

Parcs et promenades pour habiter

Pascal Amphoux, Christophe Jaccoud

▶ **To cite this version:**

Pascal Amphoux, Christophe Jaccoud. Parcs et promenades pour habiter : douze monographies lausannoises (tome 3). [Rapport de recherche] n° 121, IREC (Institut de Recherche sur l'Environnement Construit); Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL). 1994, 158 p. hal-01875982

HAL Id: hal-01875982
https://hal.science/hal-01875982

Submitted on 18 Sep 2018

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.



PARCS ET PROMENADES POUR HABITER

Douze monographies lausannoises
Tome 3

PASCAL AMPHOUX

CHRISTOPHE JACCOUD

juin 1994

(2ème tirage nov. 97)

Rapport de recherche

no 121

INSTITUT DE RECHERCHE SUR L'ENVIRONNEMENT CONSTRUIT
DEPARTEMENT D'ARCHITECTURE
ECOLE POLYTECHNIQUE FEDERALE DE LAUSANNE

2 01116 (cres) III
711.4

PARCS ET PROMENADES POUR HABITER

Douze monographies lausannoises
Tome 3

PASCAL AMPHOUX

CHRISTOPHE JACCOUD

juin 1994

Rapport de recherche

no 121

INSTITUT DE RECHERCHE SUR L'ENVIRONNEMENT CONSTRUIT
DEPARTEMENT D'ARCHITECTURE
ECOLE POLYTECHNIQUE FEDERALE DE LAUSANNE

1997. REPRO EPFL

Avertissement

Ce document marque la troisième étape d'une recherche sur "les pratiques et les représentations urbaines de la nature" effectuée pour le Service des Parcs et Promenades de la Ville de Lausanne.

L'objectif de la première phase du travail, dont les résultats sont consignés dans un premier volume [1], était avant tout pragmatique et opératoire : il s'agissait principalement de définir des critères qualitatifs et des recommandations concrètes pour le nouveau Plan Directeur de la ville.

Celui de la seconde phase, qui s'est soldée par la production de douze vidéogrammes et l'édition d'une cassette [2], était double : fournir un outil de sensibilisation du grand public à la richesse et à la diversité végétale de la ville, constituer un matériau d'observation pour la troisième phase de la recherche.

L'objectif de cette troisième phase, cette fois, est de remonter en amont de ces productions et d'en fonder l'argumentaire, aussi bien sur le plan empirique que sur le plan théorique et méthodologique : à partir d'une interprétation rigoureuse des vidéogrammes précédents, sont développées douze monographies sur des parcs, des rues, des configurations ou des itinéraires lausannois. Celles-ci donnent lieu à deux types de mise en forme : le texte, qui cherche un passage entre le genre littéraire de la description et les techniques d'observation scientifique (une sorte d'éco-éthologie humaine de la ville); et la carte d'identité végétale,

---

[1] P. AMPHOUX, C. JACCOUD, *Parcs et promenades pour habiter - Tome 1, Etude exploratoire sur les pratiques et représentations urbaines de la nature à Lausanne*, rapport IREC, no 109, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, déc. 92.

[2] P. AMPHOUX, C. JACCOUD, *Parcs et promenades pour habiter - Tome 2, Douze vidéogrammes lausannois*, co-production IREC - DAVI, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, Ecole Cantonale d'Art de Lausanne, cassette vidéo, mai 93.

qui, comme outil synthétique de référence, ouvre le passage entre l'analyse et la conception des parcs et promenades.

Ce travail a bénéficié des appuis ou encouragements de nombreuses personnes que nous tenons à remercier. Nous pensons tout d'abord à Klaus Holzhausen, du Service des Parcs et Promenades, toujours attentif et bienveillant. Nous pensons ensuite à Yves Yersin et Pierre Merle, du DAVI, et à leurs étudiants, Karine Sudan, Benoît Rossel, Jean-Stéphane Bron et Luc Peter, qui ont réalisé les vidéogrammes, ainsi qu'à Bernard Borboen, responsable de l'audiovisuel au Département d'Architecture.

Nos remerciements vont enfin à l'ensemble des personnes qui se sont prêtées au jeu de l'"observation récurrente" : nos collègues de l'IREC, Thomas Busset, Daniel Kubler, Jean-Philippe Leresche, Dominique Malatesta, Yves Pedrazzini et Martin Schuler; ceux du Département d'Architecture, Olivier Fazan, François Iselin, Cathy Karatchian et Claudia Liebermann; ainsi que : Simon Arnaud, Pascal Chevalley, Serge Cohen, Anne Dupaquier, Christophe Gallaz, Patrick Genoud, Carole Grisoni, Dominique Hauser, Antoine Jaccoud, Sylvie Kobel, Gaspard Lamunière, Laurence Maillefer, Olga Söderström et Fabio Tomasini.

Pascal Amphoux
24 juin 1994

Introduction

Reprises

Soient considérés les rapports urbains à la nature. Schématiquement, on peut faire l'hypothèse suivante. A l'origine, la ville traditionnelle, commerciale et industrielle, se positionnait *face à la nature* (elle était le lieu de la civilité opposé à celui de la vie sauvage); il s'agissait alors de *protéger la ville contre la nature*, et ce face à face permettait de penser ville et nature comme deux entités séparées. Aujourd'hui, le développement exponentiel de grandes structures métropolitaines à l'échelle planétaire et la reconnaissance factuelle de ses effets destructeurs sur les climats, les cycles biogéochimiques, la production agricole, les flux éco-énergétiques ou encore l'équilibre des biocénoses, obligent à concevoir la position de la ville *dans la nature* (elle est devenue le lieu du désordre, de la pollution, des conflits sociaux dans l'ordre menacé de la nature). Il s'agit dès lors de *protéger la nature contre la ville*. Du même coup, **la nature devient impensable sans la ville et réciproquement.**

1. Position de recherche

1.1. Problematique generale - Fondement epistemologique et cadre thematique

Dire que le rapport à la nature est désormais, et de manière dominante, urbain, c'est donc prendre acte de la mutation précédente, dont nous faisons l'hypothèse qu'elle affecte non seulement la pensée scientifique (comme en témoigne le passage récent des sciences naturelles aux sciences éco-systémiques) mais aussi plus profondément la culture ordinaire (comme en témoignerait cette fois le passage de cultures rurales à des cultures urbaines de la nature).

De ce double passage résultent alors deux orientations majeures qui constituent respectivement le fondement et le cadre de ce travail :

- une orientation méthodologique générale qui consiste à engager la recherche sur le rapport urbain à la nature dans une mouvance épistémologique contemporaine : celle du *passage d'une écologie naturaliste* qui exigeait, dans la tradition positiviste, que la production de connaissance soit isolée du rapport vécu et du rapport sensible à l'environnement, *à une* **écologie humaine** *et humaniste* qui demande au contraire aujourd'hui, dans la tradition systémiste qui est déjà la sienne [3], à ce que les dimensions vécues et sensibles du rapport au monde soient réintégrées dans le processus de connaissance de la nature;
- une orientation thématique non moins générale, qui incite la même recherche à se donner pour objet la découverte et la construction de ce que nous appelons une **culture écologique ordinaire**, ensemble de pratiques et de représentations "ordinaires" de la nature, qui peuvent être anciennes ou nouvelles, individuelles ou collectives, rituelles ou accidentelles, mais qui sont toujours locales et circonstancielles, c'est-à-dire enfouies dans la vie de tous les jours [4].

A ces deux grandes orientations se mêlent alors une problématique particulière et une thématique locale - que nous résumons brièvement

---

[3] On peut souligner que cette vision systémiste commence à se vulgariser hors des champs strictement scientifiques, comme en témoigne par exemple l'émergence d'une prise de conscience collective de la finitude écologique de la planète.

[4] Par "culture écologique ordinaire" nous entendons un *ensemble de savoir-faire, de savoir-dire ou de savoir-vivre qui, loin des ferveurs militantes ou des phobies écologistes, induisent des comportements ou résultent d'usages respectueux de la nature.*

En particulier cette culture écologique ordinaire ne relève a priori ni d'un territoire, ni d'une époque, ni d'un groupe social particulier, comme lorsque l'on parle de la "culture italienne", de la "culture du XIXe siècle" ou de la "culture bourgeoise". Cela ne signifie pas qu'elle soit indépendante de ces déterminants spatiaux, temporels ou sociaux (l'analyse des discours permettra d'en retrouver et d'en recomposer les traces); mais cela signifie que ce ne sont pas eux qui en constituent le fondement. La culture écologique ordinaire n'est donc pas une culture instituée, mais relève d'un *consensus implicite qui, en-deça des appartenances religieuses, des idéologies patrimoniales et des modèles écologistes véhiculés par les médias, permet à des gens a priori étrangers les uns aux autres de se reconnaître dans toutes sortes de pratiques, de représentations ou de façons de percevoir le monde.* Celles-ci peuvent être très diverses, mais elles ont pour point commun de circonscrire des rapports spécifiques à la nature et de permettre à ceux qui le partagent implicitement de discriminer "celui qui sait" de "celui qui ne sait pas" : de la pratique du jardinage ou du tri des déchets à celle de la grande randonnée, des représentations sanitaires de la nature au symbole de l'équilibre du cosmos, ... - de la perception banale et ordinaire d'un cheminement urbain à la jouissance de l'usager des parcs et promenades dans la ville.

dans ce qui suit [5].

1.2. PROBLEMATIQUE LOCALE - L'IDENTITE TOPOGRAPHIQUE ET VEGETALE DE LA VILLE DE LAUSANNE

L'hypothèse est la suivante. La topographie mouvementée et l'importance du végétal donnent à la ville de Lausanne une identité propre, forte et spécifique. Faute d'avoir été suffisament mise en avant et étudiée, cette "identité topo-végétale" est actuellement menacée par toutes sortes d'interventions ou de transformations : chantiers consommateurs d'espaces verts, disparition de jardins privés, destruction des clôtures jardinées au profit de places de parc privées, homogénéisation des essences replantées, extension des surfaces engazonnées, standardisation des pratiques horticoles, stéréotypisation des principes d'aménagement, etc. Pris séparément, ces différents facteurs de déstructuration des caractéristiques végétales de l'espace urbain lausannois sont ponctuels et passent du reste souvent inaperçus. Mais considérés simultanément, ils sont susceptibles de produire à terme une mutation sans précédent :

- *des ambiances ou des configurations* qu'à l'échelle de sa rue ou de son quartier, l'habitant vit et apprécie intimement - souvent à son propre insu [6],
- *de l'identité lausannoise* qui, à l'échelle de la ville, structure l'imaginaire et le bien-être collectifs, sans lesquels celle-ci se réduit à un espace fonctionnel et ne mérite bientôt plus son nom.

Comment alors décrire le rôle du végétal dans cette identité ? Comment caractériser et typifier les ambiances végétales (facteurs sensibles de l'environnement végétal, tel qu'il est vécu au quotidien), comment repérer les configurations spatiales (rapport bâti/végétal, inscription dans la pente, orientation, ...) qui font partie de l'identité lausannoise, à l'échelle de la rue, du quartier, de la ville, voire de la région ? Telles sont les questions que nous posions et explorions dès la première phase de cette recherche et que nous approfondissons dans le

---

[5] Pour une présentation détaillée de cette problématique, on se reportera au Tome 1, *op. cit.*

[6] C'est parce qu'il vit dans son *milieu* qu'il ne *le* voit pas : le paysage quotidien n'est pas vu, mais "vécu"; il disparaît dans une perception plus profonde et plus sensible aussi. Et ce n'est que lorsque l'arbre du coin, là-bas, a été coupé que l'habitant prend conscience d'un manque. Le visage de la rue a changé. Ainsi du quartier, ainsi de la ville qui ne tarde pas à prendre le visage d'autres villes, c'est-à-dire, très précisément à perdre son identité.

présent volume. Rappelons-en les étapes principales.

1.3. Trois phases de recherche

Le premier volume, qui relate la première phase de ce travail, était directement centré sur des objectifs pragmatiques et opératoires [7]. Trois types de résultats y sont exposés :

- *une méthode d'approche et de collecte d'informations* sur la qualité des espaces verts urbains débouchant sur la constitution progressive d'un fichier de *"cartes d'identité végétale"*;
- *une typologie de critères qualitatifs destinés au concepteur* regoupés en cinq catégories principales (critères spatiaux, temporels, sémantico-culturels, critères liés à la matière végétale et critères psycho-moteurs ou imaginaires), dont la désignation et la définition constituent autant de matériaux concrets pour le concepteur de jardins;
- *un ensemble de recommandations au gestionnaire*, conçues non pas comme des recettes d'aménagement, qui seraient généralisables dans n'importe quel contexte, mais comme des principes qui obligent à ne penser d'application concrète qu'en fonction d'un concept et d'une orientation d'aménagement clairement formulés; ces principes étaient destinés d'une part à formaliser des *objectifs d'aménagement* pour le nouveau Plan Directeur de la ville, d'autre part à proposer des modalités inédites de *diagnostic*, de *gestion* et de *création* qui puissent devenir le fondement d'un Programme directeur à plus long terme.

Cette première phase avait en outre été l'occasion de sélectionner un nombre limité de terrains et de situations végétales, dont l'ensemble puisse être considéré comme représentatif de l'identité de la ville.

La seconde phase du travail a alors consisté, à partir des résultats de la première phase, à produire *douze vidéogrammes* sur les terrains retenus. Pour chacun d'entre eux, un concept dominant et des objectifs de prise de vue étaient rigoureusement précisés et transmis au preneur de vue. Ces séquences vidéos ont été réalisées par le Département Audiovisuel de l'Ecole d'Art de Lausanne et ont fait l'objet de l'édition d'une cassette [8]. Elles ont été exposées à deux reprises au Forum de l'Hotel de Ville lors de la présentation publique du Plan Directeur et au

---

[7] P. Amphoux, C. Jaccoud, *Parcs et promenades pour habiter - Tome 1, op. cit.*

[8] P. Amphoux, C. Jaccoud, *Parcs et promenades pour habiter - Tome 2, op. cit.*

CHUV (Centre Hospitalier Universitaire Vaudois) lors d'une exposition de photographies sur les parcs et promenades de la ville.

La troisième phase, enfin, dont le présent document fait état, repose sur une interprétation rigoureuse des vidéogrammes précédents. Ceux-ci ont été soumis à l'observation et aux commentaires de groupes d'experts de disciplines aussi différentes que possible, de manière à couvrir un spectre de regards croisés autour des pratiques et des représentations des espaces verts lausannois. L'analyse de ce matériau donne lieu à deux types de mise en forme qui font les deux parties de ce rapport :

- la première est littéraire, au sens où elle se solde par la rédaction de douze monographies, qui font le bilan des arguments développés au cours des entretiens en privilégiant et en tentant de renouveler *le mode de la description*;
- la seconde se veut plus technique et se présente sous *la forme d'un fichier* qui consigne, de manière synthétique et dans un style télégraphique, les citations et les critères principaux dégagés autour de chaque terrain.

1.4. METHODOLOGIE - UNE APPROCHE QUALITATIVE, INDIRECTE, INTERPRETATIVE ET CUMULATIVE

Rappelons d'abord que compte tenu des objectifs et des moyens disponibles, nous avons recouru à une **approche** strictement **qualitative**. Ceci permet de souligner au passage la pertinence potentielle d'une étude plus comptable et quantitative, notamment sur l'usage des parcs de la ville.

Par ailleurs, compte tenu de la forte charge affective et idéologique de la thématique des espaces verts, les techniques d'enquête que nous avons retenues relèvent de ce que nous appelons une **approche indirecte**. En effet, si l'on interroge les gens "directement", c'est-à-dire en leur posant une série de questions précises sur leurs souhaits ou leurs "aspirations" en matière d'espace vert, on risque de n'obtenir que des réponses stéréotypées, reflétant les discours ambiants de l'écologie, de la qualité de vie et de la protection de l'environnement (en gros, il faut toujours plus d'espaces verts dans la ville).

Du même coup, l'**approche** est fondamentalement **interprétative** - et non explicative : nous ne cherchons pas à prouver ou à vérifier la véracité de telle pratique dans une *logique hypothético-déductive*, nous cherchons à révéler et à comprendre des comportements ordinaires, le plus souvent inaperçus, et pour cela nous ne pouvons que nous inscrire dans une

logique interprétative qui consiste à recomposer des faits et gestes, déjà composés par les habitants ou récités à leur manière. Autrement dit, pour reprendre une distinction classique en épistémologie des sciences sociales, nous visons la compréhension des phénomènes, et non leur explication [9].

Enfin, l'**approche** doit être dite **multiple et cumulative** - nous verrons qu'elle repose sur le principe de récurrence. Pour limiter l'arbitraire de l'interprétation et parvenir à objectiver des phénomènes, il faut croiser des interprétations différentes et contrôler de la sorte le degré d'objectivité de ce que l'on avance en fonction d'un *taux de redondance intersubjective*. A un premier niveau, on peut chercher à établir de tels recoupements au sein du même matériau d'analyse (en l'occurrence des discours ou des récits), mais il est évidemment intéressant de redoubler ces possibilités de recoupement en multipliant et en cumulant plusieurs corpus différents.

Aussi avons-nous utilisé trois techniques qui permettent, par des biais différents et de manière indirecte, de libérer la parole de la personne interviewée et de recueillir des discours plus riches, plus foisonnants, parfois plus hésitants, mais qui révèlent alors en négatif, les fondements d'une pratique réelle et d'un rapport sensible à la nature urbaine. Ces trois techniques que nous pratiquons, sous des formes diverses, depuis plusieurs années, sont respectivement :

- la "carte mentale" - qui consiste à faire dessiner la carte subjective des espaces verts de la ville et à recueillir les commentaires induits par la carte en question;
- l'"enquête réputationnelle" - qui consiste à faire émerger une parole collective par l'animation d'une ou plusieurs réunions de groupe confrontant les avis de spécialistes et d'usagers choisis.
- l'"observation récurrente" - qui consiste à soumettre des documents photo- ou vidéographiques à l'interprétation de spécialistes de disciplines différentes, en les faisant réagir sur les commentaires ou interprétations de ceux qui les ont précédé.

La description des deux premières techniques, utilisées en première phase, fait l'objet d'un développement dans le volume 1. Nous ne donnerons donc de précisions que concernant la troisième.

---

[9] Ces parti-pris méthodologiques inscrivent nos travaux dans une perspective proche de celle d'une ethnosociologie qui, comme le montre Gérard Derèze, plaide pour "une fécondation interdisciplinaire limitée" et pour des "démarches qualitatives croisées". Pour un bilan récent sur ces méthodes, voir GERARD DEREZE, *Une ethnosociologie des objets domestico-médiatiques*, CIACO, Université Catholique de Louvain-la-Neuve, no 222, 1994, chap. 1.

2. La technique de l'observation récurrente

2.1. Ressaisissements

Indirecte, interprétative et cumulative, cette technique l'est par trois biais différents, qui constituent autant d'orientations méthodologiques complémentaires :

- non pas faire parler les gens, comme nous l'avions fait jusqu'alors, mais *faire parler la ville* - ou les lieux tels qu'ils sont fréquentés; ceci suppose que l'on admette l'hypothèse que les lieux parlent, ou du moins qu'ils disent quelque chose sur les pratiques et représentations urbaines;
- non pas se limiter à une observation sensible ou à un relevé ethnographique sur les lieux-mêmes (ce qui est toujours très lourd et pour l'enquêteur et pour l'enquêté), mais passer par le médium de la *représentation vidéographique* pour autoriser une observation rétrospective répétable;
- non pas analyser les séquences vidéographiques selon un modèle sémiotique, sociologique ou topologique, mais croiser les regards disciplinaires et promouvoir la *multiplicité des interprétations* comme moyen d'objectivation.

Cette "technique de l'observation récurrente", que nous avons formalisée sous ce nom dans un autre contexte [10], tire parti d'expériences et de principes exploités dans de nombreux travaux antérieurs. Trois sources principales méritent d'être citées :

- les *travaux de sociologie urbaine* qui ont utilisé la photographie comme moyen d'investigation [11]; ces travaux ont montré que le pouvoir d'émotion propre à la photographie, que sa force référentielle intrinsèque et les effets de mise à distance qu'elle autorise en font un instrument précieux lorsque l'on veut "faire

---

[10] Cf. P. Amphoux, "Histoires d'habiter", dans B. Galland, F. Galley, P. Amphoux, *Habitat solaire à l'usage*, Enquêtes sur la réalisation expérimentale de trois immeubles collectifs, rapport IREC, no 89, DA-EPFL, Lausanne, 1990, pp. 61-161.

[11] Cf. notamment : R. Ledrut, *Les images de la ville*, Anthropos, Paris, 1973; Y. Chalas et H. Torgue, *La ville latente, espaces et pratiques imaginaires d'Echirolles*, rapport de recherche, ESU, Grenoble, 1981. Cf. aussi nos propres travaux sur la mémoire collective en milieu péri-urbain : P. Amphoux, M. Bassand, G. Daghini *et al.*, *Mémoire collective et urbanisation*, rapport de recherche, IREC, EPFL, Lausanne, CREPU, EAUG, Genève, tome 2, 1988; ou sur l'appropriation des espaces domestiques: P. Amphoux, "Histoires d'habiter", *op.cit.*

parler les lieux" [12];

- la *technique des entretiens sur écoute réactivée*, mise au point au CRESSON [13] pour étudier les phénomènes sonores; cette technique consiste, face aux difficultés éprouvées par tout un chacun à qualifier un environnement sonore, à faire réagir les gens à partir de l'écoute d'une bande sonore, que celle-ci restitue leur propre environnement sonore (c'est alors l'habitant lui-même qui est interviewé et qui se met à réagir sur les ressemblances ou les différences de perception entre l'écoute et son vécu personnel) [14] ou qu'elle donne à entendre des phénomènes sonores particuliers que le chercheur tente de spécifier (ce sont alors des personnes étrangères à la situation enregistrée qui sont interviewées et qui s'engagent, en fonction de leur compétence disciplinaire ou de leur sensibilité, dans une activité de reconnaissance ou d'extrapolation précieuse pour l'interprétation dudit phénomène) [15]; la méthode proposée dans notre contexte peut être considérée comme une adaptation de cette technique à l'image : littéralement, il ne s'agit plus d'entretiens sur écoute réactivée mais d'*entretiens sur observation réactivée* [16];
- la *théorie de l'approche connotative*, telle que nous l'avons formalisée dans un autre contexte [17], qui fait reposer l'approche

---

[12] Par exemple, devant des photographies de leur village, les habitants réagissent de manière très immédiate parce que la photo leur montre en quelque sorte ce qu'il voient tous les jours comme ils ne l'ont jamais vu - c'est donc bien le lieu qui s'exprime en eux par le médium de la photo, plus que le contraire.

[13] Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain, URA CNRS 1268, Ecole d'Architecture de Grenoble.

[14] Cf., par exemple, J.-F. AUGOYARD, P. AMPHOUX, G. CHELKOFF, *La production de l'environnement sonore, Analyse exploratoire sur les conditions sociologiques et sémantiques de la production des phénomènes sonores par les habitants et usagers de l'environnement urbain*, rapport de recherche, CRESSON, Grenoble, 1985.

[15] Cf. par exemple, J.-F. AUGOYARD, P. AMPHOUX, O. BALAY, *Environnement sonore et communication interpersonnelle*, rapport de recherche, CRESSON, Grenoble, 1985, 2 tomes. Pour une description didactique de cette technique, voir notre Guide méthodologique à l'usage des gestionnaires de la ville, des techniciens du son et des chercheurs en sciences sociales : P. AMPHOUX, *L'identité sonore des villes européennes, Tome 1 - Techniques d'enquêtes*, CRESSON, Ecole d'Architecture de Grenoble, rapport IREC, no 117, DA-EPFL, Lausanne, 1993.

[16] Notons que l'observation est à la fois réactive, au sens où l'on demande aux gens de réagir à des vidéogrammes, et réactivée, au sens où l'on réactive le contenu d'un entretien au cours de l'entretien suivant, en remettant en circulation les idées ou les observations qui y avaient été faites.

[17] Cf. P. AMPHOUX et G. PILLET, *Fragments d'écologie humaine*, Editions de

interdisciplinaire d'un objet de recherche sur quatre point de méthode : la traverse, la connotation, la récurrence et l'autoréférence. Sans approfondir la question de son fondement théorique, la méthode d'approche empirique que nous proposons ici ressaisit précisément chacun des points précédents [18].

2.2. Le choix des terrains

Avoir recours au document visuel sur un objet de recherche, c'est devoir **focaliser** celui-ci sur un nombre limité d'espaces ou de territoires, dont il faut donc supposer qu'il ressaisit au mieux la réalité de l'objet d'étude. En l'occurrence, on rappellera que douze terrains ont été retenus, et que leur représentativité lausannoise a été contrôlée en croisant le taux de redondance des évocations de chacun d'entre eux par les habitants consultés en première phase avec deux ordres de distinctions :

- une distinction de morphologie urbaine (parc, rue, configuration topo-végétale et itinéraire);
- une distinction entre trois types de rapport au monde (le connu, le vécu, le sensible) [19].

D'où le schéma suivant :

	Dimension connue dominante	*Dimension vécue dominante*	*Dimension sensible dominante*
Parcs et jardins publics	Monrepos	Place de Milan	Derrière-Bourg
Rues	Quai d'Ouchy	Bd de Grancy	Rues notables
Config. topo-végétales	Place Arlaud	Murs, jardins privés	Couple arbre-banc
Itineraires	Av. Denantou	Ch. des Délices	Vuachère

2.3. La prise de vue

Ce choix ayant été fait, nous avons produit douze vidéogrammes d'une durée moyennne de 1 mn 30. Nous en avons confié la réalisation, pour dix d'entre eux, à quatre étudiants avancés du Département

---

l'Université de Bruxelles / Editions Castella, Albeuve (Suisse), diff. Vrin, Paris, 1985.

[18] Schématiquement, on peut considérer, que : la traverse, c'est le végétal dans la ville; la connotation, c'est la représentation que chaque nouvel interprétant apporte au corpus d'images déjà établi; la récurrence, c'est le travail de réactivation des images déjà recueillies dans un entretien au cours des entretiens suivants; l'autoréférence enfin, c'est *l'effet de saturation* des interprétations qui, à force de récurrence et de resaisissements successifs, finissent par trouver leur cohésion propre.

[19] Pour plus de détails, voir le volume 1, pp.18-20.

Audiovisuel et Informatique de l'Ecole Cantonale d'Art de Lausanne, les deux autres ayant été réalisés par le responsable audiovisuel du Département d'Architecture de L'EPFL.

Le recours à des professionnels de la prise de vue paraît ici essentiel et a été envisagé comme un moyen supplémentaire de croiser des compétences et des interprétations différentes, au niveau de la mise en forme des scénarios, puis du montage. Schématiquement, on peut résumer la collaboration entre chercheurs et réalisateurs de la manière suivante.

1. Le chercheur fournit une **explication générale de la démarche** et précise l'objectif double de la prise de vue :

- faire parler les gens sur la situation ou le lieu évoqué autour de la thématique des espaces verts (finalité interprétative et heuristique);
- permettre une diffusion des résultats de la recherche et une sensibilisation à la richesse végétale de la ville de Lausanne auprès d'un public extérieur (finalité documentaire et didactique);

2. Le chercheur met au point une **fiche synoptique au preneur de vue**, dont l'objectif est de synthétiser, sous une forme résumée, le maximum d'informations, de commentaires ou de représentations utiles ou nécessaires à la prise de vue sur le terrain *(cf. Annexe 1)*. Reprenant et adaptant les habitudes acquises et formalisées dans le domaine de l'environnement sonore [20], quatre rubriques ont été distinguées :

- une rubrique "Localisation", dans laquelle sont précisés la localisation du terrain ou de la situation à filmer, ainsi que d'éventuels points de repères pour la prise de vue;
- une rubrique "Intention", qui précisait le contenu de la séquence attendue en définissant un concept dominant et quelques connotations d'ambiance à restituer (critères qualitatifs, citations, ...) tirées des entretiens de la première phase;
- une rubrique "Composition", qui faisait des propositions formelles sur les moyens d'expression de l'intention précédente (plans fixes ou travellings, effets spéciaux, rapport image / son, ...);
- une rubrique "Information" enfin, destinée à préciser d'une part les horaires ou les jours plus favorables à la prise de vue, d'autre part les données factuelles les plus diverses ne rentrant pas dans les catégories précédentes.

---

[20] Cf. la fiche synoptique aux preneurs de son que nous avons formalisée dans le cadre de nos travaux sur le sonore, P. AMPHOUX, *L'identité sonore des villes européennes*, *op.cit.*, pp. 20-21.

3. A partir de ces données, le réalisateur est chargé de proposer et de soumettre à discussion un scénario, en s'efforçant de restituer l'ensemble des données précédentes dans un **synopsis précis des plans et des séquences** prévus, des effets recherchés, des éléments éventuellement ajoutés ou retranchés, ... La prise de vue n'a lieu que lorsque la discussion sur ce synopsis avec le chercheur a abouti *(Cf. Annexe 2)*.

4. Un même principe de concertation et de mise au point est appliqué après la prise de vue au niveau du montage. Le réalisateur fait un premier choix de rushs et en organise succinctement un **pré-montage** qui préfigure ce que sera la séquence finale. Après accord et discussion avec le chercheur par rapport aux objectifs et intentions définis préalablement, le **montage définitif** est effectué.

2.4. L'INTERPRETATION DES VIDEOGRAMMES ET LE PRINCIPE DE RECURRENCE

Le principe de l'interprétation est la **récurrence**.

Le travail précédent de réalisation des vidéogrammes nous avait forcé à préciser d'emblée, pour chaque séquence, un certain nombre d'**hypothèses** et d'interprétations sur les pratiques et représentations des lieux investigués. Ce sont ces interprétations qu'il fallait contrôler.

Aussi avons-nous soumis ces vidéogrammes à des spécialistes d'autres disciplines, en leur demandant d'en décrire le contenu, puis d'en donner certains éléments d'extrapolation ou d'interprétation. On constate alors que certaines observations reviennent, identiques à celles que nous avions nous-mêmes effectuées, mais que d'autres au contraire disparaissent et doivent être considérées comme strictement subjectives, propres à la sensibilité ou à la spécialité de chacun. Faisant alors retour sur nos propres hypothèses et interprétations initiales, ces observations, soigneusement consignées, contribuaient à en modifier ou à en **préciser le contenu.**

L'opération est répétée avec une succession d'intervenants de compétences et de disciplines aussi diverses que possible. On en arrive donc progressivement, faisant systématiquement retour sur les images ou les interprétations données lors des séances précédentes, à désigner des axes d'interprétation dominants qui, à force de redondance, échappent à la subjectivité initiale et à **objectiver** ainsi, par récurrence, des traits spécifiques de l'identité topo-végétale des lieux filmés.

2.5. ECHANTILLON, DUREE ET CONSIGNES D'ENTRETIEN

Les vidéogrammes ont été visionnés à vingt-quatre personnes, huit femmes et seize hommes dont l'âge variait entre vingt-cinq et cinquante ans et dont le spectre professionnel garantissait une grande diversité de regards et un équilibre entre :

- des "professionnels de la vision" (3 architectes, 1 photographe, 1 animateur TV, 1 enseignant cinéma);
- des spécialistes du jardin et de l'espace public (4 géographes, 1 biologiste, 1 historien de l'art, 1 paysagiste);
- des observateurs de l'usage et des pratiques ordinaires de l'espace urbain (1 sociologue, 1 anthropologue, 2 journalistes, 1 économiste, 3 politologues);
- des personnes conviées pour leur capacité d'expression et d'observation du quotidien plus que pour leurs compétences professionnelles (en l'occurence 3 mères au foyer, 1 économiste, 1 informaticien, 1 pianiste, 1 écrivain, 1 ingénieur).

La durée d'un entretien fructueux oscillant habituellement entre 1h30 (temps en dessous duquel il est difficile d'acheminer la personne vers des commentaires analytiques) et 3 heures (temps au-delà duquel la fatigue devient trop forte), il n'est pas possible de passer la totalité des vidéogrammes à chaque interviewé. Afin de ne pas oblitérer la diversité des commentaires de chacun, nous avons donc veillé à passer systématiquement un minimum de quatre séquences qui couvrent le champ des situations retenues - à savoir un parc ou jardin public, une rue, une configuration et un itinéraire dont les dimensions a priori dominantes (connu, vécu, sensible) étaient elles-mêmes respectivement différentes.

Quant aux consignes d'entretien, elles peuvent être résumées comme suit :

- rappeler brièvement le cadre et les objectifs de la recherche, en précisant d'emblée le sens large et ouvert que nous donnons à la notion de qualité végétale;
- visionner une première fois la séquence et faire réagir immédiatement la ou les personnes interviewées sur les impressions dominantes, avant de lui demander une description plus analytique des éléments qui composent le fragment, puis de l'acheminer vers d'éventuelles extrapolations plus conceptuelles; la technique consiste, schématiquement, à aller du plus factuel au plus interprétatif (peuvent pour mémoire être distingués quatre niveaux de commentaires : celui de la description, celui des associations, celui de l'interprétation et celui de l'appréciation);

- relancer en permanence la parole de l'interviewé selon trois modes principaux : en jouant avec les quatre niveaux précédents; en proposant un deuxième, voire un troisième visionnement, quitte à faire varier les conditions de vision (modification des réglages, coupure du son, arrêt sur image à la demande, ...); en énonçant les hypothèses préalables formulées par nous-mêmes ou les commentaires faits par d'autres personnes.

2.6. Notes et remarques retrospectives

De cette première expérience d'utilisation du vidéogramme à des fins scientifiques nous tirons deux remarques principales.

1. La réception des films est excellente et le support télévisuel ne fait l'objet d'aucune résistance particulière : il y a même une sorte d'**adhésion implicite au contenu**, qui en fait un "embrayeur de communication" très performant pour toutes sortes d'enquêtes qualitatives. Sans doute la banalité de l'usage et le poids culturel de la télévision y sont-ils pour beaucoup, mais cette adhésion au medium tient aussi à ce que l'on pourrait appeler la force icônique du référent : en vidéographie peut-être plus encore qu'en photographie, "le sujet impose toujours sa présence", et "les images photographiques ne donnent pas tant l'impression d'être des propositions sur le monde que des morceaux du monde" [21]. Autrement dit, les spectateurs tendent, au moins dans un premier temps, à décrire ce qui se passe comme s'ils y étaient - le détachement ne venant que dans un deuxième temps, lorsqu'on le conduit et lui demande en quelque sorte de ralentir sa perception pour accéder à des propos plus analytiques - qui reprennent conscience de l'interprétation qu'ils effectuent.

2. La qualité de la prise de vue est déterminante. Mais il ne s'agit pas seulement de **qualité technique** (même si celle-ci doit être, bien entendu, irréprochable) : il semble que nous puissions établir une corrélation entre la **qualité esthétique** de la séquence et l'intérêt ou la diversité des propos et commentaires suscités. Les séquences dans lesquelles un parti esthétique était clairement affiché, celles dans lesquelles l'intention donnée par le chercheur avait donné lieu à une interprétation plus tranchée du réalisateur, celles même où des effets cinématographiques parfois difficiles (incrustations, superpositions, ralentis) avaient été utilisés et mis au service du concept proposé, ont donné lieu à des commentaires beaucoup plus riches. La perception de la présence d'un auteur et la clarté

---

21 Susan Sontag, *Sur la photographie*, UGE-Seuil 10-18, Paris, 1983, p. 37.

d'un message tranché facilitent donc le discours. En un sens, plus le message est fermé, plus l'oeuvre est ouverte à une multiplicité d'interprétations [22]. Le spectateur peut alors prendre position par rapport à un message qui lui paraît clair, sa parole est en quelque sorte libérée. Autrement dit, *la valeur heuristique de la séquence est renforcée par la cohésion formelle de la séquence.* Il y a là tout un champ de réflexions sur le recoupement des critères scientifiques et des critères esthétiques - un plaidoyer, même dans le cas d'un usage scientifique, pour la production d'un cinéma d'auteur.

---

[22] Et l'on retrouve ici le vieux concept de l'oeuvre ouverte proposé par Umberto Eco dans les années 70. UMBERTO ECO, *L'oeuvre ouverte*, 1962, Seuil, Paris, 1965.

Première partie

RECOMPOSITION SÉQUENTIELLE DES INTERPRÉTATIONS

DOUZE MONOGRAPHIES

Liminaire

La rigueur de la description

Si le principe de récurrence qui fonde l'ensemble de notre méthodologie justifie l'accumulation de plusieurs matériaux d'entretiens recueillis à l'aide de techniques différentes, il doit également fonder les principes de restitution du contenu de ces entretiens.

D'une part, nous proposons deux modes de recomposition des images recueillies : la description (1ère partie) et la carte d'identité végétale (2ème partie); et l'on verra que les secondes peuvent apparaître, au moins partiellement, comme une relecture de la première.

D'autre part, le procédé de la description lui-même, qui sous-tend toute la construction des douze monographies qui suivent, revêt divers modes, systématiquement utilisés, qui font la structure, elle-même récurrente, d'un texte articulé, pour chaque séquence, en six parties.

1. De la description

Décrire sera considéré par certains comme un aveu d'impuissance : faute d'explication rationnelle et de démonstration cohérente, faute de construction logique et de connaissance objective, nous serions contraints de nous contenter de descriptions "littéraires", que l'activité libre et non protocolaire condamnerait à n'avoir d'existence qu'en dehors du champ de l'objectivité scientifique. Pourtant, nous aimerions soutenir la légitimité d'une telle démarche et laisser transparaître sa possible réintroduction dans le champ des démarches scientifiques ou du moins dans celui de processus d'objectivation des phénomènes qui échappent à l'analyse positive ordinaire.

D'une part, on peut retourner la condamnation précédente : face à un monde de plus en plus éclaté, dans lequel les pratiques sont de plus en plus diversifiées et les univers de plus en plus fragmentés, l'explication scientifique objective apparaît parfois elle-même impuissante - de sorte que **l'urgence aujourd'hui serait de décrire le monde**, de réapprendre et de réinventer des modalités de description du monde qui ne poursuivent pas l'explication de chaînes causales mais qui en offrent une meilleure compréhension et qui réintègrent en force la dimension sensible.

D'autre part, si la description par nature ne peut jamais prétendre à l'**exactitude** (une image descriptive n'est pas vérifiable - on ne peut pas la mesurer et elle ne démontre rien), nous aimerions montrer qu'elle peut ne pas manquer de **rigueur** (une image descriptive peut paraître incontournable - si elle ne démontre rien, elle montre mieux et on ne pourra l'oublier). Davantage, la description, en temps que méthode d'approche de l'environnement urbain, doit regagner en rigueur ce qu'elle perd en exactitude.

Avant donc d'entrer dans le texte proprement dit, examinons-en la structure et précisons les règles que nous nous sommes données pour le mener à bien.

2. Structure du texte

Chaque séquence comprend six paragraphes qui, se ressaisissant mutuellement, constituent autant de modalités de la même description :

- Evocation;
- Vidéogramme;
- Commentaires et interprétations;
- Motif;
- Effet;
- Figure.

C'est donc dans le jeu de bouclage auto-référentiel de ces modes de description successifs que chaque monographie prend sens à la lecture.

2.1. Evocation du lieu ou de la situation

Première modalité de la description : chaque monographie s'ouvre

sur une **brève évocation du lieu** ou de la situation. Il s'agit en quelque sorte de planter le décor pour donner le ton et faire comprendre brièvement le contexte dans lequel se situe la monographie - description au sens romanesque et presque balzacien du terme : on plante le décor, on décrit les lieux, on donne à voir ou à pressentir quelque chose. Objection immédiate : cette évocation n'est-elle pas totalement subjective et attachée à la personnalité de l'auteur ? Réponse : non, car elle intègre les descriptions des interviewés de la première phase. Déjà à ce premier niveau, la description est redescription - l'interprétation ré-interprétation.

2.2. DESCRIPTION DU VIDEOGRAMME

Seconde modalité de la description : **littérale et narrative**. Ce paragraphe est destiné à donner une idée précise et aussi fidèle que possible de la suite des images et de la façon dont le vidéogramme a été composé. L'évocation du premier paragraphe, par là, se redouble et se précise. Le texte, ici, colle le plus possible à l'image visionnée.

2.3. RECOMPOSITION DES COMMENTAIRES ET INTERPRETATIONS

Troisième modalité de la description : **reconstructive, phénoménologique et réaliste**. Ce paragraphe constitue le corps principal du texte de chaque monographie.

Il est **reconstruit**, à partir de l'ensemble des réactions, des commentaires et des interprétations redondants fournis par les interviewés à la découverte et à l'analyse du vidéogramme. Par un patient travail de sédimentation, de recoupements et de regroupements, les images s'agglomèrent autour de *nébuleuses sémantiques* - un peu comme des nuages de points se dessinent dans une analyse factorielle [1]- que le texte s'efforce de dégager progressivement autour de quelques thèmes qui, récurrents dans l'ensemble des appréciations, apparaissent rétrospectivement comme des *thèmes essentiels* - au sens peut-être où ils révèlent une certaine essence du lieu. D'où la dimension phénoménologique de la démarche.

L'essence d'un lieu n'est pas une idée intelligible qui serait donnée

---

[1] L'analogie vaut surtout par deux caractères communs : le caractère flou de la frontière et l'enchevêtrement de significations multiples, qui gravitent autour d'une sorte de noyau dur et dense, siège du sens par principe inaccessible - d'une réalité quotidienne dans un cas, de la représentation graphique ou de la signification statistique dans un autre.

par un protocole d'analyse, si fin soit-il; elle est quelque chose qui apparaît lorsque les choses se resaisissent pour avoir un sens, propre, lorsque mille images émanant de commentaires étrangers les uns aux autres s'agencent pour redonner sens au lieu qu'elles décrivent, lorsque mille pratiques, quotidiennement répétées, s'agencent secrètement pour fonder ce qu'on appelle parfois "l'esprit du lieu" - pour lui donner un "visage", reconnaissable entre tous.

Fictions ? Nous ne le pensons pas : et nous espérons montrer au lecteur que le **point de vue** adopté est même fondamentalement **réaliste**. L'essence recherchée, à ce niveau de la description, n'est pas quelque chose d'abstrait, c'est au contraire le fondement du réel, ce qui fonde la réalité du lieu, sa nature la plus enfouie - c'est la façon qu'il a, culturellement et historiquement, de se sédimenter, de devenir archive et mémoire de la ville.

A la *cohérence d'un raisonnement*, la description substitue donc ici la *cohésion des images*, des pratiques et des représentations - elle consiste à révéler des affinités, des résonnances et des voisinages, à tenter de **dire le monde**, les choses ou les lieux, tels qu'ils sont (racontés, récités, représentés), c'est-à-dire tels que, culturellement, ils se figent et se fixent dans l'imaginaire collectif.

2.4. MOTIFS, EFFETS, FIGURES

Quatrième modalité de la description : **déconstructive, phénoménologique et nominaliste.**

Déconstructive parce qu'après avoir reconstruit un discours collectif autour desdites "nébuleuses sémantiques", il est nécessaire d'en fixer les essences et, à la lettre, d'en déconstruire le sens a posteriori, en désignant quelques concepts-clés qui permettent de fixer les idées. Dernier travail sur les images, dernier retour de la récurrence. On reste dans une perspective phénoménologique, puisqu'en un sens, c'est bien une sorte de "réduction eidétique" que nous pratiquons finalement, tentant d'extraire, à force de variations imaginaires innombrables, une sorte d'invariant irréductible [2]. Mais on retient cette fois un **point de vue nominaliste** et

---

[2] Rappelons que pour les phénoménologues, la "réduction eidétique" est la technique, initiée par Husserl, qui permet de réduire le phénomène à son essence - celle-ci pouvant être désignée comme "l'invariant qui persiste en dépit de toutes les variations que l'imagination fait subir à l'exemple qui sert de modèle" au phénomène analysé. A. DARTIGUES, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, Privat, Toulouse, 1972, p. 41.

presqu'inverse du précédent, que nous avions qualifié de réaliste. "Oh, vous savez, les essences, ça n'existe pas dans la réalité, ce sont des espèces d'images irréelles et pour le moins idéalisées !..." Ça n'existe pas, mais sans elles, je n'ai pas de prise sur le monde; d'où la nécessité de les nommer - pour répondre à ce besoin de schématiser, de simplifier ou de typifier le monde, pour mieux comprendre ces lieux et ces liens de sociabilité en les situant par rapport à des pôles extrêmes et idéaux, même si, dans leur pureté, ils n'existent pas.

"C'est bien joli, mais il n'en reste rien", entend-on souvent après une première lecture d'un texte littéraire : la description nous a peut-être touché, nous avons senti qu'elle disait vrai, mais nous ne sommes pas en mesure d'en restituer le contenu. Pour cela, il nous faut énoncer quelques-mots-clés, quelque punctum [3], quelques "images centrales" [4], quelques concepts qui nous réacheminent vers une ouverture au projet et une pensée opérationnelle.

Tel est le but des trois derniers paragraphes de chaque monographie, qui nomment respectivement un motif, un effet et une figure majeurs du lieu ou de la situation analysée - trois "concepts essentiels".

Sans entrer dans un long débat théorique, nous dirons seulement que ces trois "concepts essentiels", qui apparaissent comme des invariants extraits dans les variations du discours, désignent autant de formes de naturalisation du Monde, et que celles-ci nous permettent de contrôler le poids relatif et de réintégrer, dans l'analyse descriptive finale, les trois grandes dimensions de notre rapport au Monde [5] :

---

[3] ROLAND BARTHES, *La chambre claire, Notes sur la photographie*, Cahiers du cinéma / Seuil / Gallimard, Paris, 1980, p. 96.

[4] Pour reprendre l'expression de Peter Brook, qui fait de l'*image centrale* un instrument de mémoire ("Restent gravés dans la mémoire du spectateur un schéma, une saveur, une ombre, une odeur, une image. C'est l'image centrale de la pièce qui subsiste, sa silhouette et, si les éléments sont bien dosés, cette silhouette révélera le sens; cette forme sera l'essence de ce que la pièce a voulu dire"), et même une finalité implicite de la mise en scène théâtrale : "Je n'espère pas me rappeler avec précision le sens, mais à partir de l'image centrale, je suis capable de le retrouver. C'est que la pièce a atteint son but". PETER BROOK, *L'espace vide, Ecrits sur le théâtre*, 1968, Seuil, Paris, 1977, p. 178.

[5] Pour plus de détails sur la distinction, théorique et opératoire à la fois, entre environnement, milieu et paysage, on trouvera les développements les plus complets dans P. AMPHOUX *et al.*, *Aux écoutes de la ville*, rapport IREC, no 94, DA-EPFL, 1991.

- la dimension connue de l'environnement,
- la dimension sensible du paysage,
- la dimension vécue du milieu.

Le premier concept, **le motif**, désigne *une façon pour le lieu de* **se sédimenter** *dans une configuration spatiale spécifique.* Mais le motif n'est pas l'espace, au sens métrique. Ou alors, c'est l'espace, *abstraction faite de toute mesure.* Exemple : lorsque nous parlons du *motif de "la Clairière"* (cf. chap 1, 1.4), nous ne signifions pas l'existence matérielle d'une clairière dans une forêt (cela serait du reste bien abusif dans un contexte urbain de parcs ou promenades), mais nous désignons de manière précise le rapport spécifique (connu, vécu et sensible à la fois), que la clairière entretient avec la forêt : elle donne une certaine échelle au parc dans lequel elle se situe (dimension spatiale et environnementale dominante), elle introduit une clarté par rapport à la pénombre alentour (dimension sensible et paysagère), elle symbolise enfin une portion d'espace domestiqué et civilisé par rapport au monde sauvage alentour (dimension sociale et médiale). Et si ces caractéristiques-là sont particulièrement prégnantes dans le Parc Monrepos, elles peuvent apparaître, sous une forme ou sous une autre, dans des jardins très différents de la ville : la forme peut changer, mais le motif reste le même.

Le second concept, **l'effet**, désigne *une façon pour le lieu de* **s'actualiser** *dans le temps.* Mais l'effet n'est pas le temps, au sens causal du terme. C'est l'effet sensible, *abstraction faite de toute cause* - un effet non causal. Exemple : lorsque nous parlons d'*effet d'épiphanie* (chap. 7, 7.5), par lequel un personnage paraît surgir mystérieusement sur la scène publique, et lorsque nous expliquons a posteriori que ce sentiment d'apparition peut être lié aux conditions topologiques (une ombre, un alignement ou une haie qui masque l'entrée de la personne - connotation spatiale et dimension environnementale) ou aux conditions d'usage (un lieu qui induit un comportement de retenue et de discrétion - connotation psycho-sociale et dimension médiale), nous insistons sur le fait que c'est l'absence de causalité apparente qui crée l'effet et qui lui donne son côté un peu surnaturel (connotation esthétique et dimension paysagère dominante).

Le troisième concept, **la figure**, désigne enfin de manière homologue, *une façon pour le lieu de* **s'incarner** *dans un personnage.* Mais la figure n'est pas la personne, au sens individuel du terme. Ou alors, c'est la Personne, *abstraction faite de l'individu*. Exemple : lorsque nous esquissons la *figure du Passant* (chap. 5, 5.6), l'individu passant ne fait

figure que s'il représente, de manière abstraite et anonyme, "l'homme qui passe" en général - c'est-à-dire à la fois celui qui amarre l'espace public (et sans lequel celui-ci perdrait immédiatement son caractère public - dimension médiale dominante), celui qui traverse un lieu borné et clairement délimité (auquel il confère une échelle - dimension environnementale), et celui qui donne à voir une certaine durée (bornée rigoureusement par un instant d'apparition et un instant de disparition - dimension paysagère).

*

Rappelons que ces trois concepts construisent avec le plus de rigueur possible des formes pures et invariantes et qu'à ce titre elles sont inexactes - au sens où elles n'existent jamais, telles quelles et dans leur forme pure, dans la nature ou dans la ville. Chaque situation réelle apparaît comme une recomposition de ces formes idéales : un lieu concret donne sans doute à percevoir un motif dominant, mais le site est composé d'éléments qui sont empruntés à des motifs différents; de même, si le lieu exacerbe un effet particulier de manière particulièrement prégnante, le mythe qui se développe autour est une recomposition d'une multitude d'effets; de même encore, s'il donne à voir une grande figure du quartier, les rituels de sociabilité qui s'y développent au quotidien pourront sans doute être décrits comme un enchevêtrement de comportements empruntés à diverses figures.

Il y a donc derrière la liste des motifs, effets et figures établie à partir des douze monographies suivantes *(cf. Annexe 3)*, l'esquisse d'une typologie plus générale de concepts transversaux, qui sont opératoires sur le plan de la description et dont il s'agirait de montrer qu'ils peuvent l'être aussi sur celui de la conception des jardins ou des espaces verts urbains.

Mais cessons ce discours descriptif sur la description avant qu'il ne tourne en rond, pour entrer dans la description proprement dite - dont on pourra toujours vérifier qu'elle est bien re-description.

Chapitre 1

Parc Monrepos
Une clairière dans la ville

1.1. L'ombre et la lumiere

C'est l'un des plus connus de la ville. Situé dans les quartiers bourgeois de l'Est lausannois, entre le Bourg et le vallon de la Vuachère, le parc Monrepos est coupé en deux par une large avenue ouverte desservant horizontalement et à flanc de côteau le bâtiment néoclassique du Tribunal fédéral. Ce parc est du même coup caractérisé par une **dualité, topologique et sémantique à la fois**, entre : la partie haute, qui est qualifiée de froide, humide, sombre, judiciaire, ruinesque, pittoresque, nocturne, romantique et satyrique, et la partie basse, au contraire ouverte, solaire, avec sa volière, sa piscine, ses pelouses, ses grands arbres tutélaires et la présence de la ville. La densité végétale et l'ombre propre de la première renvoient ainsi au dégagement et à la luminosité de la seconde. Concrètement, la *partie haute* est plutôt le lieu de la promenade solitaire et méditative (voire de la rencontre louche), régime nocturne d'un *imaginaire germanique* de la forêt et du terreau, tandis que la *partie basse* est investie d'usages plus collectifs (on y voit des personnes en groupe, des mamans ou des enfants accompagnés), régime diurne d'un imaginaire de pelouses et de *parc à l'anglaise* soigneusement organisé.

1.2. Le plus parc de tous les parcs

Cinq plans fixes, montrant l'ouverture des pelouses entre de grands arbres majestueux et des allées sinueuses, donnent à voir différents usages de la partie basse : la vieille dame et la jeune fille qui remontent la pente, l'heure de gymnastique d'une classe de collège qui se répand en cris et en courses, des mères de famille avec leurs enfants autour de la volière. C'est

le matin. Il y a de l'espace. La nature, quoique parfaitement domestiquée, apparaît généreuse. Les grands arbres espacés semblent inonder les pelouses de lumière. Un écureuil sautillant connote la quiétude un peu anecdotique du lieu. C'est le plus parc de tous les parcs de la ville.

1.3. Une echelle tutelaire

Tout le monde est immédiatement frappé par l'**échelle du lieu**, qui constitue sans doute l'argument premier des discours recueillis, d'autant plus qu'elle constitue une exception à Lausanne, davantage marquée par le minuscule. Ce parc est avant tout ressenti comme un *grand parc urbain*. Que l'on évoque la taille des arbres de haute tige, la petitesse relative des personnages que l'on voit s'y déplacer, les gens qui y prennent l'air et le soleil, le caractère ouvert et largement dégagé de ses pelouses, l'amplitude du tracé de ses allées goudronnées, ou encore et de manière plus générale, la prégnance de cette réserve de verdure par rapport à la ville, c'est toujours l'échelle du parc que l'on valorise - ou que parfois l'on stigmatise : "C'est grand, c'est vaste, c'est bien, ...", mais aussi "c'est ennuyeux, typiquement emmerdant, sans tension". Cette première appréhension, unanime, est très souvent corrélée à des remarques sur *la lumière et l'éclat du vert* (les vibrations du feuillage de ces grands arbres en contre-plongée, les ombres portées qui mettent en valeur les pelouses et réciproquement), ainsi que sur *la quiétude du lieu* - comme si c'était la générosité de l'espace qui induisait un rythme lent dans les cheminements, une tendance générale à la nonchalance, à l'écoute ou à l'observation de l'autre, voire un certain ennui. Le sentiment d'échelle, c'est cette réserve d'espace ou de temps qu'offre le grand parc. Mais ce sentiment se redouble lorsque les commentaires sur la séquence renvoient, explicitement ou implicitement, à la partie haute, occulte et forestière, non présentée dans le vidéogramme mais présente à l'esprit de tout le monde. Par ce redoublement, le parc intègre ses contraires, donne à sentir le contraire de ce qu'il manifeste : l'ombre latente, en haut, qui rend la lumière plus éclatante, en bas, l'inquiétude vague qui rend plus précieuse cette quiétude-là, ce territoire occulte derrière ce territoire ouvert, l'esprit de la forêt derrière celui de la clairière.

Authenticité, naturalité, "tutélarisation" (pour ne pas dire titularisation !) deviennent alors les arguments d'un second niveau d'interprétation. Si l'on conteste parfois le type d'aménagement de ce parc urbain, on n'en conteste jamais *l'authenticité* : "C'est un vrai parc", "vraiment un parc unique", "dans lequel on entre pour de bon" et "dans

lequel on ne peut voir la verdure autrement que comme verdure"; "C'est vraiment celui que l'on reconnaît tout de suite et sans hésitation". Vérité, unicité, marquage des entrées, autoréférence d'une verdure qui ne renvoie qu'à elle-même, signature urbaine, sont alors les critères d'une telle authenticité. De même, si le côté "classe", austère ou solennel de ce jardin est parfois déprécié, on ne conteste pas sa *naturalité*, dont la modestie des aménagements, la dimension sauvage et forestière de la partie haute, le design discret et "apparemment peu pensé" de la partie basse ou encore la ville qui se présente aux yeux du baigneur (de la piscine) comme "le grand large" sont les signes les plus tangibles. De même encore, si des images désuètes de promenades bourgeoises, de "nannies poussant des landeaux" ou de jeunes filles de pensionnat passant en chantant surgissent chez certains commentateurs et nous font penser à une époque révolue, personne ne conteste la *puissance tutélaire* qu'a acquise le lieu : "C'est un vrai parc tutélaire, avec des arbres tutélaires, des arbres qui vous happent et qui vous arrachent à la ville : c'est un parc qui a la qualité de vous retenir".

Troisième registre thématique, d'ailleurs couplé aux précédents : Monrepos est un **lieu d'observation**. Cette remarque renvoie moins à des pratiques intentionnelles d'observation de la nature, végétale ou animale, libre ou domestiquée, que suggère au passage la vision fugitive de l'écureuil ou des volières, qu'à une attitude beaucoup plus enfouie et proche d'une essence du lieu. *L'appropriation*, dit quelqu'un, *passe ici par le regard*, et par le regard seulement. Autrement dit, la pratique n'est pas déterminante, mais le regard, lui, est fondamental - comme si les autres sens étaient évacués. Encore ce regard n'est-il en rien contemplatif, mais fait de *distance*, de *retrait* et de *distraction*. "L'observateur est distant, comme un peu paresseux"; "Ces films témoignent d'un oeil citadin fatigué". Et si l'on se couche sur les pelouses, "c'est pour avoir la paix, donc pour se retrancher de la vie, des autres et du mouvement", mais en même temps, c'est pour observer, distraitement et de loin, celui qui passe, là-bas, ou ces enfants qui s'égayent en remontant les allées.

1.4. Motif : la Clairiere

Par la référence immédiate à la forêt, le mot permet de ressaisir la plupart des caractères propres au Parc Monrepos, très littéralement d'abord (la dualité entre la partie haute, forestière, et la partie basse, clairsemée), plus métaphoriquement ensuite - et c'est ce qui en fait un motif à valeur plus générale.

Dans sa connotation topologique, c'est en effet la clairière qui *donne l'échelle de la forêt*, qui lui donne sa mesure - ici celles du parc et de la ville; dans sa dimension sociologique, c'est elle qui *constitue l'espace domestiqué* et le refuge d'une vie sociale et civilisée, face au monde sauvage et barbare de l'isolement urbain; dans sa dimension sensible, c'est elle qui *introduit une clarté* tranchée dans la pénombre de la ville, des activités quotidiennes ou de l'espace bâti.

1.5. Effet de Classe

Effet sensible par lequel un espace vert paraît avoir une identité forte et se tenir de lui-même. Il y a une forme de personnification du lieu, dont on dira alors précisément qu'"il a de la classe" - ce qui sous-entend une forte présence, une certaine dignité, de la retenue et pas trop de manières dans l'aménagement. L'admiration que l'expression sous-entend peut aussi être tintée d'ironie. Le Parc Monrepos, en ce sens, pourrait être dit *"très classe"*.

Mais la classe, c'est aussi le classement définitif, la catégorisation facile et l'identification claire. Monrepos apparaît pour le Lausannois comme une donnée acquise, un repère fixe et intouchable, une sorte de *monument classé* - au même titre que la Cathédrale ou le Lac. Troisième connotation enfin, codéterminante de l'effet, celle de la *classe sociale*. Monrepos, dans l'usage réel comme plus encore peut-être dans l'imaginaire, est le lieu d'épanouissement de pratiques propres à des groupes sociaux restreints et d'images issues de la bourgeoisie du XIXème siècle.

1.6. Figure : Le lecteur

C'est l'image de celui qui, solitaire, va se réfugier dans la clairière pour y lire un moment. Mais si cette image fait figure, c'est parce qu'elle permet de ressaisir d'autres comportements qui donnent le parc à lire comme on parcourt un ouvrage !

La lecture, alors devient métaphore du **rapport à la nature**, et ceci ressaisit la dimension didactique et presque initiatique de ce grand parc dans lequel on vient apprendre à reconnaître les oiseaux dans la volière, à observer les écureuils sur les pelouses, à repérer les essences des arbres ou encore à goûter la nostalgie d'une folie du siècle dernier, ruine de tour, petit temple ou grotte, *comme on apprend à lire un livre ou à déchiffrer un paysage*.

Mais la lecture est aussi métaphore du **rapport à l'autre** - et ceci ressaisit la dimension rituelle et presque obligée de l'observation dans la clairière : un bon éclairage et une distance moyenne sont nécessaires pour permettre la lecture et l'identification des symboles inscrits dans le parc; la clairière offre l'échelle et la lumière au promeneur pour identifier à distance les signes symboliques strictement codifiés ("classiques") du comportement d'autrui. *Monrepos est un lieu où tout se donne à lire* : la connaissance, la vie sociale, le rapport sensible. Et de fait, on y analyse, on y éduque, on y évoque - on y lit l'histoire, on y apprend la vie et le lieu est propice à l'*évocation littéraire*.

Chapitre 2

Quai d'Ouchy
L'endroit du décor

2.1. PARADE

Le quai d'Ouchy est en quelque sorte la promenade des Anglais de Lausanne. C'est l'un des rares grands projets réalisés à la fin du siècle dernier (1896-1901), qui débute dans le port d'Ouchy (haut-lieu touristique et plutôt chic de la ville) et mène jusqu'à la Tour Haldimand, folie ruinesque construite en 1823 par le propriétaire de l'ancienne parcelle du Denantou. Son **espace linéaire** est aménagé selon une géométrie et un rythme absolument réguliers, juxtaposant respectivement le trottoir au bord de la route, une bande de parterres floraux et d'arbres rares, aujourd'hui centenaires, qui font l'objet de soins botaniques spécifiques, un double mail planté qui abrite la grande allée, le parapet et les rochers brise-vagues en contrebas. La longueur totale du quai est d'environ un kilomètre; sa configuration implique un aller et un retour pour le promeneur; tous les deux ou trois cent mètres, une avancée en demi-lune ponctue la continuité du cheminement. L'ensemble implique une déambulation plutôt tranquille et réglée, une certaine tenue, voire de véritables manières : c'est **un lieu de parade** où l'on se toise - un peu comme si des traces de modes de vie aristocratique continuaient à induire un certain type de comportement, décalé par rapport à l'époque actuelle. Mise en scène, en perspective et en cadre - du promeneur, du lac et des Alpes. C'est autant le lieu de promenade rituelle et familiale du dimanche que le lieu de mise en scène du paysage et du spectacle de la nature : les mondanités peuvent se faire devant le tableau des Alpes, cadrées mille fois par le même alignement d'arbres.

2.2. RALENTIR

La séquence s'ouvre sur un long travelling latéral pris depuis une voiture : pendant une demi-minute, un bateau de la CGN semble se faufiler derrière l'alignement des arbres que l'on voit défiler à toute vitesse le long du tracé. Cet effet de poursuite est brutalement interrompu par une suite de plans alternés gauche-droite, pris dans l'axe de l'allée en contreplongée et montrant au ralenti le passage de têtes raides sur fond de feuillage et plein ciel. Le défilement de ces images au ralenti leur confère un caractère un peu inquiétant. Puis vient la quiétude d'un samedi ou d'un dimanche après-midi. Un plan fixe au raz du sol montrant la voûte végétale du mail principal avec le cheminement tranquille et frontal de groupes de touristes, d'une vieille dame, de quelqu'un qui se baisse pour caresser un petit chien, ... Deux ou trois plans montrant des personnes âgées en couple ou en groupe assises sur les bancs latéraux, face au défilé des gens et à la vue du lac. Enfants, parents, touristes ou autochtones, vélos, poussettes ou jeunes patineurs qui slaloment entre les arbres et les vieilles dames. Une petite fille qui essaye de regarder dans une longue vue orientée vers le ciel, des jeunes sur le parapet. La séquence s'achève en fondu enchaîné sur le caractère immuable du lac, plan fixe sur l'horizon savoyard (trois voiliers, trois canards) puis sur l'une des demi-lunes, signalées par un saule pleureur, en avancée sur le lac.

2.3. LA LIMITE, LA PROMENADE ET LE REGARD

Espace bien connu des autochtones et des étrangers, le quai d'Ouchy marque le territoire réel et imaginaire lausannois de manière profonde et incontournable. Il le **cadre**, en trois sens différents. D'abord, c'est une **limite topologique** forte, artificielle et naturelle à la fois - *cadre de la ville*; ensuite, c'est un **lieu de promenade** rituelle et de sociabilité urbaine - *cadre de la scène*; enfin, c'est un **espace du regard** qui s'inscrit sous le signe du spectaculaire - *cadre du paysage*. La territorialité, la parade et le spectacle. Tels sont les trois thèmes les plus redondants.

1. TERRITORIALITE. Tout le monde attribue la prégnance du Quai d'Ouchy dans l'imaginaire lausannois à son **caractère de limite**... Le Quai d'Ouchy cerne le territoire urbain, marque la frontière entre le lac et la ville, dessine une ligne de démarcation entre deux aires géographiques opposées. Impossible de dessiner Lausanne sans commencer par poser

cette limite-là sur le papier[6]. Impossible de décrire Lausanne sans évoquer les bords du lac, avec le parc populaire de Vidy d'un côté, mais le quai d'Ouchy, centenaire, de l'autre. Mais ces propriétés strictement géographiques n'expliquent pas la force fondamentale qu'on lui attribue. Pourquoi ?

D'abord, la limite a une **épaisseur physique**, de sorte qu'elle assume un rôle paradoxal : elle relie et sépare à la fois. *La séparation* est double : d'un côté, la promenade d'Ouchy est à distance de la ville, puisqu'elle est bordée sur toute sa longueur de grands parcs ou de propriétés privées qui ne laissent apparaître aucun immeuble ou espace bâti urbain; de l'autre côté, c'est le lac qu'elle met à distance puisque la largeur du parapet et la hauteur de l'enrochement de la digue interdisent l'accès à l'eau. Mais il en est de même de *la liaison* : d'une part, la promenade est un espace vert fortement végétalisé qui fait le lien avec la face naturelle d'un paysage de montagnes, d'autre part c'est un espace minéral, fortement structuré qui rappelle que l'on est sur un territoire urbain.

Ensuite, la limite a une **épaisseur imaginaire**, ce qui signifie cette fois que sa valeur est autant abstraite que concrète. On pourrait même dire que la force du quai d'Ouchy, c'est non seulement d'*établir le lien et la distinction* entre le végétal et le minéral - comme entre la terre et l'eau -, mais aussi de *montrer la fragilité de la limite* entre le concret et l'abstrait, entre l'expérience vécue et la représentation connue.

En effet, de nombreuses remarques font état de **l'abstraction du lieu**. D'abord, la structure rigoureuse de ses aménagements le font apparaître comme une *ligne géométrique pure* : on insiste sur sa continuité, sa linéarité et son horizontalité; on relève le rythme absolument régulier des plantations, la ponctuation de l'ensemble par trois demi-lunes qui avancent en balcon sur l'eau, le découpage du quai en trois bandes longitudinales homogènes (le trottoir, les parterres, le promenoir, l'alignement végétal, le parapet). "C'est plat, c'est mesuré, c'est sans surprises". Ensuite, l'abstraction de cette ligne est encore renforcée par une *métrique implacable*, mais paradoxale : pour les uns, le rythme régulier rend le quai interminable, ennuyeux et sans bornes ("C'est un cheminement qui n'a ni queue ni tête"); pour les autres, le quai d'Ouchy est au contraire une unité, un segment de droite, borné à ses deux

---

6 Ce que montrent sans exception les cartes mentales que nous avons récoltées dans la première phase de ce travail. Cf. P. AMPHOUX, C. JACCOUD, *Parcs et promenades pour habiter*, Tome 1, *op. cit.*

extrémités par le Château et la Tour Haldimand, une sorte de *kilomètre-étalon*, dont les plantations régulières, telles les graduations d'une règle, viennent mesurer les longueurs parcourues et *donner l'échelle de la ville* (est-ce un hasard si le quai d'Ouchy, sur la carte lausannoise, se place dans le bas à droite). Quelques notes exotiques comme la présentation de palmiers l'été, le côté "défilé de mode" ou "présentation d'une collection" de l'alignement des grands arbres, le fait que cette allée ne mène nulle part et ne serve à rien, viennent encore renforcer ce sentiment d'abstraction.

Mais ces représentations abstraites ne sont jamais séparées de **l'expérience concrète** que l'on a du Quai d'Ouchy. D'une part, celui-ci fonctionne dans l'imaginaire comme *un monument d'histoire de la ville* et comme *un instrument de rémanence de son propre vécu* : la prégnance du XIXème siècle évoque la bourgeoisie de l'époque, les touristes anglais et les ballades en calèche que l'on croit retrouver dans les comportements actuels; et il est rare, pour les Lausannois, que ce lieu ne rappelle pas quelque promenade familiale ou jeu d'enfance sur le parapet - de sorte que l'on y revient, fatalement, une fois ou l'autre, régulièrement ou exceptionnellement, seul ou en famille, en semaine ou surtout le dimanche. Quelqu'un dit qu'il y a *un côté "tour du propriétaire"* dans ces promenades dominicales; "La bourgeoisie lausannoise, de tradition paysanne, vient ici comme on faisait jadis le tour de son domaine", comme pour s'assurer de la réalité de ce que l'on possède, comme si le quai d'Ouchy était le lieu privilégié de tels *rituels de réappropriation*. Oui, ceci est bien ma ville et rien n'a changé - l'allée, le lac, les Alpes; tout est là, en ordre et à sa place. D'autre part, le Quai est *un promenoir*, au sens le plus pur et le plus dur du terme, ce qui veut dire qu'il n'a d'autre fonction que de "faire marcher les gens" ou de "les envoyer promener", puisqu'il n'offre ni but, ni destination et que sa structure contraignante oblige le promeneur à revenir sur ses pas, une fois qu'il est arrivé au bout. Certains décrient l'inutilité d'un tel trajet, d'autres vantent cette oisiveté, devenue trop rare aujourd'hui; certains rappellent l'ennui de ces promenades, d'autres qu'il suffit de se trouver une fois ici avec une fille pour que tout se retourne et "que cela devienne un lieu de rêve". Dans tous les cas, on ressent fortement *la nécessité d'une telle inutilité*, le rôle essentiel de tels parcours, qui s'enracinent dans d'anciennes traditions terriennes, comme si certains Lausannois avaient besoin, périodiquement, de concrétiser par la marche (qui est une façon de marquer le territoire - de l'arpenter) la limite abstraite de sa ville.

2. PARADE. Le premier argument était spatial, le second est social. Comme limite territoriale, le quai d'Ouchy marque la ville spatialement; comme espace public, il se démarque socialement. La fonction exclusive de déambulation, la quasi obligation de faire l'aller et retour, le traitement précieux et exhaustif de l'aménagement du quai induisent **un usage à la fois retenu et ostentatoire** de ce balcon sur le lac. "On aimerait y être bien habillé". "C'est un lieu fait pour se voir et pour se faire voir". On défile, on se tient droit, et l'on ne peut que croiser, dignement, celui qui vient dans l'autre sens, puisqu'on est tenu de passer entre les deux lignes d'arbres de l'allée principale. De temps en temps, une salutation distinguée ou une attention entre deux groupes : on caresse le chien de la dame, on dit comme la petite fille est mignonne, surtout, on regarde l'Autre que l'on toise ou que l'on évite, et réciproquement - on le regarde, mais on ne le voit pas.

Le *côté bourgeois d'une telle parade* est souvent mis en avant, avec tout ce que cela comporte de critique sociale entendue, d'images anciennes un peu vieillottes, de références implicites à l'Angleterre victorienne, comme si la configuration et l'âge des arbres et des parcs alentour surdéterminaient cette dimension ("C'est vraiment l'image d'un Lausanne bourgeois, bien organisé, qui dompte la nature").

Mais les commentaires les plus nombreux insistent davantage sur le *mélange des genres et le brassage de population* : touristes ou autochtones, Lausannois ou non, Espagnols ou Italiens, enfants, vieux, jeunes, auxquels se mêlent engins, vélos, chiens, poussettes ou tricycles, qui témoignent alors d'une plus grande liberté d'usage que ne le laisse imaginer la structure rigoureuse de l'espace. La *réciprocité des regards* devient alors un signe d'urbanité et fait du Quai un espace public au sens fort du terme, un espace partagé, un "espace de la démocratie" : "On est peut-être tous contents de cet objet qu'est le Quai". "C'est une offre que la ville fait - pour tout le monde et tout le monde y vient". "Ce n'est pas snob d'y aller, et ce n'est pas snob de ne pas y aller". C'est cette fois la référence latine qui est dominante : quelqu'un évoque "les Ramblas" de Barcelone; d'autres, plus nombreux, une sorte de *théâtralité tranquille*.

Celle-ci s'exprime de diverses manières : la bonhomie de la déambulation, la dimension espace de loisir, l'inertie générale des déplacements croisés expliquent la tranquillité, mais "on a toujours l'impression de jouer un rôle", la décontraction paraît un peu forcée et l'on perçoit une "pseudo-obligation de sociabilité" qui sonne faux; les gens sont un peu blafards; si les hommes et les femmes pavoisent néanmoins,

les comportements, eux, restent asexués : ce n'est pas un endroit où l'on drague, ni un lieu pour faire des rencontres; par contre, on y retrouve celui que l'on n'avait pas vu depuis dix ans, métamorphosé, et l'on y vient avec "la compagne bienfaisante des heures de lassitude" - épouse, femme ou maîtresse indifféremment. Autrement dit, le regard n'est pas de séduction, mais d'observation réciproque, retenue, plutôt froide et distante. D'où cette impression de théâtralité retenue qui relève davantage de la mise en scène que du jeu des acteurs.

3. SPECTACLE. La troisième dimension apparaît alors d'elle-même. Si ce lieu marque la ville spatialement, s'il s'en démarque socialement, on le remarque sensiblement. Limite territoriale, espace public, le voici aussi **scène pittoresque**. Le rapport social apparaissait plus fort que le rapport spatial; le rapport sensible au paysage submerge maintenant le rapport social. C'est que la parade a lieu devant le tableau des Alpes; et si l'on se promène là, c'est davantage pour admirer, c'est-à-dire pour projeter son regard sur le paysage, que pour se mirer dans le regard de l'autre. Le **primat du visuel** sur les autres sens, à ce niveau, est absolu.

Ce sont d'abord les *effets de mise en scène* que propose le traitement végétal du quai d'Ouchy. C'est un véritable décor de théâtre : les arbres cadrent, comme une suite de fenêtres s'ouvrant sur le lac, la toile de fond que constitue le panorama des Alpes. En même temps, c'est un véritable tableau dans lequel viennent trouver leur place, tout naturellement, trois mouettes sur le ciel, deux voiles sur le lac, un personnage sur la scène. Décor théâtral et tableau de peinture à la fois, la scène doit donc être qualifiée de pittoresque. Naissance du paysage, mot dont elle révèle le sens ambivalent en faisant sentir le passage, -limite une fois de plus, entre la représentation et le réel. Le quai d'Ouchy met le paysage en représentation, et pourtant, c'est le paysage lui-même.

Ce sont ensuite les *effets de silence et de captivité* induits par une telle mise en scène. La configuration plane, mesurée, continue, l'absence d'obstacles ou d'embûches, le rythme lent et régulier de la démarche induit par celui de l'alignement font de cet espace un lieu de méditation solitaire plus que de bavardage collectif. "S'il y a une chose qui captive, c'est le lac". Le paysage est si fort qu'il nous fait taire. Et même les dimanches de beau temps, tout le monde reste captif du décor et de la mise en scène. "J'imagine qu'on puisse cheminer les mains derrière le dos; il y a le paysage qui remplit, et l'on n'est pas obligé de se dire quelque chose".

En outre, c'est *l'équipement ou l'absence d'équipement* du quai qui

dit, d'une autre manière encore, cette primauté du visuel sur tous les autres sens. Plusieurs personnes remarquent l'absence de points de vente, de buvettes ou de marchands de glace sur ce parcours, alors que le soin et l'entretien des arrangements floraux est considérable : "rien n'est fait pour s'arrêter, tout est fait pour regarder". D'autres relèvent à l'inverse la présence de téléscopes sur la rive, prothèses du regard "qui en disent long sur le rapport helvétique à la vue et au spectacle de la nature" et qui symbolisent à la fois la mise à distance (télé-vision) et les regards croisés (télé-scopages). Enfin, l'on souligne les effets photogéniques et cinématographiques du lieu. Du quai d'Ouchy on fait une carte postale plus qu'un lieu réel, et "l'on ne peut saisir cet espace qu'en circulation". Pour preuves : le découpage séquentiel de l'espace par les arbres, l'alternance des zones d'ombre et de lumière, "le côté voie rapide et contre-allée", "corridor sous portiques", le fait aussi que bien que non typique de Lausanne puisqu'il en existe des équivalents dans de très nombreuses villes suisses, le quai d'Ouchy soit utilisé comme image de la ville : c'est la première vision qu'on en a lorsqu'on arrive par bateau, c'est le lieu où l'investissement floral est le plus important et on le retrouve effectivement sur toutes les cartes postales.

2.4. Motif : Le Balcon

Le sens architectural du mot (construction étroite placée en saillie sur la façade d'un bâtiment) ne doit pas faire oublier son sens théâtral (galeries supérieures d'où l'on peut voir la scène) et marin (galeries ouvertes que l'on faisait à l'arrière d'un vaisseau). Du point de vue topologique, le balcon est caractérisé par sa situation dominante, en encorbellement; le motif de balcon le sera plus fondamentalement par **la vue** qu'il autorise sur son environnement proche ou lointain, lequel est alors désigné par lui comme paysage [7]. Du point de vue sociologique, cet ouvrage établit toujours **un lien** entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'acteur et le spectateur, entre le maître et l'esclave. Enfin, du point de vue sensible, le balcon fait toujours l'objet d'un soin particulier : s'il donne la vue, il doit toujours apparaître comme **un ornement** de façade.

Faire du balcon un motif végétal majeur ne renvoie donc pas au fait que les balcons soient souvent fleuris, mais à la combinaison des caractéristiques précédentes. Le quai d'Ouchy en est un exemple

---

[7] Sur ce point, voir la distinction avec le motif de l'Assise (Esplanade de la Cathédrale - Assises végétales, 7.4.).

particulièrement saisissant, d'ailleurs plusieurs fois désigné comme tel par les interviewés. C'est un *espace en longueur*, horizontal, placé en encorbellement sur le lac, devant la façade de la ville - qu'il contribue à embellir ou à présenter. On a vu le statut très particulier du regard et le rôle de cadre que joue le mail, transformant l'environnement lointain en *paysage*; on a vu également le rôle intermédiaire de la *limite* qui s'institue autant entre la ville et la nature, qu'entre le réel et sa représentation; on a vu enfin les *soins jardinés* dont cet espace linéaire fait l'objet.

2.5. Effet d'Exposition

Effet par lequel un ensemble végétal **exhibe, décrit, dispose** ou **livre** quelque chose, quelqu'un ou lui-même. Présenter au regard, témoigner des faits, orienter par rapport au soleil ou mettre dans une situation périlleuse, tels sont les quatre sens que peut revêtir, conjointement ou non, cet effet.

Dans le cas présent, le végétal *est donné à voir* comme curiosité de collection (les grands arbres exotiques et centenaires, avec leurs étiquettes) et comme art de faire (alignements, perspectives, arabesques et parterres de fleurs), *autant qu'il donne à voir* le comportement des personnages entre ses lignes d'arbres ou les montagnes, les mouettes et les bateaux dans son cadre paysager. Ensuite, il témoigne d'une histoire passée et *expose* tout l'esprit du XIXème siècle (la bourgeoisie, l'Angleterre, le pittoresque, ...), comme à livre ouvert. Troisième sens, il jouit de la meilleure *exposition* qui soit et ramasse les premiers rayons du soleil dont il fait profiter les touristes et les palmiers. Enfin, la retenue un peu pincée du public, la menace que l'ennui fait toujours peser sur les plaisirs de la promenade, l'inutilité flagrante de cet itinéraire réversible *exposent* le promeneur à divers désagréments possibles.

2.6. Figure : Le Promeneur

C'est avant tout celui **qui se promène**, mais c'est aussi celui **qui promène** et celui **qui abuse**. La figure ne peut prendre que si la promenade se fait sous le signe manifeste (ce qui ne signifie ni vrai, ni faux) du plaisir et/ou de l'exercice gratuits.

A Ouchy, la figure s'incarne dans le lieu puisque les trois sens sont de mise. On ne peut que s'y promener, c'est-à-dire, très précisément *aller et venir*, parcourir le chemin dans un sens, puis dans l'autre - puisque le quai ne mène nulle part. On y *promène* son chien, son mari ou ses enfants,

voire son propre double. Et l'on y *abuse* souvent de son temps (oisiveté), de son compagnon de promenade (ennui) ou de tout le monde (parade) - comme si le regard de l'Autre condamnait tout un chacun à poursuivre son chemin, imperturbablement, entre deux rangées d'arbres, interminables. Les *plaisirs* tiennent autant à la territorialité qu'à la parade et au spectacle de la nature. Quant à l'*exercice*, c'est devenu celui de la marche dominicale, inutile, mais qui fait du bien et est nécessaire pour la santé. "Allons faire quelques pas". C'est-à-dire, littéralement : "Faisons aller", çà et là, nos pieds, mais aussi nos regards et nos pensées.

Chapitre 3

Place Arlaud
Figures du vide

3.1. Un creux dans la ville

Espace urbain secret, enfoncé, fermé, vide, situé dans le centre ancien piétonnier à l'écart des cheminements principaux, la place Arlaud est un lieu peu fréquenté, quoique bien connu des Lausannois. Sa prégnance imaginaire est très forte. Le contraste entre un arbre, unique, et le volume de la place, entièrement et exceptionnellement minérale, est maximal.

3.2. Un arbre dans un cube

Le premier plan fixe exprime cette minéralité absolue en montrant une image frontale des contre-marches, gris sur gris, de l'escalier d'accès à la Riponne. Puis un panoramique à droite fait découvrir progressivement le grand mur à bossages en soubassement du musée Arlaud, le parapet et les façades restaurées de la ruelle de la Louve, pour s'arrêter sur l'arbre avec son banc circulaire et la verrière du théâtre Boulimie. Un plan intermédiaire offre une vue inversée de la façade du théâtre, qui révèle la vacuité de la placette, légèrement surélevée, à l'écart de laquelle passent quelques piétons. La séquence s'achève sur un retour au plan fixe précédent, montrant la place déserte. Apparaissent tour à tour, en incrustation, trois ou quatre personnages, immobiles, assis ou debout, présents et absents à la fois, évoquant de manière un peu surréaliste une situation d'attente paisible. On chute sur le cheminement de deux groupes de personnes qui, s'éloignant de la caméra, passent respectivement de part et d'autre de l'arbre, unique et déterminant (cheminement latéral et transversal).

3.3. UNE TRIPLE VACUITE

A l'image de ce que nous avions déjà pu observer du point de vue sonore, l'interprétation est plus difficile sur cette séquence [8]. La faiblesse des indices de vie ou de mouvement, la simplicité et la rareté des repères matériels ne facilitent pas le commentaire. Pourtant, d'une manière ou d'une autre, celui-ci va toujours commencer par évoquer la **vacuité essentielle** du lieu et la force symbolique qu'une telle vacuité lui confère. Chacun, plus ou moins confusément, *croit toucher l'essence de la ville*.

Une telle vacuité est certes facilement **repérable matériellement**. La Place Arlaud, et ceci est perçu, selon les personnes ou les moments du commentaire, comme une qualité ou au contraire comme une lacune disqualifiante, est une petite place *sans équipement* particulier, sur laquelle ne donnent guère que des *murs aveugles* (soubassements du Musée, portes fermées du théâtre, volées pleines d'escaliers en pierre, ...), et qui est davantage perçue comme une *arrière*-cour ("on est derrière des façades, ce qui est tout à fait rare à Lausanne, un peu comme dans une courette") et comme le *reste* naturel d'un développement urbain spontané que comme une place sciemment projetée et strictement dessinée ("un résidu de la pente dont on est arrivé à faire un espace"). L'arbre lui-même, dans son *unicité*, apparaît comme le témoin d'une telle absence, quasi abstraite.

Deuxième argument, qui revient comme un leitmotiv : Arlaud est **vide de gens**. D'abord peu de gens s'y arrêtent ou s'y donnent rendez-vous. Ou alors, ce sont des gens qui, à un titre ou à un autre, sont considérés comme marginaux, déviants, nomades, c'est-à-dire *en partance* en plusieurs sens. "C'est typiquement un lieu de passage où seuls Ritals et gitans peuvent s'arrêter". "On pourrait imaginer que des types se shootent à cet endroit". Mais ce sentiment de vide est plus dynamique encore : Arlaud est un lieu que les cheminements évitent et que les gens évacuent - un lieu d'évitement et d'évacuation. "La place n'est pas valorisée comme telle : les éléments sont là, mais sans rapports entre eux; aussi rien n'est fait pour retenir, pour accueillir". De fait, les seuls moments où la place est momentanément investie collectivement, ce sont les sorties de théâtre ou de bistrot (Boulimie, la Fraternité) - des groupes donc qui se défont plus qu'ils ne se constituent, des gens qui se quittent et disparaissent plus qu'on ne les voit arriver. *C'est donc un espace duquel on sort plus qu'un*

---

[8] Cf. le fragment sonore VD7 et la carte d'identité correspondante, intitulée "Incertain confort", dans P. AMPHOUX *et al*, *Aux écoutes de la ville*, rapport IREC, no 94, EPFL, Lausanne, pp.94-95.

lieu dans lequel on entre. Les images filmées paraissent à ce niveau bien restituer les représentations imaginaires : les gens passent à côté, descendant ou remontant la Louve (évitement), ou alors ils quittent la place, prenant la tangente ou la diagonale, de part et d'autre de l'arbre unique qui amarre le lieu (évacuation) - comme si cet arbre était justement le pivot de cette dispersion. Témoin solitaire d'une certaine vacuité, l'arbre devient ici le pivot incontournable entre une place dont l'essence est d'être vide et une ruelle dont la vocation est d'être passante - le lien entre l'espace vide et la rue animée, entre l'urbain et la ville.

Troisième argument : La vacance de la Place Arlaud renvoie à un **sentiment de béance**. Celle-ci a ses attributs sonores lorsque l'on compare la place à une caisse ou à une fosse : fosse aux ours pour certains où l'on croit entendre quelques *grognements sourds*, fosse d'orchestre pour d'autres, où le *silence* et la réverbération de cet espace font penser à la rumeur de l'orchestre avant l'intervention du chef - "un peu comme si la ville harmonisait ses violons". Mais la béance du vide a aussi ses attributs visuels et apparaît d'autant plus forte que sa *géométrie* est *claire* et sa *forme pure*. "Il y a un côté propre, un côté arrangement, un aspect de vide par le propre et de propre par le vide". Autrement dit, si la prégnance de cet espace est forte, c'est précisément parce qu'il est nu et géométrique, clairement orienté et strictement délimité, dégagé et net : c'est une sorte de cube, presque parfait, dont les quatre faces latérales sont isotropes, et dont la face inférieure, qui paraît enfoncer son revêtement pavé dans les profondeurs de la terre et de l'urbain, renvoie à la clarté solaire de la face supérieure, ouverte sur un carré de ciel bleu. Entre la terre et le ciel, un arbre, angélique, fait le relais. Témoin de l'absence, pivot urbain, *l'arbre devient relais symbolique*, messager des dieux auprès des hommes, de la nature dans l'urbain. Comme le dit quelqu'un, il "permet à cet espace un peu introverti de vivre les temps et les saisons".

De ces diverses variations autour du vide matériel, social et géométrique de la Place Arlaud, *la vacuité devient pur symbole, matérialisé par l'arbre.* C'est elle qui ouvre les portes de l'imaginaire, elle qui "donne lieu" à un espace abstrait où tout devient possible ou imaginable. "L'arbre fait place de village, avec des lampions"; "il prend de la valeur, protège, donne de l'ombre, c'est l'arbre de la justice, l'arbre pour pendre aussi"; "un arbre mixte sous lequel on peut ranger son vélo, embrasser une fille, fêter la fin de la guerre, danser le 14 juillet, pendre un voleur"; ...

Inversement, *c'est la vacuité qui abstrait de ce lieu fort et matériel un espace pur, élémentaire, absent, théâtral.* On pourrait dire que le lieu

concret s'absente pour laisser place à cet espace pur. C'est parce qu'il y a économie d'aménagements et vacance effective que les volumes de la place et de l'arbre deviennent *élémentaires*. C'est parce qu'il y a évacuation permanente de ce lieu que tout être présent est déjà considéré comme *absent*. C'est parce qu'il y a vacuité, réelle et imaginaire à la fois, qu'il y a *théâtralité* - l'espace, libre et qui plus est réverbérant, ne peut apparaître autrement que comme scène vierge sur laquelle chacun devient acteur.

D'où les trois formes de naturalisation suivantes.

3.4. MOTIF : L'ELEMENT

Le motif de **l'arbre élémentaire** semble bien universel et constitue peut-être un schème de perception fondamental dans l'imaginaire urbain. Il suppose d'abord un *isolement relatif* du végétal par rapport à son environnement, qui engendre une valorisation réciproque de l'un et de l'autre. Ici, l'arbre, dans son unicité, met en lumière l'espace bâti alentour et inversement. Ailleurs, la photographie a bien montré cette tension, souvent dramatique, entre l'arbre isolé et la ville. Mais ce motif doit aussi être entendu au sens substantiel où *l'élément végétal vient révéler l'élément minéral* ("Le rapport minéral et végétal est net, crû, bien contrasté"), autant parce que l'un et l'autre renvoient à des formes élémentaires (une sphère dans un cube, une verticale par rapport à une horizontale, ...) que parce que l'arbre établit un lien entre le sol et le ciel, c'est-à-dire entre la terre, l'eau et l'air. Enfin, le motif est encore symboliquement évocateur d'une situation qui revêt un *caractère fondamental, essentiel et rudimentaire*. L'arbre, à Arlaud, ne cesse d'être évoqué en ces termes : il fait assez "vieil arbre", "un peu patriotique", "un peu dans le style héros suisse ou fontaine publique", "On a ici un vrai arbre et pas un de ces ridicules tuyaux". "C'est un arbre important et imposant qui ancre la vie dans cette espèce d'utérus".

3.5. EFFET DE THEATRALITE

Effet par lequel une configuration végétale induit ou projette des comportements ou des images théâtrales sur le monde. L'effet de théâtralité, c'est **tout ce qui fait le théâtre sans que ce soit le théâtre.** Dans le cas présent, on a vu que la vacuité du lieu induisait très précisément ce type de rapport : dans l'espace - du fait de son dégagement, la place apparaît comme *une scène* ("l'arbre y fait décor, parce que toute la place fait quand même un peu scène de théâtre avec ses

coulisses, ses avant-scènes, ses figurants"), mais qui ne se présente pas comme telle (pour preuve, le montage d'estrades et de gradins lors de fêtes populaires); dans les objets qui y sont placés et comme disposés, dont la *présence abstraite et symbolique* est plus forte que la réalité concrète (l'arbre, élémentaire, le patriotisme, la pendaison); dans les gens qui y passent ou qui y séjournent - le fait que le lieu soit peu fréquenté et totalement dégagé visibilise les déplacements et renforce la présence de ceux qui, "sur scène", deviennent *des acteurs* (mais qui n'ont pas conscience de jouer pour les autres).

3.6. FIGURE : L'ABSENT

C'est celui que l'on imagine plus qu'on ne le voit réellement. C'est celui qui passe plus qu'il ne se fixe. C'est encore celui qui disparaît plutôt qu'il n'apparaît - ou dont la disparition fait croire à une apparition. Il est des lieux où l'on ne sait d'où les gens sortent, ni comment ils disparaissent; on ne l'avait pas remarqué, il devait pourtant être là, peut-être depuis longtemps. Ou bien au contraire : mais où donc est-il passé ? Concrètement, cette figure hante les jardins, personne absente, en retrait, cachée dans l'ombre ou invisible dans la foule, qui le cas échéant observe et s'abstrait totalement du monde dans lequel elle est plongée. Il est aussi des personnes qui font figure immédiatement, au sens où l'on ne pourrait imaginer ce lieu sans elles - au sens, autrement dit, où on les y imagine même en leur absence. Sont-elles réellement présentes ? Peut-être, mais ce qui compte, c'est qu'elles disparaissent au profit de ce qu'elles représentent. Leur réalité est plus forte dans l'imaginaire que dans le monde concret. Sont-elles absentes pour autant ? Sans doute pas, même si la personne s'efface au profit du type qu'elle représente ou du lieu qu'elle incarne. Elle implique un rapport absolument impersonnel. Quasi-absence ou pseudo-absence [9].

Ici, *la place est vide, mais elle a une âme, ce qui signifie qu'elle est pleine* ou qu'elle se remplit *de figures absentes*. "L'arbre est comme absent, il a l'air d'être là pour personne", dit quelqu'un; et d'autres expriment cette quasi-absence : il est imposant mais il ne s'impose pas; il est inutile mais il tient la place; il est vieux mais "pas authentiquement ancien"; etc. Il en est de même des gens, dont la technique de l'incrustation, dans le vidéogramme, rend compte, faisant apparaître comme par magie une

---

[9] A l'inverse de ce que nous dirons de l'effet d'épiphanie (Esplanade de la Cathédrale - Assises végétales, 7.5.).

vieille femme au bord de l'escalier surgissant, tel Méphistophélès en attente d'on ne sait quel coup, ou encore ce couple, assis sur un banc inconfortable, non orienté et qui ne regarde vers personne. Les gens, à la lettre, sont "comme absents"; et l'absence est très précisément **une présence pour personne**. D'où ce quelque chose de diabolique dans ces innombrables figures de l'absence.

Chapitre 4

Avenue du Denantou
Une entrée nature

4.1. Un tunnel de verdure

Cette avenue marque l'entrée Est de la ville. Appréciée et bien connue de tous les automobilistes, elle traverse une sorte de bois touffu, sombre, qui crée une voûte végétale de grande ampleur par dessus la route, avant de s'ouvrir sur les premiers quartiers, à dominante minérale, de la ville. L'effet de tunnel qui en résulte est à la fois un régulateur de vitesse (la conduite se fait immédiatement coulante et retenue) et un signal sensible de l'entrée dans Lausanne.

4.2. A vitesse regulee

La séquence s'ouvre sur un effet kaléidoscopique de départ faisant apparaître, dans un flou stochastique, un désordre d'images tremblées et redoublées de voitures en train de démarrer. Cet effet de diffraction d'images se résoud ensuite par l'amorce d'un travelling dans lequel on se laisse couler progressivement pour suivre le flot des véhicules à vitesse régulière. Une courbe à droite dans l'ombre forestière des grands arbres qui surplombent la chaussée. Une contre-courbe à gauche dans laquelle la caméra part en contre-plongée dans les arbres et la lumière du ciel. Un virage à droite à nouveau dans la pénombre végétale. Puis l'ouverture en fondu-enchaîné sur l'avenue de Fantaisie, minérale, avec quelques arbustes alignés sur un trottoir maigre, à droite. Enfin, le ralentissement et l'arrêt progressif jusqu'au carrefour de Montolivet-Montchoisi - qui réunit les têtes rayonnantes d'un ensemble d'immeubles des années 30.

L'ensemble de la séquence est animée par un mouvement accelerando-decelerando qui marque fortement un point de départ et un

point d'arrivée.

4.3. Entree de ville

L'entrée de ville est immédiatement reconnue et identifiée comme une chance extra-ordinaire à Lausanne. Il est intéressant de constater que les effets cinématographiques mis en oeuvre avec soin sur cette séquence ne sont pas dommageables pour le réalisme de l'impression : tout le monde insiste sur l'effet réel que produit cette entrée, précisant que ce n'est pas le film qui donne cette impression mais bien l'expérience vécue de ce trajet automobile d'une ou deux minutes, qui nous fait traverser une sorte de bois sauvage pour déboucher dans la ville, ordonnée et pour le moins civilisée.

Le second point qui réunit tous les commentaires est le très fort **degré de naturalité** qui se dégage de cette séquence en-deça des artifices cinématographiques soigneusement mis en oeuvre pour l'exprimer, et qui peut être repéré à travers trois ordres d'interprétation : le naturalisme, l'intentionnalité et la narrativité.

D'abord, cette entrée de ville est naturelle, au **sens environnemental** du terme - et ceci apparaît comme un argument de poids, à l'heure où le thème des entrées de ville fait flamber des grands gestes architecturaux ou des grands projets de signalétique urbaine : ce qui ici la marque et la constitue, c'est une végétation touffue, des arbres de haute tige, une densité qui fait hésiter entre le statut de forêt et celui du parc, bref, une nature forte, au sens où elle est relativement sauvage et "plutôt peu aménagée". La *fraîcheur*, la *pénombre*, la *verdure* en sont les signes tangibles, systématiquement mentionnés comme des gages de qualité exceptionnelle - voire "de luxe, à cause des grands arbres". *Naturalité au sens naturaliste du terme*.

Mais l'entrée de ville est naturelle en un deuxième **sens**, plus **médial** qu'environnemental, c'est-à-dire qui renvoie moins au naturalisme des matériaux qu'au "naturel" avec lequel on emprunte ce passage. Tout le monde insiste sur la façon dont on est en quelque sorte *porté par le mouvement* des véhicules qui remontent ce couloir à vitesse constante, ce que restitue d'ailleurs fortement le moment de résolution de l'image saccadée du vidéogramme en une image coulée, fondue et enchaînée. On apprécie cette forme de modulation dans laquelle "sinuosité et déclivité sont associées à une sensation de fraîcheur", dans laquelle la conduite réglée et le comportement retenu des automobilistes sont comme induits

par le tracé ombrageux et le sentiment de rétrécissement de la voie. Certains parlent d'un véritable *effet d'enveloppement ou de ralentissement*, voire d'une forme d'envoûtement qui induirait un tel calme véhiculaire. En même temps, on insiste sur la *fonctionnalité* de cette entrée végétale qui est un *corridor automobile* et non une promenade piétonne ("Il y a un très bon mélange arbres-voitures, dans un sens fonctionnel et pas du tout idyllique"), voire sur ce que l'on pourrait appeler son organicité : les métaphores organiques abondent en effet pour évoquer ce "boyau intestinal" qui autorise une "pénétration facile dans l'organisme urbain" pour "atteindre le coeur et la tête de Lausanne" - *naturalité* donc *au sens organique du terme*.

La nature comme composant (sens environnemental et naturaliste), le naturel comme comportement (sens médial et organique), la naturalité apparaît enfin, dans un **sens** plus **paysager**, comme rapport sensible, dans le mouvement-même du déplacement. Le crescendo-decrescendo du vidéogramme est ressenti comme essentiel dans la réalité; son caractère séquentiel, qui présente une suite linéaire d'éléments paysagers bien identifiables, également - *naturalité au sens esthétique et narratif du terme*. Ce qui fait la naturalité de ce "grand portail urbain", c'est donc aussi l'ampleur de ce mouvement et de cette séquentialité, auxquels le déroulement linéaire et continu des images confère une *valeur quasi narrative* : c'est comme si ce déroulement nous racontait une histoire - la courbe à droite, la courbe à gauche, la fourche à droite, le sombre, le solaire, le végétal, le minéral; du moins la voûte végétale fait-elle événement, à plus grande échelle, dans l'itinéraire ordinaire; elle introduit *une rupture*, néanmoins continue et progressive, qui semble nous prévenir de quelque chose ("Attention, vous entrez en ville"), une sorte de coupure momentanée, qui nous fait sentir, sans le dire, qu'*il va se passer quelque chose* ou du moins que l'on est en train de changer de milieu. Beaucoup soulignent l'effet de surprise que cela produit ("puisqu'on ne peut pas savoir qu'on va atteindre tout de suite le centre-ville"); certains s'en réjouissent ("C'est magnifique, c'est vraiment le salut par la voûte végétale"), d'autres dénoncent la déception que cela engendre à l'arrivée : "La fin du parcours coupe toute poésie : c'est la toute petite ville qui s'annonce, peu et mal urbanisée" - comme si ce que racontait l'itinéraire s'avérait a posteriori ne pas devoir tenir ses promesses, comme si la monumentalité de l'entrée végétale était disproportionnée par rapport à l'échelle de la ville qu'elle annonce.

4.4. MOTIF : LA VOUTE

Ce motif végétal peut évidemment prendre des formes extrêmement différentes selon l'échelle et la proportion de l'"intrados". On en trouve trace à Lausanne dans les jardins privés ou publics, à petite échelle, où il vient souvent guider un chemin d'ombre sinueux ou abriter un lieu d'arrêt, de repos, de fraîcheur, un banc ou une fontaine; on en voit des formes intermédiaires dans les diverses modalités de débordements du privé sur la voie publique [10]; on en perçoit enfin toute l'ampleur dans les allées magistrales qui marquent l'entrée de propriétés anciennes ou dans des situations d'entrée de ville comme l'allée monumentale de platanes à Ouchy ou l'avenue du Denantou, analysée ci-dessus. Mais l'aspect formel ne fait pas le motif; et celui-ci ne tient, à l'image d'une voûte architecturale, que parce que, quelle que soit l'échelle, un équilibre s'établit entre les divers éléments qui le composent et qui lui permettent de supporter une surcharge sémantique - **éléments constructifs, éléments d'usage, éléments symboliques.**

La constitution d'une voûte végétale suppose en effet toujours une certaine *intentionnalité constructive*. Que l'intervention soit lourde ou légère, minutieuse ou grossière, qu'elle consiste en une taille géométrique d'arbustes d'ornementation, en un élagage quasi forestier d'arbres de haute tige ou encore en un guidage rigoureux de plantes grimpantes par un système de tuteurs, d'échalas, de perches ou de rames, le recouvrement local obtenu va toujours déterminer pour une part un certain type d'appropriation et d'usage : l'abri, la protection, le masque visuel, le filtrage de la lumière, l'estompage sonore, le déploiement des odeurs, ..., induisent des *comportements de retenue*, de réserve ou de discrétion, empreints de calme et de sérénité, qui peuvent aller de la promenade solitaire à la rencontre amoureuse, de la méditation individuelle à la conversation secrète, de la déambulation tranquille au ralentissement automobile. A cela s'ajoutent diverses *connotations* plus symboliques de la voûte, *divines ou célestes*, qui lui donnent son charme et qui lui confèrent un pouvoir certain de séduction, voire de fascination (ne parle-t-on pas, et le sens redevient ici littéral, d'envoûtement ?) : la forme constructive de la voûte est un symbole du ciel (par l'étymologie, elle signifie d'ailleurs ce qui tourne - *volvere*) et les voûtes des temples, des mausolées ou des mosquées sont souvent constellées d'images célestes (anges, oiseaux,

---

[10] Cf. notamment les chapitres 8 et 10 "Chemin des Délices - Mobiles immuables" et "Rues notables - Exotisme intérieur".

étoiles). Le motif de la voûte végétale en devient presque l'indice (ces arbres très haut qui cherchent le ciel et qui laissent scintiller des points de lumière dans la nuit étoilée de leurs frondaisons).

Dès lors, dans le cas précédent, si l'entrée de ville est perçue avec autant de force, c'est peut-être que le motif de la voûte végétale ressurgit inconsciemment comme le signe oublié d'une représentation cosmique de la ville.

4.5. Effet d'Annonce

"C'est magnifique, dans cette ville quelconque, c'est vraiment le salut par la voûte végétale". L'effet d'annonce peut être défini comme l'effet par lequel une configuration végétale identifiable annonce ou préfigure une situation ultérieure.

Dans sa dimension sémiotique, apparemment dominante, l'annonce est quasi publicitaire et fonctionnelle. Le végétal joue le rôle d'un panneau indicateur, ce que ne manquent pas de dire explicitement plusieurs personnes. "Ces arbres sont un peu comme les coulisses de bord de route, un peu comme les panneaux publicitaires qui se trouvent à l'entrée de La Sallaz". "C'est le signal d'entrée dans la ville". Mais s'il y a *effet* d'annonce, c'est précisément parce que cette **fonction sémiotique** est secondaire par rapport à l'**effet sensible** qui la fonde. Le végétal, certes, "fait signe", mais c'est un signe implicite et non codifié : si la voûte et le rétrécissement font ralentir, c'est parce qu'ils modifient le rapport sensible à la route, non parce qu'ils statuent sur une vitesse réglementaire; s'ils signifient l'entrée dans la ville, ils impliquent aussi certaines attentes qui pourront être comblées ou déçues, ...

4.6. Figure : L'Automobiliste

Figure prosaïque et cinématique qui veut rappeler que le rapport urbain à la nature ne se réduit pas à un aménagement d'agréments jardinés pour piétons inactifs mais concerne aussi tous les aménagements de la voirie, y compris lorsque le piéton en est quasiment exclu (ce que signifient dans le cas précédent les remarques qui ont été faites sur l'exiguïté des trottoirs).

Si l'automobiliste, ici, ne se réduit pas à un individu en déplacement et devient figure du lieu, c'est que les effets ou motifs repérés ne prennent leur signification et ne peuvent être perçus ou repérés que par lui. En

l'occurrence, la force symbolique de la voûte végétale et l'effet d'annonce de l'entrée dans la ville ne peuvent être perçus qu'en voiture. **Une certaine vitesse** est nécessaire - un peu comme si c'était, à l'inverse, l'échelle de la voûte qui s'incarnait (ou qui se *motivait*) dans la vitesse et le déplacement des véhicules.

Chapitre 5

Place de Milan
La nature de l'urbain

5.1. Un parc urbain

Située au centre des quartiers sous gare, la Place de Milan offre l'image d'un grand parc urbain. Cette urbanité, unique à Lausanne, est attribuable à différentes caractéristiques. Une vaste échelle, des limites nettes et une circulation périphérique intense confèrent une unité certaine à trois territoires distincts : la colline de Montriond, le jardin botanique et la "plaine". Haut-lieu d'aventures pour petits et grands, la première constitue un espace de réserve (spatiale et imaginaire) pour la dernière; on y accède en sous-bois de tous côtés par un entrelacs de sentiers qui recoupent une allée en spirale : au sommet, une esplanade dont l'usage nocturne incertain fait fantasmer tout Lausanne ouvre un espace généreux sur le panorama du lac et des Alpes côté Sud et offre une vue inhabituelle et très urbaine sur la ville au Nord-Est. Sur le flanc Sud-Ouest de la colline, le jardin botanique est un espace clôturé, dont l'accès est réglementé et dont la vocation est avant tout didactique et scientifique [11]. Quant à la "plaine" sur laquelle paraît être posée la colline, c'est une vaste pelouse, dont l'entretien et l'équipement simples (un bassin et des jeux d'enfants d'un côté, quelques buts ou paniers de basket de l'autre côté), permettent d'accueillir librement les activités les plus diverses (ballon, volant, jogging, voire pique-nique à certaines saisons).

Cette tripartition et cette multiplicité d'usages en font **un modèle unique de grand parc de quartier**, qui parvient à articuler de manière

---

[11] On notera que le coin des jardins familiaux n'est pas évoqué par les personnes sollicitées, mais est assimilé, dans les représentations imaginaires, à ce territoire contrôlé du jardin botanique.

subtile des fréquentations réputées incompatibles (populaire, scientifique et marginale) comme des comportements trop facilement opposés (le repos ou l'activité, la méditation solitaire ou le sport collectif, la flânerie ou la traversée directe).

5.2. Mouvements tournants

Une première série de plans montre la puissance, imaginaire et réelle à la fois, du pied de la colline : la fourche entre un chemin montant et un chemin descendant à travers le bois, une tête d'étudiant endormi sur un banc, trois visions de lumière et de ciel à travers des feuillages de moins en moins denses.

Une seconde série fait un descriptif panoramique tournant de l'esplanade supérieure : un banc vide, une allée de graviers, un journal qui s'envole, la pelouse déserte, le podium, étrange avec sa symétrie, une végétation agitée dans une lumière blanche, qui masque le paysage lointain mais qui dit pourtant qu'ici il y a de la vue, un plan fixe enfin, qui montre la ville, très minérale et comme surveillée par un lampadaire des années 60 [12].

La troisième série de plans prolonge le mouvement tournant dans un tourbillon (portrait de quatre petites filles, serrées l'une contre l'autre, lancées dans un mini-carrousel sur lequel a été placée la caméra) qui se résoud dans un long travelling pris depuis une voiture qui fait le tour du parc. Cette vision périphérique révèle alors, derrière le défilé rapide et régulier des arbres qui marquent la limite entre le parc et la rue, la diversité des activités de ce grand parc un mercredi après-midi de printemps : jeux, foot, vélo, ballon, poussette, basket, jeunes, vieux, enfants, poussettes, joggeurs, ...

5.3. Urbanite, naturalite et transversalite

Tels sont peut-être les trois mots-clés qui permettent de ressaisir l'ensemble des appréciations de ce lieu de vaste échelle et au toponyme variable. Unité de lieu, partition de l'espace et traversée du site en seraient les trois principes.

1. Unite de lieu. Le **sentiment d'urbanité** que dégage ce grand parc public est immédiat. Pourquoi ? D'abord on relève *une certaine*

---

[12] - dont quelqu'un dira qu'il tient autant du Q-tips que du flic ou du girophare !

difficulté d'identification ou du moins des hésitations pour reconnaître l'endroit : dans la première partie de la séquence, on ne sait pas très bien où l'on se situe - dans un lieu un peu lugubre, enveloppé de brume, plus ou moins désolé et empreint de mystère; dans la seconde, la "Place de Milan" est à plusieurs reprises confondue avec le parc de Vidy (quelqu'un croit même voir le lac). Ce qui saisit, c'est donc beaucoup plus une **ambiance générale** que l'endroit précis où cela se trouve : ce qui frappe à Montriond, c'est le climat (l'enveloppe brumeuse ou la surexposition) qui contribue à en faire *un lieu fort* - un lieu de contemplation un peu solitaire dans un jardin public urbain; et de même, ce qui frappe, "dans la plaine", c'est *l'échelle vaste et unitaire*, ainsi que *la fréquentation populaire* (d'où la confusion avec Vidy) plus que la reconnaissance exacte du lieu. Dans les deux cas, c'est donc le sentiment de l'urbain plus que la ville, le quartier ou la rue.

Ces difficultés d'identification sont souvent rapportées à la nature de la prise de vue et aux effets cinématographiques qui privilégient les mouvements tournants, avec des rythmes variables et très contrôlés (panoramiques lents du début, "tourniquet du milieu" et travelling automobile de la fin). Comme l'exprime très clairement quelqu'un, "c'est le travelling auto qui inscrit ce parc dans une dimension urbaine". Ces effets engendrent une perception cinétique et distanciée qui écrase en quelque sorte l'information et "banalise les activités". Plus que l'ambiance générale, c'est alors **l'autonomie de fonctionnement** des espaces qui devient le signe de l'urbanité. "Les gens sont mis à distance", "comme des marionnettes" et "le parc paraît vivre comme pour lui-même", "indépendamment de la circulation alentour".

Mais ces artifices de prise de vue ne paraissent pas faux pour autant. Au contraire, il est intéressant de remarquer que l'affichage clair d'une intention esthétique est apprécié, dans la mesure où les effets utilisés semblent mieux restituer la réalité vécue du lieu (**centralité**, **ceinture** et effet de **place**) : par la dynamique de la prise de vue, "le parc tourne comme le manège des petites filles", et l'on dit par ailleurs de ce lieu qu'"il existe parce qu'on peut tourner autour", "qu'il est circulaire, qu'il a des limites, et qu'il est donc très urbain", surtout - et la remarque est redondante, que *"c'est plus une place qu'un parc"*.

Le sentiment général et immédiat d'urbanité doit donc être compris par rapport à d'autres critères implicites qui lui sont associés : ambiance, autonomie, centralité, ceinture et effet de place. Dans tous les cas, c'est **l'unité de lieu** qui prime.

2. PARTITION DE L'ESPACE. Le sentiment d'urbanité, premier, est attaché à l'unité des lieux; le **sentiment de naturalité** est attaché à la perception, seconde, d'une partition très claire de l'espace.

Milan, tout le monde le constate, est composé de trois parties disjointes, dont la réunion reconstitue l'ensemble. Ces trois parties renvoient à des caractéristiques naturelles - topologiques et végétales - distinctes : "C'est le *côté solaire* du bas, alors que le *côté obscur*, honteux, pédé, mystérieux, c'est la colline; enfin, il y a le *côté exotique* avec le jardin botanique" - *partition du territoire* [13]; en même temps, elles renvoient à des caractéristiques sociologiques non moins claires, comme le suggère cette réplique caricaturale : "C'est ça, la Place de Milan : les homos sur la colline, les savants barbus de l'Université et les Yougoslaves qui jouent au football en bas" - *répartition des usages* et des fréquentations. Partition du territoire, re-partition des usages. La nature du premier se redouble dans celle des seconds [14].

D'un côté, il y a opposition entre les caractères naturels et urbains des différentes parties puisque chaque élément topographique, fonctionnel ou sensible évoqué dans les descriptions peut être rapporté à un élément opposé : le haut et le bas, l'ouvert et le fermé, la colline et la place; l'acteur et le spectateur, l'individuel et le collectif (le "tout seul ensemble"); le clair et l'obscur, le contemplatif et la fuite, ... Le sentiment de la nature est alors attaché à une partie du territoire; la perception porte sur la **composition naturelle de la partition**.

Mais d'un autre côté, urbanité et naturalité se ressaisissent car les doublets précédents ne sont jamais exprimés comme des aspects contradictoires mais plutôt comme des caractéristiques inséparables et complémentaires du parc. Une personne affirme par exemple que "le charme vient du fait qu'en haut c'est très peu aménagé alors qu'en bas c'est très structuré". Mais d'autres prétendent que le rapport est inverse, insistant au contraire sur le caractère dessiné, formel et mis en scène du

---

[13] Cf. la remarque de la note 11.

[14] Quelqu'un affirme par exemple que le parc urbain de la Place de Milan est "en plus, le seul plateau *naturel* de Lausanne". Cela signifie sans doute que l'aménagement de l'espace vert est relativement modeste et qu'il reste une expression de la nature (vaste pelouse qui ressemble plus à une prairie qu'à un parterre de jardin, bois au caractère forestier sur la colline, exposition aux éléments climatiques comme le vent, la pluie, la brume ou le soleil, ...), mais cela signifie aussi qu'il y a adéquation entre les caractéristiques urbaines d'usage ou de fréquentation et les caractéristiques topologiques ou végétales de chaque partie du territoire - *comme si la nature des unes se reflétait dans celle des autres.*

haut de la colline, opposé au caractère étendu, sauvage et peu entretenu de la prairie du Parc de Milan. Ce n'est donc pas le sens des oppositions qui compte, mais la perception d'une *complémentarité* entre des territoires, des modes d'appropriation et des effets sensibles contrastés [15]. Une telle diversité autorise en effet un choix, et fait de chacun des espaces qui composent l'ensemble un espace d'échappement pour les autres. Elle crée un certain jeu (en un double sens) : "c'est d'abord un formidable terrain de jeu" s'exclame quelqu'un en évoquant les bacs à sable, le bassin, le foot, etc; mais les explications qui suivent montrent que le "formidable" ne réside pas tant dans *les jeux* possibles (de nature différente, pour des enfants d'âges différents, etc.) que dans *le jeu* possible entre des activités, des comportements ou des usages différents. C'est donc d'un **jeu de la partition** qu'il nous faut parler ici - en un double sens à nouveau.

3. TRAVERSEE DU SITE. Troisième registre de remarques : celles qui portent sur la **"transversalité" du site**. Ce n'est plus l'unité de lieu qui saisit, ni la partition d'un espace abstrait, c'est la traversée du site. Aux dimensions locales et spatiales s'ajoute donc la dimension sitologique - celle qui engage la position relative de l'observateur et du passant.

Milan est peut-être le seul parc lausannois où *le regard est centripète* et non centrifuge (d'où sa connotation de place) : où que l'on se situe, quelle que soit la position que l'on occupe, les yeux sont attirés vers le centre et non vers la périphérie, vers ce grand espace vide et central où se jouent diverses activités et non vers la vue sur le paysage extérieur. Ceci tient à la configuration de l'espace, qui est à la fois très vaste (dégagé, libre et non aménagé) et strictement délimité (par le mail périphérique, la colline et quelques grands bâtiments administratifs) - de sorte que le regard ne peut que se focaliser sur *la personne qui traverse*. Par une sorte d'inversion de la représentation, c'est alors elle qui donne la mesure à ce grand espace abstrait, elle qui lui *donne son échelle* et qui vient le *situer*. D'où sans doute l'insistance des personnes interviewées sur le rôle, fondamental dans ce parc-ci, de la traversée. *C'est la traversée qui fait exister le parc* - qui ne tarde pas à prendre une dimension mythique : "un grand désert", "un lieu où se croisent des destinées".

Une telle amplification imaginaire n'est pourtant pas sans fondement et trouve sa source dans l'expérience concrète. Pour celui qui passe, la traversée est durable et paraît même à certains interminable; mais pour celui qui regarde à distance le passant traverser, son apparition et sa

---

[15] On identifiera ici un principe fondamental de toute architecture paysagère.

disparition, à la lisière, sont instantanées. On saisit donc de l'interminable dans un temps fini. Il y a non seulement traversée, mais représentation de la traversée - représentation même d'une destinée. Un homme paraît, traverse, puis disparaît. Il vient de quelque part et s'en va - ailleurs -, c'est-à-dire on ne sait où. Je suis cet homme. C'est lui. C'est moi. Le parc existe [16]. A l'horizon spatial du paysage extérieur se substitue l'*horizon temporel d'un paysage intérieur*. Au spectacle de l'espace se substitue le *spectacle du temps*. A l'attitude contemplative la position méditative [17].

5.4. Motif : La Place

C'est d'abord **le lieu public**, cadré, focal et central - symbole d'un usage populaire et démocratique (son archétype est l'agora). C'est ensuite, dans une acception plus abstraite, un emplacement particulier, une portion de territoire ou **un espace libre** dont on peut disposer à sa guise ("il y a de la place" ou "on fait de la place"). C'est enfin **la situation** dans laquelle on se trouve, la position qu'une personne occupe dans l'espace - topologique ou social. Le *lieu* que l'on fréquente, l'*espace* que l'on peut investir ou le *site* dans lequel nous prenons position. Si le mot "place" prend tour à tour ces trois significations, le motif de La Place (vieux démon) les réunit et les fait circuler.

Dans le cas présent, on ne sait si c'est le motif ou le toponyme qui prend la place de l'autre ! Qu'un parc urbain soit nommé "Place" et que ce nom passe et résiste dans l'usage populaire [18], témoigne assez de la prégnance de ses diverses connotations - locales, spatiales et sitologiques. Inversement, que les trois significations conjointes attribuées au motif ressaisissent avec précision les perceptions dominantes du Parc de Milan *(l'unité de lieu, la partition de l'espace et la traversée du site)*, témoigne de la pertinence du concept pour en dégager un caractère fondamental. La Place de Milan est un espace public, dont la structure formelle,

---

[16] On comprend ici le caractère fondamental du parcours : innombrables sont les réflexions qui insistent sur ce fait. A l'inverse de parcs plus secrets ou au contraire plus aménagés, la Place de Milan n'a d'existence forte que par le fait qu'on y passe un moment, qu'on le traverse ou qu'on le contourne. "C'est un parc qui existe pour deux raisons : parce qu'on le traverse et parce qu'on peut tourner autour".

[17] Le sens de telles oppositions est particulièrement net si l'on compare la Place de Milan à des terrains spectaculaires comme le Quai d'Ouchy.

[18] On peut rappeler qu'historiquement, le lieu jouait effectivement beaucoup plus le rôle d'une place : c'était notamment là que les cirques et les forains plantaient leur tente, avant l'aménagement en remblais des terrains de Bellerive.

amphithéâtrale, autorise et implique un regard et une action réciproques entre le spectateur et l'acteur, entre celui qui passe et celui qui s'arrête.

5.5. Effet de Partition

Effet par lequel le découpage d'un jardin public en plusieurs parties distinctes donne à percevoir la simultanéité harmonieuse de pratiques et d'usages étrangers les uns aux autres. La connotation est double, mathématique et musicale : dans le premier champ, la partition désigne le partage d'un ensemble en parties ou en sous-ensembles deux à deux disjoints; dans le second, c'est le système de notation musicale qui permet à chaque instrumentiste de déchiffrer et de jouer sa propre partie, indépendamment de ce que joue le voisin. Dans les deux cas, la réunion des parties recompose l'ensemble - harmonique. Et le paradoxe est le suivant : *plus la* **disjonction** *est parfaite, plus la* **conjonction** *est réussie*. Ou encore plus l'exécution individuelle est exacte et strictement codifiée, plus le jeu collectif est juste [19].

La partition de l'espace de la Place de Milan renvoie précisément à ces deux registres sémantiques. D'une part, la disjonction entre ses *trois parties* (la parc de Milan, la colline de Montriond et le jardin botanique) est rigoureuse et strictement codifiée - topologiquement (le haut, le bas, le hors-lieu), sociologiquement (les marginaux, le populaire, le scientifique) et sensiblement (le nocturne, le solaire, l'exotique) - "des espaces distincts pour des pratiques distinctes". D'autre part, l'unité du lieu n'est jamais remise en question et est même explicitement perçue comme *un ensemble harmonique* : on y sent "la montée d'une espèce de rumeur sonore urbaine", on vante la possibilité de s'y trouver "tout seul ensemble" et l'on fait reposer ce sentiment du collectif sur la simultanéité d'usages indépendants dans des parties différentes du parc plus que sur leur proximité. "Par la grâce du lieu, des gens se rencontrent et font, ensemble, quelque chose" [20].

---

[19] Sur cette double connotation, cf. Michel Serres, *Le Parasite*, Grasset, Paris, 1980, p. 173.

[20] Comble de l'artifice, la partition rend le champ naturel... Aux signes d'urbanité dégagés plus haut, l'unité, l'autonomie, la centralité, la partition de l'espace, du temps et des rapports sociaux juxtapose, synchronise et harmonise - en un mot naturalise - les attributs inverses : la diversité des espaces, l'interdépendance, la marginalité.

5.6. FIGURE : LE PASSANT

C'est d'abord **l'homme qui passe, anonyme, dans un espace public**. Cela sous-entend qu'on ne le connaisse pas, que l'on ne sache pas d'où il vient, ni où il va. A la lettre, il ne fait que passer. Cet anonymat en fait l'une des grandes figures de l'espace public urbain, lequel perdrait immédiatement son caractère public si d'aventure on cessait d'y *passer*.

Dans un sens plus abstrait, le passant est ensuite **celui qui se déplace d'un mouvement continu**. Cela sous-entend qu'il soit observé et que l'observateur soit fixe. Cette continuité en fait une sorte d'étalon par rapport à l'espace traversé, lequel n'aurait pas d'échelle si l'on ne s'y déplaçait.

Dans un sens plus fondamental enfin, le passant, supin, désigne avec précision **ce qui est en train de passer**. Cela sous-entend cette fois une certaine durée, bornée par une apparition et une disparition. Cette durée en fait une représentation du temps, lequel n'aurait plus de sens si rien ne "se passait".

A ces trois connotations, sociale, spatiale et temporelle, renvoie l'usager ordinaire de la Place de Milan. Son *caractère public* a été maintes fois souligné, ainsi que l'anonymat des rencontres qui peuvent s'y faire. Sa situation centrale et son échelle vaste en font un *espace de traversée* privilégié ("C'est un parc qu'on traverse et où l'on ne reste pas tellement"). Enfin, ses limites nettes et la partition rigoureuse de son territoire en font un lieu d'apparitions et de disparitions instantanées, dans lequel c'est le temps, plus que l'espace, qui est mis en scène. *On y passe dans le temps plus qu'on ne s'y promène dans l'espace.*

Chapitre 6

Boulevard de Grancy
Le retour de l'urbain

6.1. Ce beau nom de Boulevard

C'est l'une des seules rues de Lausanne qui ait reçu cette appellation et qui la porte bien. Ce lieu présente en effet dans son organisation des caractéristiques sociales et spatiales propres à la typologie architecturale et urbaine du boulevard : diversité des commerces, mélange de populations, ambiance à la fois animée, bourgeoise et fin XIXème, "maisons de ville", alignements d'arbres le long des trottoirs, circulation automobile dense, ... L'urbanité du Boulevard de Grancy tient en outre à sa fonctionnalité : c'est une sorte de **palier intermédiaire**, horizontal, sous la gare qui, outre son animation de quartier, redistribue matin et soir des flots de voyageurs, piétons, pendulaires, dans un réseau de ruelles ou de chemins qui desservent les quartiers dans la pente.

6.2. Circulation negociee

La séquence s'ouvre sur un panoramique vertical passant du reflet d'un marronnier dans le capot rutilant d'une voiture à une vision longitudinale d'un trottoir élargi entre les façades bourgeoises et la ligne d'arbres qui marque et rythme le bord de la chaussée. Puis vient une suite de plans brefs montrant "L'Avenir", restaurant italien bien connu entre deux marronniers, un vieux déambulant sous le mail, deux poubelles au pied d'un arbre, un teckel en laisse contournant en reniflant un jeune arbre replanté, une vieille femme avec cornet et sac à commissions, une façade bourgeoise avec entrée, escalier et marronnier. Puis alternent une suite de panoramiques gauche-droite, droite-gauche, qui suivent les déplacements latéraux des passants sur le trottoir d'en face, derrière les

arbres mais devant les vitrines. Un panoramique de 180 degrés, pris depuis la chaussée, ferme la séquence : un grand nombre de piétons se croisent, traversent en dehors des clous, négocient avec la circulation, ..., la dernière image montre que la rue est barrée et occupée par le marché. C'est un mercredi matin.

6.3. Sur le retour

Tout le discours est un discours de la perte, de l'effacement et de la disparition (des gens, des arbres, des commerces). Le Boulevard de Grancy est un lieu chargé d'histoire et de représentations qui déterminent largement la perception sensible que l'on en a. C'est **un lieu où l'on revient** - en de multiples sens.

Est d'abord évoquée de multiples manières la **perte d'urbanité**. On reconnaît que la prise de vue restitue bien "l'aspect vie de quartier", mais on trouve que le caractère du boulevard y est affaibli. Les raisons en sont contradictoires. La prise de vue révèle une sorte de calme général ou de tranquillité qui ne correspond pas à ce que l'on attend de ce lieu : peu de voitures apparentes, alors qu'on se le représente souvent comme encombré; relativement peu de gens, alors qu'on se l'imagine très animé; des arbres peu présents, alors qu'on le croit structuré par leur alignement. On observe donc à ce niveau une sorte de déception : *c'est moins urbain qu'on ne l'imagine*.

Mais ce décalage entre le réel et l'imaginaire (ici entre l'image concrète du vidéogramme et l'image vécue de la réalité urbaine), interroge et conduit le commentateur à des réflexions plus précises sur les signes tangibles d'un tel déficit d'urbanité : *opérations immobilières récentes* qui "tronçonnent l'unité du boulevard" et déstructurent la cohésion architecturale d'ensemble, évolution de certains commerces traditionnels vers des *"pseudo petits commerces"* au statut incertain, changement de la nature du trafic depuis l'ouverture des rues piétonnes avoisinantes et le remaniement du schéma de circulation. Est notamment mis en cause *le passage du Boulevard de Grancy à une circulation à double sens* qui a grandement modifié le rapport de l'automobiliste à la rue, au piéton et au végétal. La perception s'en trouve rétrécie [21] de sorte que le passage des véhicules se fait moins aisément, que leur croisement est plus serré, que la traversée à pied requiert une attention plus "routière", et que

---

[21] "La double-voie contribue en fait à rétrécir la rue et c'est paradoxalement moins urbain qu'auparavant".

les échanges entre piétons et automobilistes se voient engagés dans une logique sécuritaire qui n'avait pas lieu d'être auparavant. "La double circulation a tout gâché, et notamment la possibilité de se garer n'importe comment pour participer à cette vie de boulevard, de socialité, de pseudo petits commerces...". Perte d'urbanité à nouveau, souvent associée à un *sentiment d'artificialisation* : "Ces petits commerces et certains bistrots sont artificiels, faussement sympathiques". D'un côté la rue ne mérite plus tout à fait son nom de boulevard (son unité, sa mémoire, ses arbres sont fragilisés), mais de l'autre la vie du quartier continue, un peu factice et comme détournée de son origine, de sorte que le Boulevard porte toujours bien son nom, mais dans le sens minoré de la "pièce de boulevard" - d'un théâtre un peu facile et vaguement faux. "Vrai quartier", "faux boulevard"; les commentaires ne cessent d'osciller entre ces deux évocations. On pourrait les dire "nostalgiques", dans la mesure où l'on ne peut pas ne pas y voir un passé révolu que l'on croit avoir connu, mais c'est d'une *nostalgie sans mélancolie* qu'il s'agit, puisqu'il y reste une vie commerçante de quartier très présente.

A ce sentiment de perte d'urbanité doit être rattaché celui de l'**effacement de la végétation**. Le décalage entre la représentation visuelle du réel et l'image vécue est analogue au précédent : *on s'imagine la végétation beaucoup plus importante* qu'elle n'apparaît dans la réalité matérielle. Pourtant, il faut distinguer deux échelles d'observation qui induisent des perceptions presque opposées : l'arbre et l'alignement.

Considérés isolément comme lorsque l'on privilégie les *vues latérales*, les arbres tendent en effet à s'effacer devant les façades. "On ne parvient pas à voir les alignements" et l'on s'étonne car "on ne voit étrangement pas les marronniers". A hauteur d'homme, ce sont les troncs qui sont dominants dans la perception, cadrant d'ailleurs régulièrement les devantures du rez-de-chaussée depuis le trottoir d'en face. Mais du même coup, les arbres eux-mêmes prennent une valeur mineure. Ils apparaissent "un peu jeunes et dérisoires", "étouffés par les maisons" ou "apeurés par la voiture"; "on se dit qu'ils ne seront jamais adultes"; ils sont comparés à du "mobilier urbain" [22], dans la mesure où leur pied devient le support des déchets urbains (on y appuie les sacs de poubelles ou l'on y fait oeuvrer son chien).

---

[22] Cette perception sensible intuitive renvoie au fait réel que l'on a replanté à cet endroit des faux marronniers, qui sont moins vigoureux que les anciens et qui surtout ne portent pas de fruits !...

Mais cette tendance à l'effacement du végétal est compensée d'une part par la présence, discrète, d'une "végétation interstitielle", et d'autre part par la force de l'alignement dans les *vues longitudinales* (de la rue ou des trottoirs). La première remplit et valorise les vides entre les immeubles, la seconde "ménage de belles perspectives" et des "lignes de fuite" qui préservent malgré tout quelque chose de la dimension d'antan et de l'esprit du boulevard. On attribue alors aux deux lignes de marronniers qui cadrent le boulevard deux qualités topologiques fondamentales : d'une part elles *marquent un palier dans la pente*, ce qui signifie qu'on leur reconnaît une valeur morphologique structurante à l'échelle de la ville (c'est une sorte de monument végétal à protéger); d'autre part, elles *"donnent de l'air"* à l'espace-rue, ce qui signifie qu'on leur reconnaît une valeur d'usage fondamentale à l'échelle du quartier; signe de la largeur des trottoirs, l'espacement régulier des marronniers sépare et relie à la fois : elle marque autant la séparation nette entre chaque trottoir et la chaussée, qu'elle constitue une sorte d'invitation permanente à traverser la rue, sur toute sa longueur, un peu comme si elle était prise entre deux portiques. D'où la dénonciation d'une circulation à double sens, qui rend cette traversée plus difficile et affaiblit les possibilités de mélange naturel entre le piéton, la voiture et les commerces.

Ceci amène au dernier point, toujours inscrit sous le signe d'une certaine nostalgie. *On s'imagine Grancy plus peuplé et plus animé* qu'il n'apparaît dans le vidéogramme. "Tout le monde est vieux et tout le monde est calme". Cette remarque synthétise une **perception générale de paix et de tranquillité** que dégage la séquence, comme si le mélange discret de la pierre et des frondaisons s'incarnait dans l'âge et le comportement des habitants du quartier, comme si le rythme espacé des marronniers s'incarnait dans le rythme lent des passants, comme si la symétrie des deux alignements d'arbres s'incarnait dans les aller et retour de tous les types d'usager.

Ce constat suscite alors deux ensembles de remarques. D'un côté, cette *ambiance un peu nonchalante* apparaît conforme à un état d'esprit bien lausannois [23]; et que l'on soit critique ou non, une telle *conformité entre l'"esprit du lieu" et celui de la ville* fait de ce Boulevard l'un des hauts-lieux de la ville - un lieu de fondation qui concentre non seulement l'imaginaire mais les pratiques de toute la ville. "Au Boulevard de Grancy, on n'est pas fier, parce qu'à Lausanne on n'est pas fier".

---

[23] "C'est une rue de riches, c'est pour ça qu'il y a tant d'arbres, mais malgré tout c'est mieux comme ça".

Mais d'un autre côté, cette ambiance enveloppante vient relativiser les représentations vécues d'un quartier dense, animé et commerçant, où se mêlent, heureusement, trois types de population : des habitants, des clients et des voyageurs, qui viennent et reviennent, périodiquement - à pied, en voiture ou en train. Si ce mélange, créateur d'un sentiment d'urbanité rare à Lausanne, apparaît néanmoins particulièrement calme et serein, c'est d'une part que la nature et le taux de fréquentation du boulevard sont variables suivant les heures de la journée, d'autre part que le sentiment du collectif prime sur celui de l'individuel. La comparaison avec la Place de Milan est ici intéressante [24]. La popularité et l'urbanité des deux lieux peuvent en effet être considérées comme semblables, mais pour des raisons inverses : à une partition claire de l'espace dans le premier, se substitue ici une *partition du temps quotidien* (qui permet d'identifier des ambiances contrastées au cours de la journée); à la figure individuelle du passant qui, par la distance du regard, permettait à la limite de considérer le groupe comme un individu, se substitue la figure collective de celui qui passe à Grancy : même lorsqu'il est seul, celui-ci apparaît moins en tant que personne individuelle qu'en tant que représentante d'un collectif (l'habitant, le voyageur ou le client). Cette *primeur du collectif* est encore renforcée par la rythmicité des allées et venues : "C'est un endroit fondamentalement vivant, où l'on perçoit une sorte de respiration de la ville, de flux et de reflux" qui s'exerce à différentes échelles temporelles : la ménagère "qui va aux commis" revient sur ses pas quelques minutes plus tard, les flots de voyageurs qui se dispersent le matin se reconcentrent le soir en sens inverse, l'automobiliste qui rentre à 17h30 s'arrête en double file chaque jour au même endroit pour acheter son pain, le marché hebdomadaire se réimplante chaque jeudi, ...

Il est des lieux où l'on entre, d'autres que l'on quitte. Dans la pratique comme dans l'imaginaire, le boulevard de Grancy est *un lieu où l'on revient*.

6.4. Motif : Le Percolateur

Si le mot évoque en premier lieu l'appareil servant à faire du café, symbole de la socialité et du bistrot, le motif doit en retenir le sens originel : un dispositif permettant de récolter et de filtrer un fluide. *Percolare*, c'est "faire couler à travers" - ce qui signifie non seulement faire

---

[24] Cf. la monographie correspondante, Place de Milan - La nature de l'urbain.

passer certains éléments, mais aussi en **maintenir** d'autres en suspens, et encore en **refouler** d'autres, qui ne passeront pas.

Le végétal, par sa configuration en alignements ou par la densité de ses frondaisons, peut jouer ce rôle de passoire ou de filtre. D'abord il **réunit**, recueille ou accumule, comme dans un bassin de réception, des éléments naturels ou humains, matériels ou sensibles - de la lumière, du vent ou des gens... Ensuite il les **filtre**, ce qui signifie qu'il n'en *laisse passer* qu'une partie, qu'il en *retient* une autre (qui alimente le flux continu), et qu'il en *refoule* une autre encore [25].

La **configuration** de Grancy répond à ces caractéristiques. C'est *un terrain où cela percole* - les vues, les gens, les temps ou l'histoire. Topologiquement en effet, le palier horizontal évoqué plus haut, en marquant une rupture dans la pente, constitue très littéralement une sorte de bassin de *réception*, espace public où se mélangent des populations, des activités et des véhicules divers venant d'une multitude de lieux différents. La plupart *passent*, certains *restent*, d'autres disparaissent ou *reviennent* sur leurs pas. Le gros du flux s'épand le long du boulevard, puis filtre latéralement entre les marronniers dans les rues, les ruelles, les passages qui descendent plus bas ou qui remontent plus haut. Le soir, le sens du mouvement dominant s'inverse. Parfois, dans la journée, le seuil de percolation n'est pas atteint et l'on a l'impression que rien ne (se) passe - jusqu'à ce que la densité soit suffisante pour que le flux s'amorce, continu.

Mais la percolation concerne aussi **les vues** : l'alignement *concentre* les regards dans le sens de la longueur ("perspectives" et "lignes de fuite") avant de *filtrer* les vues latérales (cadrage répétitif des façades et devantures).

Enfin, c'est toute **l'histoire** du boulevard de Grancy qui, dans sa métamorphose, percole sous ses frondaisons. Métaphore d'une certaine nostalgie. L'unité du boulevard *passe*, la perspective *reste*, mais l'esprit *s'évapore* ou se dilue.

6.5. Effet de Nostalgie

Effet par lequel un arbre, un alignement d'arbres ou une configuration végétale éveille le souvenir de situations passées et porte à regretter un état qui a disparu ou que l'on n'a pas connu. L'amputation

---

[25] Sur le concept de la percolation, cf. Michel Serres, *Les origines de la géométrie*, Flammarion, Paris, 1993, pp. 40sq.

d'un ensemble végétal ou la simple disparition d'un arbre, la lente métamorphose d'un quartier et d'un certain type de rapport entre le minéral et le végétal, peuvent induire un tel effet. Mais pour que celui-ci agisse pleinement, il faut qu'il subsiste quelques traces de l'état antérieur, sans lesquels l'évocation n'est plus possible.

Les marronniers du boulevard de Grancy jouent précisément ce rôle : les replantations récentes pour reconstituer l'alignement aux endroits où il a été amputé, paraissent dégradés, chétifs ou dérisoires par rapport à ceux d'origine et à leurs voisins [26]; mais par ailleurs le maintien de ce double alignement de part et d'autre de la rue assure d'une trace permanente et immuable par rapport aux métamorphoses du quartier. Comme le dit très clairement quelqu'un, "le quartier a perdu de sa dimension par rapport à la fin du siècle passé, mais il est sauvé par le fait qu'on a toujours des lignes de fuite".

Plus généralement, le boulevard de Grancy est un lieu que l'on vit sur un mode nostalgique. Cela ne signifie pas qu'un sentiment de nostalgie soit effectif ou général, mais que le poids de l'histoire et de la mémoire collective sont tels, qu'ils induisent des comportements ou du moins des commentaires qui sont tournés vers le passé. L'effet de nostalgie est plus proche du **sens étymologique** du mot : comme on l'a montré, Grancy est un lieu du retour - dans le temps, dans l'espace, mais aussi dans les relations sociales : *on s'en souvient, on y revient périodiquement, on y recroise les mêmes gens* [27].

6.6. FIGURE : LE PENDULAIRE

L'adjectif s'est récemment substantivé pour désigner, dans les jargons techniques, le travailleur urbain qui habite à l'extérieur de la ville et dont le mode de vie est déterminé par des aller et retour quotidiens plus ou moins astreignants entre deux villes ou entre la ville et la campagne. La figure du pendulaire privilégie le sens originel du mot : elle désigne simplement **celui qui va et vient**, à des rythmes qui peuvent être autres que celui de la journée. A l'inverse de la figure du passant, dont la force imaginaire repose sur la mise en scène d'une durée bornée par un instant d'apparition et un instant de disparition, c'est quelqu'un que l'on va

---

[26] Cf. note 22.

[27] "C'est vraiment une rue du XIXème, c'est comme un retour en arrière, des bonnes familles qui se promènent lentement".

voir réapparaître, régulièrement, et de façon quasi-prévisible. C'est donc une figure fondamentale de l'espace public, auquel elle donne un rythme, **régulateur et donneur de temps**, qui amarre le lieu - le pendule est d'ailleurs en mécanique le régulateur des mouvements d'une horloge.

Figure du retour, le pendulaire à Grancy ne désigne donc pas seulement, celui qui, chaque matin, débarque en flots denses de la gare ou du train, pour remonter, chaque soir, par le même chemin : il désigne aussi tous les autres usagers du lieu, clients, travailleurs, automobilistes, habitants du quartier qui, à des rythmes différents mais avec une régularité propre et strictement ritualisée, reviennent toujours sur leurs pas, repassent par la même rue, traversent au même endroit, font leurs achats dans le même magasin, se faufilent entre les mêmes arbres. Est-ce un hasard si la structure topo-végétale de l'alignement assure la même fonction régulatrice dans l'espace ? Il y a homologie entre la figure du pendulaire et le motif du percolateur.

Chapitre 7

Esplanade de la Cathédrale
Assises végétales

7.1. Banc sur banc

L'association de l'arbre et du banc est sans doute l'un des grands stéréotypes "topovégétaux" de l'imaginaire urbain. L'exemple retenu se situe sur l'esplanade de la Cathédrale, haut-lieu de la ville et de la cité moyen-âgeuse de Lausanne. L'aménagement, parfaitement minimal, de cet espace est en même temps particulièrement subtil : le banc a été posé sur une banquette en béton, sorte de marche d'une vingtaine de centimètres qui surélève légèrement le spectateur assis, de manière à ce que son regard puisse franchir le parapet vers la vue lointaine des Alpes et du Jura par dessus la ville, tout en bénéficiant du masque sonore que celui-ci constitue par rapport à la rue passante située en contrebas. *Filtre sonore et vue lointaine* sur le Couchant.

7.2. Trente-six petites histoires

Neuf heures d'attente patiente et attentive ont alors permis de collecter, à partir d'un **plan fixe unique**, trente six petites histoires de banc.

La première image fait les présentations : c'est le banc lui-même, pris de trois quarts arrière, qui, sur son socle, paraît regarder la vue. L'arbre qui l'encadre porte ombre dans son dos et surdétermine encore l'orientation du regard vers la vue et la lumière. Les trente cinq images suivantes montrent le même plan, dont le cadrage reste immuable, animé par l'arrivée, le passage ou l'installation de personnes différentes : deux couples de personnes âgées qui se disputent l'appropriation du banc, une jeune femme seule (dans une position dissuasive), puis trois copines, un

groupe de touristes, une petite famille, deux mères avec leurs poussettes, un couple d'amoureux, un homme arrivé, encore essouflé par la montée, la jeune fille impassible, un petit garçon cheminant à tâtons, un autre faisant des acrobaties sur le banc, puis la lumière qui tombe, un ou deux couples, une femme âgée, deux filles dans la pénombre, la nuit, enfin, le réverbère, l'éclairage public lointain...

Ces trente six anecdotes esquissent une sorte d'**histoire de vie d'un banc et de son arbre** attenant, rappelant au spectateur que ceux-ci sont en quelque sorte les *supports d'une mémoire continuellement effacée.* Concrètement, elles révèlent autant la permanence que la diversité des usages qui peuvent être faits d'une configuration aussi simple. D'abord elle autorise une utilisation du sol extrêmement diverse : on passe partout, on tourne, on contourne, l'arbre, le banc, le parapet, qui donnent des directions. Ensuite elle engage des *règles de sociabilité précises* dans la manière de s'approprier les lieux, de se côtoyer ou de se succéder : stratégies d'appropriation de l'espace (se mettre au bout, pour ne pas déranger, se mettre au milieu pour manifester son emprise, ou encore légèrement décalé pour être plus discret mais peut-être plus dissuasif encore), tours de passage et utilisation du parapet (ne pas se mettre devant une personne assise), ... Enfin, elle laisse ouverte les *utilisations les plus diverses* du banc proprement dit : de la position métastable de celui qui s'étire à la position instable de celui qui croise les jambes, de l'adulte qui se sert du bout du banc surélevé comme d'une miséricorde à l'enfant qui en fait un instrument de jeu et d'escalade.

7.3. L'ARBRE, LE BANC ET LA VUE

"Même si l'aménagement est vraiment minimaliste, il suffit amplement". *Discrétion de l'équipement, ampleur du lieu.* La forme de la séquence vidéo restitue le contenu de cette citation : le parti-pris du plan-fixe et de l'attente derrière la caméra révèle en effet de manière magistrale la simplicité du cadre réel de l'esplanade et la complexité de ce qui peut s'y jouer. Trois éléments focalisent alors l'ensemble des commentaires, qui varient infiniment autour de leurs thèmes respectifs : **le banc**, **la vue** et **l'arbre**.

Objet prosaïque et ordinaire du mobilier urbain, **le banc** prend ici une **valeur universelle**. D'abord - et l'argument est récurrent -, il accueille *une infinité d'usages*. On fait remarquer l'"alternance du collectif et de l'individuel"; on distingue les types de personnages - hommes, femmes, couples, enfants, chiens, touristes; on discute l'habillement, la gestuelle,

les tactiques ou stratégies d'occupation; on décrit aussi la façon d'aborder ou d'utiliser l'espace, distinguant par exemple ceux qui s'assoient sur le banc, ceux qui passent derrière sans regarder et ceux qui vont vers le parapet; finalement, on insiste toujours, rétrospectivement, sur la *narrativité* de la séquence : c'est comme si le banc nous racontait son histoire, linéaire, continue et inépuisable, comme une suite d'anecdotes dans laquelle chacun attend son tour pour prendre sa place; et de fait, les gens font plus ou moins la queue en arrivant là-haut; on ne reste pas trop longtemps assis; très vite on s'ennuye; et puis, quelqu'un attend peut-être, là, derrière.

Mais le banc est universel aussi en ce qu'il n'est pas une des trente-trois scénettes ici relatées dont on ne puisse dire qu'on ne l'a déjà vécue ou observée; les personnages s'effacent derrière leur type; il en est de même des pratiques, qui apparaissent ici comme échantillonnées. De sorte que réellement, le banc apparaît moins comme un banc "public", au sens où son appropriation serait attachée à la vie et aux rituels de sociabilité d'un lieu urbain ("il n'appartient à personne", "on n'y voit jamais des habitués, ni des immigrés", "on ne peut s'y asseoir pour se regarder les uns les autres"), que comme un *"banc d'essais"* - "des attitudes, des postures et des usages possibles". Paradoxe : *c'est un banc public qui n'en est pas un.*

Le deuxième argument qui revient comme un **leitmotiv** est **la vue**. Si l'on vient ici, c'est *pour voir la vue*. Si l'on monte à la Cathédrale, c'est pour dominer la ville. Si l'on accède à ce haut-lieu, c'est pour profiter du spectacle des montagnes et de la nature. Le panorama est vaste, le changement d'échelle saisissant, qui porte le regard, par dessus la ville, de la crête des Alpes à la ligne du Jura [28]. L'orientation du banc, qui tourne le dos à l'esplanade, et sa surélévation "orthopédique" (pied droit), disent cette fonctionnalité dominante et presque obligée de la vue [29]. Ce banc est là pour regarder, non pour bavarder [30], et certains de rappeler que "tout le monde sacrifie au *rite de l'observation* du panorama", touristes ou non. Pourtant, plusieurs personnes font remarquer que la vue n'est peut-être

---

[28] Cf. le critère du "contraste des échelles", dans P. AMPHOUX, C. JACCOUD, *op. cit.*, tome 1, p. 25, que l'on rapprochera des observations d'Augustin Berque sur l'articulation entre microsphère et macrosphère dans l'espace urbain japonais. A. BERQUE, *Le geste et la cité*, Gallimard, Paris, 1993.

[29] "La mise en podium contraint en quelque sorte à l'usage".

[30] On remarquera que c'est la situation inverse qui domine dans d'autres cultures (distinction typologique à développer entre le banc du regard, qui met les gens à distance, le banc du bavard, qui les rapproche, et le banc du toucher qui les referme).

qu'un alibi et que "finalement, l'admiration du panorama, comme activité finalisée, n'est peut-être pas si importante", que d'autres prétextes peuvent être trouvés comme la méditation ou le retrait solitaire... Davantage, on constate que "les gens viennent volontiers même les jours de mauvais temps, alors qu'ils n'iraient pas ailleurs". "C'est un endroit très saisonnier, et on y vient sans finalité propre, pour la vue certes, mais pour rien aussi".

Le rite de l'ascension et de l'observation cède la place à un véritable *culte du regard*. "A la limite, c'est le banc qui regarde et non la personne". Cela signifie que l'on voue au regard une telle admiration que la réalité de ce que l'on voit ou de ce que l'on ne voit pas n'a guère d'importance. Un jour de beau temps, la vue sera donnée par surcroît, mais les jours de brume où l'on ne voit objectivement pas grand chose, on vient tout de même ici avec plaisir et l'on "regarde la vue", c'est-à-dire on se regarde soi-même regardant la vue (invisible). En d'autres termes - et c'est là un second paradoxe -, *on ne voit plus ce que l'on regarde* (ce qui correspond en effet à une situation de retraite solitaire, méditative ou amoureuse).

Quel est alors le **rôle de l'arbre** dans cette configuration ? Secondaire et fondamental. Secondaire puisqu'il est situé en arrière du banc, invisible pour le spectateur, hors de son champ visuel. Mais fondamental puisque sans lui, le banc ne serait pas à sa place. "On voit ici que l'arbre est absolument nécessaire, qu'il appuye la vision. C'est une sorte de "parados", ou encore un "appuye-tête végétal". L'arbre et le banc constituent donc un couple inséparable. Le premier "met en valeur" le second et "l'enveloppe"; il en *détermine la position et l'orientation*; en même temps, il joue dans l'imaginaire un *rôle protecteur et apaisant* : "il lui offre le gîte et le couvert - l'ombre, le parapluie, le silence". Mais ce caractère fondamental de l'arbre est ressenti de manière plus profonde encore lorsqu'il est resitué dans son environnement immédiat. C'est alors le groupe d'arbres de l'esplanade qui devient prégnant. D'une part, il joue un rôle d'*espace transitionnel entre la cathédrale et la ville* : "Les arbres soutiennent la Cathédrale", en favorisent "le tombé", en constituent le "pendant végétal"; en estompant la minéralité du lieu, ils en "diminuent l'échelle monumentale". D'autre part, par leurs frondaisons épaisses et porteuses d'ombre, ils revêtent un *aspect séculaire*, qui "dit quelque chose de médiéval et de gothique"; ils donnent du poids à l'esplanade, dont l'ouverture panoramique sur le ciel occulte l'enracinement terrien d'"une place lourde, chargée d'objets intouchables, d'histoire, de culture et de patrimoine".

La vue est désignée par le banc, le banc par l'arbre, l'arbre par la

cathédrale. Chacun fonde et enracine la position de l'autre. Dans cet enchaînement, l'arbre joue un rôle absolument non ornemental : élémentaire et fondamental à la fois. Présence du **sacré** - en un double sens.

7.4. Motif : L'Assise

Expression minérale, ce motif fait jouer au végétal un rôle que joue la pierre ordinairement. Deux dimensions conjointes doivent être distinguées : la *dimension matérielle du fondement*, de la base ou du soubassement (connotations topologiques), et la *dimension logicielle de la fondation*, du pouvoir et du judiciaire (connotations rituelles et sociologiques). L'assise, comme motif, désigne **à la fois le fondement et la fondation.**

La *connotation topologique* est évidemment première : comme on l'a vu, le groupe d'arbres de l'esplanade constitue l'assise végétale de la Cathédrale (ils en sont le soubassement, la base ou le "tombé"); en même temps, ils représentent l'assise du banc, au sens où ils fondent sa position, son orientation et son usage (c'est un appui, une protection, un arrière). Mais la *connotation socio-culturelle* n'est pas moins forte, puisque l'on vient s'y asseoir, rituellement, que l'on y pratique le culte du regard, et que l'on y ressent de manière prégnante le poids et la puissance fondatrice du sacré : lieu élevé, cultuel et culturel, sombres frondaisons porteuses d'une mémoire médiévale, méditation solitaire, rendez-vous amoureux, charivaris étudiants et fêtes annuelles.

A l'inverse d'Ouchy, qui a une position basse, aux pieds de la ville, mais dont le motif dominant est *le balcon* [31], l'Esplanade de la Cathédrale est en position de balcon sur la ville, mais son motif fondamental est *l'assise.*

7.5. Effet d'Epiphanie

Effet sensible et imaginaire par lequel une configuration végétale occulte ou estompe l'entrée en scène d'une personne pour en valoriser tout-à-coup la présence, comme si elle avait toujours été là. En un premier sens, c'est l'effet, presque magique ou surnaturel, d'une **apparition subite et inattendue** : il est des lieux où les gens "apparaissent",

---

31 Cf. Quai d'Ouchy - L'endroit du décor, 2.4.

sans que l'on sache comment ils sont apparus. "On ne l'avait pas vu venir". Il n'y avait personne et pourtant, il a l'air d'être là depuis toujours et de "faire partie des lieux". En un autre sens, c'est la **manifestation visible d'un être ou de quelque chose d'invisible**[32] : on voit le type de personnage et non la personne réelle, le type de comportement et non l'action réelle, ... - ou inversement. Dans l'exemple précédent, des *personnages* surgissent des Escaliers du marché : figures du Touriste, de l'Amoureux ou de l'Errant, mais aussi personnalités locales, un conseiller d'Etat, un écrivain ou un architecte connu, qui ne font là qu'une brève apparition sur scène.

Cinématographiquement, cet effet renvoie directement à la technique de l'incrustation. Ici, le film est saisissant parce que l'effet d'épiphanie est réel sur le lieu lui-même. Le film est irréel (c'est une image), et pourtant c'est bien comme cela dans le réel (ce n'est pas une image). L'épiphanie, c'est alors la fonction icônique du film - *la façon dont l'image se confond avec le réel.* Que l'on se situe dans le réel ou dans la fiction, il y a effet d'épiphanie lorsque *l'apparition compte plus que l'image.*

Matériellement, l'effet peut apparaître pour des raisons topologiques (l'arrivée des personnes est effectivement masquée par une haie, un alignement, un jeu alterné de troncs d'arbres, ...) ou pour des raisons de comportement induit (leur arrivée dans le champ visuel est discrète). Ces deux raisons s'associent sur l'Esplanade de la Cathédrale : la configuration des lieux, l'ombre portée par les arbres, le retrait des accès latéraux (Escaliers du marché, Ancien Evêché) et du passage principal autour de la Cathédrale *font surgir* les personnes dans la zone lumineuse antérieure de l'Esplanade. En outre, *la discrétion* est de mise en ce haut-lieu : on se pose sur le banc sans fracas, on y accède tranquillement, un peu fatigué par la montée, de la démarche calme et assurée de celui qui arrive et qui va être récompensé de sa peine.

7.6. FIGURE : LE VISITEUR

Figure prégnante, dans la tension qu'elle établit entre son sens le plus prosaïque (aller rendre visite à quelqu'un) et ses connotations imaginaires fantastiques (le visiteur du soir). Il y a toujours une **dimension**

---

[32] A l'inverse de ce que nous disions de la figure de l'Absent (Place Arlaud - Figures du vide, 3.6.), caractérisée comme la manifestation invisible d'une présence. La figure de l'Absent était une figure de l'effacement (quasi-absence), l'effet d'épiphanie est un effet d'apparition (quasi-présence).

sur-réaliste chez le Visiteur (la raison de la visite reste toujours inconnue ou mystérieuse à l'observateur extérieur); en même temps, il manifeste et suscite toujours du respect, du calme et **de la retenue** : *la démesure du Visiteur tient à la mesure de son comportement.*

On vient sur cette esplanade comme on vient *rendre visite* à une vieille dame, de manière rituelle, respectueuse et un peu distante en même temps. L'arbre est un abri pour de telles visites, répétées, visuelles. Le touriste *vient visiter* la Ville, la Cité, la Cathédrale et il n'échappera pas à ce banc-là, incontournable. Plus généralement, on ne vient là que pour la visite, c'est-à-dire, comme le rappelle l'étymologie, *pour la vue* [33], c'est-à-dire finalement, comme on l'a vu, pour rien.

---

[33] Etymologiquement le latin *visitare* est le fréquentatif de *visere*, voir. Visiter consiste donc à voir et à revoir de manière répétée...

Chapitre 8

Chemin des Délices
Mobiles immuables

8.1. Un metro qui n'en est pas un

Appellation d'origine lyonnaise, la Ficelle désigne le métro lausannois. Mais ce métro n'en est pas un : d'abord c'est un funiculaire qui remonte la ligne de plus grande pente; ensuite, il chemine, dans la portion qui nous intéresse, à l'air libre, préservant une tranchée verte dans la ville. Il offre le paradoxe d'être le moyen de transport à la fois le plus rapide et le plus lent de la ville (le plus rapide car le plus direct, menant d'Ouchy à Saint-François en 6 ou 7 minutes, le plus lent car évoluant à un rythme qui semble accompagner celui du piéton). La trace qu'il dessine dans le territoire a entraîné un développement linéaire d'immeubles et de jardins privés, bordés par un chemin public qu'empruntent les habitants du quartier en longeant le talus de la tranchée. Ce chemin, dit "Chemin des Délices" fait passer le piéton dans **un autre monde** : d'une part, il semble accompagner les montées et descentes alternées d'un métro un peu surréaliste, d'autre part il donne le sentiment de pénétrer un territoire privé, tant la végétation des jardins, à cet endroit, déborde sur le chemin.

8.2. Vagues passageres

La séquence est composée d'une suite de plans fixes. Elle s'ouvre sur une vue du chemin et de sa voûte végétale, mur à droite par dessus lequel débordent les jardins privés, barrière à gauche laissant deviner, entre les troncs d'arbres et les pieds de lampadaires, la montée du métro en tranchée. Une passerelle à la vénitienne l'enjambe, avec des emmarchements de chaque côté. Un plan axial montre la symétrie et la régularité de cette tranchée, cadrée par ses deux talus latéraux, dont le

gazon régulier et quelques objets végétaux taillés géométriquement présentent le métro (qui apparaît en incrustation) comme dans un écrin. Un autre plan fixe montre la voie et le panneau de la station (Montriond) sur une haie végétale que masque bientôt l'arrivée du métro descendant; celui-ci s'arrête, les portes coulissantes s'ouvrent, sortent alors les passagers, serviette ou sac à la main, face au cameraman. Les deux plans suivants montrent les passagers franchir la passerelle ou emprunter le chemin. Brève apparition, une Japonaise prend une photo de la rame qui repart. Reste alors le chemin des Délices, sous sa voûte végétale, redevenu secret et comme désert après le passage du métro et de ses usagers. C'est comme si la végétation reprenait droit de cité, après la vague.

8.3. Traits d'union

"Une ornière dans une bande de végétation", "un chemin loin des routes et des axes urbains", "une végétation souveraine", "un chemin des écoliers", ... Ce qui fait les Délices de ce chemin "protégé", "enfermé", "préservé", c'est qu'il apparaît à tout le monde comme une sorte de réserve naturelle, voire surnaturelle - hors les lieux, hors le temps, et même hors la vie économique et sociale. Le chemin des Délices n'est pas un *lieu en soi* (il ne réunit personne), c'est un **lien pur** : on ne fait qu'y passer et "il faut même dire qu'on ne peut rien y faire d'autre que d'y passer". Comment s'exprime la pureté de ce lien ? Par la géométrie, par la complicité et par le paradoxe - trois traits d'union entre des caractères topologiques, sociologiques ou sensibles habituellement opposés : **le haut et le bas, le privé et le public, le bucolique et l'urbain.**

La Ficelle, c'est d'abord un **trait d'union - au sens géométrique et fonctionnel** du terme : un segment de droite qui suit la ligne de plus grande pente et qui relie au plus court le centre ville au bord du lac. On ne saurait imaginer tracé plus rationnel et plus rapide entre le Flon et le lac. Pourtant, le trait de génie de cette union, c'est que le transport y soit aussi lent - de sorte que le *temps de déplacement* prend une valeur non comptable, inconnue dans les moyens de transport ordinaires. Et c'est aussi que la géométrie et la rationnalité du tracé soient compensées et valorisées par le *traitement végétal de la tranchée* ainsi que par la position latérale du chemin des Délices et de ses taillis. Certains insistent plutôt sur le premier point, décrivant par exemple la qualité extraordinaire des vues latérales que l'usager du métro peut tranquillement s'offrir ("un genre défilé de mode architecturale sur fond de verdure lisse ou

foisonnante")[34]; d'autres accentuent le second point et évoquent en des termes variables "une complicité nonchalante entre le métro et la végétation", "comme si le végétal ralentissait encore la marche du métro". Le plus artificiel devient ici le plus naturel - ce dont témoigne encore à plusieurs reprises la comparaison de la tranchée avec une rivière [35]. *Trait d'union entre le haut et le bas*, la Ficelle est aussi *trait d'union entre l'artifice et la nature*. Lien physique et métaphysique à la fois.

Deuxième trait, récurrent dans tous les commentaires : **l'union, végétative et complice, entre le privé et le public**. Tout le monde est frappé par le *débordement, physique et imaginaire, du privé sur le public*. D'une part, le chemin est, réellement et matériellement, enveloppé par les arbres des jardins privés, qui enjambent parfois le passage et forment voûte à plusieurs endroits - d'où des sentiments, récurrents, de protection, de secret et de taillis presque sauvage par rapport au côté lisse des talus de la tranchée. D'autre part, on évoque de manière plus fantasmatique le sentiment de cheminer entre des lieux privés, sur des micro-parcelles, et comme en bordure de lac, comme si l'on bénéficiait d'un "droit de passage" dont les propriétaires auraient dû s'acquitter - "un genre chemin du littoral". Mais en même temps, on souligne les *débordements inverses, ceux du public sur le privé* : cheminer ici, c'est plonger dans l'intimité des jardins, de manière presque indiscrète, apercevoir au passage quelques scènes de vie quotidienne, être du moins imprégné de ce sentiment très urbain qu'il existe une infinité de situations domestiques qui se juxtaposent sans se connaître et qui font le coeur de la ville; surinvestissant la dimension urbaine, quelqu'un va jusqu'à imaginer que l'"on peut voir dans les cours et les intimités successives depuis le métro lui-même". Entre la pratique réelle et imaginaire, l'inversion du rapport privé-public est donc incessante et trouve des modalités d'expression variées. La densité végétale brouille les cartes et crée un tissu enchevêtré de sensations limites - une réelle *complicité entre le privé et le public.*

Troisième trait caractéristique, directement relié au précédent : **l'union, paradoxale, entre le bucolique et l'urbain**. Tout le monde est sensible au caractère bucolique de cette séquence, pourtant

---

[34] Quelqu'un recourt à une métaphore musicale et va jusqu'à parler d'un "effet Moussorgsky" en évoquant les "Tableaux d'une exposition".

[35] "La tranchée du métro, c'est la seule vraie rivière de Lausanne, c'est la seule dont on puisse identifier du début à la fin", "L'ombre portée par les frondaisons évoque aussi une rivière dans la forêt". "Le chemin des Délices fait partie de ces chemins de halage"...

fondamentalement urbaine. Le sentiment de hors-lieu et le caractère quasi-privé du cheminement, précédemment évoqués, y sont évidemment pour quelque chose. Mais l'effet est plus direct encore : le paysage, la pente, le petit train, la petite gare de montagne, ces gens qui sont "en course d'école sans le savoir" ou qui ont "la démarche des paysans de retour du travail", le défilé narratif des façades précieuses ou moins précieuses, des jardins ou des parcs, plus généralement le flegme et la nonchalance qui semblent retenir le piéton qui descend, tout cela ressemble à une sorte d'églogue ou de pastorale, mi-désuète, mi-didactique, qui ne restitue plus tant l'esprit de Lausanne comme à Grancy[36] que celui de la Suisse. Pour certains, on a réellement l'impression de passer dans un monde miniature et de traverser une maquette avec son petit bout de funiculaire, ses talus bien nets, l'arrêt intermédiaire, ... *"Mais bucolique veut aussi dire urbain"*. Le métro en est le signe le plus fort, en tant que moyen de transport proprement urbain d'abord, en tant que lien le plus direct avec l'équipement et le quartier les plus urbains de la ville ensuite : la Gare et le Flon. Mais le cheminement latéral, le long de la voie ferrée, est lui-même vécu comme une parenthèse dans des itinéraires plus vastes de traversée de la ville ("un moment de paix sur un trajet", "une vision atténuée du stress urbain"), de sorte qu'il y a valorisation différentielle et réciproque entre les deux caractères. Il faut être citadin pour apprécier les Délices d'un tel chemin, dont le moindre n'est pas celui de résoudre le paradoxe entre l'urbain et le bucolique.

8.4. Motif : Le Passage

Ce motif végétal, qui peut prendre des formes très variées, des plus construites aux plus spontanées, réunit sous un même vocable les trois sens principaux du mot : **le fait** de passer, **l'endroit** par où l'on passe et **le fragment** d'une oeuvre littéraire ou musicale - une action, un espace et une perception.

Dans le cas présent, le chemin des Délices évoque autant les *mouvements de va-et-vient* du métro ou la retenue spécifique de l'habitant du quartier qui descend (premier sens)[37], que les *caractéristiques topologiques* du chemin, avec sa végétation débordante, son étroitesse oubliée et son côté "servitude de passage" (second sens), qu'un *fragment*

---

[36] Cf. chap 6.

[37] C'est ce premier sens qui s'incarne aussi dans la figure du Passant (Place de Milan - La nature de l'urbain, 5.6.).

bucolique de l'urbanité lausannoise (troisième sens) : un "passage" que donne à lire, comme dans un livre, le défilé lent de façades exotiques.

8.5. Effet de Ralentissement

Effet psycho-moteur par lequel le temps paraît se dilater et ralentir le rythme de la déambulation. La configuration topographique et végétale peut influer directement sur l'émergence de cet effet, soit par la géométrie (un changement d'échelle des caractéristiques spatiales induit aussi un changement de perception du temps et des durées de traversée), soit par modification effective du comportement (un changement de rythme ou de temporalité induisant alors un changement de perception de l'espace). La corrélation entre un rétrécissement et un ralentissement est la plus fréquente mais n'est pas la seule (cf. par exemple Avenue du Denantou - Une entrée nature).

Le chemin des Délices apparaît dans ce qui précède comme une sorte d'hymne au ralentissement - des objets, des personnes, voire du temps lui-même. Outre le fait que le métro est réellement lent, la tranchée accentue encore cet effet par la mise à distance du piéton et par la vision dominante qu'elle en offre : ce n'est pas tant l'environnement qui est *miniature* (la tranchée est même une trace d'échelle urbaine), c'est le *mouvement*; quelqu'un fait en outre remarquer qu'on ne voit pas accélérer la rame qui descend, mais que l'on voit ralentir celle qui monte, comme si son entrée en gare de Montriond nécessitait beaucoup de précautions. Par ailleurs, la *démarche retenue et un peu nonchalante* des passants fait l'unanimité des commentaires : ce sont des habitants du quartier qui passent par là, ou alors des habitués qui prennent un raccourci. Mais ce raccourci n'est pas emprunté pour aller plus vite ou pour gagner du temps, il représente bien davantage un moyen de *changer de temporalité* et d'échapper au temps comptable de la vie professionnelle ou domestique. Celui qui rentre chez lui s'offre un moment privilégié de bucolisme urbain - hors temps. Autrement dit, c'est *un raccourci pour aller plus lentement*.

8.6. Figure : Le Pieton

Dans le jargon technocratique, le piéton a tendance à devenir aujourd'hui une spécialité fonctionnelle et requiert en ville une discipline particulière : une rue piétonne est une rue interdite aux voitures, un passage pour piétons est un passage obligé. La figure du piéton veut redonner sa dignité propre à ce mode de déplacement fondamental, sans

qu'il soit nécessaire de l'opposer à l'automobile : c'est l'homme qui va à pied, sans façon : il n'est ni dans la flânerie, ni dans la dérive, ni dans la vitesse. Simplement, il va. Et même : il va bien.

Pour que le piéton fasse figure, il faut donc qu'il s'impose de lui-même, par la forme propre de sa déambulation et non en tant que non-automobiliste.

Les configurations végétales du chemin des Délices valorisent précisément une telle logique propre : d'abord, le chemin n'est pas accessible aux voitures (et plus pour des raisons de gabarit que d'interdit); ensuite, il est associé à un moyen de transport inédit qui offre un véritable service pour piétons (on peut prendre ce métro avec une poussette, un landeau, un vélo ou en patins à roulettes); enfin, les motifs et effets nommés ci-dessus ne prennent leur signification pleine que pour le piéton : "passage pour piéton", en un sens renouvelé, et effets de ralentissement, qui valorisent son passage.

Chapitre 9

Derrière-Bourg
Au centre de l'oubli

9.1. Echelle minuscule et situation urbaine

Ce petit parc urbain, situé en plein coeur de la ville, à deux pas de la Place Saint-François et des commerces de la rue de Bourg, est composé de deux terrasses aux aménagements différenciés. La partie haute s'inscrit dans la tradition des jardins urbains fin XIXème (allées rectilignes, bancs alignés face à la vue, parterres de fleurs et gazons taillés au cordeau, topiaires en forme de voûte sur le rebord de la terrasse, ...). La partie basse, elle, a été dessinée dans les années 60 par le peintre graveur Albert Yersin, dans un esprit de traitement minuscule et méticuleux qui révèle plus ou moins directement une inspiration de tradition orientaliste (cheminements courbes sur dallettes, massifs de fleurs en ilôts très soignés, canaux et ruisselets, degrés et gradins dans la pente, tableau floral accroché à la paroi du mur de soutènement de la terrasse haute). Les deux terrasses, de formes triangulaires et allongées, sont cadrées par deux avenues très passantes, haute et basse (Benjamin Constant, av. du Théâtre) convergeant au niveau intermédiaire de la Place Saint-François. Les deux caractères dominants de cet espace double sont l'échelle minuscule et la situation urbaine.

9.2. Terrasse haute, jardin bas

La séquence est prise un jour de semaine en fin de matinée. Deux plans fixes montrent la terrasse haute. Le premier place la caméra au milieu de l'allée centrale, délimitée d'un côté par l'alignement des arbres et des bancs publics, largement occupés à l'heure de la pause, de l'autre par l'alignement et la géométrie des pelouses, des arbustes et des

charmilles en voûte qui marquent le rebord de la terrasse et la vision panoramique. Des gens cheminent derrière les bancs, entre la ligne d'arbres et le mur de soutènement - comme s'il fallait éviter de passer devant les personnes assises. D'autres traversent l'allée latéralement. Au fond le pignon néoclassique de la Banque Cantonale Vaudoise signale la proximité de la ville. Le second plan fixe offre la même perspective, plus rapprochée de Saint-François; la circulation, le passage y sont plus intenses, la proximité de la ville, avec ses bâtiments monumentaux et les trolleys qui passent par dessus les frondaisons, plus prégnante.

Deux autres plans fixes décrivent la préciosité du jardin situé en contrebas. Le premier est une vue plongeante sur l'ensemble du jardin, avec sa géométrie tortueuse qu'empruntent deux femmes qui semblent se poursuivre. On entend une ambulance, on voit un bus remonter l'avenue de la gare en contrebas. Le second adopte le point de vue des fleurs et montre, en contre-plongée, un petit bout du chemin, une vieille dame au milieu des parterres, le grand mur du fond avec son blason floral et ses topiaires.

9.3. Sous le signe de l'oubli

"Derrière-Bourg" est aujourd'hui devant le Bourg. Si le nom est resté, le jardin, lui, nous a fait oublier le sens de l'urbain : le Bourg était orienté vers la Cité, symbole de l'urbanité et de la centralité, l'ouverture de ce jardin l'a réorienté vers le Lac, symbole du paysage et de la vision pittoresque. A la manière de la signification oubliée du toponyme, l'ensemble des commentaires sur ce jardin urbain peut être inscrit sous le signe de **l'oubli**.

1. Territoire oublié. "Malgré sa position centrale, c'est un parc comme oublié". Quand on est dehors, *ce jardin reste absent*, invisible, non représenté. Mais quand on est dedans, *la ville reste présente* comme un océan qui l'entoure et le cerne. Autrement dit, et la situation est unique à Lausanne, l'urbanité du lieu est totalement dominante : *ce n'est pas un parc, c'est un jardin de ville.* Si les jugements de valeur sont opposés sur les agréments ou les désagréments qui en résultent, tout le monde est du moins d'accord sur cet état de fait. Certains vont déplorer l'artificialité du jardin, l'absence de grands arbres ou "la stérilité d'un parc calibré tiré au cordeau", tandis que d'autres vanteront au contraire ces caractères et y verront des qualités incomparables. Le jardin est en quelque sorte submergé par ses caractéristiques urbaines, qui le font oublier comme espace vert.

Les modalités de cet oubli sont de deux ordres - topologiques et socio-imaginaires. Topologiquement, *le jardin disparaît dans la pente* et est en quelque sorte *doublement isolé* : intérieurement, sa structure en double terrasse rend ses deux parties, haute et basse, totalement étrangères l'une à l'autre; ce sont deux parties qui s'ignorent, qui ne se voient pas et dont l'une implique l'oubli de l'autre; extérieurement ensuite, l'isolement est encore plus marqué : le haut mur de Benjamin Constant d'un côté, l'avenue du Théâtre de l'autre constituent de véritables frontières qui cernent le lieu et le font apparaître comme "enkysté dans une zone de grand trafic". Derrière-Bourg apparaît donc comme un corps étranger dans la ville, isolé de son environnement par un tissu conjonctif épais. "En fait, ce n'est pas un parc, mais l'un de ces nombreux murs aménagés, comme il s'en trouve beaucoup à Lausanne". Mais cet **isolat** n'est pas seulement déterminé par son organisation spatiale. Le jardin est ressenti comme *un lieu de concentration de mémoire urbaine*, comme un espace qui, par sa position centrale dans la ville, par une fréquentation souvent jugée idéale pour des personnes âgées, par la proximité qu'il entretient avec la Place Saint-François, les banques voisines, les sociétés d'assurance ou l'hotel de la Paix, évoque, voire même induit des comportements ou des usages d'une autre époque. "Pour moi, les références dominantes ne sont pas florales ou végétales, mais plutôt hôtelières ou théâtrales - rapport au passé". L'isolat n'est pas seulement spatial, il est également temporel. Un certain anachronisme en fonde le caractère que, par analogie, on pourrait appeler anatopisme.

2. OUBLI DU TERRITOIRE. "Finalement, cette tricherie dit bien le côté réussi du parc, qui parvient à tout gommer, à tout métaphoriser, à tout dissimuler, y compris le trafic assourdissant". Si le lieu apparaît comme un jardin oublié de la ville, c'est aussi un lieu dont on dit qu'il tente d'**oublier la ville**. L'aménagement, la décoration et les soins méticuleux qui lui sont prodigués sont également ressentis comme un mode de compensation de l'oubli dont ce parc fait l'objet dans la ville, et comme un moyen, honnête ou malhonnête, *d'occulter ou de masquer la présence de l'urbain* - idyllisation et neutralisation.

D'un côté, ces aménagements sont considérés comme *un moyen d'"idylliser" la promenade*. On en souligne la préciosité, la rareté, l'échelle minuscule et l'exotisme orientalisant. On le présente comme une sorte d'écrin qui protège un trésor intouchable de parterres floraux, d'alignements ou de topiaires rigoureusement taillés et entretenus. On le ressent comme un lieu d'exposition plus que de pratique sociale -

exposition de fleurs, exposition du panorama des Alpes, mais guère exposition de soi. Ce qui fait l'idylle, c'est la différence : ce côté naïf, tendre et chaste d'une parcelle fleurie dans un univers gris, ce côté solaire, dégagé et ouvert ("un balcon") dans un quartier central à forte densité. "Derrière Bourg, c'est le parc du paradoxe entre île verte et artère terrible". C'est encore ce caractère d'ilôt secret sauvé des eaux qui lui confère la richesse et la préciosité d'une miniature.

D'un autre côté, ces aménagements sont considérés comme *un moyen de neutraliser* le regard autant que les usages de la promenade. Pour beaucoup, ils sont le signe de l'administration municipale par excellence, "le miroir d'une politique lausannoise" qui privilégie justement le point de vue visuel et semble dire au citoyen "Regarde mais ne touche pas". Cette *prégnance administrative*, parfois connotée de références aux couleurs bernoises ou à un helvétisme arrangeant un peu obsessionnel, suscite de nombreuses remarques. Quelqu'un s'étonne du "faible nombre d'interdiction formelles, alors qu'on s'attend à en voir partout"; d'autres évoquent le coût de l'entretien ("un parc cher qui doit demander beaucoup de travail") pour une portion aussi congrue de territoire ("l'endroit le plus aménagé de Lausanne sur la plus petite surface"); d'autres encore la stérilité d'un aménagement strictement programmé, non seulement sur le plan biologique ou végétal ("la partie basse fait cimetière"), mais aussi sur le plan social où le seul dispositif d'appropriation proposé est l'alignement des bancs, c'est-à-dire finalement l'alignement des comportements. "Asseyez-vous ici ou évacuez !". *La miniaturisation*, dans cette perspective, devient un argument de disqualification et apparaît dans de nombreuses remarques comme le signe par excellence d'un mode d'aménagement contraint, d'une planification étroite ou d'une "obsession de nanifier le règne végétal". Sur un mode plus humoristique, les jardiniers deviennent "des garçons-coiffeurs, capables de couper les cheveux mais pas de vous rendre beau", le parc un "jardin de banque" dans lequel "on est bridé" ou "un bonsaï grandeur nature", qui fait penser "aux pieds serrés des Chinoises ou au cou des femmes-girafes".

3. TERRITOIRE DE L'OUBLI. Isolat spatial et temporel à la fois, miniature idyllique ou neutralisante, Derrière-Bourg apparaît aussi comme un **lieu d'échappement** et un **espace de réserve** dans la ville - deux figures de l'évasion.

Derrière-Bourg n'est en effet pas perdu pour tout le monde. Pour les uns, c'est un *itinéraire de traversée*, pour les autres un espace de *pause temporaire*, dans les deux cas un endroit où il est possible de s'abstraire

quelques instants de ses préoccupations du jour, soit en y cheminant, soit en s'y posant sur un banc - un endroit dans lequel il est possible non seulement de se distancier de la ville mais surtout de *s'oublier un peu soi-même.*

La première dimension est reconnue par tous. Et même les commentaires les plus critiques sur les difficultés d'appropriation de cet espace reconduisent à des appréciations plus positives. On y voit par exemple "une vraie station", c'est-à-dire une sorte de palier intermédiaire, de halte possible dans un itinéraire ascendant ou descendant. Ce n'est plus le jardin qui compte, c'est l'étape qu'il représente dans un itinéraire urbain. L'appropriation du lieu n'est alors plus celle de celui qui séjourne mais celle de celui qui ne fait que passer et qui profite, le temps de cette traversée, de la hauteur, de la vue, du bon air ou du soleil. Passant par là, il échappe à la ville, mais rien ne le retient dans le jardin (et comme prétendent même certains, "tout est là pour dissuader les gens de s'arrêter"), de sorte qu'il s'en échappe également. *Le principe de la traversée, c'est l'échappement :* d'où le sentiment de fuite que donnent les gens que l'on voit passer, un côté fuyard ou faux-fuyant évoqué à plusieurs reprises.

La seconde dimension, elle, est intimement corrélée à la première : il ne s'agit plus d'une halte ou d'un moment dans un trajet urbain, mais d'une pause dans la journée de travail. L'évasion ne se fait plus par le déplacement physique dans l'espace mais par le *déplacement imaginaire*. Et même si celui-ci est temporaire, il est souvent mis en relation avec cette "qualité d'esplanade" qui laisse le regard s'évader hors la ville et vers d'autres cieux.

9.4. Motif : L'Ilot

Terme ordinaire en urbanisme où il désigne un *ensemble bâti* contigu et fermé, l'îlot connote aussi l'idée de *résistance* face à une évolution ou une agression. Expression également courante dans la langue ordinaire, l'*îlot de verdure* désigne très simplement un ensemble végétal isolé de son environnement. Le motif correspondant réunit ces diverses connotations : c'est un isolat de verdure dans un environnement minéral, il a le même statut qu'un îlot bâti, il représente un noyau de résistance par rapport à la poussée urbaine.

Les trois ordres de "motivation" que représentent le connu, le vécu et le sensible sont ambivalents. Le rapport de connaissance d'abord : non

repérable si l'on n'en connaît pas avec exactitude la position dans la ville, l'îlot est entièrement connaissable une fois repéré [38]; le rapport vécu ensuite : c'est un refuge salvateur et protecteur, mais à condition d'en sortir (sinon c'est une prison); le rapport sensible enfin : le caractère précieux de l'ilôt ne prend de valeur que par rapport au caractère indifférencié de son environnement auquel il donne alors "toute sa dimension". Métaphore océane et acoustique à la fois, les valeurs sensibles de l'îlot ne peuvent être exprimées qu'en termes d'*émergence* : le son précieux par rapport au bruit indifférencié, la vue cadrée par rapport au désordre visuel, l'odeur ou la texture reconnaissable par rapport au mélange, ...

Derrière-Bourg illustre bien ces caractéristiques : on en connaît la totalité dès que l'on y passe, mais sa structure topographique et ses accès en coulisses font que l'on tourne autour, qu'on le rate et qu'on ne le voit pas; son appropriation est temporaire et c'est plus un parc que l'on traverse; il ouvre et cadre des vues dans un milieu plutôt fermé et son côté miniature donne aux quartiers environnants une dimension monumentale.

9.5. Effet de Miniaturisation

Effet sensible produit par le traitement minuscule ou miniaturisé d'un jardin. Cet effet touche d'abord la perception métrique de l'échelle du jardin, de ses composants et de son environnement. Cela paraît tout simplement plus petit. Et cette perception de la taille des éléments peut donner lieu à des jugements de valeur contradictoires. Par exemple, le caractère miniature fait que l'on considère Derrière-Bourg d'un côté comme un jardin précieux, de l'autre comme un lieu étriqué.

Mais l'effet se redouble lorsque la perception, par différents artifices jouant sur la densité des aménagements, le découpage des espaces, les jeux de masque, de cadrage ou de perspective, se retourne. Ce qui est petit paraît alors au contraire immense et c'est de ce paradoxe que naît l'effet. L'effet de miniaturisation *donne à voir ou à percevoir la grandeur du minuscule*. Il ouvre alors le regard, imaginairement, sur tout un monde. Dans l'exemple précédent, les techniques de miniaturisation, lorsqu'elles

---

[38] Raison pour laquelle l'île a pu constituer l'un des modèles archétypiques pour une analyse objective de l'évolution d'un biotope en biogéographie et en écologie naturelle. Cf. J.-M. Drouin, *Réinventer la nature*, Desclée de Brouwer, Paris, 1991.

sont valorisées, renvoient au critère du contraste des échelles [39] et agrandissent en quelque sorte la ville alentour, lorsqu'elles sont dévalorisées, se révèlent être à l'image de la ville et de sa politique. Dans les deux cas, elles représentent un monde.

Ce paradoxe se joue dans le rapport, métrique ou symbolique, entre le réel et sa représentation. *Réduire les dimensions du réel, c'est accroître les possibilités de la représentation.* D'où le recours fréquent à diverses techniques de miniaturisation dans l'art des jardins qui, dans les cultures les plus diverses, revêt une dimension cosmologique. La tradition orientale des *bonsai* et des jardins miniatures en est évidemment l'archétype.

9.6. FIGURE : L'EVADE

Au sens étymologique, c'est celui qui sort de - . A l'image d'autres espaces urbains, il est des lieux d'où l'on sort plus qu'on y entre ou plus précisément, des lieux où l'on voit les gens sortir plus qu'on ne les voit entrer. L'évadé est une figure de tels lieux, image de celui que l'on voit s'éloigner de dos, furtivement ou à la dérobée, comme si le territoire était hostile et qu'il fallait en échapper, image également de celui dont le regard ou la pensée s'évadent du lieu, c'est-à-dire quittent la réalité concrète, locale et circonstancielle.

Dans l'exemple précédent, l'évasion était double : spatiale et temporelle. La promenade de Derrière-Bourg est un territoire sur lequel on prend la tangente et qui est structuré plus comme un déversoir que comme un réceptacle [40]. Les gens se tournent le dos, ne se font jamais face à face, parfois se dépêchent. Ceux qui traversent le jardin et qui ne font que passer semblent filer à l'anglaise, s'esquiver, s'éclipser par un accès en coulisse ou un escalier latéral. Ce sont des *évadés du jardin*. Quant à ceux qui font la pause, ce sont des *évadés de la ville*.

---

[39] Cf. note 21.

[40] C'est un palier dans la ville, un ilôt oublié, mais il ne joue pas le rôle du percolateur (Boulevard de Grancy - Le retour de l'urbain, 6.4.).

Chapitre 10

Rues notables
Exotisme intérieur

10.1. Ou le prive deborde sur le public

Le peu d'urbanité de Lausanne tient autant à la faible extension de ses quartiers minéraux et contigus centraux, qu'à la forte extension de territoires résidentiels verdoyant, distribués par un réseau circulatoire de rues "notables", au double sens où elles sont remarquables (puisque typiques d'une certaine identité lausannoise) et habitées, du moins initialement, par les notables de la ville. C'est le débordement des jardins privés sur la voie publique qui constitue le point commun à l'ensemble de ces rues.

10.2. Trois itineraires

Trois d'entre elles sont explorées en travelling et privilégient la vision de l'automobiliste qui traverse la ville : *avenue du Mont d'Or*, chemin du Languedoc, avenue des Mousquines.

Trois travellings, haut, moyen et bas, décrivent la première : arborisation des jardins privés en contre-plongée sur fond alternant de ciel bleu et de maisons bourgeoises dont on aperçoit parfois le haut des façades; plan horizontal latéral montrant la continuité d'un mur de soutènement dans lequel viennent s'inscrire une succession d'événements en creux (succession de portes, de garages, de grilles d'entrées, d'escaliers ou de chemins d'accès en renfoncement), la linéarité du trottoir qui longe ce mur en contrebas des jardins suspendus, le rythme régulier des troncs d'arbres plantés en bordure dudit trottoir; un plan arrière davantage centré sur le cheminement des piétons (deux couples qui se croisent).

Au *chemin du Languedoc*, la caméra commence par tourner en contre-plongée sous la couronne des grands arbres et d'un bouleau qui surplombent l'entrée du chemin (terrasse haute et fond de ciel bleu avec alto-stratus), avant de redescendre au niveau du mur de soutènement, envahi de massifs de fleurs en corbeille très fortement colorés, et de suivre le chemin au ralenti : le mur, haut, à droite, est très fleuri, la végétation débordante et quasi luxuriante; deux piétons se mettent de côté pour croiser la voiture; on s'enfonce dans une zone d'ombre sous une véritable voûte végétale; puis on débouche sur une zone de clarté ouvrant sur le lac.

Quant à l'*avenue des Mousquines*, elle est parcourue d'Ouest en Est et révèle un plus grand nombre de ruptures dans le tissu urbain d'origine : Parc Monrepos, chemin de Bellevue, élargissement de la rue au niveau du bar des Mousquines (avec places en épis, bacs à fleurs, ...), effet tournant autour d'un miroir reflétant une végétation claire sur un tronc de pin très foncé, soleil filtrant à contre-jour dans la corolle d'un pin, puis travelling à droite sur quelques propriétés de la haute bourgeoisie (grilles sur la rue, jardins et maisons de maître en retrait) en cours de désagrégation (petit immeuble résidentiel), passage à gauche dans la fourche et amorce de la montée du chemin de Verdeil jusqu'à l'ouverture vers l'Est.

10.3. Entre ville et campagne

Ce qui frappe avant tout, c'est le caractère limite de cette triple séquence, qui fait faire à chaque commentateur l'expérience d'une sorte d'**exotisme intérieur**.

Celui-ci s'exprime d'abord à travers les **effets cinématographiques** propres à la technique du travelling. Les vitesses variables, les effets tournants, les trois quart arrière ou les contre-plongées produisent une certaine désorientation et donnent à chacun l'*impression de survoler la ville*. "La vision dynamique donne du plaisir et du confort, c'est un peu comme si on visitait une ville inconnue dans un bus surélevé". Mais ce survol est paradoxal car il est en même temps l'occasion de *pénétrer des lieux intimes et secrets* de la ville. La prise de vue renvoie effectivement à la position de l'automobiliste ou de son passager, clandestin, mais celle-ci est quelque peu déréalisée - concrète et pourtant abstraite. Survol intérieur ! *On est dedans et dehors à la fois*. On a l'impression de connaître et de méconnaître à la fois. En particulier, on sait que c'est à Lausanne mais on ne sait pas très bien où c'est dans Lausanne. On traverse des rues *typiques*, au sens le plus fort du terme, c'est-à-dire au sens où ce sont davantage des types de rues que les rues elles-mêmes que l'on a l'impression

d'emprunter. "Voilà une rue dans laquelle je ne passe jamais, je la vois dans un film, et poutant j'ai tout de suite l'impression que c'est *tout l'esprit de Lausanne*".

Mais cet "exotisme intérieur" renvoie ensuite à l'ambivalence du contenu-même de la séquence. De très nombreuses remarques convergent autour du **paradoxe ville-campagne**. D'un côté on affirme que c'est vraiment "l'archétype de l'idée de quartier", que la ville de Lausanne se trouve tout entière inscrite dans ces rues, dans ces bordures, dans ces "hauts murs de pierre dans lesquels sont creusés des garages qui donnent sur la rue", que tous ces lieux sont comme la mémoire urbaine de la ville. Mais de l'autre on insiste au contraire sur le côté campagne de la séquence - et l'on fait alors référence au "caractère touffu et opulent" d'une "vraie verdure", à la "richesse végétale de chemins étroits dont l'accessibilité est restreinte", à "l'existence d'une nature productrice", ... Mais que l'on privilégie le premier ou le second argument, c'est toujours sur l'autre que l'on retombe. *L'idée de quartier est immédiatement renvoyée à celle de nature :* l'homogénéité d'un certain type d'habitat, peu urbain ("des maisons basses avec leurs jardins respectifs") ou le type de verdure qui y est associé : "Cette verdure est très révélatrice d'un ordre discontinu de Lausanne; elle est très agréable, mais elle est davantage pavillonnaire que réellement urbaine". De la même façon, *les références à la campagne seront immédiatement pondérées par des connotations urbaines* (murs, façades, immeubles et autres espaces résiduels non traités), de sorte que ces références se font hésitantes : "En fait, campagne n'est pas le bon terme", "Je ne trouve pas le mot, ce n'est pas la ville, ce n'est pas la campagne; en fait, c'est Jouxtens, c'est comme Jouxtens, quelque chose que l'on ne peut pas définir". Ce n'est donc pas la campagne à proprement parler que ces quartiers évoquent, mais ce n'est pas non plus simplement une illusion de campagne : c'est plutôt ce que nous nommerons plus loin un "effet campagne". Comme le dit de manière synthétique un interviewé, cela "fait campagne" - sentiment, paradoxal une fois de plus, d'une illusion réelle (qui peut se retourner dans certains cas en réalité illusoire). Que ce soit "la campagne dans la ville" ou la ville dans la campagne, l'une ressurgit toujours au sein de l'autre - seconde forme d'"exotisme intérieur".

La troisième forme, elle, renvoie au **paradoxe du privé et du public**, à la façon dont les jardins privés ("exotiques") viennent investir la voie publique (symbole de l'"intériorité urbaine"), ou inversement à la façon dont l'espace public extérieur (ici le chemin, la rue ou l'avenue) est approprié par une sorte d'excroissance, matérielle et imaginaire, de la

propriété privée (alors symbole de l'intériorité domestique). D'un côté en effet le débordement des jardins privés sur la voie publique *signifie*, aux yeux du passant, la présence de propriétés et de classes sociales aisées, mais de l'autre ils en *masquent* les signes construits, cachent les façades, les terrasses, les accès de belles demeures, ainsi que leurs habitants, leurs pratiques et leur mode de vie. "Ici, la richesse des gens est signifiée par la richesse végétale". Le végétal alors devient une sorte de médium, qui permet autant d'*uniformiser* les éventuelles différences de standing entre propriétaires privés que de *mettre à distance*, fictivement ou réellement, le notable qui habite du peuple qui passe. Imaginairement alors, c'est toute la ville qui, sourdement, devient ville de notables. D'où le sentiment, évoqué de diverses façons, d'être "chez soi étranger", "intrus sur la voie publique". D'où aussi une multitude de remarques, protestantes, sur la privacité des jardins, sur l'impossibilité de se les approprier, sur le sentiment d'être tenu à distance, sur leur inaccessibilité et sur le silence qu'il font peser sur la ville. "En fait, si on y pense, le privé sur le public, ce n'est pas de la qualité, parce que c'est pour l'essentiel des murs, de la propriété privée, du défendu. On ne peut pas en jouir vraiment. C'est le monde du silence - une nature belle mais silencieuse derrière ses murs". *Monde discret* donc, en plusieurs sens : le secret, la séparation, le silence. Avec l'ambivalence essentielle de ces trois qualités.

10.4. Motif : La Porte

En-deça de l'objet matériel, la porte est un symbole du passage obligé et ritualisé d'un monde dans un autre. La dimension initiatique d'un premier passage, c'est-à-dire l'entrée dans un monde étranger, en fait un motif de l'exotisme intérieur évoqué plus haut.

La *connotation topologique* semble première : dans l'exemple qui précède, le motif travaille à toutes les échelles : c'est autant la porte de la ville ou du quartier que signifient tous les commentaires portant sur le rapport ville-campagne, que la porte du jardin ou de la maison que signifient ceux sur l'exiguïté des chemins ou des accès à la propriété privée ou quasi-privée. Mais les *connotations temporelles et sociologiques* sont également très prégnantes : on a l'impression de changer d'époque (l'extrême étroitesse et l'accessibilité restreinte du chemin du Languedoc sont par exemple corrélés à un retour vers le passé); surtout, on a l'impression d'entrer chez des notables.

10.5. Effet Campagne

Effet par lequel l'environnement urbain, parfois, nous projette en pleine campagne - avec le sentiment toutefois que l'on n'y est pas vraiment. Comme l'indique sa connotation pittoresque, cet effet relève bien d'une approche paysagère du Monde urbain : ce qui "fait campagne", c'est d'abord un *ensemble de configurations topo-végétales évocatrices* - les débordements des jardins sur la voie publique, la présence de bosquets touffus et d'arbres non taillés, des traces objectives de gestion campagnarde ou vigneronne de certaines parcelles (potagers, plantages, vigne, treille, et autres traces); c'est ensuite la *mise à distance* de ces éléments topo-végétaux par rapport à l'observateur, et l'inversion du rapport dedans-dehors : ce n'est que parce que ces jardins, bosquets ou potagers, derrière leurs murs, leurs grilles ou leurs accès, sont extérieurs au regard qu'ils font campagne; c'est enfin l'*effet de rémanence* qui y est souvent associé - le bon vieux temps, un certain retour au passé, "l'archétype d'une idée", "une forêt à peine domestiquée", ou encore "une nature nourricière", avec des jardins productifs, symbole d'opulence et de richesse.

10.6. Figure : Le Notable

Le Notable est ordinairement défini comme la personne à laquelle la situation sociale confère une certaine autorité dans les affaires publiques - ici sur la configuration et l'esprit de la ville. Le jardin du Notable mord sur l'emprise publique, en façonne l'image en même temps qu'il occulte la façade de sa propre maison (il ne faut pas perdre la face); en d'autres termes, on soigne la présentation extérieure en même temps que l'on entretient le mythe d'une culture intérieure (que l'on masque, que l'on s'emmure ou dans laquelle on se renferme). Si donc les notables font figure dans ces quartiers, ce n'est pas simplement parce qu'ils tiennent le haut du pavé, mais c'est parce que leur mode de vie sédimente depuis des décennies dans les configurations spatiales décrites ci-dessus.

La *situation sociale de l'habitant* se reflète dans la *situation spatiale de l'habitat* - le privilège transparaît derrière le remarquable.

Chapitre 11

Murs et portes
La condition végétale

11.1. Configuration lausannoise

La spécificité du rapport privé-public, l'importance quantitative des jardins privés, le rôle déterminant de la porte de jardin dans l'imaginaire lausannois comme encore le statut particulier du mur de soutènement dans une ville qui est marquée par la pente et par la diversité de ses itinéraires, font de ce type de configuration spatiale un objet d'étude majeur. Sont en effet très rapidement reconnus la richesse et la diversité des principes topologiques qui organisent le rapport entre le jardin et la rue. Sont également toujours appréciés, au hasard des itinéraires, les motifs de débordement du privé sur le public, voire ceux d'enveloppement du trottoir ou du chemin par la végétation.

11.2. Gris et verts

Le montage proposé mène en quelque sorte l'enquête et parcourt quelques chemins de natures très différentes. La première image est absolument générique à Lausanne : c'est un de ces grands murs de soutènement construits par les ingénieurs terrassiers du XIXème siècle au moment du tracé des rues importantes de la ville (ici le Mont d'Or), devant lequel passe une vieille dame un peu courbée, en gabardine, qui semble ployer sous le poids du lierre dégoulinant; le mouvement vertical de la caméra qui fait apparaître le rebord de la terrasse et du jardin supérieur sur fond de ciel bleu renforce encore l'opposition entre le haut et le bas comme entre le gris et le vert; il pleut du lierre les jours de soleil à Lausanne. Trois brèves photographies montrent ensuite des portions de clôtures dans les quartiers sous-gare, poteaux néoclassiques dans des haies

de laurelles, plaques et noms de villas, poétique de la grille fabriquée artisanalement dans laquelle se glisse la ronce, le houx et d'autres arbustes de la haie de jardin. Un panoramique à gauche dévoile progressivement la structure XIXème de l'Impasse des Tilleuls, avec ses murs à bossage, ses grilles et ses entrées, avec la végétation débordant d'une suite alignée de jardins suspendus sur un trottoir en légère pente. Deux touffes de végétation fragile dans un mur crépis gris vieilli. Puis un second panoramique dévoile la structure années 40 de l'avenue Monloisir, portail métallique daté, poteaux d'angle en béton traités à l'équerre, muret surmonté d'une grille basse doublé d'une haie de thuyas en retrait de laquelle sont implantés les petits immeubles de l'époque (une dame âgée remonte sur la chaussée le long de cette limite de propriété). Deux autres panoramiques montrent respectivement un écolier devant les façades précieuses de la villa Fernande, puis un couple de babas à blousons de cuir passant devant un grand mur crépi aveugle tagué (Pink Floyd) qui enferme une villa de luxe avec une grille dorée. Les plans suivants parcourent des chemins au caractère plus bucolique (murs calcaires, mousses, jeux d'ombres et de lumière, tilleul, troncs noirs et vert éclatant, contre-jour, porte en bois peint au chemin du Languedoc, remontées capillaires et mousses en bas des murs). Un panoramique sur la double entrée d'une villa plus importante (haie de laurelles, porte de vigne en métal avec motif soleil, portail principal ouvrant sur une propriété avec grands arbres et vue sur le lac, puis mur couvert de vigne vierge). La séquence s'achève sur un plan fixe montrant la petite porte pleine en métal noir mais dont la découpe supérieure dessine un soleil sur un fond de feuilles agitées par le vent - autre motif de l'opposition entre le gris et le vert, couplé cette fois à celle du devant et du derrière.

11.3. Invariantes variations

Sentiment confus mais immédiat. Ces murs et portes sont typiquement lausannois. De ce mélange étrange entre des types de clôtures et de configurations variables à l'infini, se dégagent une unité et un sentiment d'invariance qui n'existent nulle part ailleurs et qui du coup en font une signature enfouie de l'identité lausannoise. Ce paradoxe de l'**invariance des variations** ressurgit constamment dans les commentaires recueillis, dont les arguments peuvent être reclassés autour de trois thématiques principales qui mettent en jeu l'identité lausannoise : les difficultés de repérage et de localisation, la spécificité des rapports public-privé, l'importance des cheminements piétons dans la ville.

1. "On a de la peine à reconnaître les endroits précis", font remarquer d'emblée plusieurs personnes. Il n'y a aucun doute sur le fait que l'on se situe à Lausanne, mais, à moins de connaître ou d'habiter justement cette rue ou ce chemin-là, on ne peut pas savoir où cela se situe dans la ville. **Les configurations ne sont donc pas localisables** - et cela tient à la structure urbaine de la ville, à un ensemble de quartiers purement résidentiels, difficilement accessibles, enfouis dans la verdure et dans la pente, qui se répartissent sur toutes les collines de la ville. **Mais elles sont typiques** - et cela peut être attribué au fait que les innombrables variations de l'association mur / rue / végétal laissent transparaître une sorte d'invariant propre à Lausanne dans les relations formelles, fonctionnelles et sensibles que ces trois éléments entretiennent entre eux. "Cela ne pourrait pas être une autre ville". "Genève a moins de niches, Fribourg est plus minéral, Neuchâtel plus homogène". *Invariance locale mais variations circonstancielles.*

L'invariant, c'est ce que nous pourrions nommer une *"niche topologique"*, par analogie avec le concept de "niche écologique". Celle-ci désigne l'ensemble des conditions de milieu nécessaires à la survie de l'espèce (relations trophiques et territoriales avec les autres espèces). Celle-là désignerait alors l'ensemble des conditions du milieu urbain nécessaires à la survie d'un caractère identitaire de la ville (relations topologiques entre la végétation, la rue et le mur). Ces relations peuvent être modifiées jusqu'à un certain point, au-delà duquel l'identité de la niche disparaît. En-deçà, elle persiste. Ainsi les relations topologiques de la configuration analysée évoluent-elles avec les années, mais maintiennent une tradition : historiquement, les murs s'abaissent mais subsistent, la végétation se discipline mais résiste, la rue se réglemente mais laisse parfois sa place au piéton.

Les variations, alors, ne marquent pas le territoire mais le temps. Lausanne est une ville qui se lit davantage en épaisseur qu'en plan. Plusieurs strates sont clairement lisibles dans toute la ville : la *niche campagnarde* (murs de vignes, végétation touffue et portes pleines ouvrant sur des chemins publics étroits), la *niche XIXème* (grands murs de terrassement à bossages, jardins suspendus, trottoirs sur rues larges), la *niche néo-classique* (grilles ouvragées sur murs bas, végétation débordante et trottoir sur rue en impasse), la *niche moderne* (grilles basses sur muret de soutènement, doublées d'une haie de troènes taillée à l'équerre, avec portails bas). Le passage de la laurelle, au troène puis au thuya marque aussi les générations de haies et de clôtures des dernières décennies.

2. Second invariant infiniment variable : **le rapport privé-public**. Pour certains, c'est la *séparation* qui prime : les murs, les haies et les portes masquent l'univers domestique et engendrent un sentiment de frustration, d'ennui, voire d'interdit ("on reste sur sa faim", "on ne voit que les murs", "c'est une coupure énorme que l'on ressent là", les personnes sont rejetées vers la route et ne voient que quelques bribes), mais ces sentiments peuvent aussi aiguiser la curiosité ("il doit se passer des tas de choses derrière ces murs", "chacun y a son petit coin d'eden", "un simple coup d'oeil par dessus laisse parfois entrevoir tout un monde). Pour les autres, c'est la *relation* entre le privé et le public qui est dominante : les murs sont alors porteurs de domesticité, soit qu'ils restent vierges ("les gens parcourent des couloirs minéraux et c'est ce qui fait la qualité de ces quartiers d'habitations - leur *cosi*"), soit qu'au contraire ils soient colonisés par la végétation ("ce genre d'herbe rampante, descendante, envahissante", "ces espèces de cascades vertes débordantes"), voire même, dans les espaces plus modestes, remplacés par des haies taillées au cordeau. Pour tous, il y a *sentiment d'unité dans la diversité*, perception tangible d'un ordre général derrière le désordre particulier, d'un "équilibre subtil et balancé entre une nature débordante et une nature réglée" qui s'exerce à l'échelle de la ville entière.

L'invariant, c'est alors la continuité d'un tissu urbain qui s'exprime dans cet équilibre privé-public, pour certains symbolisé par la présence alternée et exclusive de deux couleurs : le vert et le gris [41]. "Lausanne est une ville verte par cet univers qui échappe à la grisaille de ses propres murs", "c'est sa manière à elle de déborder de vitalité", "un territoire humanisé, certes, mais rural encore" - qui impose "sa condition végétale".

Mais les variations sont infinies et l'on distingue alors différentes modalités d'interface entre les deux domaines : *la coupure* (que constitue la haie opaque ou le mur plein, ancien ou récent, de soutènement ou de protection, de pierres grises ou crépi), *le débordement* (du lierre, de l'herbe folle ou parfois de la vigne qui franchissent le haut des murs et redescendent sur la voie publique), *l'enveloppement* (d'un trottoir ou d'un chemin par une arborisation en encorbellement ou en porte-à-faux), *le filtre*, plus subtil, qui introduit des transparences entre des plans successifs (par exemple lorsqu'une grille sert de support à une végétation grimpante, mêlant à la ronce ou à la glycine ses volutes métalliques, ou encore

---

[41] Une triste qualité. Cet équilibre entre le vert et le gris est symbolisé par la première image du vidéogramme qui suscite ce commentaire : "C'est d'une tristesse insoutenable et pourtant d'une grande qualité".

passant devant un sous-bois dont la densité, variable suivant les saisons, laisse deviner la façade de la maison), *le redoublement* enfin, qui constitue toujours une procédure d'échappement, fonctionnel ou esthétique (la petite porte à côté du grand portail, le mur végétal qui prolonge le mur en dur, le chemin de traverse qui double la rue voisine, ...). On déplore alors la tendance actuelle à privilégier la coupure (comme en témoignent le développement du mur haut crépi et de la porte aveugle dans la propriété de luxe ou celui de la haie de thuyas autour de la villa plus modeste), alors que les autres principes devraient être réactualisés, car ce sont eux qui assurent la richesse de cette continuelle discontinuité du tissu urbain-végétal lausannois.

3. Troisième immuable variation : celle des **cheminements dans la ville**. Murs et portes lausannois sont le support matériel et rêvé des cheminements les plus divers. Ici encore, les jugements de valeur sont opposés. D'un côté les tenants de l'ennui ne voient dans ces chemins, ces haies, ces grands murs que des portes fermées et des couloirs oppressants, contraignants et moralistes : *oppressants* puisqu'ils évoquent souvent un monde vieilli, vieillot, triste et révolu, dans lequel le gris des murs symbolise la grisaille d'une vie quotidienne monotone et dépassée, et dans lequel la verdure donne en pâture à ses brebis passantes quelque vue pittoresque néo-rurale; *contraignants* puisqu'ils canalisent les parcours et obligent le piéton à passer de manière occulte, voire à presser le pas - tels ces murs qui semblent vous dire "Circulez, y'a rien à voir"; *moralistes* enfin dans la mesure où ils sont empreints ici de puritanisme anglo-saxon (Villa Fernande, ...) ou là de rationalisme d'ingénieur ("Le XIXème s'attaque à la ville en la ceinturant, en l'emmaillottant, en canalisant les déplacements : ces grands murs de soutènement comme celui du Mont d'or, tous les projets routiers créent un espèce de continuum gris, relayé par les écoles, les collèges, le tribunal, toute l'architecture publique de l'époque; c'est l'expression d'une ville d'ingénieurs").

Mais de l'autre côté, la plupart des gens considèrent ces chemins comme une chance exceptionnelle et comme une ouverture possible, homogène et diverse à la fois. "Finalement, tu te promènes et tu ouvres un oeil; tu regardes, tu apprécies et tu es dedans". Les itinéraires ne leur apparaissent nullement obligés, mais au contraire libérés, dans la mesure où ces chemins font réseau et autorisent un choix entre différentes modalités de traversée de la ville ou d'un quartier : répéter, dériver, circuler.

La *répétition*, en premier lieu, est l'archétype du paradoxe que nous

soulignons : soit on répète le même trajet, jour après jour, mois après mois, année après année, et c'est le chemin qui change ou qui évolue avec la lumière, avec les saisons, avec les années - la connaissance intime du chemin est toujours différée et "plus on le connaît, plus il diffère de lui-même"; soit la répétition apparaît au cours d'un même trajet et ceci renvoie plutôt à une sorte de rythmicité, ou plus simplement à une ponctuation du cheminement effectué : "Dans l'itinéraire, il peut y avoir des choses qui reviennent; mais ce qui revient, ce n'est pas telle ou telle forme construite, c'est la sensation; c'est une ambiance, une configuration, une lumière - un effet". Variations sur un même chemin comme répétitions, à quelque différence près.

La *dérive*, ensuite, offre la même ambiguïté : on devait passer par tel chemin, et on est passé par ailleurs, sans savoir pourquoi ni comment. Telle configuration, telle lumière, tel événement passé inaperçu nous a fait dévié - inconsciemment. "Tout se met en place automatiquement", "on se laisse porter ailleurs", c'est comme s'il existait un tropisme végétal qui orientait nos cheminements. Le résultat est le même - invariable -, mais le trajet a été différé - varié; il ne pourrait même pas être répété, autrement dit, on ne saurait le retrouver, alors qu'il oblige à se retrouver.

Quant à la simple *circulation*, fonctionnelle et détachée, elle reste toujours possible du fait du caractère ordinaire et général de ce type de tissu végétal. Non plus se laisser porter par le cheminement, mais se laisser dicter un itinéraire par le mur ou la haie, sans avoir à y réfléchir ou à s'en préoccuper. Ainsi les grands murs jugés les plus hostiles et les plus impératifs, ceux qui génèrent un "tropisme du gris horizontal" et semblent ordonner de suivre le trottoir en baissant la tête, deviennent des moments sur des trajectoires plus riches, "une séquence neutre, un segment sur lequel on pense à autre chose, à sa journée, à son activité, à de l'utile".

11.4. Motif : L'Alignement

Il ne s'agit pas seulement de l'alignement végétal, ligne d'arbres ponctuels ou haie continue. Le motif, en effet, non seulement dessine une ligne dans l'espace mais motive aussi le développement urbain à venir comme le déplacement de l'usager. D'où les trois connotations conjointes suivantes.

Dans l'espace, *la ligne* peut être droite ou courbe, rigide ou souple, continue ou discontinue, purement végétale ou mixte. Dans le temps, l'alignement végétal fixe des limites à la voie publique et à l'emprise du

privé sur le public. On ne saurait trop insister sur *la permanence* forte que permet d'assurer aujourd'hui une ligne d'arbres majeurs au développement futur de la ville ou de l'espace bâti autour d'une voie (du boulevard à la ruelle). Enfin, dans l'usage, l'alignement topologique peut induire un *alignement des comportements ou des représentations* du lieu (les rituels d'alignement désignent le fait de se soumettre fidèlement aux injonctions de l'autre).

Motif invariant des quartiers périphériques de Lausanne, l'alignement végétal-bâti des murs et portes lausannois répond et enchevêtre ces trois connotations : il prend des formes géométriques variables, révèle et maintient vivantes des époques différentes du développement urbain, et semble proférer des injonctions distinctes suivant les configurations : "Répétez", "Dérivez", "Circulez".

11.5. Effet de Conformite

Effet par lequel un usage, une pratique ou une représentation semble adhérer à la forme topo-végétale du milieu dans lequel il naît - et réciproquement. Plusieurs connotations peuvent être distinguées : celle de la *forme commune* à des situations a priori hétérogènes (conformité sensible), celle de la *soumission* ou du *déterminisme*, qui n'est jamais exempte de jugement de valeur (asujettissement spatial ou conformisme social), et celle de la *concordance* ou de l'*adéquation*, qui renvoie plus fondamentalement à la perception sensible d'une correspondance absolue entre adaptation fonctionnelle et appropriation symbolique.

Ces trois connotations s'enchevêtrent dans l'exemple précédent. La conformité des cheminements, c'est d'abord ce sentiment confus d'une *forme commune, invisible et invariante*, qui émane de leur diversité et de leurs variations visibles. C'est ensuite *l'effet* qui apparaît lorsque les gens paraissent gris comme les murs, vieux comme les arbres ou canalisés comme des moutons dans des drailles *(déterminisme spatial)*, ou encore lorsque le pittoresque, le néo-classicisme ou le puritanisme des vues, clôtures ou propriétés traversées suscitent l'ennui ou la nostalgie *(conformisme social)*. C'est enfin l'effet qui resurgit par défaut lorsque se dissocient dans les pratiques une logique de propriétaire d'une logique d'appropriation : "Le jardin, c'était quelque chose que l'on soignait, que l'on suivait, que l'on regardait évoluer; c'était aussi repeindre sa grille; aujourd'hui, le type qui coupe sa haie de thuyas, c'est quelqu'un qui montre sa machine; il veut faire propre". Entre la *logique du soin*, qui relève de la tradition artisanale et *celle de la propreté*, qui relève de la

tradition hygiéniste, il n'y a plus conformité.

11.6. Figure : Le Rodeur

En son sens commun, le mot désigne une personne qui erre au hasard, avec des intentions plus ou moins suspectes, voire hostiles. En son sens vaudois, il désigne une personne dont l'errance est moins suspecte que simplement curieuse et exploratrice - on se laisse porter par le lieu, pour voir. L'ambivalence sémantique qui en résulte permet alors de restituer avec exactitude la situation proprement lausannoise des cheminements décrits ci-dessus.

D'une part, la prégnance du privé sur le domaine public tend à faire de tout passant quelqu'un dont la présence est plus ou moins louche, soit qu'on ne la connaisse pas dans le quartier ("mais qui est-ce ?"), soit qu'il s'agisse d'un voisin qui regarde par dessus la grille ("quelle indiscrétion !"). Ces lieux sont si privatisés qu'on a toujours l'impression d'y faire une incursion (ou "d'entrer dans une villa privée"). On y a certes *droit de passage* mais guère droit de regard. D'autre part, la qualité de ces chemins et de leur diversité tient à cette ouverture au monde, à cette possibilité qu'elle offre à tout un chacun de se laisser glisser dans des itinéraires inhabituels, à la découverte d'endroits secrets et méconnus de sa propre ville. On y reconnaît alors *droit de regard* plus que droit de passage.

Chapitre 12

Vuachère
A l'écart du réel

12.1. Profonde et sauvage

Limite naturelle et administrative, réelle et fantasmée, le Vallon de la Vuachère, dans sa partie basse, représente une sorte de modèle d'aménagement : un équipement minimal autorise en effet de cheminer le long de la rivière, dans le fond de la ravine, tout en préservant son caractère sauvage, rêvé et revendiqué par tout le monde. Le ravin est caractérisé par une végétation d'arbres de très haute tige, qui viennent chercher, là-haut, la lumière. Au fond, dans l'ombre, se mêlent l'humeur, l'humus et l'humide.

12.2. Collages, matieres et lumieres

La séquence restitue librement cette ambiance, faisant alterner ou juxtaposant des effets de matière et des apparitions brèves de personnages contrastés. Elle s'ouvre par un lent travelling qui nous fait sortir du tunnel de la Vuachère comme d'un trou de serrure pour faire émerger, en fondu enchaîné, la matière végétale des grands arbres pris dans la lumière. Suit un plan fixe montrant la main courante du Pont du Diable et le chemin longeant la Vuachère sur le flanc de sa rive droite. Puis une suite de collages découpant l'écran en deux ou trois bandes verticales de largeurs variables suivant les plans, montrent successivement : eau et verdure (mobilité infinie des reflets proches de la première, immobilité des feuillages lointains); immeuble, eau et végétation grimpante; ciel, tronc d'arbre et femme âgée (un peu pincée, dont on ne voit pas les yeux); eau proche et eau lointaine (en plan); image dédoublée et désynchronisée du même adolescent marchant nonchalamment en tapant son ballon sur le

sol; tronc oblique noir et maigre sur fond végétal sombre et Chinoise sur son vélo, bande centrale fine sur fond du vallon. Apparaissent brièvement entre deux quelques plans plus prosaïques montrant une tête de chien, oreilles pendantes, le petit pont, les chemins.

12.3. MARGINALITE, ENFONCEMENT, MORBIDITE, ETRANGETE

Le sentiment général est à la **déréalisation.** Les effets vidéographiques y sont évidemment pour quelque chose, mais ceux-ci ne semblent pas déterminants : d'abord, certains interviewés n'en font pas même mention; quant aux autres, ils soulignent souvent que ces multiples effets, en particulier cette diffraction de l'image en bandes juxtaposées et en collages successifs, sont adéquats par rapport à l'image réelle que l'on se fait du lieu : une image déréalisée ! Il règne dans cette séquence et dans ce lieu une atmosphère incertaine qui nous projette hors-champ, hors-temps et comme hors les normes sociales. La nature s'y impose avec une prégnance forte, vaguement menaçante. "On sent de la magie, mais aussi quelque chose qui gronde". Et tous les commentaires s'inscrivent sous le signe du sentir et de l'incertitude. A quoi donc tient ce sentiment de déréalisation ?

D'abord à la perception très aigue de la **marginalité double** du lieu - topologique *et* imaginaire. Zone limite *et* limitrophe, lisière étrange *et* étrangère, frange de nature presque *sur*naturelle, la Vuachère nous met donc trois fois à l'écart : de la ville, des pratiques, du réel. Le Vallon de la Vuachère s'impose en effet, pour tous ceux qui le connaissent comme pour ceux qui ne le connaissent pas, comme *une grande césure*. Chacun souligne en premier lieu la profondeur de cette faille, en recourant à un vocabulaire varié - la faille, la gorge, la tranchée, le ravin, une vallée escarpée -, et la frontière topographique qu'elle crée entre la ville et son extérieur. En même temps, tout le monde perçoit cette fissure comme un *monde en soi* qui, à l'écart de la ville et de ses pratiques habituelles, se charge d'un certain mystère et semble par exemple vouée à des expériences quasi initiatiques de cheminement. Pas de banc pour s'arrêter ou se reposer comme dans un jardin public. Pas d'équipement particulier. Ce qui fait le *secret* de ce lieu, c'est justement cette absence d'aménagement. Cela oblige à passer son chemin. Mais cela entretient aussi la méconnaissance du lieu, tout en induisant des pratiques spécifiques - d'initiés. "C'est un chemin des écoliers, un lieu d'initiation, d'expérience et d'expérimentation". Allant plus loin, certains ne parlent plus tant d'une césure réelle et matérielle, inscrite dans le territoire, que

d'une *césure immatérielle* que ce lieu, par sa marginalité radicalement autre, établirait *entre le réel et l'imaginaire* ("C'est un lieu imaginaire de césure, de changement brutal de monde, d'expérimentation tout à fait rare et précieuse"). Premier facteur de déréalisation.

Second facteur, directement corrélé au précédent. La perception de cette césure s'accompagne d'un sentiment, là aussi récurrent dans presque tous les discours, de **plongée** ou d'**enfoncement dans un autre monde**. Une fois de plus ces sensations sont autant réelles qu'imaginaires : réelles puisqu'on ne manque de souligner le rôle et l'escarpement inhabituel de la pente ("C'est pentu comme le flanc d'une montagne", "une pente qui ne correspond plus à l'échelle urbaine ou campagnarde, mais qui est presque alpine", c'est-à-dire, une fois de plus qui renvoie à un ailleurs); imaginaires puisque le vocabulaire utilisé ne cesse d'y référer, explicitement ou implicitement : plongée, bascule, enfoncement, approfondissement, immersion, pesanteur, lourdeur, inertie. Le lieu lui-même s'en trouve comme dématérialisé - déréalisation en un second sens : on ne plonge pas dans un endroit précis, on s'enfonce *dans une matière* - végétale, aqueuse et lumineuse; on ne repose pas sur le sol, on s'enfonce *dans une terre* - meuble et lourde; on ne voit pas le soleil, on s'enfonce *dans des zones d'ombre* - et d'humidité. "On voit le sol mais pas le ciel, on s'enfonce dans du végétal, c'est-à-dire dans de la matière végétale, quelque chose de lourd, d'humide, qui colle aux pieds".

Troisième point. Ces connotations de l'enfoncement sont très souvent associées à un sentiment confus mais prégnant de **morbidité**. Celle-ci s'exprime d'abord dans la perception immédiate et première de l'*humidité* du lieu et des odeurs qui y sont associées. "C'est morbide. Ce qui domine, c'est le mystère et l'humidité; des fantômes pourraient sortir d'ici". "C'est d'abord équatorial et humide, voire même un peu répugnant; c'est glauque". "On sent ce lieu, c'est le seul qu'on puisse sentir avec son nez, peut-être même le seul qui ait encore une odeur". Mais la morbidité s'exprime aussi, de manière plus profonde, dans une *évocation toujours paradoxale de la vie et de la mort*. D'un côté "c'est le fond du fond, peut-être le fond d'une tombe"; de l'autre "c'est du vrai vivant", tout le contraire d'un parc aménagé ou d'un espace vert organisé. Entre ces deux registres extrêmes s'écoule le flot des images biologiques de la friche, de la métamorphose, de la décomposition, de l'odeur d'humus - "une pourriture vitale". *Retournement de la vie et de la mort*. Dans tous les cas on a l'impression de toucher du fondamental et du vrai, quelque chose de primitif, une sorte de lieu d'origine ou de cloaque initial d'où serait sorti le

Enfin, ce paradoxe de la vitalité et de la morbidité réapparaît en force derrière les commentaires sur **l'étrangeté des usages**. Peu de gens apparaissent à l'écran, mais leur présence est très forte pour tout le monde, un peu comme si elle était renforcée par le milieu végétal dans lequel on les voit évoluer ("énigmatique par la verdure"). Dès lors, les personnes que l'on voit apparaissent comme des *"personnages"*, celles que l'on ne voit pas comme des *"fantômes"* - et inversement. Sans doute le caractère énigmatique de leur comportement est-il renforcé par les effets vidéographiques qui créent un "genre faux mystère à deux sous", mais il est frappant de constater que ce caractère n'est jamais remis en cause par les interviewés. On s'interroge sur le public, un peu atypique, on constate que "personne n'a réellement l'air à l'aise", on souligne "une espèce de fausse joie de vivre et de se promener". On parle même d'une forme "d'hypothermie vitale" à propos de gens dont l'attitude, faussement nonchalante, vaguement inquiète, semble déterminée par le lieu. C'est un lieu d'aventures, mais sans aventuriers.

Finalement, *le milieu apparaît plus fort que le sujet*. Ce n'est pas à proprement parler qu'il l'efface : au contraire, sa présence en un sens est valorisée, mais elle est irréelle et spectrale, et de fait les faces sont livides sous un éclairage faible, filtré et comme lunaire. Les personnages sont plus que présents, mais n'ont pas de réalité tangible : chacun paraît sortir d'un autre monde.

La nature ne joue donc pas ici un rôle environnemental ou spectaculaire ("On n'a pas ce sentiment de retrouvailles avec la nature" et l'on ne vient pas là pour la regarder ou pour en profiter), mais elle imprègne le visiteur, primitivement.

12.4. Motif : La Faille

C'est d'abord une fracture de l'écorce terrestre. Le mot redonne donc à sa signification de surface une profondeur géologique, une dimension primitive et fondamentale.

C'est ensuite une cassure dans un raisonnement, et plus généralement, un manque, un défaut - ce qui se dérobe à la raison. Le mot redonne donc à sa signification objective une épaisseur d'incertitude et ouvre les portes de l'imaginaire - le champ de ce qui n'est pas raisonné.

Grande rupture ou petite infiltration, le motif de la faille va donc

désigner en premier lieu une configuration topo-végétale spécifique, caractérisée par un *relief de ravin ou de ravine*, en principe irrigué dans son fond par une rivière ou un ruisseau, donnant naissance à un type de végétation tranché par rapport à l'environnement, adapté aux conditions d'humidité et d'ombre produites par le relief. En l'occurrence, la maigreur des troncs et le "surdimensionnement" de la hauteur des arbres qui vont chercher la lumière très haut depuis le fond du Vallon donnent au sous-bois de la Vuachère un caractère unique et caractéristique.

Mais le motif va signifier en même temps *la faille imaginaire* dans laquelle on s'engouffre lorsque l'on s'enfonce dans la faille réelle. La Faille, c'est alors à la fois la séparation entre le réel et l'imaginaire et le redoublement de l'un par l'autre - ce qui, décidément, échappe à la raison... C'est à la fois la césure matérielle et immatérielle. En l'occurrence, c'est à la fois la descente réelle dans l'ombre et l'humidité du Vallon de la Vuachère et le côté "descente aux enfers" qui résulte de l'association des images de l'enfoncement, de la pesanteur, de la profondeur, de l'épaisseur ou de l'humus, avec celles de la mort, de la tombe, de la gorge ou des fantômes.

12.5. Effet d'Humeur

C'est autant l'effet sensible du lieu sur l'humeur, individuelle ou collective, que celui de l'humeur sur la perception ou l'usage du lieu. Certaines configurations végétales suscitent des dispositions d'esprit particulières - voire des humeurs, au sens ancien du terme, séreuses ou subtiles (et de fait on peut transpirer, se faire de la bile, saliver, avoir ses vapeurs ou la goutte au nez sous un arbre). Inversement, il est des lieux que l'on ne peut fréquenter qu'avec certaines dispositions : certains jours on les évitera, d'autres au contraire on y sera conduit tout naturellement. Nous disons qu'il y a codétermination entre un lieu fort et l'humeur du moment.

Cette sorte d'empathie entre le lieu et la personne est assez ordinaire et le plus souvent totalement inconsciente, mais elle ne fait "effet" que lorsqu'elle prend une dimension extra-ordinaire - qui littéralement nous fait sortir de la perception ordinaire et nous fait sentir, étrangement, *l'homologie qui s'établit entre notre "état d'âme"* (humeur temporaire) *et l'"esprit du lieu"* (humeur locale). Dans le cas précédent, *l'humeur*, c'est aussi la sérosité du Vallon, ce que disent tant de fois dans les entretiens les mots, humains, de *l'humus* et de *l'humidité*.

L'effet d'humeur n'est donc pas le résultat d'un déterminisme comportemental, mais *une propension à*, une tendance à, une inclinaison à : la force du lieu, dans certains cas, ne sera pas tant de mettre de bonne ou de mauvaise humeur que de renforcer, peut-être, la pente sur laquelle on est engagé ("Si tu flippes avant d'y aller, tu flippes encore plus après, mais si tu vas bien, alors là, tu vas encore mieux après"). Inversement, l'effet d'humeur ne résulte pas d'une attitude sociale déterminée et décidée comme lorsqu'on va parader au quai d'Ouchy ou promener les enfants à Monrepos, mais relève d'une *attitude spontanée et non réfléchie* - dans laquelle on est impliqué, comme par détachement de la raison ou de la volonté de l'individu. Enfin, il désigne une disposition momentanée, ce qui veut dire qu'il n'est pas un trait de caractère psychologique mais qu'il représente au contraire une sorte de parenthèse ou de *suspension du comportement ordinaire*.

12.6. FIGURE : LE FANTOME

C'est celui qui paraît étranger à lui-même, comme s'il avait quitté son propre corps. Une personne dont l'allure, le comportement et le corps sont comme désincarnés. Une personne qui n'a plus que l'apparence d'elle-même. Une apparition pure. Cette figure peut être rapprochée de celle de l'Absent [42]. A l'inverse de celle-ci toutefois, le fantôme est celui qui apparaît plus qu'il ne disparaît [43]. Mais est-il réellement présent ?

Concrètement, si l'on en retient le sens chimérique, la figure du fantôme ne pourra apparaître que dans un contexte d'*illusion sensorielle*. Autrement dit, elle sera particulièrement prégnante dans des situations végétales qui impliquent des distorsions perceptives par filtrage de la lumière, par disproportion des arbres ou de la pente, par décalage synesthésique... De sorte que des personnes réelles vont apparaître comme des *personnages* étranges, le teint glabre, les gestes perdus ou le comportement exacerbé. Mais l'illusion n'est pas seulement perceptive.

Plus mythiquement, et plus fondamentalement, c'est le milieu naturel lui-même qui devient fantômatique et surnaturel, c'est-à-dire à la lettre "plus que naturel". Le principe est ici inversé : ce n'est pas la figure qui incarne le milieu mais le milieu qui incarne la figure. La littérature en a

---

[42] Cf. Place Arlaud - Figures du vide, 3.6.

[43] Cf. aussi l'effet d'épiphanie (Esplanade de la Cathédrale - Assises végétales, 7.5.).

produit des exemples célèbres qui hantent certainement notre imaginaire. "Les tiges blanches des bouleaux semblaient une rangée de fantômes dans leur suaire" (Georges Sand). Plus que naturelle, la Vuachère en fournit un autre exemple en prenant, dans les commentaires, *l'allure d'un spectre*, aux trois sens du mot : une forme irréelle et plus ou moins inquiétante - dans laquelle la matière végétale compte plus que l'arbre -, la décomposition de la lumière sous les frondaisons - qui s'accompagne de celle de la terre, des gens et du lieu -, la matérialisation de lignes de force invisibles dans les rais de lumière entre l'air, la terre et l'eau.

Qu'on en retienne le sens mythique ou le sens chimérique, le fantôme suppose l'ombre et la nuit pour autoriser son apparition. Il suppose aussi un milieu profond, à caractère originel - un lieu de fondation dont l'histoire est trouble et l'origine oubliée.

Deuxième partie
CARTES D'IDENTITÉ VÉGÉTALE

FICHIER DE SYNTHESE

Liminaire

Cartes d'identité végétale

Dernier retour sur le matériau accumulé, le fichier qui suit réunit douze cartes d'identité végétale, correspondant aux monographies précédentes.

1. Objectifs

L'objectif de ce fichier est double.

D'une part il s'agit d'autoriser une lecture autre de notre matériau et des monographies précédentes : soit une **lecture introductive**, c'est-à-dire une lecture première, brève, qui introduise au texte complet de la première partie; soit au contraire une **lecture conclusive**, c'est-à-dire une lecture dernière, qui resaisisse, de manière plus synthétique et ramassée, le contenu du texte en question. D'où l'attention que nous avons prêtée, dans la forme, à la clarté des renvois entre le texte de référence et le fichier : l'ordre de présentation des fiches successives est celui des monographies. Les titres des premières sont ceux des secondes. Et l'on a veillé à mettre en valeur les mêmes arguments majeurs (en gras ou en italiques dans le texte), de façon à pouvoir retrouver rapidement dans le texte de référence le développement concernant un concept particulier dans les fiches.

D'autre part, il s'agit de synthétiser en deux pages le maximum d'informations. Pour cela, nous avons opté pour deux formes extrêmes et contrastées :

- l'extrapolation de concepts interprétatifs abstraits en page de gauche;
- la restitution d'extraits d'entretiens bruts ou de formules heureuses en page de droite.

On rappellera en outre que ces cartes d'identité végétale sont

conçues comme le point de départ d'un fichier évolutif que devrait compléter et mettre à jour le gestionnaire de l'espace urbain. D'une part, elles devraient être complétées de rubriques complémentaires relevant :

- de sources d'information autres (rubrique iconographie à préciser),
- de moyens d'interprétation propres à d'autres disciplines (informations géographiques, historiques, botaniques, ...),
- d'orientations de programme nouvelles (potentiel d'utilisation et propositions d'aménagement).

D'autre part, ce fichier devrait être conçu non seulement comme un moyen d'établir un état des lieux mais aussi comme un moyen de réactualiser celui-ci en permanence. Ainsi pourrait-il devenir un outil de diagnostic et de gestion des espaces verts urbains, mais également un outil de référence pour tout créateur ou concepteur devant intervenir sur un secteur de la ville.

2. DESCRIPTIF

La page de gauche comprend deux niveaux de conceptualisation.

le premier niveau comprend quatre sous-rubriques : **l'espace, le temps, le sémantico-culturel et la matière végétale**; y sont nommés, classés et consignés de manière cursive et synthétique l'ensemble des commentaires et hypothèses qui ont été faits sur le terrain concerné;

Le second niveau consiste, à partir de l'analyse précédente, à objectiver et à nommer des critères d'analyse qualitative de l'espace végétal urbain, en distinguant trois rubriques distinctes :

- des **critères de qualité**, extrapolés à partir d'une analyse de contenu des discours, lorsqu'ils décrivent des faits objectifs, ou plus préciséement des faits qui sont tenus pour objectifs par celui qui les repère;
- des **critères de qualification**, extrapolés à partir d'une analyse de la forme des discours, lorsqu'ils révèlent, souvent à l'insu de la personne interviewée, des valeurs,des idéaux ou des images;
- des **critères de qualitativité**, extrapolés à partir d'une analyse du rapport entre le contenu et la forme des discours, lorsque ce qui est décrit se reflète dans le mode de la description.

La page de droite rappelle tout d'abord le **motif** dominant, l'**effet** dominant et la **figure** dominante du lieu. Elle collecte ensuite les **expressions les plus remarquables** qui ont orienté nos extrapolations et la

détermination des critères précédents. Préserver ainsi un minimum du matériau brut de transcription permet, à l'opposé de la désignation de critères abstraits et des spéculations théoriques auxquelles ils donnent lieu, de garder un contact direct avec la source de l'information. Une simple expression relevée au vol en dit parfois plus long que bien des concepts.

PARC MONREPOS

Une clairière dans la ville

Espace

Opposition entre les deux parties du parc : **le haut** froid, sombre, humide, judiciaire, ruinesque, pittoresque, nocturne, romantique et satyrique; et **le bas** ouvert, solaire, avec sa volière, sa piscine, ses pelouses, ses arbres périphériques et la présence de la ville.

Derrière cette opposition, convergence des discours pour attester **l'identité** forte de ce parc, identité végétale d'abord (une forêt dans la ville), configurationnelle ensuite (des limites claires, circonscrivant un espace de bonne dimension destiné à la promenade, aux loisirs et à certains apprentissages).

Temps

Dimension monument **classé** (repère fixe et intouchable). Présence et évocation d'un temps **passé**, un peu de nostalgie dans les vieux arbres ou les jeunes filles de pensionnat. Rôle pédagogique du parc dans le développement de l'enfant : "on se voit grandir" (le parc comme toise; enfant, le parc nous regarde de haut). Effets de **retenue** et de **réserve** dans l'usage.

Matière végétale

Opposition entre la **densité végétale** de la partie haute qui se porte ombre à elle-même (terreau, régime nocturne) et le **dégagement** de la partie basse qui met en valeur les grands arbres (clairière, régime diurne).

Attachement à la qualité des arbres, à leur générosité et à leur magnificence - **règne de l'arbre tutélaire** qui, par antonomase, devient le totem d'une sagesse, d'une destinée et/ou d'une pérennité. Rôle de **la lumière**, de la clarté et de la transparence visuelle.

Sémantico-culturel

Idée que le parc offre un **service** biologique ("purifier l'air"), éducatif ("volière") et esthétique ("un beau parc"). Le toponyme dit à sa manière le comportement attendu et effectif (le repos). **Usage différentiel** entre la partie haute (personnes seules) et la partie basse (personnes en groupes, enfants accompagnés).

Opposition entre le **régime nocturne d'un imaginaire germanique** dans la partie haute et le **régime diurne d'un imaginaire de pelouses et de parc à l'anglaise** soigneusement organisé dans la partie basse.

Thématique du haut-lieu, du parc unique, **site référentiel** à l'aune duquel les autres se mesurent. L'une des "Merveilles" de Lausanne, au même titre sans doute que le Lac et la Cathédrale.

Qualité

Lisibilité emblématique (reconnaissance immédiate).

Echelle (réserve d'espace, de temps et de perception). *Dualité topologique et sémantique* entre le haut et le bas, échelle contrastée entre l'homme et l'arbre. *Luminosité* (tension entre contraste et nuances). *Quiétude* (comme si c'était la générosité de l'espace qui induisait un rythme lent, une tendance générale à la nonchalance). *Atemporalité* (arbres tutélaires, images de la paix, comportements de retraite hors de la vie, du mouvement, de la ville)

Authenticité (vérité, unicité, marquage des entrées, clarté compositionnelle, signature de la ville, mixité d'usages). *Naturalité* (valeur propre de la végétation, impossibilité "de voir la verdure autrement que comme verdure", design de jardin "qui paraît peu pensé").

Espace du regard et lieu d'observation (de la Nature et de l'Autre). **Lisibilité.**

Qualification

Hygiénisation (air pur, piscine). Didactisme (volières et enfants). Colorisme (le vert du regard et le gris de la vie). Idéalisation. Patrimonisation. Tutélarisation. Visualisation.

Qualitativité

Rapport d'adéquation entre la dualité topologique (le haut et le bas) et la dualité sémantique (le nocturne et le solaire, "la forêt" et "le parc", les représentations de la nature sauvage et celle de la nature domestiquée).

La Clairière, la Classe et le Lecteur

Motif
La Clairière

Effet
La Classe

Figure
Le Lecteur

Expressions remarquables
"C'est un très beau parc, surtout à cause des grands arbres et des buissons, qui contribuent à purifier l'air" (CM11) + (CM22). "Evidemment, tout l'intérêt, c'est ces volières. C'est un parc qui est beau, qui est très bien dessiné, et en plus, il y a des choses à voir, des choses à apprendre pour les enfants" (CM6) + (CM20-22). "C'est le parc le plus feutré de Lausanne, d'où son nom. On pense à une autre époque, quand des nannies venaient promener des enfants, quand des jeunes filles de pensionnat se promenaient en chantant" (CM5). "J'aime pas, parce que c'est un parc vieux, sombre, qu'il y a un côté austère, sévère, solennel, lié à l'ancienneté du parc" et à la présence du tribunal fédéral qui crée la coupure; il a tout pour ne pas être un parc populaire" (R1). "On peut y lire très bien" (R1).

C'est l'exemple parfait du parc décoratif (CP3.1). C'est un vrai parc tutélaire, avec des arbres tutélaires, des arbres qui vous happent, qui vous arrachent à la ville: c'est un parc qui a la qualité de vous retenir (CP3.2). Les pelouses sont affreuses, stériles et millimétrées (CP3.3). J'habite en face et je vois en été les gens qui prennent le soleil. Ils sont sur un toit, en pleine ville et ne le savent même pas. C'est du voyeurisme à l'envers, je peux les regarder à la jumelle, depuis mon appartement, or le voyeurisme c'est habituellement le fait de regarder de l'extérieur vers l'intérieur. Ces baigneurs ne regardent pas vers le grand large mais vers la ville, c'est vraiment curieux. Le jardin, lui, est ennuyeux, typiquement emmerdant, sans tension (CP6.1). En fait c'est l'avenue du Tribunal-Fédéral, bien cadrée par des talus verts et peu aménagés, qui donne de l'échelle et de la dimension. Le film ne montre pas assez les gens, ils sont trop petits, pas assez montrés dans leur interaction avec la nature ou avec leurs semblables. C'est un peu la faiblesse de tous ces films, l'observateur est distant, comme un peu paresseux: où sont les gros plans d'écureuils? de limaces? d'enfants qui jouent? (CP6.1). Si on s'y couche c'est pour avoir la paix, donc se retrancher de la vie, des autres et du mouvement. Il y a bien des fleurs, mais parce que l'appropriation passe par le regard seulement (CP6.1). Ce film est incompréhensible, pourquoi ne montre-t-on pas les volières? l'échelle des tailles entre les hommes et les arbres?. Je suggère qu'on demande à 10 personnes de faire un film sur le même thème, la comparaison des points de vue serait sans doute passionnante (CP8.1). De tous les films c'est vraiment celui qu'on reconnaît tout de suite et sans hésitation, Monrepos c'est vraiment un parc unique. Il y a nette dominance du vert, mais comme on le constate la vie est sur le gris, sur l'asphalte. Moralité: le vert, quand il est aménagé, est répulsif. D'ailleurs, les enfants l'ont bien compris qui courent sur le béton (CP8.2). Le parc est bien davantage un parc d'arbres qu'un parc de fleurs, à cause de ça son design paraît peu pensé (CP8.3). Pour le reste c'est un vrai parc, dans lequel on entre pour de bon (CP8.3).

Potentiel d'utilisation et propositions d'aménagement
Reconversion de l'ancienne orangerie en restaurant populaire ("lieu public somptueux" - R1) et aménagement de l'avenue du Tribunal Fédéral pour rétablir la liaison entre les deux parties du parc (faire en sorte que ce soit la voiture qui traverse le parc et non le parc qui traverse la rue).

QUAI D'OUCHY

L'endroit du décor

Espace

Caractère de limite : c'est une ligne de démarcation entre le lac et la ville qui a une *épaisseur physique* (contre-allées qui relient et séparent à la fois) et une *épaisseur imaginaire*, au sens où l'on souligne sa valeur concrète et abstraite à la fois: horizontalité et linéarité exceptionnelles à Lausanne (qui font du quai un promenoir incontournable), ligne géométrique pure (dont la métrique implacable en fait une sorte de kilomètre-étalon, avec ses graduations et ses plantations régulières).

Effets de mise en scène et de balcon : paradoxalement le quai met le lac à distance - on ne peut plus le toucher, on ne peut que le regarder, voire même l'oublier, puisque ce sont les montagnes qui sont mises en scène.

Temps

Présence d'un temps passé à travers les grandes propriétés et les maisons de maître. **Prégnance du XIXe siècle** sur le quai d'Ouchy. *Effet de week end* c'est toujours une promenade du dimanche. Du point de vue du cheminement et de la déambulation, on peut distinguer un double régime temporel: celui de la villégiature et du *temps libre*, inducteur de langueur et de fluidité, sursignifié par une végétation exotisante et une forte fréquentation touristique; l'autre, celui de la promenade obligée et du *temps contraint* : la configuration de l'espace implique un aller et un retour, un flux de déplacement collectif, une rencontre avec celui qui vient en face. Dans les deux cas, le quai d'Ouchy apparaît comme un pur lieu de **dépense de temps**.

Sémantico-culturel

Mise en scène d'un espace public : **lieu de parade** où l'on se toise, qui exige une certaine tenue - comme si les traces de modes de vie aristocratiques continuaient à induire un certain type de comportement, un peu décalé par rapport à l'époque actuelle (d'où un certain jeu d'"acteur", un usage à la fois retenu et ostentatoire). *Paradoxe entre espace de prestige* (côté bourgeois d'une telle parade qui permet souvent d'opposer Ouchy, mondain et touristique à Vidy, populaire et sportif) *et espace démocratique* (mélange des genres et brassage de population) : "C'est une offre que la ville fait pour tout le monde et tout le monde y vient".

Lieu de promenade rituelle et familiale le dimanche, plutôt solitaire la semaine. Dimension "tour du propriétaire".

Effet *carte postale*. Absence d'équipements au profit des arrangements floraux et de la mise en scène.

Perception d'un espace comme suspendu : entre ville et lac, entre aristocratie et démocratie, entre réalité et décor, entre plaisir et ennui.

Matière végétale

Primauté du visuel sur tous les autres sens : *ordonnancement* linéaire, cadrage des vues sur les Alpes, *décor* de théâtre et *tableau* pittoresque à la fois, alternance des zones d'ombre et de lumière, *découpage séquentiel* de l'espace par les arbres, dimension "corridor sous portique", effets de silence et de captivité imduit par une telle mise en scène, côté défilé de mode et présentation d'une *collection* - des essences rares comme des personnes.

Qualité

Caractère de limite. Clarté compositionnelle. Linéarité. Horizontalité. Ex-territorialité (On "va" toujours à Ouchy, rôle de la ficelle, non-moyen de transport à la fois le plus lent et le plus rapide).

Théâtralité. Promenade. Parade. Mixité. Perspective. Présence du passé. Narrativité. Ritualité. Rythmicité. Mise en scène et cadrage des vues.

Qualification

Mondanisation. Historicisation. Surdétermination symbolique. Spectacularisation et effet de miroir. Picturalisation. Théâtralisation.

Qualitativité

Schizophonie (équilibre spatial entre sons de la ville et sons du lac). Effet paysage (réel et représentation à la fois). Sentiment d'appartenance.

Le balcon, l'exposition et le promeneur

Motif
Le balcon

Effet
L'exposition

Figure
Le promeneur

Expressions remarquables

"C'est un continuum cohérent de bosquets, de bouquets d'arbres, etc. En fait, ça fait une espèce de contre-allée, puisqu'il y a deux séparations entre la route et le trottoir. Et puis bien sûr, ces grandes propriétés, avec leur parc qui donne sur la rue" (CM13). "Ce qui est bien, c'est que l'aménagement du quai oblige à marcher. Quelqu'un qui s'arrête, c'est quelqu'un qui risque d'être écrasé par le flux des gens, des poussettes. C'est comme une autoroute, mais où on irait très doucement" (CM15). "On aimerait y être bien habillé" (R2). J'aime le lac et la vue, les arbres bizarres, la faune végétale, l'arbre tout en pives et les cèdres du Liban (CR9.1). C'est pas un parc, mais bien un plaisir ambulatoire et visuel: marcher et regarder (CR9.1). C'est l'horizon de Lausanne, ici la ville se termine. L'opposition est très marquée , presque brusque entre l'eau et la promenade, avec juste le mur comme transition. C'est quand même un peu l'image d'un Lausanne bourgeois bien organisé, qui dompte la nature.(CR9.1). Ici, les gens se promènent sans but précis, dans un mélange de piétons, de poussettes, de tricycles et de patins. C'est un vrai espace de loisir, qui ne relie pas un lieu de travail à un lieu de domicile. Donc personne ne porte de serviette ou d'attaché-case ou encore de cabas (CR1O.1). C'est pas typiquement lausannois, mais c'est quand même très utilisé dans l'image de Lausanne (CR1O.1). Le climat est plus doux, il y a un côté exotique avec les palmiers (Cr1O.1). C'est totalement plat, ce qui est tout de même rare à Lausanne. Grâce à ça, on sait exactement la distance parcourue (CR1O.1). C'est l'horizon, plus de bâti, c'est désormais le rêve et l'évasion (CR1O.1). On ne distingue pas vraiment les touristes des habitués (CR1O.1). On marche sans embûches, c'est donc propice à la méditation. Le rythme est lent, régulier, on chemine les mains derrière le dos (CR1O.1). Ouchy est un vrai espace public, on n'y sent pas le legs aristocratique privé, comme dans beaucoup d'autres parcs (CR 11.1) Les telescopes, c'est vachement suisse, et à Lausanne il y en a plus qu'ailleurs. C'est normal, Lausanne est toute tournée vers le lac, ici toute la ville est un balcon, les villes lémaniques, historiquement parlant, commme base de départ vers la Nature sublime (CR11.1). Ouchy comme balcon sur le Léman, avec un dispositif général de mise en perspective du lac. C'est très anglais ce culte de la vue (CR11.1). C'est vraiment très suisse, toute cette méticulosité, ce soin, cet ordre, cette esthétique, ça évoque pour moi certains ronds-points, comme celui de La Harpe (CR11.1). A la fois beaucoup d'ennui et le relatif plaisir de la promenade et du loisir (CR11.1). Le bateau est comme un bateau de cinéma (CR11.1) Les arbres cadrent les vues, il y a comme un découpage cinématographique, des ombres et des lumières, du blafard (CR11.1). C'est le seul espace de parade à Lausanne, mais en même temps il y a comme une neutralisation des comportements par la parade et l'espace public (CR11.1) Nos Ramblas! (CR12.1) Espace idéal de la promenade (CR12.1) Voir et se faire voir (CR12.1) Il y a un assemblage de groupes et d'engins, et cette diversité se passe très bien, se règle très bien. Il y a du flux. Ici les gens prennent le temps, c'est parce qu'on est loin des quartiers d'habitation et des habitudes. Venir à Ouchy, c'est un choix, c'est un but en soi, et pas un itinéraire (CR12.1) C'est un quai interminable, complétement raté, conçu comme un encadrement, comme le cadre d'un tableau, fonctionnellement c'est catastrophique (CR13.1). C'est un mirador, un balcon d'où l'on montre les autres du doigt. En plus, il n'y a aucun vrai point d'attraction qui mène les gens vers le bord du lac, et c'est pourquoi les gens font l'aller-retour, parce que rien ne les retient au bout du quai. En fait, le vrai réservoir social se trouve du côté de Vidy, alors pourquoi pas de quai là-bas? (CR13.1) Ce n'est pas un quai, c'est le balcon du Denantou. Les gens y vont sur la pointe des pieds parce que c'est pas leur espace. Il n'y a pas de vraie appropriation, ici les gens s'emmerdent et ça se voit (CR13.1).

PLACE ARLAUD

Figures du vide

Espace

Vacance du lieu et économie d'aménagements. Espace perçu comme résiduel, alors même qu'il est très fortement structuré. En fait, les images et les connotations recueillies évoquent davantage la notion **d'espace pur**, au sens d'une configuration abstraite et géométrique (*une géométrie claire dans une forme pure* - un arbre,vertical, dans un volume cubique), que la notion de lieu, au sens d'un territoire concret, approprié et habité socialement.

Temps

Paradoxe de la présence et de l'absence, du out et du in, de la permanence (minérale) et du devenir (végétal). C'est comme si l'on était **à la fois dans le temps et hors le temps** : on attribue volontiers une *valeur fondatrice* à ce lieu, mais on ne saurait en donner l'origine, ni le dater avec précision; on ne dit pas de ce lieu vide que c'est un temps mort, mais on y ressent une sorte de *ralentissement* des flux circulatoires et de la vie urbaine. *Prégnance sonore* (grognement sourd et effets de silence liés à la réverbération). L'arbre est aussi un *donneur de temps* (son ombre marque au sol les heures de la journée, la lumière qu'il renvoie est un signe du temps et un indicateur de saison).

Matière végétale

Saisi dans sa monumentalité et son isolement, l'arbre prend une **valeur élémentaire** (arbre unique, arbre témoin, arbre élu, arbre de la justice) et **symbolique** : arbre de fête et de place de village, il est souvent considéré comme *relais fondateur* entre l'espace et le temps, entre la terre et le ciel, entre la nature et l'urbain.

Sémantico-culturel

L'ensemble des connotations tourne autour de la **vacuité, réelle et imaginaire à la fois**, du lieu : lieu de passage (où les gens sont *en partance*); lieu d'*évacuation* (duquel on sort plus que dans lequel on entre - imaginairement); lieu d'*attente* (rendez-vous ou méditation); lieu de l'*absence* (au sens physique et psychologique à la fois); lieu *archétypique* et sentiment de *béance*.
Le **caractère théâtral** du lieu est alors très souvent évoqué : l'espace, libre et **réverbérant**, apparaît très littéralement comme une scène vierge sur laquelle chacun devient "acteur" - plus que simple citadin.

Qualité

Atemporalité. Echelle. Clarté du rapport minéral-végétal. Clarté de l'orientation. Pureté compositionnelle et géométrie élémentaire. Prégnance sonore. Théâtralité.

Qualification

Déréalisation. Archétypisation (arbre contaminé par stéréotypes et archétypes). Microcosmisation (monde plénier dont on peut saisir le sens et les formes). Privatisation (connaissance des vrais lausannois + effet de cour).

Qualitativité

Sentiment d'évacuation. Sentiment de fondation

L'Elémentaire, le Théâtre et l'Absence

Motif
L'Elément

Effet
La Théâtralité

Figure
L'Absent

Expressions remarquables

On croit, imaginairement, que c'est une fosse, mais à l'image, on est frappé par sa grande largeur (CC3.1). L'arbre est comme absent, il a l'air d'être là pour personne (CC3.1). L'arbre fait un peu patriotique, un peu dans le style héros suisse ou fontaine publique. L'arbre permet à cet espace un peu introverti de vivre le temps et les saisons. Ici, le rapport minéral et végétal est net, crû, bien contrasté (CC3.2). L'arbre fait arbre de place de village, avec des lampions. La place n'est pas assez valorisée comme place : les éléments sont là mais rien n'est fait pour retenir, pour accueillir (CC3.2). Les bancs sont inconfortables, en plus ils ne regardent vers rien, ne sont pas orientés (CC3.3). Cette place je l'aime pas, elle fait caisse (CC3.3). C'est typiquement un lieu de passage où seuls ritals et gitans peuvent s'arrêter (CC4.2). C'est mixte, à la fois lieu de station et lieu de passage.Il y a quand même un côté "Fosse aux Ours". Il y a un côté propre, un côté arrangement, un aspect de vide par le propre et de propre par le vide (CC6.1). Le film restitue bien ce qu'est la place Arlaud, une place calme. On y passe sans agitation, on s'assied volontiers sous l'arbre. En fait, c'est le type même de lieu de passage pittoresque, par opposition au passage de la Madeleine, qui lui est touristique. C'est assez un lieu de l'"entre-soi", un lieu de vrais lausannois. C'est bien qu'il n'y ait qu'un seul arbre, c'est plutôt unique. L'arbre prend alors de la valeur, il protège, donne de l'ombre, c'est l'arbre de la justice, l'arbre pour pendre aussi. L'arbre fait assez vieil arbre, sans être pourtant authentiquement ancien, un peu à l'image de cette place qui est plus ancienne que réellement vieille, décor plutôt qu'histoire. Arlaud, j'aime beaucoup car d'un résidu de la pente on est arrivé à faire un espace. En plus, on est derrière des façades, ce qui est tout à fait rare à Lausanne, un peu comme dans une courette. C'est le type même d'espace de transition trop rare hélas (CC6.1) Arlaud, c'est limite: on coupe un seul arbre et il n'y a plus de zone verte! (CC7.2). L'arbre n'est pas un arbre de ville mais un arbre de village, un arbre mixte sous lequel on peut ranger son vélo, embrasser une fille, fêter la fin de la guerre, danser le 14 juillet, pendre un voleur. En fait, c'est un arbre de ville à la campagne, un peu comme Montmartre ou Pigalle. On a ici un vrai arbre et pas un de ces ridicules tuyaux. C'est un arbre important et imposant qui ancre la vie dans cette espèce d'utérus. Dans le même temps, l'arbre fait décor, parce que toute la place fait quand même un peu scène de théâtre avec ses coulisses, ses avant-scènes, ses figurants (CC7.2) La place fait place ancienne rasée par la guerre et reconstruite à l'identique, mais trop tard. Très fort effet décor (CC7.3).

AVENUE DU DENANTOU

Une entrée nature

Espace

Tout le monde mentionne l'effet de tunnel qui marque **l'entrée dans la ville** de Lausanne, à la fois *frontière* (la Vuachère) et *porte* ou *sas* (un trou noir, assombrissement progressif). Tout l'espace s'inscrit sous le signe de la courbe et du tracé linéaire : sinuosité et déclivité de la route, courbure de la voûte végétale. L'échelle magistrale de cette entrée est toujours soulignée, parfois valorisée, parfois comparée à l'échelle plus modeste de la ville.

Temps

La perception de cette entrée de ville est liée au déplacement en automobile d'un **parcours séquentialisé** (suite d'événements sensibles, visuels ou kinésiques, qui rythment la traversée) et **finalisé** (la traversée a un départ et une arrivée). L'effet d'enveloppement produit par la voûte végétale produit un effet de *ralentissement* sur l'automobiliste. La vitesse est *modulée* plus que limitée.

Sémantico-culturel

Fonctionnalité (métaphores du "corridor automobile" ou de la "signalétique urbaine" dans la mesure où cette entrée de ville introduit une rupture dans l'itinéraire automobile qui fait sentir, sans le dire, qu'*il va se passer quelque chose*) **d'un parcours organique** (métaphores organiques du "boyau intestinal", de la "pénétration dans l'organisme" urbain, du "coeur" et de la "tête" de Lausanne).

Mais cette fonctionnalité est toujours associée à une évocation plus ou moins mythique des forces de la **nature presque sauvage** (la gorge, la vallée, la nuit complète et permanente, la forêt) qui tendent en quelque sorte à déposséder l'automobiliste de sa propre conduite ("la nuit survient", "on est happé", "on ne conduit plus soi-même", "on est comme porté par ces mouvements", ...). Est parfois suggéré l'idée de **rituel de passage** (le végétal induit une conduite réglée, rapide et tranquille à la fois).

Matière végétale

Le motif de la voûte végétale de très grande échelle, avec ses dimensions protectrices et enveloppantes, est largement dominant. Fraîcheur, pénombre et verdure y sont immédiatement asssociés. Apparaissent aussi de manière récurrente les images du rideau d'arbres, le sentiment de forêt, d'une végétation dense et touffue ou d'une nature relativement sauvage, qui font hésiter entre le statut de la forêt et celui du parc.

Qualité

Naturalisme (une voûte végétale, une entrée de ville naturelle, des cheminements ondulants et souples, une amenée progressive en ville)

Intentionnalité (induction d'un comportement, fonctionnalité de la route, rôle signalétique)

Narrativité (déroulement linéaire, séquentiel progressif de l'itinéraire, effet de crescendo-decrescendo).

Qualification

Naturalisation. Affabulation. Fonctionnalisation (réduction à une logique perceptive fonctionnelle).

Qualitativité

Rareté. Sentiment d'immersion.

La Voûte, l'Annonce et l'Automobiliste

Motif
La Voûte

Effet
L'Annonce

Figure
L'Automobiliste

Expressions remarquables
"C'est un rideau d'arbres, une vallée qu'on devine... Certains arbres ont plus de trente mètres" (CM16) + (CM5-6-10). "Faut pas oublier, même si on ne le voit pas vraiment qu'on enjambe la Vuachère. C'est incroyable, ça, de franchir une gorge" (CM17) + (CM13). "Le trafic est assommant, mais les arbres font diversion. On a cette impression rare d'entrer dans un tunnel (CM10) + (CM16-17)". "Quand on y passe en voiture, on a le sentiment qu'on ne conduit plus soi-même, mais qu'on est comme happé par des arbres qui veulent nous mener on ne sait où" (CM9) + (CM6). "Quand on arrive à Lausanne par l'avenue du général Guisan, on perd de la lumière pour se retrouver dans la nuit complète. Ça s'assombrit progressivement, la nuit survient à l'avenue du Denantou. C'est fantastique, cette nuit permanente au centre ville" (CM17).

C'est magnifique, dans cette ville quelconque c'est vraiment le salut par la voûte végétale (CI5.1). C'est vraiment bien comment on obtient un effet de surprise, puisqu'on ne peut pas savoir si on est pas d'ici qu'on va atteindre tout de suite le centre-ville (CI5.1). C'est un peu comme un boyau intestinal pour atteindre le coeur et la tête de Lausanne (CI5.2). En fait on ne peut pas profiter du trajet à cause de ces arbres, de ce fait je ne trouve pas de qualité. En plus, mais là je parle aussi bien du film que de la réalité, la rupture est trop brutale, pourquoi ce vert et après plus rien? Je suis aussi frappé par l'exiguïté des trottoirs au tournant de Montchoisi. Les arbres sont un décorum, on se rend compte assez vite qu'après la première ligne des troncs il n'y a plus rien du tout. Ces arbres sont un peu comme des coulisses de bord de route, un peu comme les panneaux publicitaires qui se trouvent à l'entrée de la Sallaz. La fin du parcours coupe toute la poèsie: c'est la toute petite ville qui s'annonce,peu et mal urbanisée, sans grands atouts du point de vue espaces verts. C'est noir à cause du vert! C' est le grand paradoxe des espaces verts (CI5.2). Il y a un très bon mélange arbres/voitures dans un sens fonctionnel et pas du tout dans un sens idyllique. C'est une tranchée d'asphalte dans un milieu plutôt peu aménagé (CI8.1). C'est un parc de luxe à cause des grands arbres, des arbres comme-ça c'est vraiment le luxe absolu (CI8.2). Sinuosité et déclivité associées à une sensation de fraîcheur (CI8.3).

PLACE DE MILAN

La nature de l'urbain

Espace

Unité de lieu. *Circonscription* claire dans la ville (on tourne autour en voiture). *Regard centripète* (tourné vers l'espace central et non vers le paysage extérieur). *Emboîtement d'échelles* renvoyant aux trois appellations ("place" à l'échelle urbaine, "parc" à l'échelle du quartier, "colline" à l'échelle du jardin). *Perception unitaire* du parc, comme de la ville : est en particulier évoqué le point de vue extra-ordinaire du sommet de Montriond ("C'est le seul point de vue d'où l'on voit la ville, en tant que telle; le seul endroit d'où la ville apparaît plus forte que le paysage lointain; habituellement, les points de vue lausannois sont focalisés sur l'échelle lointaine, le lac et surtout les montagnes" - R1).

Partition de l'espace. Clarté de l'*orientation* (différenciation entre les quatre faces) (R3). *Tripartition* entre la plaine, la colline et l'enclave du jardin botanique (les jardins familiaux sont dans l'imaginaire, peu présents), auxquels renvoient des caractéristiques sensibles et sociales nettement différenciées. Tout le monde insite sur la *complémentarité*, l'*échappement* possible et la *réserve* spatiale (topologique et imaginaire à la fois) que représente chacune des parties pour les autres parties du lieu.

Temps

Traversée du site. C'est la personne qui traverse qui donne sa dimension au site. L'échelle spatiale est ici davantage liée à l'expérience ou à la perception paradoxale d'*une durée interminable dans un temps fini* (pour celui qui passe comme pour celui qui regarde l'autre en train de traverser).

Donneur de temps urbain. Le parc vit au rythme des saisons et des événements qui scandent la vie urbaine (Place des fêtes, cirque, fête du bois, ...)

Sémantico-culturel

La Place de Milan est toujours perçue comme un **lieu public**, cadré, focal et central - symbole d'un **usage populaire et démocratique.** Il y a à ce niveau adéquation parfaite entre la tripartition spatiale et une **tripartition d'usages** (le mélange populaire, la traversée et les jeux multiples dans "la plaine", les marginaux, le terrain d'aventure, ou le solitaire sur la colline, les universitaires ou les habitants du quartier dans les enclos du jardin botanique ou des jardins familiaux). A cette *naturalité* des pratiques s'ajoute parfois une certaine *sacralité* qui fait de ce grand parc l'un des haut-lieux de la ville ("on sait qu'on ne peut pas construire dessus", "la colline est une zone magique et mystérieuse" - R3) ("il y a un côté magique, le rapport avec le ciel" - R4).

Matière végétale

Adéquation entre la tripartition spatiale et **trois types d'ambiances** produites par un traitement végétal différencié : le solaire, l'obscur et l'exotique. Aménagements qui ne font pas de manières : prairie et non gazon, traces spontanées de cheminement, bois touffu sur les flancs de la colline, ...

Qualité

Sentiment d'urbanité. Ambiance. Autonomie (de fonctionnement). Centralité (on peut tourner autour). Echelle (dégagement, réserve d'espace, tripartition, traversée, ceinture).

Naturalité. Tripartition de l'espace, des usages et des ambiances. Absence de préciosité des traitements. Naturalisme effectif (un poumon vert à l'échelle de la ville.

Transversalité. Complexité topologique. Mixité sociologique. Lisibilité des traversées possibles.

Qualification

Affabulation. Visualisation. Microcosmisation (totalité dans laquelle coexistent stabilité et mouvement). Gulliverisation (jeu d'échelles contrastées).

Qualitativité

Authenticité. Sentiment d'appartenance.

La Place, la Partition et le Passant

Motif
La Place

Effet
La Partition

Figure
Le Passant

Expressions remarquables

"Il y a d'abord des marronniers, qui font penser à des parcs comme Hyde Parc, des parcs très urbains en même temps que riches en nature" (CM8) + (CM5-13). "Il y a une esplanade et un panorama qui dégagent l'horizon vers les Alpes. Grâce à la colline, il y a un effet de surprise obtenu par ce relief" (CM12) + (CM17). "Il y a une réelle qualité du point de vue, du panorama et de la hauteur; on a une vue à la fois sur le lac et sur la ville, ce qui est exceptionnel à Lausanne car les points de vue tendent à être dévalorisés" (R1). "C'est ni vraiment un parc, ni vraiment une place, et la vraie qualité tient peut-être à ce non-aménagement" (CM21). "La colline : mystère de la découverte et de la progression" (CM1). "Ici les choses ont toujours l'air de fonctionner, il n'y a ni cris, ni problèmes" (CM21). "Il porte bien son nom, c'est un parc de grande ville étrangère, un peu sale, mais très bien" (CM2). "La colline autorise l'ascension et la surprise, elle permet de se cacher, de s'échapper, il y a une ivresse de l'altitude" (CM2) + (CM1). "C'est un parc où l'on va quand on est en colère : on monte et en haut on est calmé" (CM2). "C'est un parc où on voit venir les gens de loin, où on se regarde, où l'on se toise même" (CM2) + (CM6). "La colline est une colline de conte de fée, une vraie fausse montagne" (CM1). "C'est mixte, c'est populaire, on peut voir des gens qui font des broches le soir en été" (CM14). "La nuit, paraît-il, c'est un parc infréquentable" (CM9) + (CM16-18-19). "C'est le lieu d'une appropriation exemplaire : ce qui est étonnant, c'est la bordure avec cette relation des jardins privés qui voient le jardin public. Et en même temps, c'est une place qui côtoie le diable - puisque, si j'ai bien compris, il y a des activités nocturnes sur la colline" (R4).

Avec ce plan, les gens sont mis à distance, comme des marionnettes (VP1.1). Dans ce film, le temps qu'il fait joue comme facteur de qualification des lieux. Le mauvais temps du haut en fait un lieu de contemplation un peu solitaire (VP3.1) C'est un parc qu'on traverse, où on reste pas tellement (VP3.3). Surprise: le promontoire est plus touffu qu'il n'y paraît d'abord. Mais cette touffeur n'est pas sombre, elle est claire, presque blanche. Le côté place est plus fort que le côté parc, notamment parce qu'on peut fouler la végétation. Le travelling voiture accentue la dimension "marronnière" de la place, l'inscrit dans une dimension urbaine (VP4.2). Le charme vient du fait qu'en haut c'est très peu aménagé alors qu'en bas c'est très structuré (VP5.1). Le mail planté est bien, ça permet de distinguer le dedans du dehors, le parc de la ville. C'est urbain, c'est grand, c'est mixte. On hésite entre Vidy et Sauvabelin (VP5.2). C'est pas soigné mais dans le bon sens du mot. C'est davantage une place qu'un parc. C'est un parc bien parce qu'il est calé par des immeubles, comme l'ancienne EPFL, la Vaudoise Assurances (VP5.2). De tout seul à ensemble. Le parc qui tourne comme le manège des petites filles. Il tourne et c'est urbain car tout tourne dans la ville. C'est un parc qui existe pour deux raisons: parce qu'on le traverse, parce qu'on peut tourner autour en voiture. Il est circulaire, il a des limites et donc il est très urbain. En plus c'est le seul plateau naturel de Lausanne (VP5.2). C'est Vidy? Il me semble que je devine le lac (VP6.1). Pour le haut, malgré tout, le film met bien en valeur l'intimité, le lieu de la fuite, ce qui est difficile à trouver à Lausanne (VP6.1). C'est un parc qui n'est pas clos, où l'on peut réellement passer sans faire toujours le même tour (VP8.1). C'est un parc vaste avec des espaces distincts pour des pratiques distinctes (VP8.1). En fait, il y a plusieurs lieux distincts. C'est une vraie place à cause de l'arrivée du Père Noël, les fêtes du Bois, le côté populaire, le boulodrome, l'Italie des petites gens, l'Italie en Suisse. C'est le côté solaire du bas, alors que le côté obscur, honteux, pédé, mystérieux c'est la colline. Enfin, il y a le côté exotique avec le jardin botanique. C'est la Place de Milan ça, les homos, l'Université avec des savants barbus, des Yougoslaves qui jouent au football. C'est plus une place à Milan qu'un jardin public et c'est un parc urbain - une place pour mettre du peuple (VP8.1).

BOULEVARD DE GRANCY

Le retour de l'urbain

Espace

Valeur morphologique structurante des **deux alignements** de marronniers qui cadrent le boulevard auxquels on atttribue deux qualités topologiques fondamentales : à l'échelle de la ville, ils marquent *un palier dans la pente*; à l'échelle du quartier, ils constituent une sorte de *corridor entre deux portiques* qui augmente les possibilités de mélange naturel entre l'automobiliste, le piéton, les commerces et l'habitat. D'où la dénonciation **récurrente** des opérations immobilières récentes qui déstructurent l'alignement de l'espace bâti, de l'apparition de "pseudo petits commerces" qui ne respectent pas ce rapport spécifique à la rue, du passage récent à une circulation à double sens qui rend la traversée du piéton plus difficile comme le passage des automobilistes plus contraint (effet de rétrécissement).

Temps

Sentiment général de paix et de tranquillité. que révèle une oscillation permanente entre deux types d'évocation : celles d'un **passé révolu** que l'on croit avoir connu (*nostalgie* tournant autour d'images du XIXème siècle et d'un mode de vie bourgeois, *discours de la perte et de la disparition* de caractéristiques urbaines); celles du **temps présent** et de la vie quotidienne et commerçante du quartier : *rythmicité* des activités (rythme lent des passants, aller et retour des voyageurs, âge et comportement des habitants), *périodicité* des déplacements (à pied, en train ou en voiture) et *"partition"* du temps quotidien (ambiances contrastées au cours de la journée). Dans la pratique comme dans l'imaginaire, Grancy est **un lieu où l'on revient**.

Sémantico-culturel

Que l'on évoque les moments d'animation commerçante forte ou ceux d'ambiance calme et nonchalante, c'est le **sentiment d'urbanité** qui domine dans tous les comemntaires. *Dimension fondatrice* d'un haut-lieu qui concentre les pratiques et l'imaginaire de la ville. Conformité entre *l'esprit du lieu* et l'esprit de la ville ("Au bd. de Grancy, on n'est pas fier parce qu'à Lausanne on n'est pas fier"). *Primeur du collectif* : on n'est absolument pas dans le spectaculaire; il y a mélange heureux entre trois types de population clairement identifiables (habitants, clients et voyageurs); le boulevard constitue une sorte de bassin de réception où se mêlent, de manière souple et naturelle, le piéton, la voiture et le commerce.

De ces qualités ressenties par tout le monde comme précieuses et rares à Lausanne, émanent les discours sur la *perte d'urbanité* latente.

Matière végétale

Présence imaginaire majeure : complémentarité et contraste entre "marronniers publics" et jardins privés; rôle majeur et "mobilisateur" des deux alignements dont la structure linéaire et régulière *concentre* les regards et les déplacements dans le sens de la longueur (perspectives et lignes de fuite), mais *filtre* les vues ou les venues latérales (cadrage répétitif des façades et des devantures de magasins).

Mais décalage entre l'image réelle et l'image vécue qui induit de nombreuses remarques sur un **effacement relatif de la végétation** à laquelle on attribue une présence beaucoup plus forte (cf. en particulier la critique des replantations récentes de faux marronniers dont beaucoup de gens dénoncent le caractère chétif, trop jeune ou dérisoire par rapport aux arbres d'origine, sans savoir pour autant qu'il s'agit d'une espèce différente).

Qualité

Caractère d'espace public. Mémoire collective. Clarté compositionnelle et lisibilité. Mixité d'usages. Non spectacularisation. Naturalité. Périodicité.

Qualification

Nostalgie. Métropolisation. Artificialisation. Fonctionnalisation. Patrimonisation. Banalisation. Théâtralisation, au sens de leurre. Dévitalisation.

Qualitativité

Authenticité. Rareté.

Le Percolateur, la Nostalgie et le Pendulaire

Motif
Le Percolateur

Effet
La Nostalgie

Figure
Le Pendulaire

Expressions remarquables

"Il y a une incroyable quantité d'arbres, à la fois sur la voie publique et dans les jardins" (CM5) + (CM6-10-11). "L'alignement régulier et symétrique donne l'impression que les arbres se meuvent et non pas le passant ou l'automobiliste. C'est un peu comme une zone verte itinérante" (CM3). "La rigueur de l'alignement donne un sentiment de protection" (CM5) + (CM1-6). "C'est un ensemble réussi, on y marcherait des heures sans difficulté. C'est le produit conjoint de la largeur des trottoirs et de l'agencement des arbres. En plus, et c'est plutôt rare à Lausanne, les bâtiments ne sont pas à *fleur de trottoir*" (CM15) + (CM17). "C'est un mélange réussi parce que les arbres, même s'ils sont quelconques, se marient avec toute cette pierre pour faire quelque chose de calme et de tranquille" (CM20). "C'est vraiment une rue du XIXe siècle. Ce qui est très drôle, c'est que le trafic ne gêne jamais. Bien sûr, c'est à cause des arbres qui isolent bien de la route, mais aussi parce que c'est comme un retour en arrière, des bonnes familles qui se promènent lentement" (CM5) + (CM14-20). "Ce qui me plaît, c'est la vie, la circulation, le mélange des commerces, de la voiture et du piéton, des habitants et des gens de passage (R1).

Le film accentue la minéralité, mais je crois que dans la réalité c'est plus vert. Dans la réalité il me semble qu'il y a aussi plus de trafic. L'aspect vie de quartier est assez bien rendu. Les arbres sont vraiment des arbres lausannois: ils ne servent qu'à stimuler les réflexes urinaires des chiens, ou encore appuyer les poubelles. L'arbre n'est vraiment rien du tout. On ne parvient pas à voir les alignements (VR1.2). Les arbres sont un peu jeunes et dérisoires, on se dit qu'ils ne seront jamais adultes (VR3.1). La double-voie automobile contribue en fait à rétrécir la rue. C'est paradoxalement moins urbain qu'auparavant. En plus, maintenant, la rue est tronçonnée et perd son caractère d'unité de boulevard. L'arbre de ce fait est vraiment dégradé (VR3.2). *On ne voit étrangement pas les marronniers.* Le quartier a perdu de sa dimension par rapport à la fin du siècle passé, mais il est sauvé par le fait qu'on a toujours des lignes de fuite (VR4.2). Ce qui frappe, c'est l'homogénéité de la pyramide des âges. Tout le monde est vieux et tout le monde est calme (VR5.1). Au boulevard de Grancy on n'est pas fier, parce qu'à Lausanne on n'est pas fier (VR5.2). Ici c'est à la fois cossu et vert, calme mais pas populaire, en un mot véritablement boulevardier. En fait ce qui ressort c'est que c'est aéré, et que les arbres y contribuent. *La double-circulation a tout gâché*, et notamment la possibilité de se garer n'importe comment pour participer de cette vie de boulevard, de cette socialité, de ces pseudo-petits commerces. A la lettre c'est boulevardier, car ces petits commerces et certains bistrots sont artificiels, faussement sympathiques (VR5.2). Les arbres sont étouffés par les maisons, ils n'ont aucune autre fonction que de supporter la pisse des chiens. Les arbres paraissent apeurés par les voitures (VR5.3). C'est très particulier parce que d'habitude, les rues proches des gares sont mal famées: Pâquis, Petite Servettte, Kreis 4 (VR5.3). L'idée de boulevard a complétement disparu, c'est une artère qui a pour seule vertu d'être bien plate, d'être *un palier dans la pente*, un peu moins tendue à cause des arbres harmonieusement disposés. En fait c'est une artère encombrée qui part de nulle part et ne mène nulle part. La vraie végétation se trouve dans les interstices entre les blocs d'immeubles (VR6.1). Le boulevard de Grancy n'est plus un boulevard, sinon dans la mesure où il ménage de belles perspectives (VR8.3).

Proposition d'aménagement

Prolongement du mail planté dans la partie récemment piétonnisée du Boulevard pour redonner une échelle en largeur (réduction) et assurer la continuité avec la portion accessible en voiture.

ESPLANADE DE LA CATHÉDRALE

Assises végétales

Espace

La simplicité du cadre de l'esplanade et le **minimalisme** de l'aménagement font l'unanimité. **Privilège** manifeste accordé à **la vue** (lieu dominant, surélévation du banc, distance au paysage de montagnes, ouverture panoramique et échappée visuelle). **Configuration spatiale** de l'arbre et du banc comme stéréotype urbain de qualité et comme moyen de cadrage des vues (banc horizontal et arbre vertical). Esplanade comme **espace transitionnel** entre la Cathédrale et la ville. Jeu de positions relatives emboîtées comme *orientation de l'espace* vers la vue lointaine extérieure : la vue est désignée par le banc, le banc est calé par l'arbre, les arbres de l'esplanade appuyés sur la Cathédrale. Effet de *couverture végétale* qui diminue l'échelle monumentale de la Cathédrale et estompe la minéralité du lieu.

Association, voire assimilation sémantique entre le lieu haut (critère topologique et situation d'éminence) et le **haut-lieu** (critère symbolique et proximité de la Cathédrale et de la Cité).

Temps

Le banc comme **objet de mémoire**, qui raconte et sédimente une histoire, une suite d'anecdotes dans laquelle chacun attend son tour pour prendre sa place.

Temps de vacance du touriste ou **tiers-temps** de l'autochtone, l'usage du banc sous-entend une situation hors temps contraint - retrait solitaire, rendez-vous amoureux, visite touristique.

Rythme d'utilisation à la fois lent (le temps de se soumettre au rituel de l'accès et de l'observation) et rapide (situations d'attente pour pouvoir s'asseoir).

Sémantico-culturel

Valeur **universelle** du banc. Infinité d'usages (collectifs ou individuels) et d'usagers (hommes, femmes, jeunes, couples, enfants, touristes). Stratégies d'occupation de l'espace (comportement retenus, règles de sociabilité précises dans la manière de s'approprier le banc). Paradoxe du banc public qui n'en est pas un (au sens où il n'accueille ni habitués, ni vieux, ni immigrés).

Connotations du **secret** (ombre, rendez-vous, quasi clandestinité...), de la protection (couvert végétal), du calme, de la tranquillité et de l'intimité.

Registre sémantique du **sacré**, de la fondation, du haut-lieu symbolique et historique - dont l'espace est conforme à ce que l'on imagine.

Matière végétale

Impression d'ombre. Reconnaissance de l'essence de l'orme. Rôle fondamental dans l'orientation de l'espace et la mise en valeur du banc (position relative arrière), dans la production d'un imaginaire de protection et d'apaisement (force de l'ombre propre de l'orme par rapport à d'autres essences) et dans l'induction de comportements retenus (couvert végétal, frondaisons épaisses et aspect séculaire).

Qualité

Echelle et ampleur du lieu. Contraste entre le proche et le lointain. Vidéophonie (adéquation de perceptions sonores et visuelles simultanées). Narrativité (c'est comme si le banc avait une histoire à raconter). Historicité.

Qualification

Patrimonisation. Naturalisation (rôle non ornemental des arbres). Esthétisation (prégnance majeure de la vue). Affabulation (assises, visiteurs, apparition).

Qualitativité

Typicité. Authenticité.

L'Assise, l'Epiphanie et le Visiteur

Motif
L'Assise

Effet
L'Epiphanie

Figure
Le Visiteur

Expressions remarquables
"Le problème des bancs en ville, c'est qu'ils ne sont pas couverts. Un simple arbre pourrait suffire à y remédier" (CM5). "Il y a d'abord une qualité des arbres et une bonne recherche de leur disposition. Ce sont des ormes, ce qui est rare. On a une impression d'ombres, et de voir tout en étant dissimulé. En plus, on est couvert par les arbres, ce qui est plutôt rare. C'est typiquement un lieu de rendez-vous, peut-être même de rendez-vous clandestin" (CM14) + (CM7-8-9-17).

On voit bien l'usage à la fois diurne et nocturne, on voit bien aussi comme un enfant peut être un empêcheur de contemplation (SC2.1). L'arbre est important, parce qu'il sécurise, pourvoie en ombre et aussi en sécurité. Il cale, appuye... Ici c'est la vue qui fait le cadre. Le paradoxe c'est que même si l'aménagement est vraiment minimaliste, il suffit amplement. C'est l'un de ces espaces faciles à gérer pour une ville, très bien mais absolument pas coûteux, alors qu'un endroit comme Derrière-Bourg doit être très coûteux (SC2.1). L'arbre encadre ce qu'on voit, mais par derrière: le cadre du site est donné par l'arbre qui borde et borne (SC2.1).C'est un panorama, mais c'est davantage encore une place, une place lourde chargée d'objets intouchables, d'histoire, de culture et de patrimoine (SC2.2). L'arbre, un peu sombre, dit quelque chose de médiéval, de gothique (SC2.2). Finalement, l'admiration du panorama comme activité finalisée n'est pas si importante, et d'autres prétextes peuvent être trouvés. comme la méditation, le retrait solitaire (SC3.1). C'est un endroit très saisonnier, et on y vient sans finalité propre, pour la vue , mais pour rien aussi (SC3.2). On voit bien ici que l'arbre est absolument nécessaire, qu'il appuye la vision, c'est une sorte de parados plutôt que de parapet, ou encore un appuye-tête végétal (SC3.2). Malgré le mauvais temps, les gens viennent volontiers, alors qu'ils n'iraient pas ailleurs (SC3.3). Le banc est un élément de confort décisif, à géométrie usagère variable. De ce point de vue, l'arbre est absolument complémentaire du banc, il lui offre le gîte et le couvert. l'ombre, le parapluie, le silence (SC5.2). Tout est fait pour qu'on regarde le lac et pas l'arbre. Il faudrait retravailler la notion, casser son côté villégiature et vieillard fatigué ou encore touriste contemplatif, pour imposer des éléments d'urbanité à base de végétal (SC6.1). Le film est bien parce que effectivement, tout le monde sacrifie au rite de l'observation du panorama, mis à part les enfants (SC7.1). La mise en podium contraint en quelque sorte à l'usage, mais on s'installe sans rien risquer, on aura jamais vraiment le vertige (SC7.2). Le banc surélevé est ridicule, c'est comme de mettre des talonnettes quand on est petit: c'est de l'orthopédie (SC7.2). Il n'y a pas de culture du banc en Suisse, on ne sait pas s'y coucher ou s'y donner rendez-vous. Ce film c'est en quelque sorte un très bon film réalisé sur Lausanne, disons par un Américain. A Lausanne, en effet, les bancs n'appartiennent à personne, on n'y voit jamais des habitués, ou bien des immigrés. Il ne faut pas perdre de vue que le banc participe du spectacle urbain, de l'envie de se regarder les uns les autres sans permission. Peut-être que ce film témoigne d'une atrophie progressive du sens du regard (SC7.2). Le film montre bien l'alternance du collectif et de l'individuel, on est accompagné tout en pouvant rester avec soi-même (SC7.3). Les arbres sont importants, ils protègent, ils mettent de l'intimité, ils disent la cathédrale par leur aspect séculaire. Ils sont un peu le pendant végétal de la Cathédrale. Un tel espace sans arbres serait totalement inimaginable, ou alors au risque de ressembler à la Riponne. Les arbres soutiennent la Cathédrale qui tomberait trop abruptement sur Riponne et Palud. Les arbres atténuent la minéralité, favorisent le "tombé" de la cathédrale, diminuent son échelle monumentale par l'obtention d'un effet de palier. L'arbre joue un vrai rôle, il enveloppe très fortement. Il informe sur la valeur sociologique du banc, sur les différentes modalités d'appropriation du banc (SC7.3). Le banc est comme un banc d'essai des attitudes, des postures et des usages possibles (SC7.3).

CHEMIN DES DÉLICES

Mobiles immuables

Espace

La ligne de plus grande pente, la tranchée du métro, le cheminement latéral. **Trait d'union** ***entre le haut et le bas*** (un segment de droite qui relie au plus court Ouchy et Saint-François), la Ficelle apparaît aussi comme un trait d'union entre l'artifice et la nature (une coupe transversale marquée par les effets de débordement, d'enveloppement ou d'accompagnement de la voie ferrée par la végétation et le cheminement). **Lieu de passage** et non de séjour ou de simple circulation - c'est un raccourci mais sa configuration et son caractère secret impliquent un changement de comportement dans la déambulation (une certaine retenue, un certain regard, ... - c'est un raccourci pour aller plus lentement, on y descend plus qu'on y monte). Sentiment de hors-lieu, **de hors-la-ville** dans la ville.

Temps

Valeur non comptable du temps de déplacement. *Vitesse paradoxale du métro* (c'est le moyen de transport le plus rapide et le plus lent à la fois, le plus ordinaire et le plus spectaculaire à la fois). *Déroulement narratif et latéral* des façades successives comme mouvement lent et spectaculaire du voyage. *Rythme de la déambulation* du piéton : on ne traîne pas mais on ne se presse pas non plus. Une *parenthèse* dans les itinéraires de traversée de la ville (un moment de suspension du temps compté de l'itinéraire).

Sémantico-culturel

Union paradoxale entre le bucolique et l'urbain. *Evocation pastorale de l'esprit suisse* (la pente, le paysage, le petit train, le défilé narratif des façades, le côté miniature et maquette, ...) qui vient valoriser par contraste l'*usage urbain du chemin* (transport en commun, raccourci piéton, passage et desserte des quartiers). Connotations doubles de la réserve naturelle dans la ville et de la trace historique du développement de l'urbanité lausannoise. Valorisation réciproque des dimensions paysagères, d'usage et urbaine.

Matière végétale

Paysage interstitiel, sensible et préservé, entre des territoires aux statuts opposés : **union, végétative et complice, entre le privé et le public.** Débordement réel et imaginaire, des jardins privés sur la voie publique (motif de la voûte et effet d'enveloppement ou de tunnel) et réciproquement sentiment de débordement du public sur le privé (le regard de celui qui passe peut parfois plonger ou guigner dans l'intimité des jardins privés). *"Complicité nonchalante entre le métro et la végétation"* : effet de ralentissement; contraste entre le traitement végétal de la tranchée (avec ses talus lumineux et ses massifs taillés à l'équerre), et celui du chemin (avec ses taillis, ses débordements et son ombre propre).

Qualité

Sécurité. Effet de coulisse. Effet de configuration: le minéral, le végétal et le social dans une concordance d'éléments imbriqués. Rythmicité. Tiers-temps. Prégnance du rapport public-privé. Naturalisme. Narrativité. Fonctionnalité.

Qualification

Miniaturisation. Privatisation. Patrimonisation. Esthétisation. Naturalisation (comparaison de la tranchée avec une rivière, comme si le végétal ralentissait la marche du métro, ...). Picturalisation (tableaux d'une exposition).

Qualitativité

Sentiment d'appartenance

Le Passage, le Ralentissement et le Piéton

Motif
Le Passage

Effet
Le Ralentissement

Figure
Le Piéton

Expressions remarquables

L'ombre portée par les frondaisons évoque aussi une rivière dans la forêt: humidité, tranquillité, sympa le jour mais parfois glauque la nuit (VI3.1). C'est une ornière dans une bande de végétation (VI3.2). Là au moins il y a présence de vrais arbres. On pourrait parler d'un coefficient de densité de verdure (VI3.2). Il faudrait faire à Lausanne l'inventaire de ces chemins de hâlage qui ont tous quelque chose en commun : situation d'éminence, protégé/dominant, toujours dans le vert (VI3.2). C'est un chemin loin des routes et des axes urbains et qui gravit à son tour la pente du métro (VI3.3). Ici tout le monde sort pour aller flâner, mais personne ne monte. C'est un lieu non-directionnel, seulement pour la flânerie (VI3.3). Partout ailleurs qu'à Lausanne on jetterait des détritus dans cette tranchée (VI5.1). La qualité du lieu ne vient pas du hasard, mais en revient aux propriétaires. Le sentiment d'être entre des lieux privés, sur de micro-parcelles. On est bien enfermé, pas dans le spectaculaire. Sentiment de "droit de passage" dont il faudra bien s'acquitter, genre chemin de littoral... Résidentiel versus centre-ville (VI5.2). La tranchée du métro, c'est la seule vraie rivière de Lausanne, c'est la seule qu'on peut identifier, dont on connaît le début et la fin. Le métro remplace imparfaitement le flux désormais introuvable des rivières (VI5.2). L'effet bucolique est très fort: le paysage, la démarche des gens qui sont en course d'école sans le savoir -le petit train, la petite gare de montagne, la démarche des paysans de retour du travail. C'est l'archétype d'une langueur spécifique au quartier sous-gare. Mais bucolique veut aussi dire urbain, et seul un citadin peut réellement éprouver le bucolique qui est une vision verte, comme atténuée du stress urbain (VI5.2). On pourrait nommer ce chemin le chemin des écoliers (VI5.3). L'espace incarne à merveille les problèmes de la topographie lausannoise, c'est donc un espace à considérer comme hautement historique: relation lac-centre, la pente de flux, la pente brute du transport de marchandises, la liaison du quartier le plus autonome et la ville basse du Flon, seul authentique élément d'urbanité, sans oublier les parcours en rampe, le fait qu'on peut voir dans les cours et les intimités depuis le métro lui-même (VI6.1). Le vert de la tranchée est intéressant parce que sa géométrisation vient contrebalancer la pente brute, le transport brut (VI6.1). Avec le film, on ne sait pas ce qui est privilégié, si c'est le métro ou le chemin. On ne sait par exemple pas si le chemin est fréquentable en dehors de l'usage du métro (VI7.1). La complicité nonchalante du métro et de la végétation. C'est comme si le végétal ralentissait encore la marche du métro (VI7.1). Le sentier est un chemin de ronde qui pose la question de l'opportunité urbanistique d'un réseau de cheminements entrelacés (VI7.1). Les gens qui sortent du métro donnent vraiment l'impression d'être arrivés chez eux: on pourrait parler d'" effet terminus ". Les gens qui passent sont des "non-chalands". L'impression dominante c'est la zone résidentielle. On peut quand même trouver de quoi alimenter une certaine inquiétude, un boyau dont on ne sait rien de l'endroit où il vous conduit (VI7.2). La préservation du lieu, la végétation souveraine, le déficit en agitation sociale et économique rendent compte du poids d'une présence bourgeoise dans le quartier. Ici c'est seulement l'agrément: on est là pour son agrément, on prend le métro pour son agrément, la végétation est d'agrément. C'est l'expression de ce qu'on pourrait nommer la nouvelle société dépressive (VI7.2). C'est un chemin où il n'y a que des taillis et des piétons.Pas de danger,espace protégé, pas de hâte non plus. Mais il faut dire aussi qu'on ne peut rien faire d'autre que d'y passer (VI7.3). Le privé sur le public c'est très bien, mais c'est souvent le signe d'une mort sociale, d'un espace "conserve" (VI7.3). La force du métro, et finalement ça rejaillit sur le reste, c'est d'être lacustre, urbain, mais aussi très bucolique. A Paris, le métro amène du béton, à Lausanne du vert et des fleurs (VI7.3).

DERRIERE-BOURG

Au centre de l'oubli

Espace

Structuration en terrasses. Traitement méticuleux, miniature et horloger. Echelle minuscule et situation urbaine. **Isolat spatial** (un jardin qui disparaît dans la pente et dont les limites sont marquées par la présence et l'aménagement de grands murs, typiquement lausannois). Un **palier intermédiaire** (une étape dans un itinéraire de traversée). Ici on passe plus qu'on ne reste.

Temps

Isolat temporel. Un certain *anachronisme* (un lieu de concentration de mémoire urbaine : banques, assurances, références hôtelières et théâtrales, fréquentation par des personnes âgées). *Programmation* des aménagements floraux, voire des émotions esthétiques que l'on peut y ressentir. *Une halte* ou un moment dans un trajet urbain. *Une pause* dans la journée de travail.

Sémantico-culturel

Lieu d'échappement (matériel ou imaginaire) et **espace de réserve** (un endroit où il est possible d'oublier la ville et de s'oublier un peu soi-même). Les connotations de l'ordre, du code ou de la miniature sont renvoyées à la **culture locale**. La signature de l'artiste en fait un jardin d'intérêt historique (années 60) - dont l'inspiration orientaliste est souvent reconnue. Les connotations de la vieillesse et de l'invalidité. Dans le registre critique, la promenade est perçue comme l'ambassade paysagère d'une ville, et plus largement d'un pays, assujettis à des stéréotypes de propreté, d'ordre, de richesse et d'hygiène.

Matière végétale

Le caractère **miniature, précieux, exotique** et entièrement contrôlé de l'arrangement végétal fait l'objet de deux types de commentaires, parfois conjoints : soit on le considère comme un moyen d'*idylliser la promenade* (lieu d'exposition des fleurs, des topiaires ou des Alpes, contraste entre le parterre fleuri et le mur gris, entre l'ouverture paysagère et la clôture urbaine); soit on le considère comme un moyen de *neutraliser le regard et l'usage* (compensation visuelle par rapport à environnement urbain contraignant - en particulier sur le plan sonore -, alignement des comportements, programmation de l'entretien, obsession de nanifier le végétal, ...).

Qualité

Anatopisme (analogue à anachronisme - un lieu hors les lieux). Echelle miniature et préciosité. Insularité. Clarté compositionnelle. Exposition. Ouverture. Effet de balcon. Mémoire collective.

Qualification

Miniaturisation. Esthétisation (comme critère de valorisation ou de dévalorisation). Helvétisation. Idyllisation. Neutralisation (traitement végétal comme moyen d'occulter la présence de l'urbain). Stigmatisation. Euphémisation. Syndrome de Procuste (au sens de ramener quelque chose à une norme arbitraire).

Qualitativité

Rareté. Sentiment d'intériorisation (évacuation).

L'Ilôt, la Miniature et l'Evasion

Motif
L'Ilôt

Effet
La Miniaturisation

Figure
L'Evadé

Expressions remarquables
"On ne peut pas ne pas apprécier la qualité des aménagements floraux" (CM14) + (CM5-18). "Par endroits, il a presque une luxuriance tropicale" (CM3). "Il est très bien dessiné et il est surtout en terrasses" (CM9) + (CM19-20). "Il est très joli pour l'oeil, je pense que c'est le parc idéal pour des personnes âgées qui se déplacent à petits pas" (CM14). "C'est un lieu d'exercice d'art floral, une exagération d'esthétique florale, qui en fait un lieu d'isolement" (R1). "C'est le parc lausannois par excellence, car il représente le balcon - avec en même temps ce plaisir du panorama touristique, c'est une clé de compréhension de l'urbanisme lausannois; c'est un véritable ersatz du Saint-François d'avant les banques et la poste; et en même temps c'est aujourd'hui l'expression de l'hésitation lausannoise, car j'en viens à regretter le nouveau bâtiment de l'Uniprix qui fait juste un étage de trop" (R4).

Quand j'y vais, je suis toujours frappé par le faible nombre d'interdictions formelles, alors qu'on s'attend à en voir partout (SP2.1). C'est le parc du paradoxe entre île verte et artère terrible (SP2.1). C'est le miroir d'une politique lausannoise, bien fait mais comme image seulement. C'est un parc cher qui doit demander beaucoup de travail (SP2.1). C'est pas un endroit pour rester et jouir du végétal, c'est beau mais d'un point de vue visuel seulement (SP2.2). C'est un parc à traverser. D'ailleurs tout est là pour dissuader les gens de s'arrêter. C'est pas un parc, mais l'un de ces nombreux murs aménagés, comme il s'en trouve beaucoup à Lausanne (SP3.1). Du point de vue visuel c'est un ensemble, mais pas du point de vue des pratiques. C'est un parc qu'on traverse seulement, et encore qu'à la montée, c'est seulement une étape dans un trajet sud-nord (SP3.2). C'est l'endroit le plus aménagé de Lausanne sur la plus petite surface (SP4.1). C'est un lieu artificiel, comme enkysté dans une zone de grand trafic. Les références dominantes ne sont pas florales ou végétales, mais plutôt hôtelières et théâtrales, rapport au passé (SP4.1). Pour moi, il y a deux parcs : dans le premier, je vois un décalage entre la richesse sonore de la ville et la stérilité d'un parc calibré, tiré au cordeau. Dans le second, je vois un bouche-trou de verdure qui remplit un interstice urbain. La seule appropriation se fait par la station assise, soit des vieux. Il y a aussi une stérilité sociale avec le peu d'enfants. L'envie c'est d'écraser les plate-bandes (SP4.1). La végétation est exotique et très fournie (SP4.2). Dans le film, il semble plus grand que dans la réalité. C'est un lieu de passage et un lieu de repos, avec un côté japonais et miniature et ce qui va avec : soin, méticulosité, maniaquerie, carte de visite pour étrangers, ou même timbre-poste. Tout y est très ordonné. La partie du bas fait davantage exposition de fleurs que parc: c'est la chanson de Stéphan Eicher "Regarder, ne pas toucher!" (SP7.1). Malgré sa position centrale, c'est un parc un peu oublié, c'est curieux parce qu'il est solaire, marqué par un régime solaire.(SP7.2). C'est mauvais, c'est du bonsaï grandeur nature. Peut-être qu'il faudrait parodier encore, surenchérir dans le mauvais goût pour combattre cette pauvreté, style "Meurtre dans un jardin anglais". C'est taillé comme les cheveux des banquiers, c'est un jardin de banque pour ceux qui craignent de ramasser un marron sur la tête. On est bridé, on pense aux pieds des chinoises, au cou des femmes- girafes. Ici les jardiniers sont des garçons-coiffeurs, capables de couper les cheveux mais pas de vous rendre beau. Erik Orsenna en parle dans le roman "La vie comme à Lausanne". C'est un parc helvétique, domaine de l'arrangement, de l'étroitesse, de l'obsession de nanifier le règne végétal. Cette tricherie dit bien le côté réussi du parc qui parvient à tout gommer, à tout métaphoriser, à tout dissimuler, y compris le trafic assourdissant. C'est un parc neutralisant et idyllisant. En fait, c'est un espace vert au sens administratif du terme. C'est un parc qui malgré tout a une qualité d'esplanade, c'est une station, au sens d'arrêt et au sens de ski, de hauteur, de bon air. La partie basse fait cimetière - c'est finalement assez drôle, cette dame qui fait veuve vivant bien son veuvage (SP7.2).

RUES NOTABLES

Exotisme intérieur

Rues Notables

Au double sens où elles sont *remarquables* (puisque typiques de l'identité lausannoise) et ***habitées par des Notables*** de la ville (du moins initialement). Ici le Chemin du Mont d'Or, l'Avenue des Mousquines, et le Chemin du Languedoc.

Espace

Ambivalence du **rapport intérieur-extérieur** : la limite est habituellement très claire (mur), mais elle est aussi souvent franchie par la végétation qui déborde sur l'espace de la rue - à la différence de jardins plus "modernes" où la limite est une haie taillée (thuyas) et où c'est l'espace pseudo-public qui empiète sur le parcellaire privé (le promeneur ne peut alors que plonger le regard chez l'autre).

Impression de **survoler** la ville (rapport d'extériorité), mais en même temps d'en **pénétrer** les lieux intimes et secrets (rapport d'intériorité). Impression de connaître (c'est Lausanne) et de ne pas connaître à la fois (je ne sais pas où c'est à Lausanne).

Temps

Lisibilité historique des lieux, sentiment de **sédimentation** des tracés des chemins, effets de **rémanence** liés notamment à des souvenirs d'enfance. "Porte du temps" : on a l'impression de changer d'époque (ex. : l'extrême étroitesse et l'accessibilité restreinte du Chemin du Languedoc sont corrélés à un sentiment de retour vers le passé, impression d'entrer chez des notables, effet **campagne d'antan**).

Sémantico-culturel

Paradoxe du privé sur le public. D'un côté, les jardins **signifient** ou *révèlent* la présence de propriétés privées invisibles depuis la voie publique, de l'autre, ils en **masquent** les façades et les habitants, ***uniformisent*** le standing de tout un chacun, *mettent* le propriétaire habitant *à distance* du peuple passant (ceci autorise l'anonymat et la mise en scène de la rue comme espace public). .

Révélateur et masque à la fois (c'est comme si le végétal était là pour cacher le bâti : on ne le voit pas, on ne l'entend pas, on ne sait pas si c'est habité ou non, et ceci est peut-être un déclencheur d'imagination, un moyen de faire rêver - un révélateur). Connotations associées : ***le secret, la séparation, le silence***.

Paradoxe ville-campagne. D'un côté, l'*idée de quartier* lausannois est immédiatement renvoyée à celle de nature (une verdure révélatrice d'un ordre discontinu propre à la ville de Lausanne, davantage pavillonnaire qu'urbain); de l'autre les références à *la campagne* sont immédiatement pondérées par des connotations urbaines (murs, garages, propriétés privées, portes, façades, ...). D'où une hésitation : un "effet campagne" (cel fait campagne, mais ça ne l'est pas vraiment).

Matière végétale

Végétation authentique (riche, diversifiée, productrice, opulente, bosquets touffus et arbres non taillés). **Végétation débordante** (non seulement parce qu'abondante et diversifiée mais aussi parce que c'est le jardin qui franchit la clôture). On évoque encore le charme d'une **présence campagnarde dans la ville**, ainsi que la présence d'une trame verte qui tend à estomper les limites des parcs urbains stricto sensu en les prolongeant, s'intégrant sans séparation réellement matérialisée dans l'espace des quartiers voisins.

Qualité

Exotisme intérieur (paradoxes intérieur-extérieur, ville-campagne, privé-public). Naturalisme. Mémoire collective. Signature de la ville. Mythe des origines.

Qualification

Miniaturisation. Privatisation. Banalisation. Indifférenciation. Naturalisation. Patrimonisation. Préservation.

Qualitativité

Typicité. Authenticité. Sentiment d'intériorisation.

La Porte, la Campagne et le Notable

Motif
La Porte

Effet
La Campagne

Figure
Le Notable

Expressions remarquables
"Beaucoup de végétal, beaucoup d'arbres, mais fort sentiment de fouillis. Il y a peu de géométrie, beaucoup de naturel dans l'aménagement. C'est peu rigide" (CM1) + (CM10-11). "Abondance des jardins privés, des bordures vertes et des talus, des grands arbres qui mordent sur l'espace de la rue. Les tracés des voies de circulation donnent l'impression qu'on est encore sur des sentiers inter-parcellaires à peine élargis" (CM9). "En plus, il y a de vieilles maisons absolument charmantes et beaucoup d'oiseaux" (CM19) + (CM5-6). "En fait, tous ces endroits, je les confonds. On a une impression très positive grâce aux grands arbres et aux jardins, d'évoluer dans un cadre fragile. Et c'est très spécial, parce que dans les faits, c'est très bruyant. En plus, les maisons sont toujours très fleuries, on sent une volonté de donner une forme d'urbanité et c'est très bien" (CM13) + (CM1-15). "Les grandes maisons de maître, avec leurs grands jardins, qui évoquent un mode de vie passé, préservé et fragile" (CM18) + (CM6). "Les routes et les trottoirs parviennent à évoquer des sentes anciennes façonnées par le passage. C'est la différence entre tracé et construction" (CM17).

Vraiment très difficile à identifier, à la fois parce que c'est unique et que c'est pas banal du tout à Lausanne (SR2.1). Le Languedoc frappe par son extrême étroitesse, par son accessibilité restreinte, par ce qu'il évoque de retour dans le passé, et tout particulièrement l'existence d'une nature productrice, en l'occurence productrice de vin et de raisin (SR2.2). C'est bien et c'est beau, mais grâce au film aussi dans la mesure où la vision dynamique donne du plaisir et du confort, c'est un peu comme si on visitait une ville inconnue dans un bus surélevé. Ce qui s'impose c'est vraiment l'idée de tourisme (SR3.1). C'est l'archétype de l'idée de quartier, mais réussi, homogène, avec des maisons basses et leurs jardins respectifs. C'est une situation finalement assez typiquement lausannoise dans la mesure où Lausanne c'est beaucoup de hauts murs de pierre dans lesquels sont creusés des garages qui donnent sur la rue. Le Languedoc fait campagne, mais aussi touffu et opulent. En fait campagne n'est pas le bon terme, ou alors "campagne dans la ville". Ici, la richesse des gens est signifiée par la richesse végétale. Je ne trouve pas le mot, c'est pas la ville, c'est pas la campagne, en fait c'est "Jouxtens", c'est comme Jouxtens, c'est quelque chose qu'on peut pas définir (SR3.1). En fait, si on y pense, le privé sur le public c'est pas de la qualité parce que c'est pour l'essentiel des murs, de la propriété inaccessible. On ne peut pas en jouir vraiment. "Le monde du silence": une nature belle mais silencieuse derrière ses murs (SR3.2). Les Mousquines et Verdeil ça monte, alors on a envie de continuer, de se laisser enfermer par cette forêt. Cette séquence montre bien l'harmonie de Lausanne, des parcs, des rues puis des mélanges espaces verts/rues (SR3.2). Pour ce qui est des Mousquines, on passe d'un parc - celui de Monrepos - à un quartier assez minéral qui est en fait la suite du parc. Verdeil en fait c'est une forêt à peine domestiquée par de l'habitat. C'est une rue dans laquelle je ne passe jamais, et je la vois dans un film et j'ai tout de suite l'impression que c'est tout l'esprit de Lausanne (SR3.3). Cette verdure est très révélatrice d'un ordre discontinu de Lausanne. Elle est très agréable, mais elle est davantage "pavillonnaire" que réellement urbaine. Elle est pas urbaine parce qu'elle marque le fait que l'on sort de la ville. Les Mousquines, le Mont-D'Or sont des portes de ville; le Languedoc c'est déja de l'extra-urbain. Cette verdure dit alors surtout la privacité, l'incapacité plus générale de s'approprier la verdure. Et puis cette verdure, si elle est très belle, cache malgré tout les façades qui sont derrière, les espaces résiduels non-traités qui séparent les immeubles, la vraie verdure quoi ! (SR6.1).

La condition végétale

L'association mur-rue-végétation est l'un des invariants fondamentaux de l'identité lausannoise : elle en *conditionne* la vie comme elle est la *condition* pour que la ville existe.

Espace

Difficultés de repérage et de localisation précise de ces lieux : ces configurations sont *typiques* mais *non localisables*, à moins d'habiter ou de parcourir régulièrement ce chemin-là. L'association **mur-rue-végétal** apparaît donc comme un **invariant** qui est propre à Lausanne (ça ne pourrait pas être ailleurs) mais dont **les variations sont infinies** (suivant les situations).

Temps

Les variations du rapport végétation-mur-rue révèlent plusieurs **strates historiques** de la ville et **niches topologiques** de ces quartiers : la *niche campagnarde* (murs de vignes, végétation touffue et portes pleines ouvrant sur des chemins publics étroits), la *niche XIXème* (grands murs de terrassement à bossages, jardins suspendus, trottoirs sur rues larges), la *niche néo-classique* (grilles ouvragées sur murs bas, végétation débordante et trottoir sur rue en impasse), la *niche moderne* (grilles basses sur muret de soutènement, doublées d'une haie de troènes taillée à l'équerre, avec portails bas).

Le passage de la laurelle, au troène puis au thuya marque aussi **les générations** de haies et de clôtures des dernières décennies.

Sémantico-culturel

Dissociation entre une **logique d'appropriation** (entretenir, reprendre, refaire, repeindre sa grille, ...) et une **logique de propriétaire** (qui veut "faire propre" et qui montre sa tondeuse ou sa machine à tailler la hae), entre une *logique du soin* (qui relève de la tradition artisanale) et une *logique de propreté* (qui relève d'une tradition hygiéniste)

Les Murs et portes comme **support matériel et rêvé des cheminements** dans la ville, font l'objet de deux types d'appréciations : soit ils sont considérés comme *oppressants*, *contraignants* et *moralistes* (stigmatisation de l'individualisme ou de l'avarice helvétique); soit ils sont considérés comme une *ouverture à une infinité d'itinéraires* et de modalités de traversées possibles : la *répétition* (de l'itinéraire ou de la sensation), la *dérive* (tropisme végétal qui nous fait dériver), la *circulation* (séquences plus neutres où la direction est donnée par le mur ou la haie, sans que l'on ait besoin de se poser la question).

Matière végétale

Sentiment d'**unité dans la diversité**, perception d'un ordre général derrière un désordre particulier, d'un équilibre entre le public et le privé (cf. principes topologiques - cf. infra), symbolisé par l'équilibre entre deux couleurs : **le vert et le gris** (valorisation réciproque du minéral et du végétal).

Qualité

Niche topologique (ensemble des conditions topologiques nécessaires à la survie d'un caractère identitaire de la ville, ici l'ensemble des relations entre la végétation, la rue et le mur, qui ne peuvent être modifiées que jusqu'à un certain point, au-delà duquel l'identité de la niche disparaît). **Principes topologiques** qui assurent d'une diversité de rapports public-privé : la *coupure* ou séparation, le *débordement*, l'*enveloppement*, le *filtre* et le *redoublement* ou dédoublement. Amarre locale. Naturalité. Invariance par variations. Lisibilité historique. Mémoire collective.

Qualification

Patrimonisation. Microcosmisation. Privatisation. Pétrification. Naturalisation. Indifférenciation. Affabulation.

Qualitativité

Typicité, Sentiment d'appartenance

L'Alignement, la Conformité et le Rôdeur

Motif
L'Alignement (la ligne, la permanence et la soumission comportementale)

Effet
La Conformité (forme commune, soumission, adéquation)

Figure
Le Rôdeur (aux sens commun - "suspect" - et vaudois - "curieux" à la fois)

Expressions remarquables

Il y a beaucoup de verdure et beaucoup d'oiseaux (CV9.1). C'est inaccessible, les piétons sont comme rejetés vers le trottoir, de l'autre côté de la verdure. Ici on passe son trottoir comme on dit on passe son chemin (CV9.1). Derrière ces murs, on imagine des gens qui veulent protéger leur petit coin d'eden (CV9.1). Interdiction formelle de passer dans ces jardins: murs le plus haut possible, haies, portes avec piquants. Tout est inaccessible mais on a quand même envie d'aller y voir la nuit, de camber les barrières (CV9.1). A la campagne, le jardin fait partie de la maison, en fait on est toujours entre l'intérieur et l'extérieur. Dans les villas urbaines, par contre, le jardin ne sert à rien de bien précis, il n'accueille pas les activités du ménage. C'est la même chose dans les immeubles locatifs, le jardin est un jardin intermédiaire qui n'est ni privé ni public (CV9.1). On voit pas les maisons, seulement les grilles, ce qui fait ennuyeux, habité par des vieux. Mais ce caractère vieillot n'est pas sans charme (CV10.1). On pense qu'il se passe beaucoup de choses derrière ces murs, au sens végétal. Alors on est frustré comme piéton parce qu'on ne voit rien (CV10.1). Tout ce qu'on voit dénote une certaine stabilité (CV10.1). Ces images sont assez spécifiquement lausannoises : à Lausanne on trouve beaucoup de quartiers avec des villas du 19e siècle, des quartiers "biens" mais un peu ennuyeux, où il ne se passe rien (CV10.1). Les feuillages sont tristes - des laurelles, du houx... -, ils n'évoluent pas sur l'année, ne fleurissent pas vraiment : ça manque d'animation visuelle (CV10.1). Il y a une bonne cohérence entre le bâti moderne et la verdure. Ca fait stable, sans doute un peu dépassé du point de vue des principes d'aménagement, mais cohérent (CV10.1). C'est urbain au sens lausannois du terme : du caché, des petites niches, des quartiers verts assez tranquilles, avec un effet de pente et de colline, difficilement accessibles, qui n'offrent pas de services commerciaux ou autres (CV11.1). Des images typiquement heimatstil, néo-suisses, néo-rurales, avec la création de modèles pittoresques. Ces modèles modèlent de nombreuses villes suisses, mais surtout Lausanne et son urbanité anti-urbaine si caractéristique, et puis ce vert tout à fait vaudois (CV11.1). A Lausanne, les murs sont toujours vieux, c'est une permanence (CV11.1). Ici, le vert crée du quartier, lui donnant une image particulière, il y a comme une stabilité dans la création d'un environnement. A Lausanne, chaque quartier devrait pouvoir valoriser son propre patrimoine végétal (CV12.1) Ces jardins, ces murs et ces portes évoquent un continuum de végétal historique en même temps qu'un continuum gris (CV12.1). Ces grands murs de soutènement sont vraiment typiques de Lausanne, Lausanne est une ville qui a été comme emmaillotée par les ingénieurs du 19e siècle (CV12.1). Le traitement des jardins procède davantage de la propreté que du soin (CV12.1). En fait, on est attaché à ces lieux (CV12.1). Les personnes sont rejetées vers la route, ne consomment que des bribes et des motifs de végétation (CV13.1). La haie comme mur, les grilles qui deviennent des murs (CV13.1). Végétation métallique et végétation végétale (CV13.1). Le végétal est mal traité, il n'y a plus de soin, plus de culture, plus de savoir-faire (CV13.1).

VUACHERE

A l'écart du réel

Espace

Marginalité topologique. Une *grande césure* (profondeur de la faille, limite communale). Un monde à part et secret (méconnu, ne faisant pas l'objet d'équipement particulier ou d'aménagement spécifique, pratiqués uniquement par des initiés).

Sentiments de **plongée** ou d'**enfoncement** récurrents dans tous les commentaires : escarpement inhabituel de la pente, descente dans le fond de la gorge, assombrissement, ...

Espace de la fugue (sens musical, spatial, social). Espace métaphysique (sentiment d'existence paradoxale, non-lieu). Espace du possible (où tout peut arriver). Lieu de passage (changements de vue, d'un lieu à un autre, passage au symbolique). Espace autre (au statut incertain). Espace puissant (comme animé d'une vitalité des Premiers Temps).

Temps

Impression de toucher du fondamental, du vrai, **de l'originel.** Le milieu de la Vuachère, tel qu'il est décrit, évoque quelque chose de primitif, une sorte de lieu d'origine ou de cloaque initial, d'où serait sorti le Monde et qui imprégnerait le visiteur - *hors le temps* et comme suspendu.

Sémantico-culturel

Tendance à la déréalisation. *Marginalité imaginaire* qui redouble la marginalité topologique, présence du surnaturel et de la magie, du mystère et du secret, du milieu initiatique et du terrain d'aventure. *Esthétique de la disparition*, dont témoignent une amnésie fréquente dans les représentations (cartes mentales), les connotations de la descente et de l'enfoncement dans un autre monde (dans une matière, dans une terre, dans des zones d'ombre). *Imaginaire de la morbidité* (humidité, humeurs, odeurs, images digestives voire utérines de la gorge ou de la faille, évocation toujours paradoxale de la vie et de la mort, "du vrai vivant" ou "le fond d'une tombe", "une pourriture vivante"). *Etrangeté des usages* (comportements énigmatiques des personnages, évocation de fantômes, fausse joie de vivre oude se promener, sentiment que le lieu fait l'objet d'expériences quasi initiatiques ou du moins de pratiques d'initiés).

Matière végétale

Jeux et **prégnance des matières** (végétale, minérale et aqueuse). La matière végétale et l'ambiance créée sont plus fortes que l'arbre (la pénombre, le filtrage de la lumière, la fraîcheur de la gorge), de même que le milieu apparaît ici plus fort que le sujet. Ce qui marque la perception, c'est la **force d'imprégnation** de la nature et non son caractère spectaculaire (association sémantique entre l'humus, l'humeur et l'humide, "Hybris" et "fouillis de verdure", une "coulée verte" dans l'espace urbain - comme on dit une "coulée de lave"). Le milieu naturel devient plus que naturel - **surnaturel et spectral** (forme irréelle de la végétation, plus ou moins inquiétante, décomposition de la lumière sous les frondaisons, matérialisation de lignes de force invisibles derrière les grands arbres de très haute tige qui vont chercher de la lumière depuis le fond de la ravine).

Qualité

Caractère de limite (topologique et imaginaire). Dimension originelle et fondamentale. Sensorialité des représentations. Dimension initiatique et caractère de secret. Etrangeté-familiarité. Réenchantement du Monde (c'est-à-dire tendance à attribuer des qualités occultes ou magiques, susceptibles de produire une illusion des sens).

Qualification

Déréalisation. Affabulation. Fascination. Attraction-répulsion. Naturalisation

Qualitativité

Authenticité. Sentiment d'amnésie (du lieu et de soi). Sentiment d'immersion.

La Faille, l'Humeur et le Fantôme

Motif
La Faille

Effet
L'Humeur

Figure
Le Fantôme

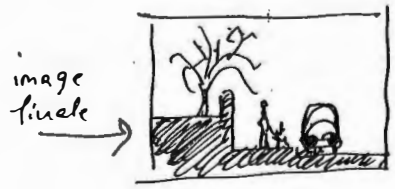
Expressions remarquables
"Il y a des forêts, des gorges et des falaises" (CM10) + (CM12). "On a l'impression de se trouver à la frange exacte de la ville. Ça rappelle que Lausanne est une ville de collines, de ravins et de vallées aujourd'hui occultées" (CM12) + (CM20). "C'est intéressant en même temps qu'angoissant. Il y a tant de vert et un sentiment de fouillis. C'est un peu le sentiment de se trouver subitement au coeur d'une forêt tropicale" (CM9). "C'est seulement là qu'on peut retrouver le vrai Lausanne, ville d'eau, avec ses rivières et ses vraies vallées" (CM13). "On a l'impression que ces lieux n'existent pas vraiment, qu'on n'est pas sûr de les retrouver lors d'une autre visite. En fait, ils n'existent que par la marche, par le fait qu'on les parcourt" (CM13). "On peut se dissimuler, faire une fugue, s'évanouir. Ce sont des lieux, où tout peut arriver : se faire attaquer, croiser un ours, trouver un cadavre, rencontrer la femme de sa vie" (CM6). "La Vuachère, c'est typiquement un vallon oublié, très peu aménagé, et c'est cette amnésie qui fait la qualité du lieu - c'est une sorte de parc involontaire" (R3).

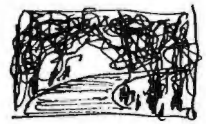
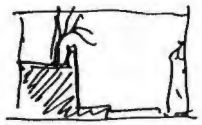
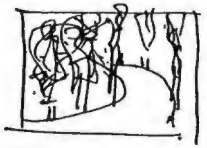
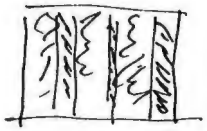
C'est un endroit où l'on passe : pas de bancs; c'est plutôt pour l'expérimentation d'un trajet. C'est un lieu imaginaire de césure, de changement brutal de monde, d'expérimentation tout à fait rare et précieuse (SI3.2). C'est un lieu morbide, et là, c'est bien rendu par le film et sa surabondance d'effets. Ce qui domine c'est le mystère et l'humidité : des fantômes pourraient sortir d'ici (SI5.3). C'est peu organisé, on a un sentiment de friche. On sent comme de la magie, mais aussi comme quelque chose qui gronde. On sent ce lieu, c'est le seul qu'on peut sentir avec son nez, peut-être même le seul qui ait encore une odeur (SI7.1). C'est pentu comme le flanc d'une montagne : ici, le niveau de pente n'est plus à l'échelle urbaine ou campagnarde, mais presque alpine. On pense à des gorges, à une passerelle sur des gorges, celles du Trient (SI7.1). Tous les personnages sont finalement énigmatiques par la verdure, des fantômes plutôt que des citoyens, un peu étrange. Personne n'a réellement l'air à l'aise, on ne sent pas un côté retrouvailles avec la nature, ce qui est pourtant récurrent dans ces films au travers d'une espèce de fausse joie de vivre ou de se promener. On pourrait parler à propos de ces gens d'hypothermie vitale. Cette verdure, pas plus que les autres, ne sert à quelque chose. Il y a un conflit subtil entre l'eau et le soleil, l'eau contre le soleil. On anticipe sur la forte odeur d'humus, sur une pourriture vitale. C'est pas un parc, c'est du vrai vivant au coeur de la ville, qui pue presque. On est vraiment davantage dans l'évocation que dans le documentaire. Le film truque quand même un peu, avec ce genre faux mystère, mystère à deux sous, thriller d'étudiant en cinéma fauché, genre "Les aventuriers du tricycle perdu" (SI7.2). Le film est très urbain au sens où il démontre que pour parler de façon un tout petit peu séduisante de la nature, il faut la fantasmer, la rêver, c'est d'ailleurs ce que font sans arrêt les citadins : rêver la nature, jusqu'à ce que ce soit malsain (SI7.2). Au sens littéral, c'est un chemin des écoliers, un lieu d'initiation, d'expérience et d'expérimentation. L'aménager serait dommage, car ce serait l'ouvrir aux adultes, lui donner un statut anti-enfants (SI7.3). C'est d'abord équatorial et humide, voire même un peu répugnant, c'est glauque, on voit le sol mais pas le ciel, on s'enfonce dans du végétal, mais c'est-à-dire dans de la matière végétale, quelque chose de lourd, d'humide, qui colle aux pieds (SI8.1). A l'écart de la ville, vraiment très bien. C'est vraiment à préserver, à ne pas aménager, il faut détruire ce film pour ne pas faire connaître ce lieu, un aménagement serait dramatique (SI8.2). C'est le fond du fond, peut-être le fond d'une tombe (SI8.3).

Question
Détournement des eaux claires du Flon et effets sur le cours de la Vuachère (biotope + fréquentation). Cf. Mémoire HTE, Cédric Bachelard, 1993.

Annexe 1

Fiches synoptiques aux preneurs de vue et réalisateurs

LOCALISATION	INTENTION (critères, didac., citations ...)	COMPOSITION (statique. dynam., effets, Image/son)	INFORMATION (Horaire, divers ...)
PLACE DE MILAN	Colline de Montriond : VUE - BELVÉDÈRE Plaine de Milan : MÉLANGE DES USAGES Eventuellement relation entre les deux : MONTÉE	PANORAMIQUE UN OU PLUSIEURS PLANS FIXES TRAVELLING (éventuel)	Jean-Stéphane BRON
BD DE GRANCY	Paradoxe entre : URBANITÉ - réalité d'un espace assez éclaté - représentation imaginaire d'un espace très structuré ANIMATION DIVERSITÉ ET MÉLANGE DES USAGES	- TRAVELLING LONGITUDINAL exprimant L'ALIGNEMENT ARBRES - VOITURES - CÈDRE - soit dynamique - soit statique - zoom - PRISES DE VUE LATÉRALES - soit plans fixes perpendiculaires à l'axe de déplacement exprimant JUXTAPOSITION DES COMMERCES ENTRE ARBRES - soit caméra libre (comme suggéré par Benoît Rouvel)	Luc PETER  
RUES NOTABLES	Languedoc. Verdonnet. Tissot. Mont d'Or. RAPPORT JARDIN PRIVÉ - VOIE PUBLIQUE	4 TRAVELLINGS A VITESSE DE + EN + RAPIDE, AVEC ARRÊT SUR IMAGE FINALE montrant le rapport jardin privé - voie publique 4 x 20-25 secondes.	Jean-Stéphane BRON 
PLACE ARLAUD	de "cadre solaire" TEMPS SUSPENDU LE PRESQUE RIEN L'ATTENTE	- TRAVELLINGS ou PLANS FIXES SUGGÉRANT BRIÈVEMENT L'ESPACE (mais sans chercher une présentation exhaustive) - PLANS FIXES D'USAGES SOLITAIRES (en principe) AVEC ALLONGEMENT CLAIR DE L'OMBRE	Luc PETER

LOCALISATION	INTENTION (critères, didac., citations ...)	COMPOSITION (statique. dynam., Effets, Image/Son)	INFORMATION (Horaire, divers ...)
LE BANC	Diversité des images "BIODIVERSITÉ HUMAINE"	SUCCESSION DE PLANS FIXES AU COURS D'UNE JOURNÉE	Karine SUDAN
"PORTES" DE VILLE	Avenue du Denantou MARQUAGE DE LA LIMITE DE LA VILLE Entrée dans la ville ENTRÉE DANS LA VILLE (Passage obscur – clair)	TRAVELLING VOITURÉ - petit bout de l'av. de Pully (Gal Guisan) CONFUSÉMENT CLAIR - le bois de la Vuachère VÉGÉTAL OBSCUR. (SS-expo.) - Virage et ouverture Av. de Fantaisie MINÉRAL CLAIR (Sur. expo.)	Benoît ROSIEL  
	EVENTUELLEMENT Mousquines-Verdeil MÊME CONCEPT SORTIE DE LA VILLE (Passage gris – vert)	TRAVELLING VOITURÉ - le mur des Mousquines avec entrées, débordement végétal, etc. DOMINANTE MINÉRALE – GRIS - la montée de Verdeil avec travelling frontal du sol vers le ciel DOMINANTE VÉGÉTALE – VERT	Jean-Stéphane BRON  
VUACHÈRE	Expression de la Matière végétale. Sauvage Découverte NATURALISÉ	TRAVELLING TRU DE SERRURE – OUVERTURE SÉQUENCE PONT (gd-père et enfant) OK SUPERPOSITION D'IMAGES (texture – Magritte)	Benoît ROSIEL  
	EVENTUELLEMENT Chemin du Pont-du-diable Expression du ravin encaissé.	TRAVELLING PLONGÉE DANS LA TERRE ARRÊT SUR IMAGE CONTRE-PLONGÉE VERS LE CIEL avec passage ouvert et maison suspendue	Karine SUDAN
DÉLICES -			

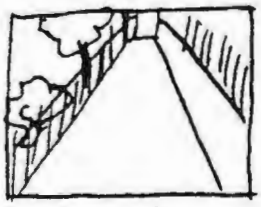
LOCALISATION	INTENTION (critère, didac., citations ...)	COMPOSITION (statique. dynam., Effet, Image/son)	INFORMATION (Horaire, divers ...)
MONREPOS - PARC - CONNU	partie haute : Fermé, Nocturne, Romantisme, solitaire, brun allemand partie basse Ouverte, Solaire, Parc à l'anglaise, collectif, vert DUALITÉ TOPO. TEMPS. MIXITÉ D'USAGES CONTRASTÉS + DÉLIMITATION TRANCHÉE	partie haute : son + proche de nature, mat. COLLAGE PLANS FIXES partie basse sous du dimanche matin FONDU ~~PLANS FIXES~~ PANORAMIQUE LÉGER pas de parcours - Tour, grotte, Volière + Ecurie	fin d'après-midi. crépusculaire midi - 14 H.
DERRIÈRE-BOURG - PARC - SENSIBLE	CONTRASTE DES - NIVEAUX DES TERRASSES - ECHELLES (micro - macro-paysage) MINIATURISATION (hors éch spatiale) (Effet Lili Pute) (paraît tjs + gd ou + petit qu'il n'est) (jardin De Luxe) ISOLAT URBAIN (fragilité latente)	Terrane supérieure : • persp. sur St-François avec éléments bancs, mur arbres, topiaires ↳ topiaires avec cadrage de vue plutôt près du sol Jardin Yersin : • vue ~~panoramique~~ en plongée et en plans SON : Estomper le drône urbain horizon drône estompé + tôt puis plongée plutôt silencieuse (trolley - fffi shi hichut..)	16 H. 00 . Après-midi. pluie éventuelle
QUAI D'OUCHY - RUES - CONNU	LA PARADE la représentation sociale le voisin	PLAN FIXE LATÉRAL : → ALPES - BRET PLAN FIXE AXIAL LONG : → TOUR HALDIMAND	Dimanche après le repas 15 . 14 H
AVRS, PORTES ET JARDINS PRIVÉS - CONFIGURATIONS - SENSIBLE	Pierre-à-Voltay BIODIVERSITÉ VÉGÉTALE OUVERTURE AU RÊVE Portes . grilles Entrées . Effet de Délocalisation (portes non situées rêve à d'autres portes	SUCCESSION PLANS FIXES : (1 long, plusieurs courts ?) SON DE DERRIÈRE LA PORTE si possible 1 séquence avec "personne"	—

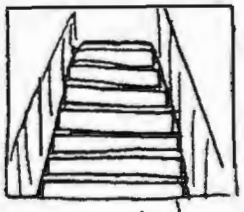
Annexe 2

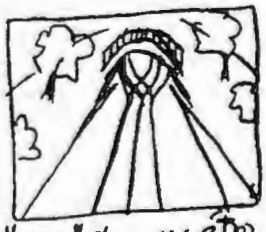
Un exemple de synopsis

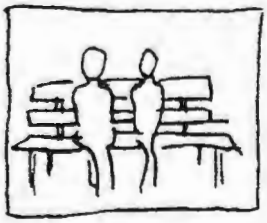
par
Karine Sudan

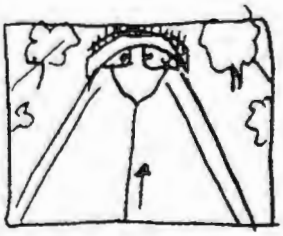
Découpage : ch. des Délices

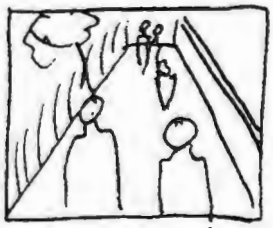

ch. des Délices vide

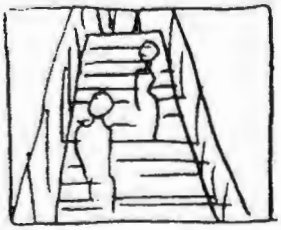

passerelle vide


"rue" du métro vide


banc


le métro arrive


ch. des Délices avec des gens


passerelle


le métro passe et disparaît


ch. des Délices des derniers sortent du champ encore un peu du chemin vide.

le montage peut varier un peu.

Annexe 3

Répertoire des motifs, effets et figures

	MOTIF DOMINANT	EFFET DOMINANT	FIGURE DOMINANTE
Dimension connue dominante			
Monrepos	La Clairière	La Classe	Le Lecteur
Quai d'Ouchy	Le Balcon	L'Exposition	Le Promeneur
Place Arlaud	L'Elément	Le Théâtre	L'Absence
Av. du Denantou	La Voûte	L'Annonce	L'Automobiliste
Dimension vécue dominante			
Place de Milan	La Place	La Partition	Le Passant
Bd. de Grancy	Le Percolateur	La Nostalgie	Le Pendulaire
Esp. de la Cathédrale	L'Assise	L'Epiphanie	Le Visiteur
Chemin des Délices	Le Passage	Le Ralentissement	Le Piéton
Dimension sensible dominante			
Derrière-Bourg	L'Ilôt	La Miniature	L'Evasion
Rues Notables	La Porte	La Campagne	Le Notable
Murs et Portes	L'Alignement	La Conformité	Le Rôdeur
Vuachère	La Faille	L'Humeur	Le Fantôme

Table

Avertissement 3

Introduction

Reprises **5**

1. Position de recherche **5**

1.1. Problématique générale - Fondement épistémologique et cadre thématique 5

1.2. Problématique locale - L'identité topographique et végétale de la ville de Lausanne 7

1.3. Trois phases de recherche 8

1.4. Méthodologie - une approche qualitative, indirecte, interprétative et cumulative 9

2. La technique de l'observation récurrente **11**

2.1. Ressaisissements 11

2.2. Le choix des terrains 13

2.3. La prise de vue 13

2.4. L'interprétation des vidéogrammes et le principe de récurrence 15

2.5. Echantillon, durée et consignes d'entretien 16

2.6. Notes et remarques rétrospectives 17

Première partie

RECOMPOSITION SEQUENTIELLE DES INTERPRETATIONS DOUZE MONOGRAPHIES

Liminaire

La rigueur de la description **21**

1. De la description **21**

2. Structure du texte **22**

2.1. Evocation du lieu ou de la situation 22

2.2. Description du vidéogramme 23

2.3. Recomposition des commentaires et interprétations 23

2.4. Motifs, effets, figures 24

Chapitre 1
Parc Monrepos - *Une clairière dans la ville* *29*
1.1. L'ombre et la lumière 29
1.2. Le plus parc de tous les parcs 29
1.3. Une échelle tutélaire 30
1.4. Motif : la Clairière 31
1.5. Effet de Classe 32
1.6. Figure : Le lecteur 32
Chapitre 2
Quai d'Ouchy - *L'endroit du décor* *35*
2.1. Parade 35
2.2. Ralentir 36
2.3. La limite, la promenade et le regard 36
2.4. Motif : Le Balcon 41
2.5. Effet d'Exposition 42
2.6. Figure : Le Promeneur 42
Chapitre 3
Place Arlaud - *Figures du vide* *45*
3.1. Un creux dans la ville 45
3.2. Un arbre dans un cube 45
3.3. Une triple vacuité 46
3.4. Motif : L'Elément 48
3.5. Effet de Théâtralité 48
3.6. Figure : L'Absent 49
Chapitre 4
Avenue du Denantou - *Une entrée nature* *51*
4.1. Un tunnel de verdure 51
4.2. A vitesse régulée 51
4.3. Entrée de ville 52
4.4. Motif : La Voûte 54
4.5. Effet d'Annonce 55
4.6. Figure : L'Automobiliste 55
Chapitre 5
Place de Milan - *La nature de l'urbain* *57*
5.1. Un parc urbain 57
5.2. Mouvements tournants 58
5.3. Urbanité, naturalité et transversalité 58
5.4. Motif : La Place 62
5.5. Effet de Partition 63
5.6. Figure : Le Passant 64
Chapitre 6
Boulevard de Grancy - *Le retour de l'urbain* *65*
6.1. Ce beau nom de Boulevard 65
6.2. Circulation négociée 65
6.3. Sur le retour 66
6.4. Motif : Le Percolateur 69
6.5. Effet de Nostalgie 70
6.6. Figure : Le Pendulaire 71

Chapitre 7
Esplanade de la Cathédrale - *Assises végétales* *73*
7.1. Banc sur banc 73
7.2. Trente-six petites histoires 73
7.3. L'arbre, le banc et la vue 74
7.4. Motif : L'Assise 77
7.5. Effet d'Epiphanie 77
7.6. Figure : Le Visiteur 78
Chapitre 8
Chemin des Délices - *Mobiles immuables* *81*
8.1. Un métro qui n'en est pas un 81
8.2. Vagues passagères 81
8.3. Traits d'union 82
8.4. Motif : Le Passage 84
8.5. Effet de Ralentissement 85
8.6. Figure : Le Piéton 85
Chapitre 9
Derrière-Bourg - *Au centre de l'oubli* *87*
9.1. Echelle minuscule et situation urbaine 87
9.2. Terrasse haute, jardin bas 87
9.3. Sous le signe de l'oubli 88
9.4. Motif : L'Ilôt 91
9.5. Effet de Miniaturisation 92
9.6. Figure : L'Evadé 93
Chapitre 10
Rues notables - *Exotisme intérieur* *95*
10.1. Ou le privé déborde sur le public 95
10.2. Trois itinéraires 95
10.3. Entre ville et campagne 96
10.4. Motif : La Porte 98
10.5. Effet Campagne 99
10.6. Figure : Le Notable 99
Chapitre 11
Murs et portes - *La condition végétale* *101*
11.1. Configuration lausannoise 101
11.2. Gris et verts 101
11.3. Invariantes variations 102
11.4. Motif : L'Alignement 106
11.5. Effet de Conformité 107
11.6. Figure : Le Rôdeur 108
Chapitre 12
Vuachère - *A l'écart du réel* *109*
12.1. Profonde et sauvage 109
12.2. Collages, matières et lumières 109
12.3. Marginalité, enfoncement, morbidité, étrangeté 110
12.4. Motif : La Faille 112
12.5. Effet d'Humeur 113
12.6. Figure : Le Fantôme 114

Deuxième partie

CARTES D'IDENTITE VEGETALE
FICHIER DE SYNTHESE

Liminaire

Cartes d'identité végétale 119

1. Objectifs 119
2. Descriptif 120

PARC MONREPOS

Une clairière dans la ville 122
La Clairière, la Classe et le Lecteur 123

QUAI D'OUCHY

L'endroit du décor 124
Le balcon, l'exposition et le promeneur 125

PLACE ARLAUD

Figures du vide 126
L'Elément, le Théâtre et l'Absence 127

AVENUE DU DENANTOU

Une entrée nature 128
La Voûte, l'Annonce et l'Automobiliste 129

PLACE DE MILAN

La nature de l'urbain 130
La Place, la Partition et le Passant 131

BOULEVARD DE GRANCY

Le retour de l'urbain 132
Le Percolateur, la Nostalgie et le Pendulaire 133

ESPLANADE DE LA CATHÉDRALE

Assises végétales 134
L'assise, l'Epiphanie et le Visiteur 135

CHEMIN DES DÉLICES

Mobiles immuables 136
Le Passage, le Ralentissement et le Piéton 137

DERRIERE-BOURG

Au centre de l'oubli 138
L'Ilôt. la Miniature et l'Evasion 139

RUES NOTABLES

Exotisme intérieur 140
La Porte, la Campagne et le Notable 141

MURS ET PORTES

La condition végétale 142
L'Alignement, la Conformité et le Rôdeur 143

VUACHERE

A l'écart du réel 144
La Faille, l'Humeur et le Fantôme 145

Annexe 1

Fiches synoptiques aux preneurs de vue et réalisateurs 147

Annexe 2

Un exemple de synopsis 151

Annexe 3

Répertoire des motifs, effets et figures 153

RAPPORTS DE RECHERCHE

NO 96 JEAN-PHILIPPE LERESCHE. *MÉTROPOLE LÉMANIQUE : L'EPFL ET L'INNOVATION TECHNOLOGIQUE*. LAUSANNE, MAI 1992.

NO 97 GIL MEYER, DOMINIQUE JOYE, MICHEL BASSAND. *VIVRE EN MÉTROPOLE ?*. LAUSANNE, AUTOMNE 1992.

NO 98 DOMINIQUE JOYE, THÉRÈSE HUISSOUD, MARTIN SCHULER, THOMAS BUSSET, ET AL. *LE QUARTIER, UNE UNITÉ POLITIQUE ET SOCIALE ? : RAPPORT POUR LE PNR 25 "VILLE ET TRANPORTS"* LAUSANNE, AOÛT 1992.

NO 99 DOMINIQUE MALATESTA, DOMINIQUE JOYE, CHRISTINE SPREYERMANN. *VILLES ET TOXICOMANIE ; DES POLITIQUES URBAINES DE PRÉVENTION DU SIDA EN SUISSE*. LAUSANNE, SEPTEMBRE 1992.

NO 100 THOMAS BUSSET, ANNE DENTAN, PIERRE ROSSEL. *UNE VILLE, SES CENTRES DE LOISIRS ET LEUR FÉDÉRATION : À LA RECHERCHE DE LA FORMULE MAGIQUE*. LAUSANNE, AVRIL 1992.

NO 101 PASCAL AMPHOUX, CHRISTOPHE JACCOUD . *DES SERVICES POUR HABITER : ORIENTATIONS DE RECHERCHES ET EXPÉRIMENTATIONS*. LAUSANNE, JUIN 1992.

NO 102 LYDIA BONANOMI, GENEVIÈVE CYGAN, FRED HATT, PHILIPPE SCHAFFNER. *MODÉRATION DU TRAFIC : BIBLIOGRAPHIE*. LAUSANNE, SEPTEMBRE 1992.

NO 103 JEAN-CLAUDE BOLAY, ANTONIO CUNHA, EVELINE WAAS. *PAUVRETÉ URBAINE ET HABITAT POPULAIRE*. LAUSANNE, JANVIER 1993

NO 104 ANNE DENTAN BOLAY, JEAN-CLAUDE BOLAY. *RECONSTRUCTION APRÈS CATASTROPHE EN AMÉRIQUE LATINE*. LAUSANNE, AVRIL 1993.

NO 105 THOMAS BUSSET, BLAISE GALLAND, YVONA JENC, YVES PEDRAZZINI, PIERRE ROSSEL, MICHEL BASSAND. *LA POLITIQUE CULTURELLE D'UNE RÉGION URBAINE : LE CANTON DE GENÈVE, DOSSIER POUR UN PROJET DE LOI*. LAUSANNE, OCTOBRE 1992.

NO 106 HUGUES CHEVALIER. *ENQUÊTE SUR LA CONSOMMATION D'ÉLECTRICITÉ DES MÉNAGES À GENÈVE*. LAUSANNE, OCTOBRE 1992.

NO 107 ANTONIO CUNHA. *LA MÉTROPOLE ABSENTE ?*. LAUSANNE, DÉCEMBRE 1992.

NO 108 JEAN-PHILIPPE LERESCHE, DOMINIQUE JOYE, MICHEL BASSAND. *LA MÉTROPOLE LÉMANIQUE ET LA SUISSE ROMANDE : SYNTHÈSE ET RECOMMANDATIONS*. LAUSANNE, DÉCEMBRE 1992.

NO 109 PASCAL AMPHOUX, CHRISTOPHE JACCOUD. *PARCS ET PROMENADES POUR HABITER : ÉTUDE EXPLORATOIRE SUR LES PRATIQUES ET REPRÉSENTATIONS URBAINES DE LA NATURE À LAUSANNE*. LAUSANNE, DÉCEMBRE 1992.

NO 110 DOMINIQUE MALATESTA, DOMINIQUE JOYE. *TOXICOMANIE ET PRÉVENTION DU SIDA EN MILIEU URBAIN*. LAUSANNE, JANVIER 1993.

NO 111 JEAN-PHILIPPE LERESCHE, DOMINIQUE JOYE, JULIAN HOTTINGER. *POUVOIR LOCAL : ENTRE COMMUNE ET EUROPE*. LAUSANNE, AUTOMNE 1993.

NO 112 JOSEPH CSILLAGHY, AVEC BLAISE GALLAND ET AL. *LA PRIVATISATION DU LOGEMENT EN HONGRIE : UNE ÉTUDE DE CAS*, KAPOSVAR. LAUSANNE, MAI 1993.

NO 113 ANNE DENTAN, THÉRÈSE HUISSOUD. *LE BUS D'ÉCHANGE DE SERINGUES DE L'ASSOCIATION DU DROP-IN, BIENNE : BILAN DE DEUX ANNÉES D'EXPÉRIENCE, 1992-1993* . LAUSANNE, JANVIER 1994.

NO 114 BLAISE GALLAND. *SONDER L'IDENTITÉ DES ESPACES CONSTRUITS : EXERCICES SOCIOLOGIQUES EN ENVRIONNEMENT URBAIN : LE CAS DE LA BLÉCHERETTE À LAUSANNE*. LAUSANNE, SEPTEMBRE 1993.

NO 115 VINCENT KAUFMANN, SUZANNE STOFER. *LES PRATIQUES MODALES DES FRONTALIERS ENTRE THONON, ANNEMASSE ET GENÈVE : ÉTUDE EN VUE DE L'OPTIMISATION DE L'OFFRE FERROVIAIRE SUR L'AXE EVIAN - THONON - ANNEMASSE - GENÈVE EAUX-VIVES*. LAUSANNE, MAI 1994.

NO 116 CHRISTOPHE JACCOUD, JEAN-PHILIPPE LERESCHE. *MÉTROPOLISATION ET DÉVELOPPEMENT RÉGIONAL : TECHNOPÔLE ET SPIN-OFF DANS LA MÉTROPOLE LÉMANIQUE*. LAUSANNE, AUTOMNE 1993.

NO 117 PASCAL AMPHOUX. *L'IDENTITÉ SONORE DES VILLES EUROPÉENNES, GUIDE MÉTHODOLOGIQUE : TOME 1 - TECHNIQUE D'ENQUÊTES, TOME 2 - RÉPERTOIRE DES CONCEPTS*. LAUSANNE, NOVEMBRE 1993.

NO 118 DOMINIQUE MALATESTA, DANIEL KÜBLER, DOMINIQUE JOYE. *ZONE ET QUARTIER : RAPPORT SUR UNE ÉTUDE DE FAISABILITÉ PRÉSENTÉ À L'OFFICE FÉDÉRAL DE LA SANTÉ PUBLIQUE*. LAUSANNE, NOVEMBRE 1993.

NO 119 CHRISTOPHE JACCOUD. *L'APPART: UNE PERMANENCE ÉDUCATIVE EN MILIEU URBAIN : BILAN DE 18 MOIS D'EXPÉRIENCE : 1992-1994*. LAUSANNE, JUIN 1994.

NO 120 THOMAS BUSSET, BARBARA ROULET, MARTIN SCHULER. *LA CONSTITUTION DU PARC IMMOBILIER SUISSE : APPROCHE TYPOLOGIQUE DE L'HABITAT*. LAUSANNE, FÉVRIER 1994.

LIVRES

MICHEL BASSAND. *CULTURE ET RÉGIONS D'EUROPE*. LAUSANNE : PRESSES POLYTECHNIQUES ET UNIVERSITAIRES ROMANDES, 1990.

LYDIA BONANOMI. *LE TEMPS DE RUES*. GENÈVE ET LAUSANNE : GROUPE-CONSEIL ROMAND POUR LA MODÉRATION DE LA CIRCULATION, IREC, 1990.

JEAN-PHILIPPE LERESCHE. *LA FRANCHE-COMTÉ RÉINVENTÉE : LA DÉCENTRALISATION EN PRATIQUE (1982-1986)*. BERNE : P. LANG, 1991.

MICHEL BASSAND. *IDENTITÉ ET DÉVELOPPEMENT RÉGIONAL*. BERNE : P. LANG, 1991.

MICHEL BASSAND, BLAISE GALLAND, DOMINIQUE JOYE (ÉDS.). *TRANSFORMATIONS TECHNIQUES ET SOCIÉTÉS*. BERNE : P. LANG, 1992.

YVES PEDRAZZINI, MAGALY SANCHEZ. *MALANDROS, BANDAS Y NIÑOS DE LA CALLE : CULTURA DE URGENCIA EN LA METROPOLI LATINOAMERICANA*. CARACAS : VADELL HERMANOS EDITORES, 1992.

BLAISE GALLAND, JEAN-PHILIPPE LERESCHE, ANNE DENTAN, MICHEL BASSAND. *IDENTITÉS URBAINES : GENÈVE-LAUSANNE : DUO OU DUEL ?*. GENÈVE : GEORG, 1993.

PIERRE ROSSEL, FRANÇOIS HAINARD, MICHEL BASSAND. *ANIMATIONS ET IDENTITÉS : GESTION TERRITORIALISÉE DES CRISES*. LAUSANNE : L'AGE D'HOMME, 1993.

MICHEL BASSAND, PIERRE CENTLIVRES (ÉDS.). *VIVRE EN SOCIÉTÉ*. PORRENTRUY : SOCIÉTÉ JURASSIENNE D'EMULATION, 1993 . (PANORAMA DU PAYS JURASSIEN ; 4)

MICHEL BASSAND, JEAN-PHILIPPE LERESCHE (ÉDS). *LES FACES CACHÉES DE L'URBAIN*. BERN : LANG, 1994.

