toujours là.
—Ca pose des vraies questions. J'suis d'accord. Ca veut pas dire qu'il faut pas changer l'espace. Mais on peut agir plus vite. Alors, des fois, quand ça se passe mal effectivement... être à ras les pâquerettes c'est d's'dire, bon ben on éclaire le tas de merde qu'on a, et puis les gens vont se dire que c'est super, ça c'est vraiment la mauvaise réponse à une mauvaise question mais des fois aussi, y'a des aménagements qui sont faits en parallèle, et la lumière permet de les mettre en valeur ou en tous cas de voir que ces aménagements ont une fonction autre intéressante, justement, de relation à l'espace... c'est tous les réaménagements de centre ville actuellement, on peut pas imaginer de les faire avec une lumière nulle. Sinon, à quoi ça sert de repenser les centres villes.

ANNEXE

Le guide de l'entretien était le suivant :

trajet professionnel

Comment en vient-on à l'éclairage public, modifications des praiques depuis le début?
Comment travaille-t-on avec les autres concepteurs intervenants sur l'espace public ?
Techniques nouvelles
Qui décide la commande ?
Types d'intervention différentess (monumental, routier, public...)
Comment se fait la connaissance du quartier sur lequel on intervient ?
Quelles sont les références culturelles (livres, idées, villes, histoire...) ?
Contacts avec d'autres villes, organisations internationales, congrès..
Comment se fait-on une idée de la perception de l'éclairage ?
Parler d'un projet précis
Projet jugé réussi ou râté
Quelles types de représentations (graphiques, photos,simulation...) sont employés ?
quels sont les problèmes de représentations ?
Y a t-il un retour sur les réalisations, sous quelle forme ?
Quelles sont les contraintes, emprise publique, bâti, sol...
Est-ce que le cinéma, le théâtre, la photo ont une influence et laquelle ?
Le marché des lampes
Qu'est ce qu'un bon éclairage d'ambiance ? comment le juge -t-on ?

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

ALEKAN, H. *Des lumières et des ombres,* F éditions, Centre national des lettres.

ARGAN G.C., *Gropius et le Bauhaus. L'architecture dans notre société,* Paris, Denoël-onthier, 1979 (Turin, 1951).

ARNHEIM, R. *Dynamiques des formes architecturales,* Bruxelles, Mardaga, 1986.

ARNHEIM, R. *Vers une psychologie de l'art,* Seghers, Paris, 1973 (University of Californie press, 1966)

AUGE, M. *Un ethnologue dans le métro* . Ed. Hachette, Paris, 1986

AUGOYARD, J.F. "Du lien social à entendre." *Actes du XIIIè colloque de l'AISLF : Le lien social* . Université de Genève, Genève, 1989

AUGOYARD, J.F. *Pas à pas. Essai sur le cheminement en milieu urbain.* Ed. du Seuil, Paris, 1979

AUGOYARD, J.F. (sous la direction) *Les facteurs lumineux du sentiment d'insécurité,* Cresson, E A Grenoble, 1990.

AUZELLE, R. *323 citations sur l'urbanisme,* Vinvent, Fréal, Paris, 1964.

BALTRUSAITIS, J. *Anamorphoses - Les perspectives dépravées,* Flammarion, Paris, 1984.

BAURMAN. HAUVANMANG *L'ambiance urbaine. Réflexions sur la ville et l'environnement sensible.* CRU, Paris,1972.

BELTRAM, A. & CARRE, P. *La fée et la servante,* Paris, Belin, 1991.

BENJAMIN, W. L'oeuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique. *Essais 2 . 1935 -1940* . traduit de l'allemand par M. de Gandillac, Denoël / Gonthier, Paris, 1983, p. 87-126

BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIXème siècle.* Ed. du Cerf, Paris, 1989

BENJAMIN, W. Paris, la ville dans le miroir. *Paysages urbai.*n traduit de l'allemand par J. Lacoste, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau. Paris, 1988, p. 286-290

BENJAMIN, W. Petite histoire de la photographie. *Poésie et Révolution* . traduit de l'allemand par M. de Gandillac, Denoël, Dossiers des Lettres Nouvelles, Paris, 1971, p. 15-35

BERTRAND, M.J, LISTOWSKI, H. *Les places dans la ville,* Dunod, Paris, 1984

BORDREUIL, S. et al. *La civilité tiède, recherche sur les valeurs urbaines dans les "nouveaux centres"* . CERCLES/EDRESS, Aix-en-Provence, 1988

BRISSETT, D. et EDGLEY, CH. *Life as Theater : A Dramaturgical Sourcebook* . Chicago, Aldine, 1975

BROWN, R. *Clefs pour une poétique de la sociologie* . essai traduit de l'américain par R. Clignet, Actes Sud, Paris, 1989

CAUQUELIN, A. *La ville la nuit* , Presses Universitaires de France, Paris, 1977.

CAUQUELIN, A. *Essai de philosophie urbaine,* PUF, 1982.

CAUQUELIN, A. *L'invention du paysage,* Paris, Plon,1990.

CAUVIN, C *La perception des distances en milieu intra urbain,* éditions du CDSH, coll. Synthèse et documentation, CNRS, Paris, 1984.

CERDA *La théorie générale de l'urbanisation*, (1867), Paris, Seuil, 1979.

CHARRE, A. *Art et urbanisme*, Paris, PUF, 1983.

CHASTEL, A. "Situation de Wôlfflin : les principes fondamentaux de l'histoire de l'art", *Revue d'esthétique*, 7, N° 3, p. 277-287, 1954.

CHELKOFF, G. et al. *Une approche qualitative de l'éclairage public*, Cresson, E. A Grenoble, 1990.

CHOAY F., MERLIN P. *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, PUF, 1988.

CHOAY, F "Pour une nouvelle lecture de C. Sitte" in Communications, n° 27, Paris, p.103-112, 1977.

CHOAY, F *La règle et le modèle*, Paris, Seuil, 1980.

CHOAY, F. *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie.* Paris, Seuil, 1965.

COLLECTIF. (ss la dir. de Duplessis, Y.) *Les couleurs visibles et non visibles*, Rocher, Monaco, 1984.

COLLECTIF. *Cinéma et architecture*, Paris, Méridiens Klincksiesk, 1991.

COLLECTIF. *Lumière*, Autrement n° 125, Paris, 1991.

COLLECTIF. *L'Internationale Situationniste*, Paris, Ed. Champ Libre, 1975

COLLECTIF *Walter Benjamin et Paris* . Colloque international 27-29 juin 1983, édité par Heinz Wismann, Ed. Cerf, Paris, 1983

Colloque d'Arc-et-Senans 8-10 novembre 1990, Paris, Plan Urbain, Editions Recherches, 1991.

Colloque international de lyon (1983) : *L'idée de la ville,* Présentation de Guéry F., Ed du champ vallon, Seyssel, 1984.

Compte rendu de la réunion du groupe de travail espaces publics du 2 Déc. 1987 - Paris Plan Urbain.

COLOMB D *Quelques réflexions sur Paris,* texte de René Pons + recueil photos, Paris, Marval, 1989.

CONAN, M. *Concevoir un projet d'architecture,* L'Harmattan, Paris,1990.

CULLEN, G. *Townscape,* Londres : Architectural press, 1961.

DAMISCH, H. *L'origine de la perspective,* Paris, Flammarion, 1987.

DEBORD G. *La société du spectacle,* Ed. Buschet/Chastel, Paris, 1967.

DAGOGNET, F. (sous la direction de) Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage.

DE CERTEAU, M. *L'invention du quotidien. Arts de faire* . Union Générale d'Editions, coll. 10/18, Paris, 1980.

DELEUZE, G. *L'image mouvement,* Paris, Minuit, 1983.

DELEUZE, G. *L'image temps,* Paris, Minuit, 1985.

DELEUZE, G. *Foucault* , Paris, Minuit, 1986.

DOISNEAU R., DELVAILLE B. *Passages et galeries du 19 ème siècle - Le piéton de Paris-,* ACE éditeur, 1981.

DUVIGNAUD, J. *Lieux et non-lieux* . Ed. Galilée, Paris,1977.

FISHER, BELL, BAUM Environmental psychology, 2 ème édition, CBS college publishing, New York, 1984

FRAMPTON, K. L'architecture moderne. Une histoire critique. Edition Philippe Sers, Paris, 1985.

FRANCASTEL, P *Art et technique aux XIX è et XXè siècles,* Paris, Minuit, 1956.

FRANCASTEL, P. L'image, la vision et l'imagination. De la peinture au cinéma, Paris, Denoël Gonthier, 1983.

GAUDIN, H. La cabane et le labyrinthe, Recherche CORDA, 1977.

GEHL, J. *Life between buildings. Using Public Space* . Van Nostrand Reinhold, New York, 1987

GEIST J.F. *Le passage, Un type architectural du XIX ème siècle,* Bruxelles, Mardaga, 1989.

GIBSON, J. The perception of the visual world, Houghton Mifflin Company, Boston, 1950.

GIDDENS, A. *La constitution de la société* . traduit de l'anglais par M. Audet, Presses Universitaires de France, Paris, 1987

GOETHE, *Traité des couleurs*

GOFFMAN, E. *Behavior in Public Places* . New York, The Free Press, 1963

GOFFMAN, E. *Façons de parler* . traduit de l'américain par A. Kihm, Ed. de Minuit, Paris, 1987

GOFFMAN, E. L'ordre de l'interaction. *Les moments et les hommes* . textes recueillis et présentés par Y. Winkin, Paris, Seuil/Minuit, 1988, p. 186-230

GOFFMAN, E. *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. la présentation de soi* . traduit de l'américain par A. Accardo, Ed. de Minuit, Paris, 1973

GOFFMAN, E. La situation négligée. *Les moments et les hommes* . textes recueillis et présentés par Y. Winkin, traduit de l'américain par Y. Winkin, Ed. Seuil/Minuit, Paris, 1988, p. 143-149

GOFFMAN, E. *Les cadres de l'expérience* . traduit de l'américain par I. Joseph, Paris, Ed. de Minuit, 1991

GOFFMAN, E. *Les rites d'interaction* . traduit de l'anglais par A. Kihm, Paris, Ed. de Minuit, 1974

GOMBRICH, E *L'écologie des images*

GOMBRICH, E. *Histoire de l'art* . traduit de l'anglais par J. Combe et C. Laurol, Flammarion, Paris,1986

GOMBRICH, E. *L'art et l' illusion- psychologie de la représentation picturale*, NRF, Gallimard, Paris, 1971 (1960)

GUIDONI, E. *La ville européenne. Formation et signification du 4 ème siècle au 11ème siècle*, Mardaga ,1981.

GUILLAUME, P. *La psychologie de la forme*, Flammarion, 1979.

HATWELL Y.*Toucher l'espace - La main et la perception tactile de l'espace.* Presses Universitaires de Lille, 1986.

HEGEL G.W.F. *Esthétique*, Paris, PUF, 1953.

HEINICH, N. L'art et la manière : pour une "cadre-analyse" de l'expérience esthétique. *Le parler frais d'Erving Goffman* . Ed. de Minuit, Paris, 1989, p. 110-120

HESSEL, F. *Promenades dans Berlin.* traduit de l'allemand par J.M. Beloeil, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1989

Images et imaginaires d'architecture, ouvrage de l'exposition, CCI, Paris, 1984.

JOSEPH, I. Voir-Exposer-Observer. *L'espace du public. les compétences du citadin.* Colloque d'Arc-et-Senans 8-10 novembre 1990, Paris, Plan Urbain, Editions Recherches, 1991, p. 23-31

JUNICHIRO, T *Eloge de l'ombre,* Paris, Sieffert, 1988 (1933).

KAUFMANN P. *L'expérience émotionnelle de l'espace,* Paris, Vrin,1967.

KLEIN R. *La forme et l'intelligible,* Paris : Gallimard, 1970.

KÖHLER W. *Psychologie de la forme,* Paris, Gallimard, 1964.

KRIER R. *L'espace de la ville - Théorie et pratique,* (1975), Bruxelles, AAM, 1980.

LASSUS, B. Le paysage comme organisation d'un référent sensible. *Le débat.* n° 65, Gallimard, Paris, mai-août 1991, p. 94-111

LAVEDAN, P. *L'urbanisme à l'époque moderne,* Genève, Droz, Paris, Arts et métiers graphiques, 1982.

LAVEDAN, P *L'architecture française,* Librairie Larousse, 1944.

LAZORTHES G. *L'ouvrage des sens,* Flammarion, Paris, 1986.

LE CORBUSIER *Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture,* Minuit, Paris, 1957

LE CORBUSIER *Urbanisme,* Arthaud, 1925.

LEFEBVRE, H. *La production de l'espace,* Anthropos, Paris, 1974.

LURÇAT, A.*Formes, composition et lois d'harmonie. Eléments d'une science de l'esthétique architecturale,* Tome IV, Editions Vincent Fréal, Paris, 1955.

LYNCH, K. *L'image de la cité,* (MIT Press, 1961), Dunod, Paris, 1965.

LYNCH, K. *Voir et planifier-* L'aménagement qualitatif de l'espace (1976, MIT), Bordas, Paris, 1982

MAITTE, B. *La Lumière,* Seuil, Paris, 1981.

MARCEL O. (sous la direction de) *Composer le paysage,* - Constructions et crises de l'espace (1789-1992). Seyssel, Champ Vallon, 1989.

MATORE, G. *L'espace humain,* La Colombe, Paris, 1962.

MEDAM, A. *New York Terminal* , Ed. Galilée, Paris, 1977

MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception.* (1945) Gallimard, coll. Tel, Paris, 1987.

MERLEAU-PONTY, M. *L'oeil et l'esprit,* 1961,

MICHELIS, P. A. *L'Estnétique de l'architecture,* Paris, Klinsieck, 1974.

MINTER, B.E. "Architecture and urban scene", in "journal of town planners", Mai 1956.

MISSAC, P.*Passage de Walter Benjamin* , Ed. du Seuil, Paris, 1987

MOLNAR F. "Eléments sensoriels de la vision " in *Revue d'Esthétique,* Voir entendre, 1976/4, UGE, 1978.

MOLES, A. *Labyrinthes du vécu* . Librairie des Méridiens, Paris, 1982

MOORE, C. *L'architecture sensible,* Dunod, Paris, 1980

MUMFORD, L. *La cité à travers l'histoire.* (1961), Paris, Seuil, 1964.

NINIO J. *L'empreinte des sens,* Paris, Odile Jacob, 1989.

NORBERG-SCHULZ *Genius loci,* Bruxelles, Mardaga, 1981.

NORBERG-SCHULZ *Système logique de l'architecture,* Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1974

PATTE P. *De la manière la plus avantageuse d'éclairer les rues d'une ville pendant la nuit en combinant ensemble la clarté, l'économie et la facilité de service,* Paris, 1766.

PERRIAULT, J. *Mémoires de l'ombre et du son,* Paris, Flammarion, 1981.

PIRENNE, M. H. *L'oeil et la vision,* Gauthier-Villars, Paris, 1972.

PORTOGHESI P. *Au delà de l'architecture moderne,* Paris, L'équerre, 1981.

RASMUSSEN *Experiencing Architecture*

RASMUSSEN *Villes et architectures - Un essai d'architecture urbaine par le texte et l'image,* l'Equerre, Paris, 1984 (Première édition danoise : 1949)

ROCHLITZ, R. Walter Benjamin : une dialectique de l'image. *Critique* . n° 431, tome XXXIX, avril 1983, p. 287-319

ROSSI *L'architecture de la ville* (Padoue, 1966), L'équerre, 1981.

ROWE C. ET SLUTZKY R. *Transparency, litteral and phenomenal,* MIT, 1973.

SANSOT, P. *Poétique de la ville* . Klincksieck, Paris, 1984

SCHUTZ, A. Sens commun et interprétation scientifique de l'action humaine. *Le chercheur et le quotidien* . traduit de l'anglais par A. Noschis, Méridiens Klincksieck, Paris, 1987, p. 7-63

SCHUTZ, A. Sur les réalités multiples. *Le chercheur et le quotidien* . traduit de l'anglais par A. Noschis, Méridiens Klincksieck, Paris, 1987, p. 103-167

SENNETT, R. Architecture de verre. *Le temps de la réflexion. La ville inquiète* . vol. VIII, traduit de l'anglais par M. Froment-Meurice, Gallimard, Paris, 1987, p. 125-140

SENNETT, R. *Les tyrannies de l'intimité* . traduit de l'américain par A. Berman et R. Folkman, Ed. du Seuil, Paris, 1979

SIMMEL, G. Digressions sur l'étranger. *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine* . textes traduits et présentés par Y. Grafmeyer et I. Joseph, Aubier, coll. RES/Champ urbain, Paris, 1990, p. 53-59

SIMMEL, G. Essai sur la sociologie des sens. *Sociologie et épistémologie.* Presses Univeristaires de France, Paris, 1981, p. 223-238

SIMMEL, G. Métropoles et mentalité. *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine* . textes traduits et présentés par Y. Grafmeyer et I. Joseph, Aubier, coll. RES/Champ urbain, Paris, 1990, p. 61-77

SIMMEL, G. Philosophie du paysage. *La tragédie de la culture et autres essais* . Petite Bibliothèque Rivages, Paris, 1988

SIMMEL, G. Rome. Une analyse esthétique.*Philosophie de la modernité* . Payot, Paris, 1989, p. 253-264

SIMMEL, G. Venise.*Philosophie de la modernité* . Payot, Paris, 1989, p. 271-277

SITTE, C. *L'art de bâtir les villes,* (Vienne, 1889), Paris, l'Equerre, 1981.

STRAUSS E. *Du sens des sens,* Grenoble, J Millon, 1989. (Berlin, 1935)

SZAMBIEN W *JNL Durand, 1760-1834, de l'imitation à la norme,* Ricard, 1984.

SZCZOT, F *Eléments analytiques de l'espace urbain,* D. Vincent, Paris, 1974.

Texte d'appel d'offre "*La question des espaces publics* " Plan urbain, 1986.

THEVENOT, L. L'action qui convient. *Les formes de l'action* . publié sous la direction de P. Pharo et L. Quéré, Ed. de l'Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1990

THIEL, P. "La notation de l'espace, du mouvement et de l'orientation" in *Architecture d'Aujourd'hui* n° 145, 1969, pp. 49-58.

UNWIN R *L'étude pratique des plans de ville,* L'équerre, 1981, (Londres, 1909)

VENTURI *De l'ambiguité en architecture,* (New York, 1966), Paris, 1976

VENTURI, SCOTT-BROWN, IZENOUR *L'enseignement de Las Vegas,* (Cambridge, Mass. 1972), Bruxelles, 1978.

VIRILIO, P. *L'espace critique* , Christian Bourgeois, Paris, 1984.

VIRILIO, P. *La machine de vision,* Paris, Galilée, 1988.

VIRILIO, P *L'inertie polaire,* Christian Bourgeois, Paris, 1990.

VON MEISS *De la forme au lieu*

VON UEXKULL J. *Mondes animaux et mondes humains,* Denoël Gonthier, 1956.

WHYTE, W. *City. Rediscovering the Center,* Doubleday, New York, 1988

WIECZOREK D. *Camillo Sitte et les débuts de l'urbanisme moderne,* Bruxelles : Mardaga, 1981

WINKIN, Y. Portrait du sociologue en jeune homme. *Les moments et les hommes.* textes recueillis et présentés par Y. Winkin, Ed. Seuil/Minuit, Paris, 1988, p. 13-92

WOLFFLIN H. "Prolégomènes pour une psychologie de l'architecture" (Munich, 1886), trad. E. A Grenoble, 1982, *Cahier de pensée et d'histoire de l'architecture.*

WOLFFLIN H. *Renaissance et baroque,* (1888), Brionne, Monfort, 1988

WORRINGER (W.) *Abstraction et Einfülhung* (1911), Paris, Ed. Klincksieck, 1978.

ZEVI B *Le langage moderne de l'architecture,* Paris, Bordas, 1981.

ZEVI B.*Apprendre à voir l'architecture,* (1951) Paris, Minuit, 1976.

REVUES

ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI N° 198, sept. 1978, *L'espace public.*
ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI N° 274, avril 91, *Lumières de l'espace.*
ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI N° 275 juin 91, *Le moderne est fatigué, lumières de la nuit.*
ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI N° 276 Sept. 91, *Lumières de l'époque.*
DAIDALOS N° 27, mars 1988, Thème : *The Architecture of Light*
DAIDALOS N° 33, sept. 1989, Thème : *Transparency and Velation*
LE DEBAT N° 64-65 *Le paysage moderne*

Table des matières

L'espace public, modes sensibles 3

Chapitre 1
L'ESPACE PUBLIC VU DES CONCEPTEURS 11
Appréhender et décrire l'espace urbain 12
Modes d'énonciation 13

I. La perception des formes de l'espace urbain public 15
La construction du vide. 15
Spatialite ouverte 20
Critique de l'espace 21
Conclusion : 23
Des limites en crise 23
Les parois ne sont plus seulement éclairées, elles éclairent 23
Les pleins et les vides se dissolvent 24
II. Les modalites du regard, ... 25
l'espace public comme paysage 25
Le point de vue 26
Mobilité du spectateur et du regard 28
Dynamique des formes visuelles 30
Conclusions 32
Quel est le rôle du spectateur ? 32
La distance paysagère 33
III. La vision de l'espace urbain sous influences 34
Voir comme au cinema, images 34
Du tableau à la séquence 36
Mise en scène de l'espace et mise en scène du public : voir en dramaturge 38
La ville comme théâtre 38
Le point de vue perspectif 40
Pratiques de scénographes 41

IV L'espace public électrique 43
Rappels d' histoire de l'éclairage urbain 44
Nécessité d'outils nouveaux et transversaux 48
V. Illusion, impression et effet 50
Les illusions artistiques 51
Les illusions géometriques et optiques 51
L'architecture en effets 52
L'effet comme sentiment 54
L'espace public des mises en vue 56

Chapitre 2
LES VISIBILITES SOCIALES DU PUBLIC 59
Des descriptions aux métaphores visuelles 60

I. Mise en scène
Première lecture de Goffman :
mise en scène et relations en public 62
Première lecture de Sennett :
mise en scène et expression en public 67
II. Transparence
Première lecture de Benjamin :
transparence et rêve collectif 69
Seconde lecture de Sennett : 72
transparence et intimite en public 72
III. Cadrage
Seconde lecture de Goffman :
cadrage et experience du public 76
IV. Reflet
Seconde lecture de Benjamin :
reflet et image dialectique 80
Troisième lecture de Sennett :
reflet et narcissisme 84
V. Exposition
Troisième lecture de Benjamin : exposition et choc
perceptif 87
Conclusion 90
Des descriptions de l'espace public 90

Conceptualisations de l'espace public 95

Chapitre 3
Approche interdisciplinaire 101

Des effets et des motifs 102
Effets 102
Motifs 103
Question d'échelle 104
Un espace public motivé 105
Observation in situ 106

ESQUISSE D'UN REPERTOIRE DES EFFETS VISUELS ET LUMINEUX DANS L'ENVIRONNEMENT URBAIN 107

1. Effets élémentaires 107
2. Dominante spatiale 108
3. Dominante psycho-motrice 108
4. Dominante sémantique 108

Filtrage 110
Découpe 116
Estompage 122
Compression / Dilatation 124
Approfondissement 130
Cadrage 149
Exposition 163

Conclusion 175

Epilogue : La production de l'espace public nocturne, pratiques d'éclairagistes (entretiens avec des professionnels) 179
ANNEXE
Guide entretien 215
Crédit photos 216
BIBLIOGRAPHIE 217