



**HAL**  
open science

## “ La ville comme hypotexte ”

Catherine Chomarat-Ruiz

► **To cite this version:**

Catherine Chomarat-Ruiz. “ La ville comme hypotexte ”. Manzar, The Iranian Academic Open Access Journal of Landscape, 2012. hal-03849459

**HAL Id: hal-03849459**

**<https://hal.science/hal-03849459>**

Submitted on 11 Nov 2022

**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.

**Catherine Chomarat-Ruiz**

**Philosophe, maître de conférences – HDR en histoire des jardins et des projets de paysage**

**ENSP de Versailles-Marseille, en délégation à l'INRA, UMR SAD-APT, équipe Proximités.**

**c.chomarat@orange.fr**

### *La ville comme hypotexte*

#### *Résumé*

La question du piéton en milieu urbain et de ses prérogatives ne vont pas nécessairement de soi. Pour examiner ce point de vue, l'article se fonde sur deux articles du sociologue Bruno Latour montrant que la ville demeurerait à proprement parler « invisible » à tous ceux qui la parcourent. En premier lieu, il s'agit d'éclairer en quoi et pourquoi cette thèse va à l'encontre de ce que bon nombre d'écrivains, de sociologues, de psychologues, d'urbanistes soutiennent dès qu'ils ont pour souci la construction d'un espace urbain commun. Deuxième temps, l'article pose la question de savoir si l'on doit souscrire à cette manière de penser et admettre que l'espace urbain n'est qu'une illusion humaniste. Il met alors au jour les présupposés d'une thèse sociologique implicitement fondée sur une interprétation leibnizienne de la ville, une interprétation qui fait de l'urbain un « quasi-objet ». Enfin, le propos revient sur les signes qui feraient écran à la saisie de la ville par un piéton : le pictogramme, l'icône, l'objet kitch. Il tend en effet à montrer que si l'urbain demeure peut-être invisible, d'autres régimes de signes existent qui, notamment maniés par l'art, rendent la ville lisible, voire même « scriptible ». Et c'est à ce titre que la ville apparaît, au piéton, comme un « hypotexte ». En guise d'ouverture, l'article esquisse comment, sous forme d'ateliers pédagogiques, cette idée pourrait être expérimentée par des étudiants issus des écoles d'art, d'architecture, de paysage ou d'urbanisme.

#### *Hypothèse*

L'article instruit l'hypothèse d'après laquelle la ville fonctionne, entre autres, sur un régime de signes linguistiques. Certaines manifestations de l'art urbain laissent penser qu'elle peut dès lors être lue, voire écrite, par les piétons qui la parcourent. La ville serait, de ce point de vue, une sorte de texte originaire au regard duquel d'autres textes peuvent être composés : soit un hypotexte.

#### *Mots clés*

Bruno Latour – Guy Debord – Walter Benjamin - ville et hypotexte – ville invisible - promeneur – flâneur – art urbain

#### *Introduction*

Pour penser la manière dont un piéton appréhende une ville, il semble judicieux de se référer aux écrits de Bruno Latour, tant ce dernier demeure critique à l'égard de la possibilité de saisir une ville dans sa totalité et vis-à-vis du privilège dont le marcheur jouirait pour réaliser ce type d'appropriation. Dans l'« Introduction » qu'il rédige pour *Paris, ville invisible*, il soutient en effet l'idée que « Tout dans une ville demeure invisible, tout, et par-dessus tout, la

ville saisie comme totalité<sup>1</sup>». L'argument que fourniraient les « cartes satellites qui nous permettent de zoomer à tous les niveaux, si commodément, que l'on peut, en quelques clics, passer de l'Ile-de-France au toit de l'immeuble où nous habitons », ne tient pas, car elles ne suffisent pas à établir que nous avons affaire à un « panoptique », à soutenir qu'on « embrasse toute la ville » dans la mesure où l'on pourrait descendre en continu jusqu'à son moindre détail<sup>2</sup>. Il s'agit, selon notre sociologue pragmatique, d'une « illusion » dans la mesure où les images que propose *Google earth* sont toujours datées de quelques mois ou de quelques années, et parce qu'elles offrent un point de vue qui n'a rien d'informatif : en quoi une série de toits de cheminées montrerait-elle la ville tout entière ?

Quant au piéton, à « la flânerie », la « promenade », voire « l'errance » qui lui permettraient de saisir l'espace de la Ville lumière », Bruno Latour n'y croit pas davantage<sup>3</sup>. Car cet espace se comprendrait comme un cadre à l'intérieur duquel on pourrait se déplacer, alors même que ce sont ces déplacements qui fondent la ville et qui dessinent l'espace urbain. Ce cadre, écrit Brunon Latour, « n'est lui-même fait que des *traces laissées* par *d'autres* individus, qui se sont déplacés ou qui sont encore *en place*<sup>4</sup>».

À suivre Bruno Latour, il faudrait donc conclure que la ville demeurerait à proprement parler « invisible » à ses habitants et à tous ceux qui la parcourent. Or, ce constat va à l'encontre de ce que, de l'aveu même de l'auteur, bon nombre d'« écrivains, de sociologues, de psychologues, d'urbanistes » soutiennent en ayant pour souci la construction d'un espace urbain commun et donc pensé en respect à l'échelle du corps humain qui s'y meut<sup>5</sup>. Doit-on y souscrire et penser que cette manière de penser l'espace urbain n'est qu'une illusion humaniste ?

Pour répondre à cette question, cet article se propose d'explicitier l'opposition de Bruno Latour à ses devanciers, de mettre au jour le référent philosophique de cette thèse et ses enjeux. Nous serons peut-être alors à même d'avancer une autre conception comprenant la ville comme hypotexte.

## **L'opposition théorique de Bruno Latour**

---

<sup>1</sup> Latour, B., « Paris, ville invisible : le plasma », dans Macel, C., Birnbaum, D., Guillaume, V., (dir.), *Airs de Paris, 30 ans du Centre Georges Pompidou, Paris, 2007*, p. 260-263.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, souligné par l'auteur.

<sup>5</sup> *Id.*

De fait, le privilège du piéton, l'idée qu'il pourrait se saisir de la ville grâce à la lenteur de sa marche, à sa capacité à observer et à rêver tout à la fois, ont été défendus, entre autres exemples, par Walter Benjamin. L'attachement que celui-ci a éprouvé pour Paris, ses venelles, ses passages et les boutiques que ceux-ci abritent, est une chose bien connue. Dans une des lettres qu'il adresse à son ami Theodor Adorno, il écrit : « je reprends d'un mot votre désir de ne pas réduire les Passages au seul milieu de flâneur. Je puis honorer votre confiance en mes archives et donnerai la parole aux curieuses songeries qui vers le milieu du siècle ont conçu la ville de Paris comme une suite de galeries de verre, de serres en quelque sorte<sup>6</sup> ».

La conception de notre philosophe tient à ce que le flâneur ressent « les curieuses songeries », les projets architecturaux et urbains pensés à l'aune des innovations techniques qu'a représenté la capacité à couler de plaques de verre de grande surface, à fabriquer des poutrelles métalliques qui, des serres de jardin à la ville, ont envahis les cadres de vie urbains du XIX<sup>e</sup> siècle. Et c'est bien cette approche, qui repose sur la continuité entre la flânerie individuelle du piéton et le projet architectural, paysager et urbain, et qui implique la ville saisie comme un tout à partir d'une de ses parties, que conteste Bruno Latour.

Parmi les défenseurs d'une saisie spécifique de la ville par le piéton, plus exactement par un corps qui se meut dans un espace vécu, figure, dans un tout autre registre disciplinaire, Guy Debord. On connaît l'inspiration révolutionnaire et libertaire qui a poussé cet écrivain à comprendre l'histoire –de l'échec du front populaire, à la reconstruction fragile et bourgeoise de l'Europe, en passant par la seconde guerre mondiale-, comme « société du spectacle<sup>7</sup> ». Or, c'est dans ce cadre général que Guy Debord élabore le concept de « dérive ». Il s'agit d'explorer la ville de Paris non pas comme un promeneur, ou un voyageur, attaché aux images et stéréotypes issus d'une culture bourgeoise, mais en étant attentif aux ambiances aussi réelles que fugitives et à l'impact qu'elles ont sur le corps humain. Ce type-là d'exploration des villes, soucieux des passions, des affects du corps et de l'esprit que provoquent des ambiances paysagères et architecturales, pourrait renouveler la géographie urbaine traditionnelle. C'est ce que Guy Debord désigne sous le terme de « psychogéographie » et qu'il définit comme la discipline qui « se proposerait l'étude des lois

---

<sup>6</sup> Benjamin, W., « lettre à Theodor W. Adorno, du 23 février 1939 », dans *Correspondance*, vol. II 1929-1940, Paris, Aubier-Montaigne, 1979. Sur ce même thème, voir : *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages ; réed. Paris, Cerf, 1997.*

<sup>7</sup> Debord, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus<sup>8</sup> ».

L'opposition de Bruno Latour s'adresse implicitement à la critique que Guy Debord développe vis-à-vis des figures du promeneur et du flâneur. En effet, celles-ci n'ont-elles pas en commun avec le corps affecté du piéton la capacité à se saisir d'une ville considérée comme tout en partant des ambiances partielles qui la constituent ? Ce n'est pas la capacité à ressentir des ambiances urbaines que Bruno Latour conteste, mais leur valeur autre qu'individuelle. Ce que l'on ressent quand on marche dans une ville, les sens en éveil, vaut-il réellement pour la ville elle-même considérée comme totalité, c'est-à-dire en dehors et au-delà de soi ?

### **Le référent philosophique de cette analyse et sa signification pour l'espace urbain**

Cette analyse repose sur un référent et un argumentaire philosophiques qui demandent à être éclairés. Pour Leibniz, la création divine du monde est nécessairement parfaite, achevée, car on ne comprendrait pas pourquoi un être parfait pourrait déchoir en deçà de son omniscience et de son omnipotence en créant un monde qui ne serait pas le meilleur possible<sup>9</sup>. Les êtres créés ou « monades » composent ce monde selon une hiérarchie dont le critère est la capacité à percevoir ce qui les entoure et, de même que la création est parfaite, leur perception est fonction de la finalité de leur existence, sans possibilité d'être en deçà ou au-delà de ce qui leur est échu<sup>10</sup>. Autrement dit, ces monades sont donc dotées d'une perception du monde, à la hauteur de leur capacité et de leur destination, alors même qu'elles sont « sans porte ni fenêtre » et que ce monde ne tient – n'est réglé – que grâce à l'harmonie inhérente à la perfection de sa création.

En s'opposant à l'idée, différemment exprimée par Walter Benjamin ou Guy Debord, qu'un individu pourrait se saisir de la ville, en contredisant la conception d'après laquelle, pour des raisons tenant de l'innovation technique ou à la capacité d'être affecté en son corps, le piéton pourrait passer d'une partie au tout de la ville, Bruno Latour ne se réfère-t-il pas à la philosophie de Leibniz ? Sa thèse signifie qu'il n'y a pas d'harmonie préétablie qui, par le truchement de dispositifs optiques artificiels ou naturels, viendrait ordonner les vues monadiques – imparfaites dans leur visée totalisatrice-, du tout de la ville. Dès lors, cette

---

<sup>8</sup> Debord, G., « Introduction à une critique de la géographie urbaine », dans *Les lèvres nues*, n°6, Bruxelles, 1955.

<sup>9</sup> Leibniz, G. W., *La Monadologie*, 1714 ; rééd. Paris, Delagrave, 1880. Voir plus particulièrement les paragraphes 37 à 48.

<sup>10</sup> *Ibid.*, § 1 à 36.

position théorique suggère qu'il est impossible de se saisir rationnellement et de façon globalisante de la ville. Dans une approche latourienne de Leibniz, cela signifie que le paysage urbain est un « quasi-objet », un objet d'étude que l'on ne peut circonscrire et dont l'appréhension passe par l'analyse des pratiques sociales des usages et des systèmes de représentation – les images satellites, la carte, l'annuaire, etc-, qui en rendent compte<sup>11</sup>.

Dès lors, plusieurs réserves peuvent être formulées. Cette approche leibnizienne de la ville par Bruno Latour et, notamment, l'absence de cohérence et l'impossibilité d'opter pour une saisie rationnelle de l'espace urbain ne légitime-t-elle pas, sans le vouloir, une conception coercitive de l'espace ? Comment pourrait-on en effet concevoir un espace urbain commun si les êtres humains ne sont que des entités monadiques livrées à leur seul solipsisme ? Ne serait-on pas conduit, par des ruses spatiales, des comportements induits par l'agencement de l'espace, à contraindre leur comportement ?

### **Une hypothèse de travail : la ville comme hypotexte**

Avant que de se résigner à cette éventualité, nous pourrions cependant prendre Bruno Latour au mot et supposer que, pour un piéton, la ville est un ensemble de « traces que d'autres » ont déposées avant lui. En effet, les illustrations qu'ils proposent de Paris, en tant que ville invisible, relèvent de traces particulières. On y retrouve deux panneaux de signalisation routière : l'un signale des travaux et le danger que ceux-ci représentent pour les handicapés ; l'autre indique le risque qu'un « arbre penché » fait encourir aux automobilistes et aux piétons. Les autres images concernent un motif récurrent –la tour Eiffel- décliné sous la forme de photographie, de cartes postales, puis de modèle réduit. L'on comprend, d'une part, que les traces auxquelles le piéton à affaire sont en fait des pictogrammes, qui ne disent pas grand-chose de la ville en dehors de tel ou tel désagrément encouru. On admet, d'autre part, que l'icône de la ville de Paris est devenue image stéréotypée, voire objet kitch, qui ne renvoient pas réellement à la ville saisie en totalité. Ces traces rendraient Paris invisible au piéton dans la mesure où elles feraient littéralement écran.

Mais la ville recèle bien d'autres types de traces. En dehors de ces traces-là, il existe aussi des « signes », des fragments de discours, mêlés ou pas à des images, qui composent des œuvres d'art. De nombreux exemples peuvent être donnés, tels *Ex Libris-J.F. Champollion*, qui est une œuvre de Joseph Kosuth réalisée pour la Place des écritures à Figeac, dans le Lot, en France. Il s'agit d'une dalle en granit noir, gravée au sable, posée au sol, d'une surface de

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, § 49 à 90.

96m<sup>2</sup>. Elle représente l'agrandissement de la « pierre de Rosette » que Champollion a déchiffrée en 1822 et figure, par conséquent, trois versions de la même inscription en grec ancien, en écriture démotique (caractères cursifs) et en hiéroglyphes. Cette œuvre fonctionne comme un tapis minéral sur lequel circulent les promeneurs qui vont de l'impasse Champollion à l'impasse de la Monnaie. Elle entre en résonance avec deux autres éléments : d'une part, une carte du Nil, située au fond de l'ouverture d'une cave ; d'autre part, un belvédère qui, dominant la place, abrite un jardin d'inspiration égyptienne. Le tout forme, d'après l'artiste, un « Atlas topographique, historique et culturel ». Quand on sait que, depuis 1965, Joseph Kosuth prend appui sur la philosophie de Wittgenstein pour interroger la nature et le sens de l'art à partir des potentialités du langage, comment ne pas admettre que cette œuvre se distingue d'un pictogramme, d'une icône, d'un stéréotype ou d'un objet kitch ?

Le travail de cet artiste ressemble à celui d'un écrivain ; ils travaillent sur les potentialités de la graphie, pour le premier, de la langue, pour le second. Avec Joseph Kosuth, les langues, les écritures, se font graphiques, c'est-à-dire formes qui, en changeant d'échelle, investissent l'espace public –en l'occurrence, une placette- qu'elles relient à l'histoire de la civilisation égyptienne rencontrant l'histoire toute locale d'une bourgade française du XIX<sup>e</sup> siècle. L'œuvre artistique, dans sa matérialité brute, n'interroge-t-elle pas le caractère incongru de cette relation ? Ne revient-elle pas, à travers l'opacité que retrouve l'écriture sous les pas des promeneurs non égyptologues, sur la capacité des signes linguistiques écrits à conserver et transmettre l'histoire de l'humanité ? Et, dès lors, n'invite-t-elle pas à écrire –réinventer- une histoire pour cette ville ?

Ces œuvres, au rang desquelles on pourrait placer, pour ce qui concerne Paris, *L'arbre à voyelles* que Penone a réalisé pour le jardin des Tuileries ou l'inscription que Ben, M. Bourget, J. Le Gac et J.-M. Albert ont apposée sur les murs du Square du 52 rue de Belleville, ne rendent pas la ville visible. Elles ont plutôt pour ambition de la rendre lisible au promeneur, voire « scriptible », pour utiliser une distinction forgée par Roland Barthes afin de qualifier les textes littéraires<sup>12</sup>.

Avant que de retirer à notre piéton toute possibilité de se saisir de la ville qu'il parcourt, ou de croire que seuls des projets urbanisme coercitifs peuvent composer un espace public commun, il conviendrait d'instruire l'hypothèse selon laquelle les œuvres d'art public transforment les rues, les places, les parcs, les délaissés –la ville, en somme- en « hypotexte » pour qui veut bien les lire, voire qui accepte de composer le récit originel auquel elles semblent renvoyer.

---

<sup>12</sup> Barthes, R., *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

## **Conclusion**

Certes, il faudrait instruire ce qui, dans le cadre dévolu à cet article, n'est qu'une construction théorique. En se dotant d'un corpus d'artistes dont les œuvres investissent l'espace public, il serait peut-être possible d'élaborer une typologie des productions artistiques selon la manière de parcourir la ville qu'elles induisent, de la lecture la plus passive à l'écriture la plus passive. Et comme l'œuvre ne peut aller au-delà d'elle-même, qu'elle demeure ouverte au piéton à qui il incombe de la parfaire par l'écriture, quatre ateliers pourraient être proposés à des étudiants artistes, architectes ou paysagistes, pour se saisir de cet hypotexte urbain et expérimenter plusieurs façons d'être un piéton dans une ville. Dans l'« Atelier 1 », il s'agirait de « raconter la ville originelle, dans l'« Atelier 2 », il faudrait rendre compte, par une carte sensible d'un parcours, dans l'« Atelier 3 », il serait question de comparer, en partant de deux ou trois villes, la mise en œuvre de ce type d'art urbain, enfin, dans l'« Atelier 4 » il incomberait à l'étudiant de créer un nouveau dispositif urbain pour faire écrire un piéton dans une ville... Cela ne paraît pas hors de portée.