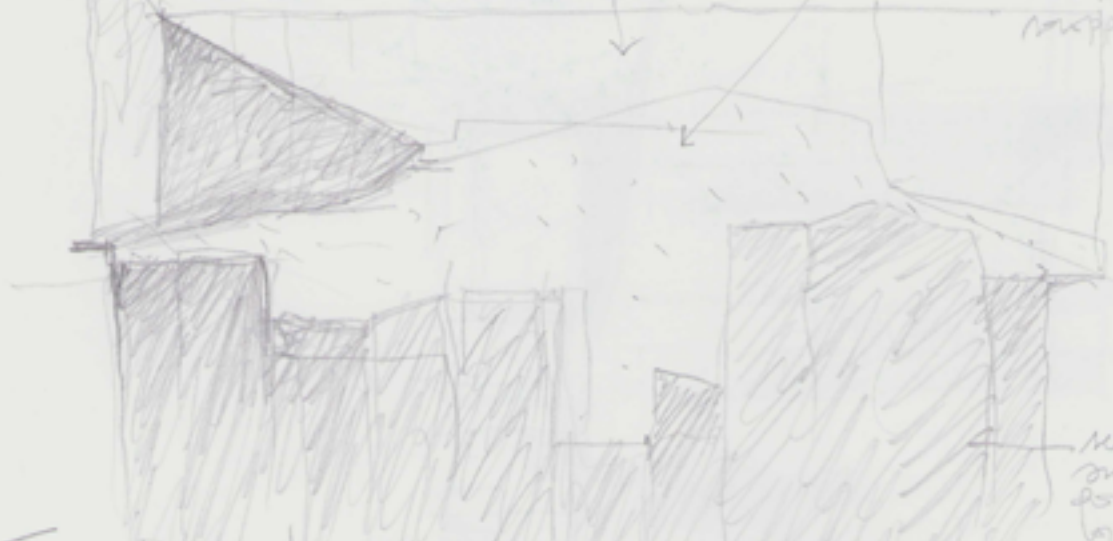


Dispositivo 3D per il tavolo sulla finestra a Mary  
 questo va sovrapposto alle  
 proposte montate

vedi foto (Pensa che  
 2 di questi  
 supporti)



vedere  
 su cui  
 per  
 la tavola

7 Dispositivo per Mary - Montreal 09/01/2022

Dispositivo per Mary / I sono fermi, non si muove

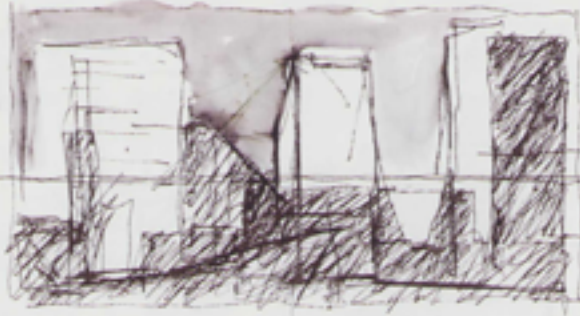
due sono in legno  
 loro che fa' in  
 metallo è uno

quindi le pareti  
 come una parete che  
 guida fra



(Dispositivo 3D per la parte centrale di Mary Atlantic | 09/01/2022

→  
orientate



Disegni per Many,  
pannelli digitali

→ città con info-montaggi

→ Terem' non: lo spazio  
della Temg ...



discuti con ferro e ora  
fare più complete ...  
figle de fo' de 3A -  
4 for' min' in casa



Disegni per Many / Ghile Fiorluti / Maurizio 03.01.2022 / \*

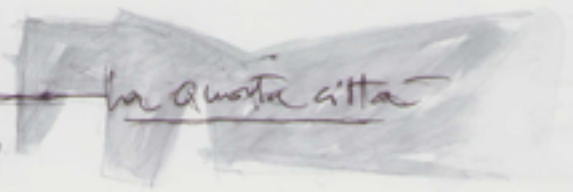


città di Many montaggi

figure del mito Teri pitura  
(in un scenario urbano  
dopo la scomposizione quasi  
appena le città dell'alto)



la quarta città

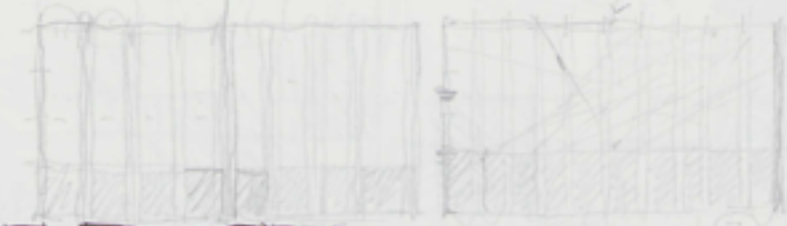


Disegni per Many / Ghile Fiorluti / Maurizio 03.01.2022 / \*



prospetto sezione

altro tramo per Mary



senza trappi



x3  
x6



per il  
per la ditta  
in (+)

x4



trame per Mary

g. h. h. p. i. n. d. i.

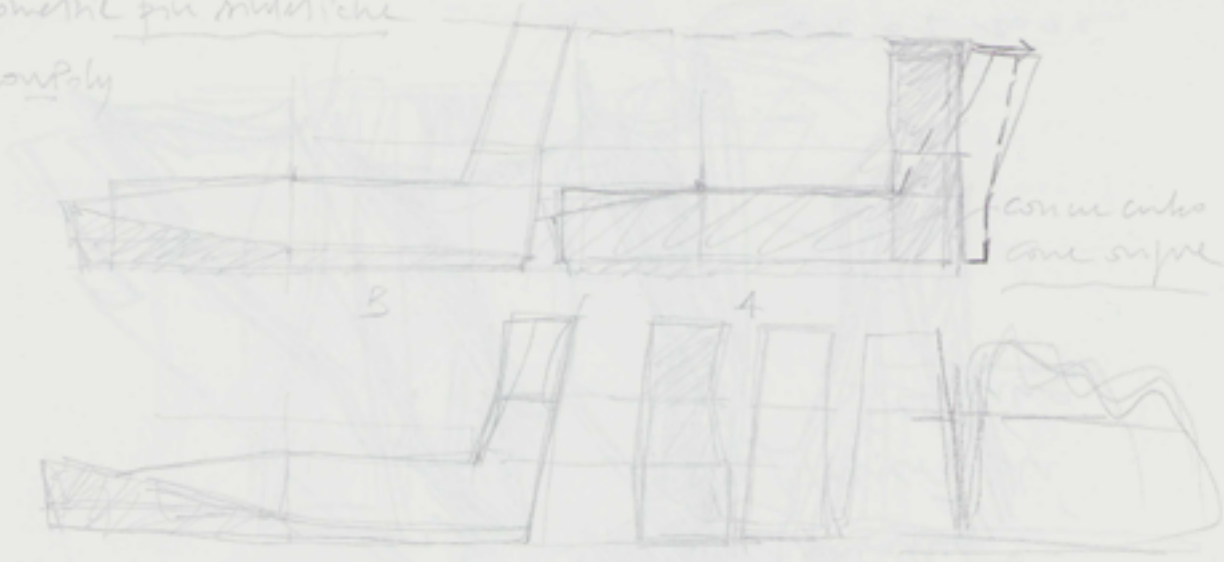
Monte eni  
01022022



Tene pe Mary / Monreni 01.02.2022 / Ghidde Furlan

geometric più minime

longoly

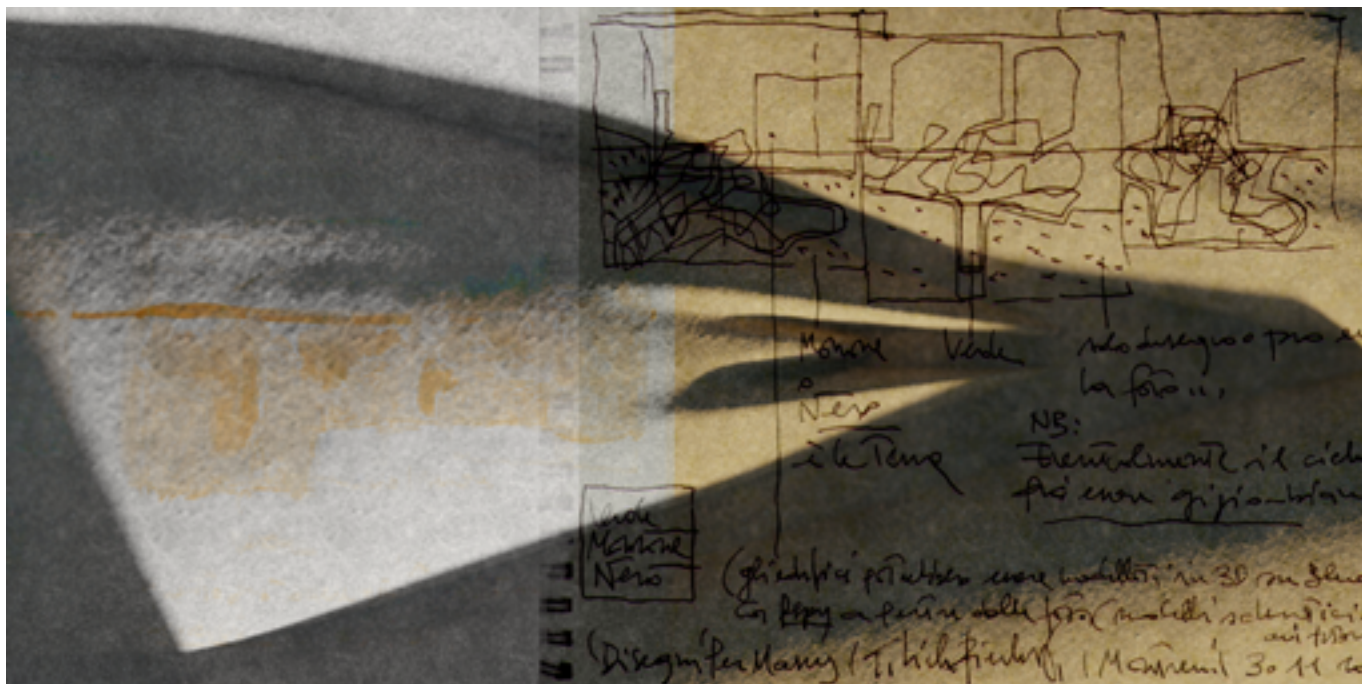


Francesca / \*  
Foto

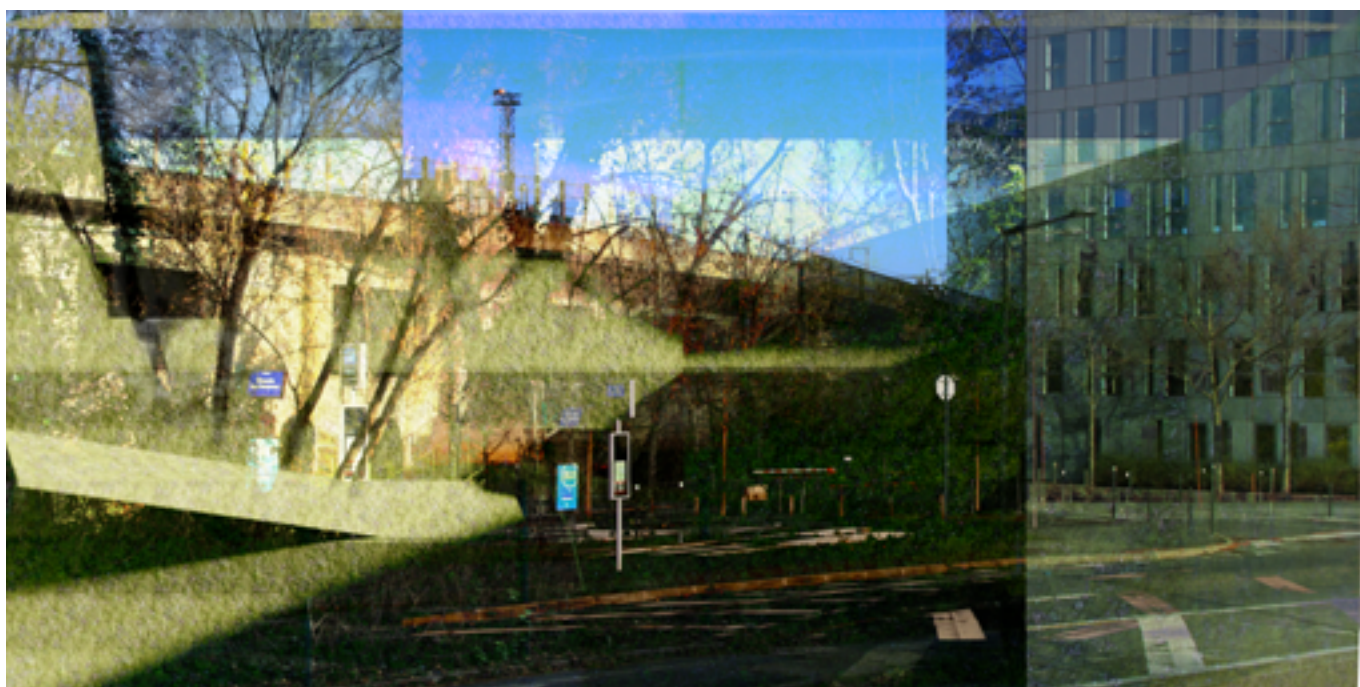
Milano / Libellera

col polacchi

Ghidde Furlan / 02.02.2022







*Figures 26 à 30.* Gabriele Pierluisi, *Vedute pour Massy*. Vues paysagères et urbaines de la ville de Massy, quartier Atlantis. Photos et peinture numériques, modélisation 3D et *rendering*.

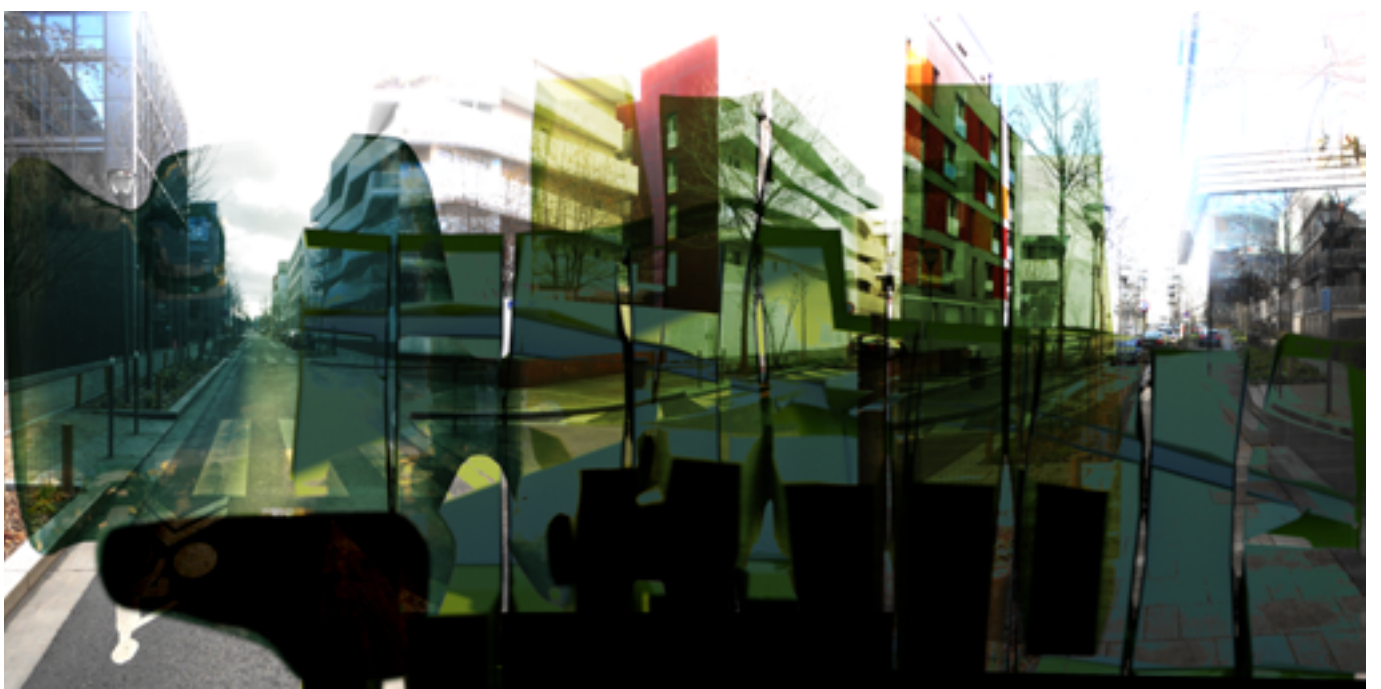
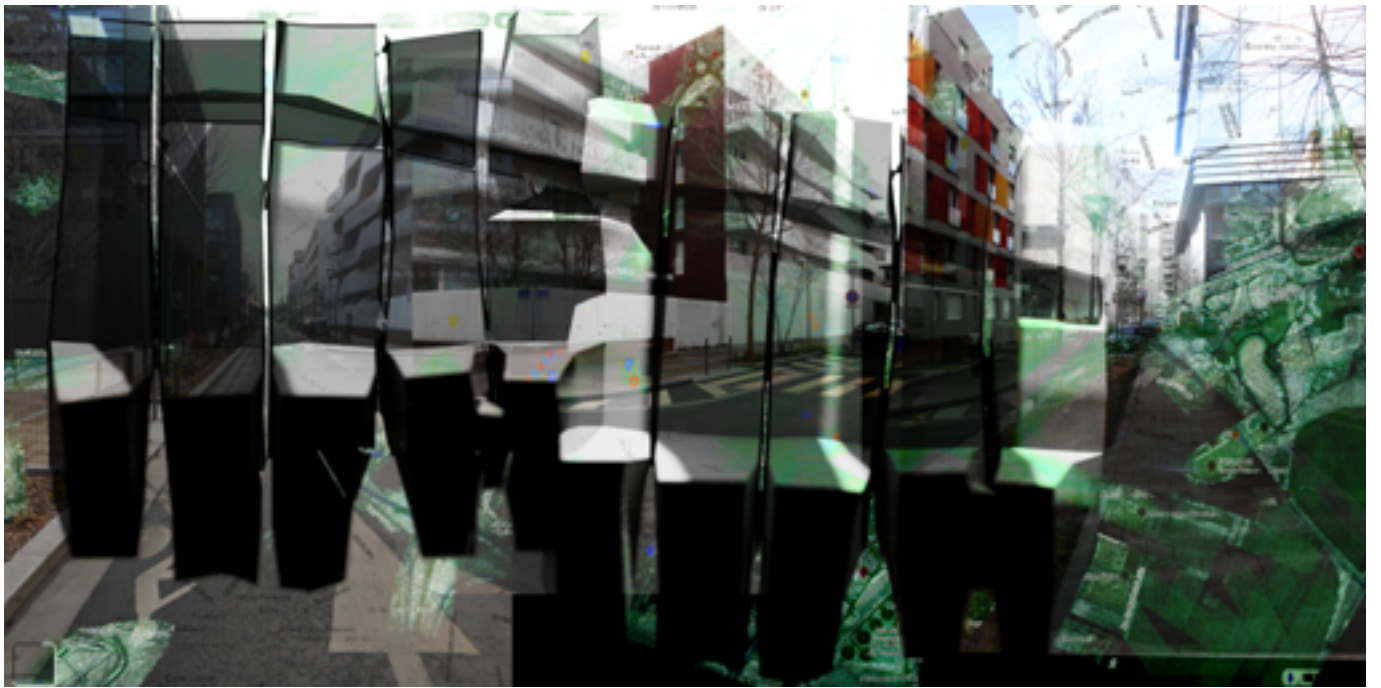
26. Page 104, en haut : « Gare TGV\_Verte ».

27. Page 104, en bas : « Place Grand Ouest\_Terre ».

28. Page 105, en haut : « 2/3/4\_Terre ».

29. Page 105, au centre : « Leonardo Da Vinci\_Terre ».

30. Page 105, en bas : « 2/3/4\_Verte ».



## REPRÉSENTATION DU PAYSAGE URBAIN ET PROJET

### *Les figures du paysage urbain : image et projet*

Les thèmes ci-dessus identifient des priorités d'observation et des figures de projet qui répondent globalement à un changement de stratégie pour la ville contemporaine. En d'autres termes, ils font ressortir des visibilitées différentes des espaces existants. Ces visibilitées doivent répondre à un contre-mouvement, à savoir la territorialisation de la ville, phénomène inverse à l'expansion de l'urbain et qui consiste à *reterritorialiser* la ville, c'est-à-dire réintroduire la terre, réinventer un espace-paysage dans nos villes.

La terre est emblématique de la complexité des rapports induits par une transformation urbaine écologique. En effet, elle implique la biodiversité, la possibilité de l'eau et des espèces végétales. C'est aussi un matériau de construction, modelable pour redéfinir l'espace. La terre unit nature et architecture<sup>41</sup>. De façon symbolique et opérationnelle, on peut la penser comme un *système passant* entre deux mondes, celui de la ville et celui du territoire. La terre est le lieu relationnel par excellence qui accueille et met en relation différents éléments, et qui est elle-même générée par des relations.

L'histoire de l'architecture, tout comme celle du paysagisme, regorge d'exemples où la question du sol a généré des dispositifs de médiation entre les deux dimensions d'architecture et de paysage. Il suffit de penser à Le Corbusier : dans la cité radieuse de Rezé, les grands pilotis rythment une nature modelée entre reliefs topographiques et plans d'eau ; dans deux dessins en coupe du pavillon suisse de la cité universitaire, il s'attelle à représenter comment les pilotis s'appuient sur les terrains caverneux (Le Corbusier, 1929-1934). Pour Le Corbusier, autant, voire plus, que pour d'autres architectes modernes, l'architecture se nichait dans une nature idéale, autre, sauvage et douce, héritière de l'esprit rousseauiste, au rapport d'opposition duale nature/architecture. Les fondements des bâtiments avaient ce rôle de relier ces deux mondes, d'abord de manière technico-abstraite, puis progressivement de façon plus matérielle et expressive. Le Corbusier remplace le soubassement massif de l'architecture classique par un vide entre les pilotis, un espace de visibilité qui révèle au regard la nature idéalisée, fonctionnalisée et accueillante. Ce territoire idéal s'étire

sous les pieds délicats des édifices de Le Corbusier. Architecture et nature : deux univers juxtaposés, reliés plus par le regard que par la matière.

Prenons un autre exemple français, cette fois du côté de l'aménagement paysager, avec tous les fondements, escaliers, murets, bordures de bassins, talus des jardins d'André Le Nôtre. Ces aménagements jouent le rôle de médiation entre les structures construites en pierre et la terre, et ils définissent en même temps les contextes entre ce qui est étanche et ce qui ne l'est pas, les espaces de la promenade, les confins entre *natura naturans* et *natura naturata*. Il est intéressant de noter que, chez Le Nôtre, le rythme architectonique est dicté par la possibilité de déplacer et d'organiser la terre, ses éventuelles pentes, jusqu'à frôler l'éboulement naturel. Le regard et le chemin sont, pour ainsi dire, guidés par ce que l'agencement de la terre rend possible. La terre oriente l'architecture, en plus de s'y intégrer. Dans sa progression axiale, l'espace du jardin, du terrain avec ses dénivelés, parvient, grâce au travail concentré sur les pentes, à se présenter comme le substrat fondateur de l'espace proprement architectonique : le royal ou le château.

Ces deux exemples, parmi tant d'autres, nous racontent l'existence d'une série de *dispositifs d'interface* entre nature et architecture pour donner une forme à l'exigence de dialogue. Ces dispositifs nous montrent comment l'architecture se décline dans le paysage ou comment le paysage s'identifie à travers l'architecture.

Il s'agit fondamentalement de l'assemblage de ces deux facteurs, ou plutôt deux idées : l'idée d'architecture et l'idée de nature. Dans cette optique, les deux termes s'opposent et se juxtaposent jusqu'à générer un système.

Or, aujourd'hui, nous aurions besoin d'une réflexion et d'un mode opératoire qui ne soient ni binaires ni juxtaposés, mais fondés sur l'intégration et la continuité.

L'enjeu est de comprendre comment réinventer maintenant cette opération d'*assemblage* entre nature et architecture, à la lumière des paradigmes environnementaux qui ont changé notre vision du monde, notamment en brisant ce dualisme. En d'autres termes, de quelle forme d'assemblage la quatrième ville a-t-elle besoin ?

Avant d'avancer une réflexion sur les formes compositionnelles entre architecture et paysage, soulignons comment, dans le contexte du passage de la troisième à la quatrième ville, les dispositifs

relationnels susdits s'érigent comme des figures conceptuelles à part entière. Disons qu'ils sont les véritables outils du projet, définis dans un premier temps en image et déclinés ensuite en figures conceptuelles spécifiques. L'architecture devient l'infrastructure du paysage.

### *Du collage au morphing : notes pour le projet*

L'assemblage moderne, qui influence encore nos formes de composition, repose sur la juxtaposition d'éléments différents, des fragments qui, une fois accolés, définissent un nouveau système.

Dans le collage, exemple de composition moderne par excellence, l'effet esthétique et conceptuel naît de l'opposition : une forme est d'autant plus évidente, et son rôle est d'autant plus fort, qu'elle est en contraste avec son cadre et les autres signes de l'œuvre. L'opposition entre différents éléments et la dynamique de relations conflictuelles qui en découlent constituent un système logique, un choc esthétique qui configure le projet. La modernité avance sur le contraste. La dialectique comparative et oppositionnelle entre des pièces différentes conduit à la catégorisation analytique puis à la synthèse, l'assemblage additif. En dialoguant par simple juxtaposition, les fragments modernes maintiennent leur statut originel de signes auto-référentiels typologiquement définis. C'est dans la confrontation avec d'autres signes que le sens global de l'œuvre est créé. Disons que les relations complexes du monde se réduisent au principe de l'opposition : si les rapports entre les choses n'ont pas de véritable forme, ils sont, pour ainsi dire, sublimés dans une différence qui renvoie leur définition à un lieu conceptuel, perceptible par le raisonnement plutôt que visible dans ses formes. Les relations désignent le vide, ou le joint, ou encore l'interface entre objets.

Dans le développement urbain, la modernité a usé de ce même mécanisme d'addition de fragments pour redéfinir la ville par le recours à des objets architectoniques *prêts à l'emploi*, des fragments d'espaces qui faisaient de la discontinuité une stratégie esthétique. Le territoire, la terre sont un résidu aléatoire, le connecteur inconscient des fragments de projet.

La logique du développement paysager de la quatrième ville aura la charge de retrouver la continuité entre lieu, contexte, territoire et architecture, apte à unir, pour ainsi dire, le fond et la figure. Il faut donc élaborer les interfaces jusqu'à leur donner forme.

À propos du tissu relationnel nécessaire à la quatrième ville, si l'on voulait rendre visibles les relations, faire d'elles la forme qui connecte plutôt que l'interface de juxtaposition entre éléments différents, il faudrait passer à une autre modalité de composition qui reposerait sur la fusion plutôt que sur l'addition.

Si le *morphing* utilise aussi des fragments ou des parties, leur assemblage tend à atténuer les discontinuités et façonne plutôt un passage fusionnel entre une chose et l'autre. Dans ce processus de métamorphose, les choses n'existent pas en soi, en tant qu'éléments isolés et juxtaposés, mais elles fusionnent pour construire des figures complexes qui s'appuient sur des liens. En clair, le *morphing* procède formellement sur les « passages » entre différents thèmes, objets, fonctions, espaces et cadres disciplinaires.

Le *morphing* est la figure clé de la nouvelle intervention urbaine : sur cette idée, nous pouvons imaginer l'intégration entre paysage et architecture d'où naîtra le futur paysage de la ville.

Dans l'opération de métamorphose, les formes des fragments importent, car l'une évolue dans les autres, les passages entre divers éléments sont les formes constitutives du nouvel ensemble.

On peut considérer dans cette optique que la terre est un système constructif qui s'articule sur les figures relationnelles entre le territoire et la ville, définissant en même temps un nouveau paradigme urbain et une nouvelle perspective de paysage naturel ; une nouvelle idée d'architecture vers une nouvelle idée de nature.

Le travail présenté ici, les dessins, les assemblages numériques des polyptyques et les procédures de production exploitent le thème du *morphing* ; c'est-à-dire que chaque image montée se dissout dans la suivante par le biais de transparences, de fusions de niveaux de couleurs, d'ombres noires.

L'image elle-même est provisoire dans cette logique métamorphique. Bien que fixe, elle prélude à sa mutation vers d'autres images, d'autres formes. En ce sens, l'image exprime le travail de superposition qui la génère et montre le processus depuis la prise d'après nature jusqu'au remaniement qui génère sa présence ; *objet relationnel* qui fixe un flux processuel dans son immobilité.

Dans le projet, la représentation est nécessairement provisoire : à travers la production de quelques images significatives, elle fixe des passages dans l'évolution du projet lui-même : une série d'icônes

clés permettant d'inventer d'autres formes successives. Le travail de conception est essentiellement perceptif, puisque voir les images produites en cours d'élaboration permet d'inventer d'autres figures à partir de celles-ci.

Que ce soit dans la présente recherche ou en général dans notre façon de travailler, les prémices du projet proprement dit consistent à définir ce contexte imaginaire, qui se résume en quelques « tableaux » qui, en quelque sorte, « mesurent » la possibilité d'expansion d'une forme dans un lieu. Ces images préliminaires deviennent le lieu où l'assemblage des représentations urbaines génère une série d'autres formes, analogues, que l'on peut appeler les *figures du projet*. Et ces figures sont doublement significatives, car elles sont valables en tant que forme mais révèlent aussi un mode opératoire : la manière dont on parvient au projet à travers le dessin. En effet, chaque image est aussi la recherche d'un système technique et opérationnel. Chaque image implique une formativité qui ouvre de nouvelles façons de composer la matière ; elle est à la fois une vision figurative et une invention procédurale. Une matière complexe et métamorphique qui est inhérente au fondement du projet.

### Mots-clés

Anthropocène, hyperville, quatrième ville, images, mouvement, représentation.

### Notes

1. La recherche en objet est le résultat d'une convention de recherche de trois ans, établie entre le département d'architecture et de design (DAD) de l'École polytechnique de l'Université de Gênes, avec les enseignants-chercheurs responsables de la recherche : Maria Linda Falcidieno et Enrica Bistagnino, et le LéaV (Laboratoire de recherche de l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles). Enseignants-chercheurs responsables pour le LéaV : Gabriele Pierluigi et Annalisa Viati Navone.

2. Sur l'idée de régimes historiques aux temporalités différentes, nous nous référons aux travaux de Fernand Braudel (en particulier 1969 et 1985).

3. Il faut entendre le terme « générique » au sens d'homme générique, qui représente tous les autres, adopté par Marc Augé (2017). Il écrit : « Affirmer la dimension générique de toute individualité singulière, c'est en effet inverser la proposition et postuler que, si divers et pluriel qu'il puisse être, l'autre aussi "est un je" » (p. 96).

4. La question phénoménologique est complexe et se définit aujourd'hui vraiment comme une ontologie du monde. En nous appuyant sur les travaux de Renaud Barbaras (2016), nous pouvons donner succinctement quelques passages clés de la pensée phénoménologique, utiles pour éclairer notre raisonnement. D'abord Husserl, car c'est avec lui que la théorie phénoméno-logique s'écarte nettement des traditions antérieures sur deux points essentiels. La perception est définie comme une certaine intuition qui confère une présence à l'objet observé, ce qui libère largement la perception de la sensibilité et accentue à l'inverse la donnée d'expérience directe. D'autre part, Husserl dit que la présence phénoménologique de la réalité, son « don », est partielle et non exhaustive. En d'autres termes, percevoir revient à faire des « croquis » partiels du réel, une partie de la réalité restant dissimulée à nos yeux. Ainsi, pour Husserl, l'acte perceptif est une association entre la présence de la chose vue et la distance par rapport à son sens complet.

Selon Bergson, la perception procède d'un découpage, à l'intérieur du réel, d'une série limitée et sélectionnée d'images, et ces images sont choisies en fonction de la volonté d'action de l'observateur. Les images se « détachent » du fond continu du perçu et deviennent alors, par réduction de la présence visuelle, une représentation.

C'est à Merleau-Ponty que nous devons la description du processus perceptif comme une *incarnation* de l'observateur et du monde, et donc l'union de l'observateur et de l'objet dans la « chair » du réel. Le sens du perçu devient une communion entre les entités puisque le monde n'existe que sous l'observation sensible. La perception possède, en tant que communion profonde avec le monde, une portée ontologique totalisante ; l'expérience perceptive et le monde, exprimés par le langage, sont en totale adéquation. Il se dégage alors un double caractère de la perception comme participation à la même substance du monde, à travers les sens, et de rencontre avec lui. La rencontre, comme volonté, devient un mouvement *vers* le monde.

La question du mouvement vers le monde est centrale pour Barbaras, qui la soumet à la pulsion du désir : désir de rencontre qui génère également les distances et l'insatisfaction permanente à l'égard du perçu. Ce concept induit l'idée du monde comme processus. L'idée de mouvement implique l'extension à une réciprocité entre le sujet qui perçoit et la structure du monde : le sujet ne commence pas avec le *mouvement* vers le monde, mais il commence *dans le mouvement* du monde.

Pour notre argumentation, il convient également de citer le texte fondamental de Maurice Merleau-Ponty (1945) : *Phénoménologie de la perception*.

5. Pour l'idée de temps et de ville, voir également l'interprétation donnée par Giulio Carlo Argan (1983) à propos du rapport entre ville réelle et ville idéale, entre ville moderne et ville historique.

6. À propos de la datation historique de la modernité, Mubi Brighenti (2020) rappelle que « des auteurs comme Arendt et Foucault, entre autres, prônent une modernité "courte", qui se serait forgée pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, Arendt lie la modernité aux processus révolutionnaires français et américain, tandis que Foucault l'associe à un ensemble de

## Notes (suite)

nouvelles technologies de pouvoir et à l'épistémè des sciences humaines. Cela diffère de la datation historique "standard", qui situe le début de l'époque moderne vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle (Foucault désigne d'ailleurs les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles comme l'"époque classique"). Mais les auteurs ne sont pas tous d'accord : en tant qu'historien de l'État, Schiera a proposé par exemple une pré-datation selon laquelle la modernité émerge dès le XI<sup>e</sup> siècle, avec le mouvement des communes puis des seigneuries en Italie. Selon lui, c'est déjà à partir de ce moment historique que l'on peut effectivement identifier la tension fondamentale du gouvernement moderne, entre réglementation et mélancolie ». Cette dernière datation nous semble particulièrement concordante avec l'histoire de l'urbanisme et les figures des paysages urbains.

7. Consulter également le classique Lewis Mumford (1961) ainsi que Leonardo Benevolo (1993 et 2011).

8. Même le terme de « nature » nécessiterait une discussion, mais prenons-le ici pour se comprendre. Notons que l'on pourrait y superposer le mot « paysage », au sens de Gilles Clément (2004), qui fut le premier, avec sa définition du « Tiers paysage », à nous permettre de saisir la richesse et la plénitude du « vide » moderne.

9. Remarquons l'analogie intéressante entre les grilles de perspective de la « règle » constructive de la Renaissance et le plan abstrait, isotrope et mesurable de la ville soumise au zonage du mouvement moderne (Corboz, 1993). La grille abstraite est d'ailleurs une icône implicite ou explicite, mais décisive dans les « plans de travail » des programmes CAO.

10. « Dehors, c'est toujours dedans [...] ; dehors, c'est l'exode, l'exosphère d'un espace impropre à la vie » (p. 153).

11. Dans *La Pandémie, l'Anthropocène et le Bien commun*, l'auteur met en relation deux dimensions : celle de l'Anthropocène et celle de l'émergence de luttes pour les « biens communs ». Toutes deux découlent du capitalisme tardif qui gouverne le monde, dans lequel le principe dominant de l'exploitation des ressources (extractives et coloniales) génère par réaction aussi bien les catastrophes bioclimatiques que la défense des « biens communs », et qui déplace les termes du débat démocratique vers des formes de démocratie directe, du citoyen à la contrainte législative, au-delà du débat politico-parlementaire.

12. Dans le livre *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, très célèbre, Latour explique comment l'épistémologie de la science et de la culture doit aujourd'hui, à l'ère de l'Anthropocène, devenir autre chose. Le nouveau régime climatique, Gaïa, comme enjeu, impose un changement total des paradigmes de référence de l'« anthropologie des Modernes » : « Cette anthropologie des Modernes que je poursuis depuis quarante ans se trouve de plus en plus en résonance avec ce qu'on peut appeler le *Nouveau Régime climatique*. Je résume par ce terme la situation présente, quand le cadre physique que les Modernes avaient considéré comme assuré, le sol sur lequel leur histoire s'était toujours déroulée, est devenu instable. Comme si le décor était monté en scène pour partager l'intrigue avec les acteurs. À partir de ce moment, tout change dans les manières de raconter des histoires, au point de faire entrer en politique tout ce qui appartenait naguère encore à la nature - figure qui, par contrecoup, devient une énigme chaque jour plus indéchiffrable » (p. 11). Si le second texte, *Où suis-je ? Leçons du confinement à l'usage des terrestres*, plus récent, va dans le même sens, il insiste davantage sur les limites (il a été écrit pendant le confinement dû à la pandémie de covid-19) et sur la manière dont celles-ci nous imposent une conscience commune de Terriens. Le monde n'a pas d'extérieur, de « dehors » au-delà de la maigre couche atmosphérique. En être conscients nous oblige à changer de stratégie et à travailler sur et pour la Terre. Ainsi, le livre de Latour, à la fois scientifique et porteur d'un message (évident dans sa prose et dans ses pièces de théâtre), tend à définir une convergence politique active pour changer de cap face à la crise environnementale.

13. Outre l'œuvre de Latour, la rupture du rapport « moderne » avec le monde et la construction d'un système de continuité entre l'individu et le monde façonnent les philosophies de nombreux auteurs contemporains. On peut citer notamment l'idée d'« écoumène » d'Augustin Berque (1987), qui, travaillant sur l'idée de *milieu*, à partir de la philosophie des lieux, orientale comme occidentale, le définit comme un espace d'interactions dynamiques, *trajection*, un mouvement, physique et intellectuel entre l'homme et l'espace, l'homme et le système vivant, c'est-à-dire une activité de relation entre *physique* et *phénoménologique*. Ainsi, « l'écoumène est une relation : la relation à la fois écologique, technique et symbolique de l'humanité à l'étendue terrestre » (p. 17). Ainsi, la « Terre » s'incarne en « monde » pour l'homme, et en général pour le vivant. Et encore l'écoumène comme ensemble de milieux humains : « Notre *milieu* est à notre égard dans un état de mouvance passive et active : il est le domaine sur lequel nous agissons, et qui porte les marques de cette action, mais il est aussi le domaine qui nous affecte, et auquel nous appartenons de quelque manière. Je veux dire ensuite que l'écoumène est une relation mouvante, aux limites mobiles [...]. Les milieux humains sont une relation, pas un objet. [...] Nous participons ontologiquement de cette relation, comme en participant les choses de notre milieu ; ce qui signifie que notre être et le leur se chevauchent ou même s'identifient dans une certaine mesure. Nous avons donc avec ces choses un rapport bien plus complexe et plus mouvant que la simpliste dualité sujet/objet » (p. 142).

Le dépassement de la modernité est donc pour Berque dans la compréhension relationnelle du monde comme acte « trajectif » entre les choses en soi et leur extension symbolique et conceptuelle, ou selon ses propres mots entre le « Topos » aristotélicien et la « Chôra » platonicienne. Cette interaction entre objectif et subjectif transcende le lieu matériel, bien qu'elle le présuppose nécessairement. Ainsi, un « milieu » est à la fois matériel et immatériel, subjectif et objectif, tout comme l'écoumène dans son ensemble. Dans cette logique, le paysage est pour Berque « paysage empreinte et paysage matrice » et possède deux faces : l'une relève de sa substance matérielle et visible, l'autre de relations immatérielles et invisibles. Le paysage possède à la fois une existence physique, qui n'implique pas nécessairement l'existence de l'humain, et une présence à l'esprit humain, qui présuppose une histoire et une culture spécifiques. Par rapport à cette condition complexe et ambivalente du paysage, la pensée moderne ne reconnaît qu'un univers objectal (un objet qui existe en soi, sans lien avec notre propre expérience), géométrique, nécessaire, purement quantitatif et donc totalement neutre, l'espace universel de Newton mesurable à travers des coordonnées cartésiennes. En somme, l'exact contraire du paysage, qui révèle à nos sens un espace toujours singulier, centré, hétérogène, orienté, limité par un horizon, qui ne peut être que relatif et irréductible à la mesure (autre que celle du chemin et de l'expérience), car il est inatteignable dans son ensemble. Pour cette conception du paysage, se référer à Berque, 2016.

Ce même esprit de compréhension de nature et culture apparaît également dans l'œuvre de Descola (notamment en 2005).

14. « Nous sommes au cœur d'une utopie en train de se défaire au moment même où elle essaie de se bâtir : celle de l'alliance féconde et définitive entre démocratie représentative et marché libéral à l'échelle planétaire. Des régimes qui n'ont rien de démocratique s'accommodent très bien du marché libéral ; la spéculation financière prend le pas sur la logique de la production et de la prospérité sociale. Dans les domaines des connaissances comme dans celui des ressources économiques, l'écart ne cesse de grandir entre les plus favorisés et les plus démunis, y compris dans les pays émergents. Nous nous acheminons vers une planète à trois classes sociales : les puissants, les consommateurs et les exclus » (Augé, 2017, p. 17).

Sur l'idée d'abstraction du marché mondial, consulter Antonio Negri (2014). Dans *Arte e multitudine*, recueil de textes écrits entre les années 1980 et le début des années 1990 (la première édition partielle du livre cité date de 1990, avec des lettres de 1988, donc en pleine culture postmoderne), Negri développe une théorie d'opposition marxiste entre l'abstraction du système de production du marché et la contre-abstraction de l'art comme recherche d'une alternative poétique ; donc un passage de l'abstraction massifiée des marchandises à la singularisation immatérielle de l'individu et de sa puissance expressive dans le travail immatériel.

## Notes (suite)

Comme l'écrit l'auteur dans les dernières pages du livre : « Nous n'avancions plus vers le post-moderne, ou plutôt, nous avons maintenant dépassé tous les post-, nous sommes dans la contemporanéité, et celle-ci a approfondi la transformation du travail : d'immatériel, cognitif, affectif, il se transforme de plus en plus en *bios*, en travail biopolitique, en activité reproductive des formes de vie. Et il possède désormais de nouvelles caractéristiques. [Le travail] se présente dès lors comme un événement, c'est-à-dire comme un excès, une démesure vitale [...]. Le travail biopolitique se présente comme un événement multitudinaire [...]. Maintenant, la production artistique traverse l'industrie et construit des langages communs. Chaque production est un événement de communication, et le commun se construit à travers des événements multiples » (p. 172). En substance, le geste esthétique trouve la prise de position éthique sur son chemin. C'est-à-dire que la construction de l'art génère l'espace du commun, préfigure ainsi une alternative politique au marché, comme le décrit la citation d'Augé.

15. *État* et *capital* sont les deux formes extrêmes que revêtent aujourd'hui la sphère publique et la sphère privée. Sur ce thème, se référer à Negri, 2010. Mais ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est la dimension spatiale et urbaine de la relation entre public, privé et commun. D'après les réflexions d'Andrea Mubi Brighenti (2020), ces trois niveaux sociaux sont animés puisqu'ils sont denses de relations ; l'espace s'anime en fonction des relations entre les individus et on peut dire qu'à l'inverse il les détermine. L'être humain public existe essentiellement dans le regard des autres ; être vu, c'est être absorbé dans un système d'interactions. L'interaction révèle la société *en train de se faire*, ici et maintenant, la vie sociale comme une dynamique de coexistence. La sphère publique se présente ouverte et visible, à l'inverse de la sphère privée, qui est limitée, cachée et protégée. La sphère publique et le commun ne sont pas des éléments dichotomiques, ils se produisent au même moment et au même endroit, mais ils ne coïncident pas. En raison de la régulation des relations, l'espace public ne peut être qu'un espace *gouverné* et donc substantiellement défini par des règles qui le régissent, alors qu'à l'inverse l'espace commun est défini par la convergence d'intérêts spécifiques que nous mettons en commun, et donc par l'émergence d'enjeux politiques. Le public implique un espace déterritorialisé, dans lequel chacun est un passager, alors que le commun, par contraste, induit un espace spécifique, local, défini par des intérêts qui s'agrègent, compris par une communauté spécifique. Le public implique différents degrés de visibilité, donc, en prenant l'espace public dans sa généralité, nous pouvons y rattacher l'idée de privé : le privé ne peut exister *qu'en public*. En même temps, le public, entendu comme une forme de relation au « seuil d'intensité » différent, conduit à une forme de partage, donc à une communauté. Autrement dit, le public peut être interprété comme une unité de synchronisation des attentions, ce qui semble alors présupposer l'existence du commun. D'une part, le commun est l'élément (invisible) où le public peut exister, mais, d'autre part, c'est la *publicité* qui établit une communauté visible. Comme le dit Mubi Brighenti, « là où le public est une question de politique (*politics*) – dans la mesure où il est inhérent aux règles, procédures et tactiques en place pour gérer un groupe social –, le commun pose la question du politique en premier lieu (*the political*) – dans la mesure où il est inhérent à cette condition atmosphérique indivise qui constitue le point de départ nécessaire pour construire un monde en commun » (p. 196). Ce qui importe le plus dans le commun n'est pas le « fait » de la communauté, mais la question ou le thème de l'agrégation possible de la communauté elle-même. C'est-à-dire que le commun agrège des points de vue qui restent différents, mais qui convergent sur certains thèmes. Dans la description de la ville contemporaine, cette interprétation des espaces relationnels comme déplacement des limites de chaque espace sur l'autre nous semble importante. Cela implique de temps à autre la définition de règles de gestion de l'espace même ; règles imposées ou induites par la communauté. L'autre donnée à considérer est la priorité du public, en tant que lieu qui permet à la fois l'émergence du commun et la visibilité, et donc l'existence, du privé.

16. Dans cette logique de proximité avec les choses du monde, mentionnons les dessins et l'œuvre de John Berger, en particulier ses essais sur le dessin et le regard (2003, 2007, 2010).

17. Sur le thème d'une ontologie de la complexité qui dépasse le dualisme objet/sujet, outre les auteurs précédemment cités (Berque, Coriat, Augé), nous faisons référence, en particulier à partir de l'observation du champ de la recherche scientifique, entre autres à Edgar Morin (2005) et à Bruno Latour (2012).

18. Je cite une partie de *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*. L'auteur considère que le retour à la terre est la véritable attraction de la politique actuelle.

19. Dans cette optique, voir l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy, mais aussi Pasolini, Montale et Ungaretti.

20. Pour la question de l'image, nous nous référons à au moins trois auteurs : Hans Belting (2004), Horst Bredekamp (2015) et Jean-Christophe Bailly (2020).

21. Le présent texte s'inscrit dans un projet de recherche plus vaste, sur trois ans, en collaboration entre le département d'architecture et de design de l'Université de Gênes et le LéaV, intitulé justement « Mouvement et perception : la représentation du paysage urbain comme moteur du projet ». Ce paragraphe se réfère à la partie que j'ai écrite.

22. Pour une lecture du projet d'ensemble du Grand Paris, entre bilan partiel et perspective, voir Béhar et Delpirou, 2020.

23. Le projet d'urbanisme *Atlantis* de Massy est de Christian de Portzamparc, avec le concours de nombreux grands architectes français contemporains, et Paris Sud Aménagement comme aménageur. Ce projet (2011-2018) est le centre d'une partie de ville en cours de construction, dont la gare de Massy-Palaiseau du Grand Paris Express.

24. Pour la définition de l'espace public urbain et ses exigences, nous nous référons à Chantal Deckmyn (2020). À partir de l'idée de l'espace public comme lieu d'accueil privilégié de la vie sociale et individuelle, notamment l'accueil des plus démunis, l'autrice livre une lecture de l'espace urbain catégorisé en systèmes typologiques précis, définis tant par leur forme que par leur fonction, qui peuvent devenir directement des thèmes de projet. Partant de cette lecture, le livre élabore une critique fournie des approches actuelles de structuration de la ville, tant sur les gestions privées que sur la délégation publique vers le privé. L'espace public, interprété ainsi, et le rôle des politiques publiques réelles dans le développement urbain deviennent le véritable instrument de contrôle de la justice sociale et d'une culture urbaine éthique et intégrative.

25. Nous faisons référence ici au travail de Baptiste Morizot, notamment 2020. Dans *Raviver les braises du vivant*. *Un front commun*, Morizot montre de façon indiscutable comment c'est à partir de l'affirmation de la question du « vivant » qu'il faut mener le combat pour un autre monde post-Anthropocène, alternatif au dualisme typiquement moderne homme/nature. Le vivant est ce qu'il faut défendre, comme miracle de l'univers auquel nous appartenons : « Avec le vivant, donc, naît l'importance. [...] Le monde abiotique est tissé au monde vivant de manière indiscernable, mais, dans ce tissage, les vivants émergent avec une qualité particulière : ils sont *concernés* par ce qui leur arrive. Voilà leur originalité dans le cosmos, leur spécificité ontologique » (p. 180). Et encore : « Voilà la nouvelle " guerre du feu " : ce sont les braises du feu vivant qu'il faut désormais protéger. Et c'est une guerre contre nous-mêmes cette fois. [...] La nouvelle " guerre du feu " reprend et subvertit, dans notre conjoncture du troisième millénaire, le mythe du projet humain par rapport à la " nature ". Les Modernes ont cru qu'il s'agissait d'un projet de domination et de conquête du tissu du vivant, au profit de la société humaine auto-extraite des communautés biotiques. Mais cette vision est en fait provinciale et tardive : les voyages des humains depuis trois cent mille ans, dans leurs rapports avec le monde vivant, c'est en fait, sous mille visages culturels incompressibles, sous toutes les latitudes, un projet d'habitabilité. Un projet non d'appropriation du monde, mais de s'approprier *au* monde. [...] Rendre la vie vivable et le monde habitable. Or la découverte consciente de la pensée écologique récente, que d'autres peuples

## Notes (suite)

activent déjà tous les jours dans leur relation au vivant, c'est que la vie n'est vivable pour les humains que si elle l'est pour le tissu du vivant dans son ensemble » (p. 53-54). Ces considérations de Baptiste Morizot font écho, dans une hiérarchie pour ainsi dire inversée, aux réflexions d'Augustin Berque sur l'écoumène et sur le paysage entendu comme milieu, et à celles de Bruno Latour et de Benjamin Coriat sur le monde extractif/capitaliste, ainsi qu'à l'idée de Chantal Deckmyn de la ville comme espace hospitalier et accueillant.

26. Ce que Jean-Christophe Bailly (2013) appelle la « grammaire générative des jambes » ou « la phrase urbaine ».

27. Cette façon de procéder est caractéristique de mes recherches depuis ma thèse de doctorat sur la représentation du paysage urbain de Rome, dont une synthèse se trouve dans Pierluisi, 2002, p. 181-247.

28. *L'hyperville* est le nom que donne André Corboz (2009) à l'espace urbain contemporain dans une définition qui met en parallèle hypertexte et hyperville. Cette vision remplace la hiérarchie et la linéarité par une condition structurelle différente pour la ville : celle de l'équivalence des différents nœuds urbains (ou informatifs pour l'hypertexte) et d'un système de liens de passage qui produisent une structuration horizontale et homogène de l'espace, plutôt que celle, hiérarchiquement verticale, résumée par le dualisme centre-périphérie.

29. On se réfère aux travaux de Jacques Rancière (2019) sur l'image et sur la fiction comme lieu d'émergence des visibilitées. Comme l'écrit Andrea Soto Calderón dans l'introduction du livre *Le Travail des images* : « Pour Rancière, une image n'est jamais *ex nihilo*, elle émerge toujours dans un contexte, et c'est ce contexte qui change. C'est donc dans cette interruption que réside tout son potentiel de reconfiguration matérielle et symbolique du territoire commun. [...] Les modes d'apparition et de présentation répondent à des déterminations historiques précises, qu'il s'agit de subvertir par des pratiques imageantes. [...] La fiction est le travail qui fournit une consistance à une infrastructure, à une architecture qui conditionne et fait advenir un certain mode d'apparence. [Le travail des images est] plutôt un travail de recherche, d'opérations imageantes qui cherchent des nouvelles relations, de corps tournés vers des (re)flexions nouvelles, d'un travail dans cet interstice que Rancière appelle "dissensus", qui est ce moment de suspension où une forme sensible est touchée, entamée, où il y a une confrontation entre les modes de sensibilité. » Et aussi : « Le travail d'art consisterait alors à opérer dans l'indétermination de l'*en soi*, à inventer des personnages, des situations, des événements, à créer des *existences suspensives*, à traduire un corps étranger qui apparaît comme un excès qui recharge l'ordre politique, dont l'action est toujours un type d'action paradoxale. Le travail des images aurait ainsi beaucoup à voir avec la libération des éléments métamorphiques » (p. 26-29). Et ce que dit Rancière lui-même à propos du peuple pourrait aujourd'hui s'appliquer au paysage émergeant de la quatrième ville : « Oui, je pense que c'est ainsi que j'ai toujours essayé d'analyser aussi bien le champ politique que le champ de production des images. J'essaie de montrer, par exemple, que le peuple n'est pas une réalité substantielle. Le peuple, c'est la constitution d'un champ d'apparence. De même, "les ouvrières" ou "les prolétaires", c'est la constitution d'un certain champ d'apparence qui se crée en déplaçant les images normales de ce que c'est le peuple, de ce que c'est un ouvrier ou un prolétaire. J'ai donc insisté sur la positivité de l'apparence, sur le fait que l'apparence est un apparaître. L'apparence, c'est la création d'une scène sur laquelle des choses sont visibles, mais aussi sont visibles d'une certaine façon » (p. 46). En outre, sur la littérature et l'art : « C'est la production du sensible, en tant qu'elle excède la capacité de tel ou tel sens, que le sensible réalise quelque chose comme une synthèse entre les différentes manières dont une chose peut être proposée aux sens. Le sensible, ce n'est pas du donné que les sens nous apporteraient, c'est aussi quelque chose qui, d'une certaine façon, se dérobe, qu'il faut ressaisir, phraser ou moduler autrement pour le porter à une autre puissance. C'est la différence du sensible et du sensoriel. Le sensible, c'est la puissance de synthèse qui fait un monde. Mais faire un monde, cela veut dire mettre ensemble des modalités d'existence différentes et notamment des modalités de moindre existence sensorielle. Cela veut dire inclure la perte, l'absence, les équivalences » (p. 79-80).

30. Dans cette optique, nous faisons référence à l'approche de Baptiste Morizot liée au vivant, ou à l'idée de « retourner à la terre » de Bruno Latour, mais aussi aux travaux du naturaliste Bruno David (2021) sur la biodiversité.

31. On pense à ce propos aux photographies panoramiques de Josef Koudelka, où le « cadre », fortement déséquilibré horizontalement ou verticalement, explicite avant tout les deux dimensions primaires : celle du regard, comme observation horizontale du paysage, ou celle de la station verticale de l'homme comme présence au monde.

32. Quant à l'importance de l'horizon dans la lecture d'un paysage, citons Collot (2011, p. 91-94) : « La ligne d'horizon du paysage n'est que la manifestation exemplaire d'une structure plus générale que Husserl nomme structure d'horizon (*Horizontstruktur*), et qui régit aussi bien la perception des choses dans l'espace que la conscience intime du temps et le rapport à autrui. [...] Je fais l'hypothèse qu'il s'agit d'une structure anthropologique universelle, même si chaque civilisation l'interprète et l'exprime de façon différente. L'horizon trace un trait d'union entre les trois instances qui fondent, dans la plupart des cultures, l'ordre de l'univers : la terre, l'homme et le ciel [...]. [L'horizon] ne donne jamais à voir qu'une partie du paysage ou des choses, dont il dérobe au regard la face cachée. Il ne leur donne un contour que provisoire, toujours susceptible d'être déplacé : les choses ne nous sont jamais données que par esquisses successives, et l'horizon du paysage recule à mesure qu'on avance vers lui. C'est une limite ouvrante, non une clôture. [...] On comprend mieux la dualité trop méconnue de l'horizon, qui associe étroitement le visible et l'invisible, le déterminé et l'indéterminé, le fini à l'infini. »

33. Pour Gilles Clément, le *Tiers paysage* est : « Refuges pour la diversité, constitués par la somme des délaissés, des réserves et des ensembles primaires. Le délaissé procède de l'abandon d'un terrain anciennement exploité. Son origine est multiple : agricole, industrielle, urbaine, touristique, etc. Délaissé et friche sont synonymes. La réserve est un lieu non exploité. Son existence tient au hasard ou bien à la difficulté d'accès qui rend l'exploitation impossible ou coûteuse. Elle apparaît par soustraction du territoire anthropisé. Les réserves existent de fait (ensembles primaires) mais aussi par décision administrative. Le caractère indécidé du Tiers paysage correspond à l'évolution laissée à l'ensemble des êtres biologiques qui composent le territoire en l'absence de toute décision humaine. Le Jardin planétaire représente la planète comme un jardin. Le sentiment de finitude écologique fait apparaître les limites de la biosphère comme l'enclos du vivant. Diversité se réfère au nombre d'espèces vivantes distinctes parmi les animaux, les végétaux et les êtres simples (bactéries, virus, etc.), le nombre humain étant compris dans une seule et unique espèce dont la diversité s'exprime par les variétés ethniques et culturelles. »

34. « Prendre appui sur le sol : le sol nous porte et nous oriente en permanence. Nous sommes sensibles à sa matérialité : relief, stabilité, adhérence, température, dessin, couleurs. Il s'y passe beaucoup de choses. Lorsqu'on tombe, c'est sur le sol, on peut s'y asseoir, méditer, dormir... Tous ceux qui ont à faire dehors en sont directement tributaires, particulièrement les plus vulnérables. Alors qu'il est fondamental pour les personnes et les activités qui s'y déploient, son rôle est souvent mal compris et il peut être vidé de son sens, négligé ou même ignoré. [...] On pourrait dire que le sol fait l'objet soit d'un déficit, soit d'un excès d'attention. Mais cette attention porte rarement sur sa qualité de milieu de vie, sur sa valeur symbolique ou de bien commun. [...] Le sol n'est pas une surface mais un socle, une épaisseur qui contient les entrailles de la ville : la plupart des réseaux qui la maintiennent en vie mais aussi et tout son univers souterrain, vivant et fertile. »

35. L'idée de la terre comme élément de transition entre homme et paysage est bien exprimée dans le livre de Tim Ingold (2019) *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*. L'auteur concentre son attention sur les « tumulus », comme « choses » (à bien distinguer de l'objet, « chose » dans le sens de Heidegger, la distinction est importante), comprises entre nature et artifice : « Il est impossible de dire où finit le tumulus et où commence le sol qui le supporte. Le tumulus est fait *de* la terre même *sur* laquelle il repose.

## Notes (suite)

En fait, sa forme émergente témoigne du processus continu par lequel l'accumulation de matériaux transforme ce qui n'était qu'un dépôt en un ensevelissement. [...] En fait, le tumulus nous oblige à reconnaître que la terre elle-même est assez différente de ce que croit le bâtisseur, qui a tendance à la prendre pour un substrat solide qui préexiste à son intervention. Disons plutôt qu'elle est la source de vie et de toute croissance. [...] Imaginez un voyageur se frayant un passage vers le tumulus en empruntant une piste ancienne. [...] À ses yeux, le tumulus apparaît comme une simple bosse. [...] Le tumulus n'est pas un édifice. Il n'a pas été érigé sur de solides fondations. Au contraire, il s'étale et s'affaisse. Tel un édifice qui se serait effondré, il semble être à la fois *sur* la terre et fait *de* terre. Supposons que le voyageur, ayant atteint les tumulus, décide de s'allonger sur sa pente. Aussitôt, l'horizon disparaît de son champ de vision, qui se fonde dans la lumière chatoyante du ciel, alors que son corps se trouve comme enveloppé par la terre humide. La terre et le ciel, loin de se retrouver partagés suivant la ligne d'un horizon distant, se trouvent unifiés au point où se situe le voyageur. Ce qui n'était qu'une petite tache dans le lointain se déploie pour révéler l'immensité sans limite de ce que j'appellerai dorénavant le monde ciel-terre. [...] Ainsi, depuis des temps immémoriaux, il existait une connexion intrinsèque entre "paysage" et "chose". D'un côté, comme rassemblement, enchevêtrement de flux d'existence et de trajectoires d'activité, la chose circonscrit le paysage. De l'autre, comme source de lois, la chose se déploie dans le paysage – dans les activités qui le modifient, de culture du sol et d'habitation » (p. 169-170 et 180-181). Pour notre propos, on note que, dans cette acception, terre, chose et paysage sont les matières fondamentales de tout espace habitable, ou plutôt ce sont ces éléments qui donnent sens au mot habiter.

36. À propos des nouveaux paradigmes qui font évoluer l'espace urbain, il faut consulter, outre ce qui précède, quelques ouvrages récents de premier ordre : *Petit Manuel de résistance contemporaine* (Dion, 2018) et, sur le territoire et les biens communs, *La Biorégion urbaine. Petit traité sur le territoire bien commun* (Magnaghi, 2014) et *Politiche del quotidiano. Progetti di vita che cambiano il mondo* (Manzini, 2018).

37. Voir dans cette direction l'étude du territoire suisse et la proposition d'une nouvelle cartographie basée sur une analyse de l'agriculture métropolitaine, donnée par Cogato et Villaret, 2020. L'objectif consiste, précisément, à égaliser le poids, dans les espaces anthropisés urbains, de la représentation des terrains bâtis et constructibles et celui, sous-jacent, de l'agriculture dans ses différentes sous-mesures : de l'agriculture extensive à celle plus spécifiquement urbaine. Cette cartographie minutieuse fait émerger les potentialités actuelles et latentes d'une agriculture urbaine pour l'autosuffisance alimentaire locale et pour la définition d'un territoire métropolitain compris entre densité du bâti et agriculture.

38. « On comprend que, pour avancer dans la recherche d'une description des conflits géo-sociaux, on ne puisse pas se passer des sciences et pas non plus de la rationalité, mais qu'il faut à la fois étendre et limiter l'extension des sciences positives. Il faut l'étendre à tout le processus de genèse pour ne pas limiter par avance l'agentivité [...] des êtres avec lesquels il va falloir composer. Mais il faut aussi la limiter. C'est tout l'intérêt d'essayer de sélectionner dans les sciences celles qui portent sur ce que certains chercheurs appellent la ou les Zones Critiques. En effet, de façon surprenante, tout ce qu'il s'agit de connaître de ce troisième attracteur, le Terrestre, se limite, vu de l'espace, à une minuscule zone de quelques kilomètres d'épaisseur entre l'atmosphère et les roches mères. Une pellicule, un vernis, une peau, quelques couches infiniment plissées. Parlez de la nature en général tant que vous voulez, exaltez-vous devant l'immensité de l'univers, plongez par la pensée au centre de la planète, effrayez-vous devant ces espaces infinis, il n'empêche que tout ce qui vous concerne réside dans cette minuscule Zone Critique. C'est de là que partent mais aussi que reviennent toutes les sciences qui nous importent. C'est pourquoi il convient de cerner parmi les savoirs positifs ceux qui portent sur la Zone Critique, de façon à ne pas s'encombrer de tout l'univers chaque fois qu'on va devoir parler de conflit de territoire. »

39. En référence, là encore, au projet pour le Grand Paris de Secchi et Viganò (2011, p. 103). Notons que la question de l'eau, liée à la possibilité de crue des fleuves, est l'un des risques les plus importants en région parisienne. Voir à ce sujet Béhar et Delpirou (2020 p. 84-85).

40. « Au "ras" de la chaussée ou du trottoir, l'espace se plie à la verticale pour former les façades qui les bordent : cette frontière à la fois solide et vivante est aussi un lieu riche de sens, attractif parce que s'y concentre le génie du lieu. C'est là que les intérêts privés négocient avec l'intérêt public, que parfois l'un et l'autre se chevauchent, que vont et viennent les personnes, les regards, les paroles, les marchandises et les déchets, le courrier, l'air, la chaleur et le froid, l'eau, le gaz, l'électricité... qui enjambent les seuils, les fenêtres, ou traversent les murs. Traditionnellement, c'est le tissage de l'espace public avec l'espace privé qui crée la ville : forme et contre-forme l'un de l'autre, ils sont moulés l'un sur l'autre. Les façades privées jouent le rôle d'interface, ourlant la rue et se répondant : elles sont le décor, les fonds de scène de l'espace public. Les seuils forment des creux et des avancées, proposent des assises sur leurs emmarchements, et les fenêtres des abris dans leurs encadrements. La pliure entre espace public et espaces privés est moins une ligne géométrique qu'une fractale : à mesure qu'on s'approche, ses détails se multiplient sous nos yeux. L'ensemble du dispositif s'adapte à la topographie, gère les pentes, parcelle par parcelle, dialogue avec le mobilier urbain et les éléments naturels. »

41. Cette réduction d'une complexité de choses à un élément caractérisant est une manière de rendre évident un processus de mutation qui en implique d'autres. Reterritorialiser, c'est aussi renaturaliser la ville, c'est-à-dire complexifier le vivant, tout en ramenant les événements humains à une dimension primaire et ancestrale. Une stratégie politico-culturelle similaire est utilisée par Baptiste Morizot (2020), avec le thème du « vivant ». En focalisant l'attention sur ce thème écologique et politique, Morizot invite au cœur de la réflexion tous les autres thèmes du débat écologique.

## Bibliographie

- AÏT-TOUATI, Frédérique, ARÈNES, Alexandra, GRÉGOIRE, Axelle, 2021. *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*. Paris : B 42.
- ARGAN, Giulio Carlo, 1983. *Storia dell'arte come storia della città*. Rome : Editori Riuniti.
- AUGÉ, Marc, 2007. *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*. Milan : Bruno Mondadori.
- AUGÉ, Marc, 2017. *L'Avenir des terriens. Fin de la préhistoire de l'humanité comme société planétaire*. Paris : Albin Michel.
- BAILLY, Jean-Christophe, 2013. *La Phrase urbaine*. Paris : Seuil.
- BAILLY, Jean-Christophe, 2020. *L'Imagement*. Paris : Seuil.
- BARBARAS, Renaud, 2016. *La Perception. Essai sur le sensible*. 2<sup>e</sup> éd. Paris : Vrin.
- BÉHAR, Daniel, DELPIROU, Aurélien (dir.), 2020. *Atlas du Grand Paris. Une métropole en mutations*. Paris : Autrement.
- BELTING, Hans, 2004. *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard.
- BENEVOLO, Leonardo, 1993. *Storia della città*. Bari : Laterza.
- BENEVOLO, Leonardo, 2011. *La fine della città. Intervista a cura di Francesco Ermani*. Bari : Laterza.
- BERGER, John, 2003. *Sul guardare*. Milan : Bruno Mondadori.
- BERGER, John, 2007. *Sul disegnare*. Milan : Scheiwiller.
- BERGER, John, 2010. *Presentarsi all'appuntamento. Narrare le immagini*. Milan : Scheiwiller.
- BERQUE, Augustin (dir.), 2006. *Mouvance II. Soixante-dix mots pour le paysage*. Paris : Éditions de la Villette.
- BERQUE, Augustin, 1987. *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris : Belin.
- BERQUE, Augustin, 2016. *La Pensée paysagère*. 2<sup>e</sup> éd. Paris : Éditions Éoliennes.
- BRAUDEL, Fernand, 1969. *Écrits sur l'histoire*. Paris : Flammarion.
- BRAUDEL, Fernand, 1985. *La Dynamique du capitalisme*. Paris : Flammarion.
- BREDEKAMP, Horst, 2015. *Théorie de l'acte d'image*. Paris : La Découverte.
- CAUQUELIN, Anne, 2000. *L'Invention du paysage*. Paris : PUF.
- CLÉMENT, Gilles, 2004. *Manifeste du tiers paysage*. Paris : Sens & Tonka.
- COGATO Elena, VILLARET, Marine, 2020. Agriculture métropolitaine. La métropole comme ressource pour le dessin de la sécurité alimentaire. In : DECLÈVE, Bernard, DE LESTRANGE, Roselyne, GALLEZOT, Hélène, MANTZIARAS, Panos (dir.). *Dessiner la transition. Dispositifs pour une métropole écologique*. Genève : Metis Presses, p. 117-130.
- COLLOT, Michel, 2011. *La Pensée-paysage*. Arles : Actes Sud/ENSP.
- CORBOZ, André, 2009. *Sortons enfin du labyrinthe !*. Gollion : InFolio.
- CORBOZ, André, 1993. Avete detto "spazio" ?. *Casabella*. N° 597-598, p. 20-23.
- CORIAT, Benjamin, 2020. *La Pandémie, l'Anthropocène et le Bien commun*. Paris : Les liens qui libèrent.
- COULAIS, Jean-François, 2014. *Images virtuelles et horizons du regard. Visibilités calculées dans l'histoire des représentations*. Genève : Metis Presses.
- DAVID, Bruno, 2021. *À l'aube de la 6<sup>e</sup> extinction. Comment habiter la Terre*. Paris : Grasset.

- DECKMYN, Chantal, 2020. *Lire la ville. Manuel pour une hospitalité de l'espace public*. Paris : La Découverte.
- DESCOLA, Philippe, 2005. *Par-delà nature et culture*. 1<sup>re</sup> éd. Paris : Gallimard.
- DION, Cyril, 2018. *Petit Manuel de résistance contemporaine*. Arles : Acte Sud.
- GEMENNE, François, RANKOVIC, Aleksandar (dir.), 2021. *Atlas de l'Anthropocène*. Paris : Les Presses de Sciences Po.
- GUIDONI, Enrico, 1978. *La città europea. Formazione e significato dal IV al XII secolo*. Florence : Electa.
- GUIDONI, Enrico, 1989. *La città dal medioevo al rinascimento*. Bari : Laterza.
- INGOLD, Tim, 2019. *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*. Bellevaux : Dehors.
- LATOUR, Bruno, 2012. *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*. Paris : La Découverte.
- LATOUR, Bruno, 2015. *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Paris : La Découverte.
- LATOUR, Bruno, 2017. *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*. Paris : La Découverte.
- LATOUR, Bruno, 2021. *Où suis-je ? Leçons du confinement à l'usage des terrestres*. Paris : La Découverte.
- MAGNAGHI, Alberto, 2014. *La Biorégion urbaine. Petit traité sur le territoire bien commun*. Paris : Eterotopia.
- MANZINI, Ezio, 2018. *Politiche del quotidiano. Progetti di vita che cambiano il mondo*. Rome : Edizioni Comunità.
- MARIN, Louis, 1994. *De la représentation*. Paris : EHESS/Gallimard Seuil.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1964. *L'Œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- MORIN, Edgar, 2005. *Introduction à la pensée complexe*. 2<sup>e</sup> éd. Paris : Seuil.
- MORIZOT, Baptiste, 2020. *Raviver les Braises du vivant. Un front commun*. Arles : Acte Sud.
- MUBI BRIGHENTI, Andrea, 2020. *Teoria Sociale. Un percorso introduttivo*. Milan : Meltemi Editore.
- MUMFORD, Lewis, 1961. *The City in History*. New York : Harcourt, Brace and World.
- NEGRI, Antonio, 2010. *Inventer le commun des hommes*. Paris : Bayard.
- NEGRI, Antonio, 2014. *Arte e multitud*. Rome : Derive Approdi.
- PAREYSON, Luigi, 1954. *Estetica. Teoria della formatività*, Turin : Edizioni di Filosofia.
- PIERLUISI, Gabriele, 2002. La raffigurazione dei luoghi tra disegno dal vero e modello analogico. In : ALBISINNI, Piero (dir.). *Il disegno dell'architettura fra tradizione e innovazione*. Rome : Gangemi editore.
- PIERLUISI, Gabriele, 2018. La représentation de l'architecture comme lieu et contexte opérationnels du projet. *Fabrica*. N° 12, p. 84-103.
- RANCIÈRE, Jacques, 2000. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques, 2007. Le travail de l'image. *Multitudes*. N° 28, p. 195-210.
- RANCIÈRE, Jacques, 2019. *Le Travail des images. Conversation avec Andrea Soto Calderón*. Dijon : Les Presses du réel.
- ROSSI, Aldo, 2009. *Autobiografia scientifica*. 2<sup>e</sup> éd. Milan : Il Saggiatore.

SACCHI, Livio, 2019. *Il futuro della città*. Milan : La nave di Teseo.

SECCHI, Bernardo, VIGANÒ, Paola, 2011. *La Ville poreuse. Un projet pour le Grand Paris et la métropole de l'après-Kyoto*. Genève : Metis Presses.

VERDEIL, Éric (dir.), 2020. *Atlas des mondes urbains*. Paris : Les Presses de Sciences Po.

VIRILIO, Paul, 2005. *L'Accident originel*, Paris : Galilée.

ZHONG MENGUAL, Estelle, 2021. *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*. Arles : Acte Sud.

## PARTIE II

### ANTICIPER LES MUTATIONS. LE REGARD RÉVÉLATEUR

---

La promenade architecturale ou la dissociation des sens  
PAOLO AMALDI

# La promenade architecturale ou la dissociation des sens

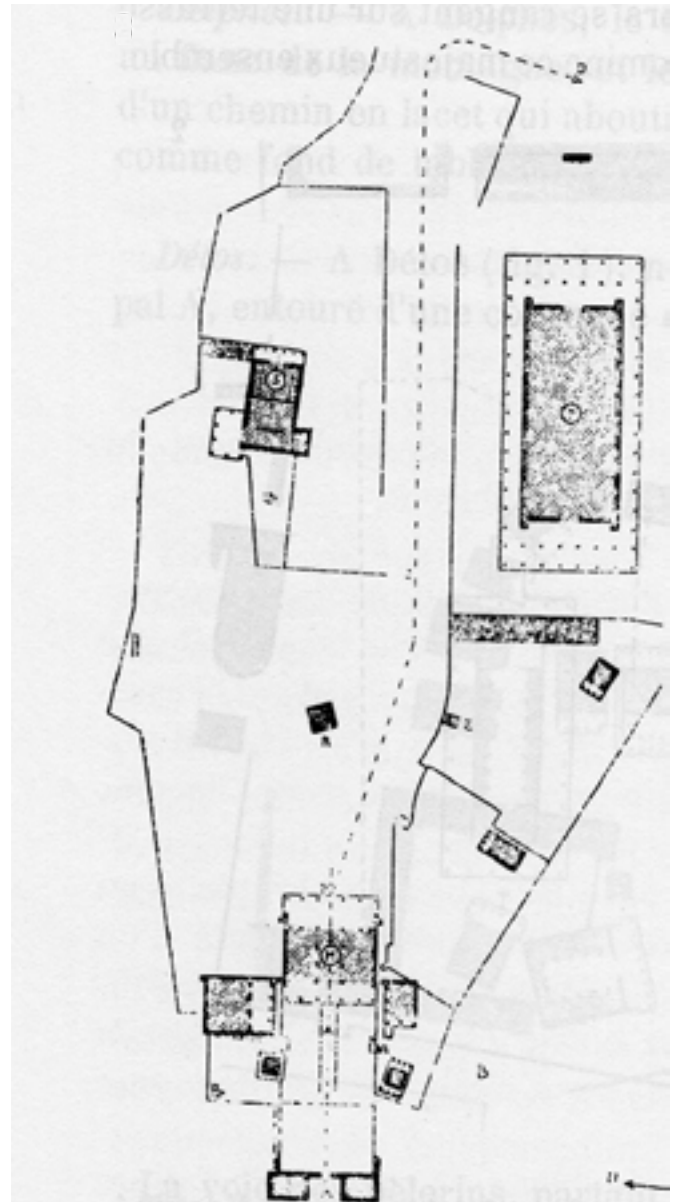
Paolo Amaldi

1

Les commentaires de Le Corbusier qui accompagnaient les dessins de l'Acropole d'Athènes dans *Vers une architecture* s'ouvraient par une mise en garde adressée par l'architecte à ses confrères contre « l'illusion des plans » : plus précisément, contre la technique qui consiste à penser et à créer l'architecture en s'en tenant aux plans dessinés. Le Corbusier s'en prenait en particulier à l'idéologie Beaux-Arts, parce qu'elle pense le plan en termes de tableau. Selon lui, au contraire, le plan ne doit être considéré que comme « une austère abstraction de la réalité, aride au regard » (Le Corbusier, 1922). Pour illustrer son propos, il reprenait la promenade d'approche et d'ascension de l'Acropole proposée par Auguste Choisy dans son *Histoire de l'architecture*. L'historien français, dont le texte était un best-seller à l'époque de la formation de Le Corbusier, faisait référence, dans les pages consacrées à l'architecture grecque de la période attique, au concept de « pittoresque » (Choisy, 1899) pour décrire l'approche non symétrique et biaisée des temples et bâtiments du rocher sacré. Par rapport à ses prédécesseurs archéologues et architectes français et anglais qui se disputaient sur le caractère monochrome ou polychrome des édifices et sur les proportions des ordres employés, l'approche de Choisy constitue une rupture épistémologique de remise en jeu du regard, de valorisation de son mode de fonctionnement heuristique et exploratoire. Une sensibilité nourrie, il est vrai, par un relevé altimétrique précis qu'il avait lui-même réalisé *in situ* au début de sa carrière d'historien. Le « pittoresque », donc, comme attitude vis-à-vis d'un contexte naturel dont les concepteurs, selon Choisy, auraient réussi à tirer profit.

Cette notion avait été énoncée dans un contexte semblable par Eugène Viollet-le-Duc, sensible, lui aussi, à cet art consommé de la mise en scène dans la ville de l'antiquité gréco-romaine et qui reconnaissait la supériorité du tissu urbain des villes

médiévales italiennes sur celles de France, idée reprise ensuite par Camillo Sitte<sup>1</sup> : « Les anciens, s'ils élevaient de beaux monuments, ne négligeaient pas leur entourage, choisissaient leur place ; ils savaient conduire la foule, par des transitions habilement ménagées, de la voie publique au sanctuaire de la Divinité [...]. Nous avons trop oublié qu'il faut, aux œuvres d'art, une mise en scène. L'Antiquité n'a jamais abandonné ce principe, le Moyen Âge a tenté souvent de s'y rattacher, mais avec une infériorité manifeste, surtout en France, car en Italie on reconnaît encore l'influence de ces traditions païennes, et c'est en grande partie la cause de l'effet que produisent les œuvres d'architecture de ce pays, bien que, prises en elles-mêmes, ces œuvres soient souvent beaucoup au-dessous de ce que nous possédons en France » (Viollet-le-Duc, 2010 [1863]).



1. Auguste Choisy, plan de l'Acropole d'Athènes, 1996.  
Tiré de : CHOISY, Auguste, *Histoire de l'architecture* [1899].  
Paris : Bibliothèque de l'image. Le pittoresque dans l'art grec.

Viollet-le-Duc condamnait la réduction de l'architecture à sa « frontalité », tout comme Le Corbusier après lui accusera la tradition Beaux-Arts de penser la composition en termes de pure axialité. Selon lui, le travers de l'École consiste à étendre en trois dimensions ce qui a été pensé dans l'espace bidimensionnel des dessins géométraux, produisant ainsi de « grandes boîtes » dotées de « façades pondérées » et « symétriques » : « Nous élevons un monument, mais nous le plaçons mal, nous l'entourons mal, nous ne savons pas le présenter au public [...]. Les plus mauvais édifices du Moyen Âge ou des Temps modernes, bâtis en Italie, sont toujours placés pour produire de l'effet ; le pittoresque joue un rôle important. Nous avons remplacé cela par la symétrie qui est contraire à notre esprit, qui nous ennuie, nous fatigue ; c'est la dernière raison de l'impuissance. Ni l'acropole d'Athènes ni le Forum romain ou celui de Pompéi [...] ne nous donnent des dispositions symétriques d'ensemble. La symétrie chez les Grecs ne s'applique qu'à un édifice [...]. Les Romains et surtout les Grecs n'ont jamais admis la symétrie qu'autant que cette loi pouvait être comprise d'un coup d'œil » (*ibid.*, p. 342-343). C'est contre l'idée que l'architecture puisse être absorbée « sans reste », dirait Merleau-Ponty (2001 [1945]), et d'un coup d'œil que se sont érigés chacun à sa manière Le Corbusier, Choisy, Viollet-le-Duc et Camillo Sitte.

## 2

Revenons à la catégorie esthétique du pittoresque apparue au XVIII<sup>e</sup> siècle, à une époque où les données sensorielles et l'imagination accèdent au rang de science<sup>2</sup> et accompagnent l'idée que la Nature est un processus dynamique. Si la perception n'est pas une activité omnisciente et immédiate, c'est qu'elle s'inscrit dans une nouvelle sensibilité propre à la pensée des Lumières et de l'*Aufklärung*, qui voit le réel échapper aux catégories descriptives fixistes. Les questions qui ont intéressé ce siècle sont la différence, la mutation, la variété, l'animalité et l'excès. L'architecte paysagiste et théoricien Uvedale Price situait cette notion de pittoresque, présentée comme une éducation des sens, à mi-chemin entre le beau et le sublime (Uvedale, 1798), en la rattachant autant à la vue qu'au toucher (Uvedale, 1801). La complexité sémantique du terme « pittoresque » provient du fait que, sous cette étiquette, se sont retrouvés des théoriciens et des hommes de lettres

qui se référaient autant à la pensée sensualiste qu'à la pensée associationniste. Dans *L'Encyclopédie*, à l'article « Jardin », Louis de Jaucourt fait l'éloge de l'art du jardin anglais, auquel il oppose le mauvais goût – « ridicule » et « frivole » – du jardin à la française<sup>3</sup>. Pour appuyer son propos, il évoque le poème épique *Paradise Lost*, écrit en 1667 par John Milton, auteur qui inspira également Joseph Addison dans *On the Pleasures of Imagination*, publié en 1712 dans *The Spectator*<sup>4</sup>, qui esquisse un équilibre possible entre jardin et forêt.

C'est à William Kent que l'on doit l'une des premières formulations du nouveau jardin paysager, considéré par l'historiographie comme l'expression et la transposition d'un système social et politique anti-absolutiste. Horace Walpole, aristocrate et romancier raffiné – initiateur d'une nouvelle tendance architecturale néogothique qu'il expérimente dans son domaine de Strawberry Hill – considérait que le génie de Kent consiste à travailler dans une zone d'incertitude et de flottement perceptif. C'est ce qu'atteste l'invention du ha-ha, à savoir le fossé traité comme limite invisible à distance. Dans son *History of the Modern Taste in Gardening*, Walpole s'en prend à la mainmise, dans les jardins continentaux, de la géométrie, qui sépare et compartimente ce qui, dans la nature, est relié et se fond l'un dans l'autre (Walpole, 1995 [1770]). Cette expérience pittoresque des jardins anglais, avec leurs parcours de traverses sinueux, n'est pas sans évoquer l'apprentissage du monde par l'arpentage et le toucher proposé par Jean-Jacques Rousseau, qui, rappelons-le, avait un certain nombre d'admirateurs et de suiveurs en Angleterre (Voisine, 1956).

Les effets de surprise reposent sur les découvertes visuelles, les prospectifs non annoncés et non attendus, ou, à l'inverse, sur l'envie d'accéder à un objet perçu à distance mais rendu inaccessible par un obstacle. Ce qui est mis en avant dans l'art pittoresque – contrairement à son pedigree étymologique – est une ouverture de la perception à une expérience multisensorielle inscrite dans le temps, au cours de laquelle les différents sens n'entrent pas forcément en résonance. L'idée qui ressort de ces textes théoriques est que nos capteurs sensoriels travaillent de façon indépendante, rendant l'expérience d'autant plus complexe et imprédictible. C'est ce qu'explique James Hillman (1980) :

« Two centuries ago, during that calm and rational period of the 18th-century Enlightenment, there was a good deal of walking in Europe, especially

in and around gardens. The art of garden-making reached an apogee. We can learn something from those gardeners. They were the great developers of that time: whole prospects were raised or leveled, streams diverted, vistas opened, mazes constructed [...]. Those developers then were moved by aesthetic considerations [...]. In the art of the garden, it was considered essential that both eye and the foot be satisfied: the eye to see, the foot to travel through; the eye to encompass the whole and know it, the foot to remain within it and experience it. It was equally essential in this aesthetics of dissociation as Robert Dupree describes it, that the eye and the foot not travel the same path. The poet William Shenstone writes that when a building or other object has once been viewed, the foot should never travel to it by the same path which the eye has traveled over before; lose the object (from sight) and draw nigh obliquely. »

Plus que d'une « dissociation esthétique », il nous faudrait parler d'une dissociation des sens : ce que JE voit et ce que JE parcourt ne coïncident pas, et cette dissociation a la capacité de maintenir éveillée l'attention du spectateur. Elle va de pair avec l'activité tonifiante de la marche. Pour revenir à la culture esthétique française, notons que le traité de 1780 *Génie de l'architecture*, de Nicolas Le Camus de Mézières, était dédié au philosophe et gentilhomme Claude-Henri Watelet, qui avait fait aménager de façon pittoresque – ou « chinoise » – son domaine de Moulin-Joly, près de Paris. La théorie que livre Watelet dans son *Essai sur les jardins* de 1774 était pénétrée de la pensée de son quasi-homonyme anglais Whately : « Rien n'est plus semblable à la marche de nos idées que ces traces que les sentiers forment dans les vastes campagnes [...]. Ceux-ci ne tendent pas dans une direction géométrique à l'endroit où j'ai dessein d'arriver [...], mais déjà parcourant ma route sinueuse et doucement inclinée, j'ai découvert des aspects agréables; puis je les ai perdus de vue, pour les retrouver avec plus de plaisir » (Watelet, 2004 [1774]).

Si cette compétition et relation complexe entre le toucher et le regard occupe une place de choix dans le traité *La Dioptrique* de René Descartes, c'est à Diderot, dans sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (Diderot, 1749), que l'on doit d'avoir entrevu le potentiel moral sous-jacent à la question de la complémentarité des sens. L'expérience tactile n'est pas superposable à celle de la vue, tant s'en faut. Or c'est précisément l'idée d'un

recoupement des informations qui est remise en cause par Diderot dans sa *Lettre*. Comme l'a remarqué Jacques Chouillet (1974), ce texte est central parce que sont révoquées les certitudes d'un sens commun, donc d'un jugement commun. Pour montrer comment chaque sens structure la réalité à sa manière, Diderot interroge un aveugle de naissance sur des notions telles que la symétrie, la beauté, la mémoire, le relief et la physionomie. Ce texte cerne les différents procédés d'appropriation de la vue et du toucher, deux sens qui se rendent un service réciproque dans leur autonomie d'encodage de la réalité.

Jean-Jacques Rousseau, dans son livre II d'*Émile, ou de l'éducation*, posait lui aussi un programme pédagogique qui semble résonner avec la *Lettre* de Diderot : « Transformons nos sensations en idées » car « nos premiers maîtres de philosophie sont nos pieds, nos mains, nos yeux » (Rousseau, 1969 [1762]). Et, plus loin, d'ajouter : « Comme la vue est de tous les sens celui dont on peut le moins séparer les jugements de l'esprit, il faut beaucoup de temps pour apprendre à voir; il faut avoir longtemps comparé la vue au toucher [...]. Sans le toucher, sans le mouvement progressif, les yeux du monde les plus perçans ne sauroient nous donner aucune idée de l'étendue [...]. Ce n'est qu'à force de marcher et de palper, de nombrer, de mesurer qu'on apprend à estimer » (*ibid.*).

La marche, thème culturel propre au XVIII<sup>e</sup> siècle, est alimentée par les nouvelles théories esthétiques, qui s'attardent sur la dimension dynamique et complexe de l'expérience péripatéticienne, mettant en jeu attentes, effets de surprise et changements de « tableaux ». Emporté par ses rêveries, le « promeneur » foule librement le sol sans suivre des axes prédéterminés. Il se laisse dériver et enivrer par l'enchaînement non prédictible des points de vue. Or, si les yeux ne répètent pas ce que font les pieds, c'est parce que la libre déambulation – qui annonce les principes du « plan libre » – institue une indépendance de fait entre les mouvements des membres du haut et du bas du corps, sur laquelle nous reviendrons plus en détail. Notons provisoirement que cette autonomie des membres constituera le socle de la théorie révolutionnaire élaborée par un certain Émile Jaques-Dalcroze au début du XX<sup>e</sup> siècle dans sa célèbre « méthode rythmique » (1906), qui se voulait une pédagogie, via la musique, de l'apprentissage par le corps du monde environnant.

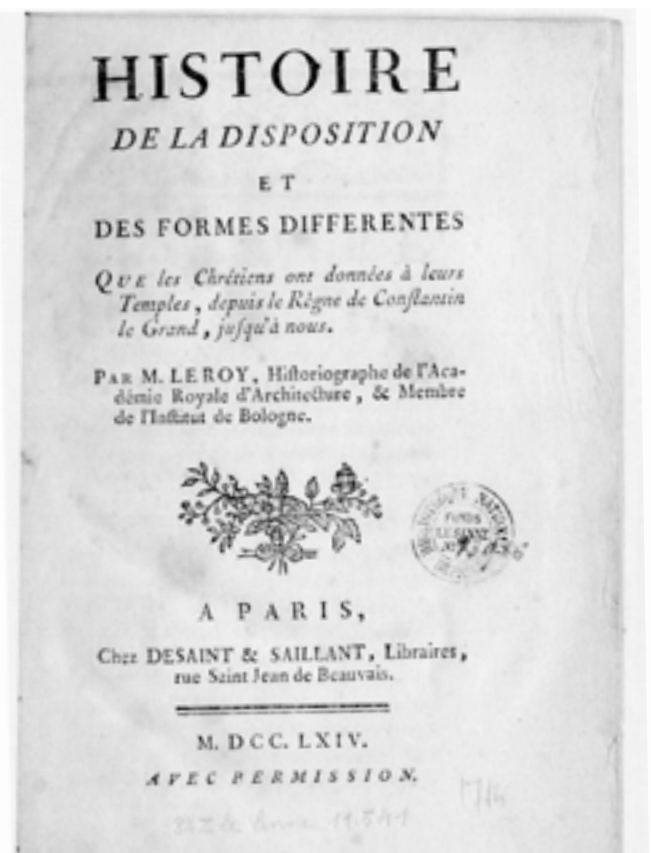
Ce principe de la « dissociation des sens » qui contribue à une intensification de l'expérience a irrigué de façon plus ou moins souterraine de nombreux programmes esthétiques et théoriques depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est le cas notamment du phénomène de la parallaxe, utilisé pour décrire initialement des expériences astronomiques<sup>5</sup>. La notion a été habilement détournée par Peter Collins dans un célèbre article de 1962, *Parallax View*, puis dans le livre *Changing Ideals in Modern Architecture* de 1965. L'historien canadien a identifié dans le concept de parallaxe une nouvelle conscience du mouvement propre au siècle des Lumières, qui lui semble plus précise et historiquement mieux définie que la notion trop vague à son goût « d'espace-temps » de Sigfried Giedion<sup>6</sup>.

Collins essaie de montrer qu'il existe une même *Weltanschauung* entre les recherches menées au XVIII<sup>e</sup> siècle autour de la question de la perception du mouvement et les expériences scientifiques : « The phenomenon of Parallax (whereby an apparent displacement of objects occurs when the point of observation changes) is also, like space-time, a device for astronomical measurement, but unlike space-time it has been an important element of architectural composition, and has been manifest in architecture ever since the first hypostyle hall was constructed. It occurs in every large space containing rows of free-standing columns, and must have produced particularly striking effects in the great mediaeval churches and halls » (Collins, 2005).

Ce n'est pas un hasard si ce phénomène optique – connu, selon Collins, depuis la nuit des temps – a retenu l'attention d'un archéologue de renom, à savoir Julien-David Le Roy, dans son *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leurs temples*, publiée en 1764. L'auteur du traité d'archéologie *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (Le Roy, 1758), récit de voyage pittoresque attaché à l'esthétique ruinistique, s'intéresse à l'effet produit par deux rangées parallèles de colonnes dont une serait engagée dans un mur et l'autre décrochée – et formant un péristyle – lorsque le regard est en mouvement. Si Le Roy se désole – comme plus tard Viollet-le-Duc, Sitte et Choisy – que l'architecture, contrairement à la musique et à la poésie, « n'offre aussi souvent, comme la Peinture, qu'un tableau qui ne change point », il note cependant que l'histoire, et en particulier l'Antiquité, nous a livré

parfois « une succession de tableaux variés » (Le Roy, 1764, p. 55) : « Considérons, par exemple, deux façades ; l'une composée de colonnes qui touchent un mur, l'autre formée par des colonnes qui en sont assez éloignées pour qu'elles fassent Péristyle ; & supposons encore que les entre-colonnes, dans l'un & l'autre cas, soient égaux & décorés de même, on observera dans la dernière façade une beauté réelle, dont l'autre sera privée, & qui résultera uniquement des différens aspects ou des tableaux variés & frappans que ses colonnes présenteront au spectateur, en se projetant sur le fond du Péristyle qu'elles forment. Cette propriété de multiplier les sensations que nous éprouvons à l'aspect d'un édifice, sans les affaiblir, est encore un avantage très considérable, & qui se fait sentir bien plus fortement dans les Péristyles que dans aucune autre espèce de décoration » (*ibid.*, p. 56).

Voici donc énoncé, avec les termes propres au sensualisme du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'effet de la parallaxe, comparé par Leroy à l'effet d'une « rangée d'arbres plantés régulièrement, dont tous les troncs toucheraient un mur percé d'arcades ». Plus cette rangée d'arbres est éloignée du mur, plus « vous jouirez d'un spectacle nouveau, par les différens espaces du mur que les arbres paraîtront, à chaque pas que



2. LE ROY, Julien-David, 1764. *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leurs temples, depuis le règne de Constantin le Grand jusqu'à nous.* Paris : Desaint et Saillant.

vous ferez, couvrir successivement. Tantôt vous verrez les arbres diviser les arcades en deux parties égales, un instant après les couper inégalement, ou les laisser entièrement à découvert & ne cacher que leurs intervalles » (*ibid.*, p. 57).

On perçoit dans ce passage toute la difficulté, présente également deux siècles plus tard chez Giedion, de décrire autant ce qui est vu à chaque instant que la transformation du « spectacle » sous les pas d'un observateur. Or force est de constater que cette perception du glissement relatif des objets à l'intérieur du « champ visuel » – pour reprendre un concept qui n'entrera dans les études psycho-physiologistes qu'au siècle suivant – suppose une certaine posture du corps, que nous pourrions décrire de la façon suivante : ces glissements qui s'offrent au regard du marcheur sont d'autant plus saisissants que la tête ne suit pas l'orientation de la marche.

Depuis Vitruve, en passant par Perrault, Corde-moy et Quatremère de Quincy – pour rester dans la culture francophone –, les théories optiques des traités avaient mis en avant l'*asperitas* ou l'« âpreté » d'une colonnade péripète : principal effet optique lorsque cette dernière est observée selon un angle de vue fermé et qu'elle apparaît comme un épiderme en relief et en vibration. Cet effet suppose une vue rasante, donc orientée dans le sens de la marche. La parallaxe, elle, est un phénomène perceptif de toute autre nature, produit par un regard orienté perpendiculairement à la rangée de colonnes.

L'expérience visuelle de la parallaxe suppose donc la mobilité latérale de la tête par rapport au mouvement du corps et ce phénomène va devenir d'autant plus prégnant que la vitesse de déplacement s'accroîtra grâce à l'avènement de la mécanisation du transport. Il atteindra même un climax au cours de la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque les voyageurs assis dans les compartiments de train sur des banquettes se faisant face tournent leur tête de 90 degrés pour voir défilé, dans le cadre des portières, à des vitesses différentes, les éléments plus ou moins éloignés du paysage. Paul Verlaine (2004 [1869]) a magistralement expliqué cet effet de parallaxe que renforce le cadre des portières :

*Le paysage dans le cadre des portières  
Court furieusement, et des plaines entières  
Avec de l'eau, des blés, des arbres et du ciel  
Vont s'engouffrant parmi le tourbillon cruel  
Où tombent les poteaux minces du télégraphe  
Dont les fils ont l'allure étrange d'un paraphe.*

Nous avons essayé de montrer comment la sensibilité du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'égard des phénomènes perceptifs « ouverts », que l'on peut classer sous les notions de « pittoresque » ou de « parallaxe », travaille à rebours de l'idée reçue selon laquelle l'expérience synesthésique reposerait sur un moment d'unité des facultés. C'est cette complexité de l'interaction entre les différents sens qui a suggéré la célèbre métaphore de l'abbé de Condillac, dans son *Traité des sensations*, lorsqu'il propose de partir d'un objet fictionnel, en l'occurrence une statue, pour expliquer la façon dont elle découvre le monde par l'activation successive des différentes facultés sensorielles.

Ce fonctionnement dissociatif de la marche et du regard nous ramène donc à notre propos initial, à savoir la traversée de l'Acropole décrite et illustrée par Le Corbusier (1980 [1925]), qui accusera étonnamment, dans *Urbanisme*, la ligne droite d'être « assommante à parcourir à pied » : « L'œil humain, dans ses investigations, tourne toujours aussi à gauche, à droite, pirouette. Il s'attache à tout et est attiré par le centre de gravité du site entier [...]. Les maisons voisines, la montagne, lointaine ou proche, l'horizon bas ou haut sont des masses formidables qui agissent avec la puissance de leur cube » (Le Corbusier, 1995 [1923]).

Une photo datant de 1911, prise par Le Corbusier sur l'Acropole, évoque ce qui de prime abord apparaît comme une scène mal composée, un « mauvais » cadrage qui pourtant libère le regard de la capacité attractive du monument pour mieux se poser sur la chaîne de montagnes dont la masse semble compenser celle de l'objet architectural au premier plan<sup>7</sup>. Le propre du regard traversant le rocher sacré est qu'il ne se confond pas, selon Le Corbusier, avec l'objet qu'il vise. Le centre de gravité du regard est toujours légèrement déporté par rapport aux monuments qui l'attirent. Contrairement à la composition Beaux-Arts, l'œil ne « reste [pas] exclusivement rivé au centre de gravité que ces axes ont déterminé » (Le Corbusier, 1995 [1923]), il ne glisse pas « infailliblement » le long de ces axes. Il ne se laisse pas attirer par la frontalité produite et induite par les masses architecturales. Le regard dévie, pivote, se déporte latéralement, et d'ailleurs le plan de l'Acropole reproduit dans *Vers une architecture* est celui de Choisy. On y distingue, en traitillé, la ligne courbe et balancée de

la traversée du rocher sacré ; un parcours similaire avait retenu l'attention de l'archéologue anglais John Pennethorne en 1838. Cette ligne constitue une sorte de figure chorégraphique. Comme l'a montré Richard Etlin, d'autres historiens s'étaient intéressés après lui à cette ligne qui va à l'encontre de la culture dominante de l'axialité. C'est le cas des restitutions d'Alexis Paccard en 1845 ou, en 1846-1847, de Francis Cranmer Penrose, auteur d'*Investigation of the Principles of Athenian Architecture* (Londres, 1851), qui affirmait que les courbes implicites des parcours avaient un objectif esthétique précis au-delà de la question de la correction des illusions optiques. C'est sur le statut de cette ligne du parcours que Le Corbusier va longuement hésiter, se demandant si cette courbe pouvait avoir un sens à côté de la « fatalité de l'angle droit ».

Notre regard est certes attiré par les masses symétriques des monuments, mais en même temps nos pieds sont amenés à dévier du parcours rectiligne, le sol de l'Acropole répondant comme on le verra à une autre logique avec ses obstacles, ses différences de niveau, ses emmarchements posés de façon libre par rapport à l'emplacement des monuments. Nous sommes donc en présence d'un phénomène

de dissociation entre la trajectoire des pieds et les géométries ou les frontalités induites par les masses architecturales. Plus qu'un « pas de côté<sup>8</sup> », ce que décrit Le Corbusier est le découplage des parties haute et basse du corps. Les pieds et les yeux bénéficient d'une liberté réciproque, d'une autonomie d'action qui fait toute la richesse de l'expérience péripatéticienne. Dans les pages de ses *Carnets* consacrées au forum de Pompéi – qu'il visita après l'Acropole –, les dessins annotés de la maison du poète tragique constituent une tentative de cerner cette tension entre frontalité de la composition et parcours déhanché. La succession des espaces de cette domus romaine, à savoir l'impluvium, le tablinum et le péristyle, suggère une succession de volumes et de plans échelonnés les uns derrière les autres et pourtant légèrement décalés. À ce décalage contribue la fontaine du fond, déportée sur la droite par rapport à l'axe d'entrée. Pour exprimer le mouvement par lequel le cheminement sort d'une axialité suggérée pourtant par la géométrie générale, Le Corbusier (1987, p. 87) évoque l'idée d'un « désaxement inoui ». Dans *Vers une architecture*, il précisera : « Et voici dans la maison du poète tragique les subtilités d'un art consommé. Tout est axé,

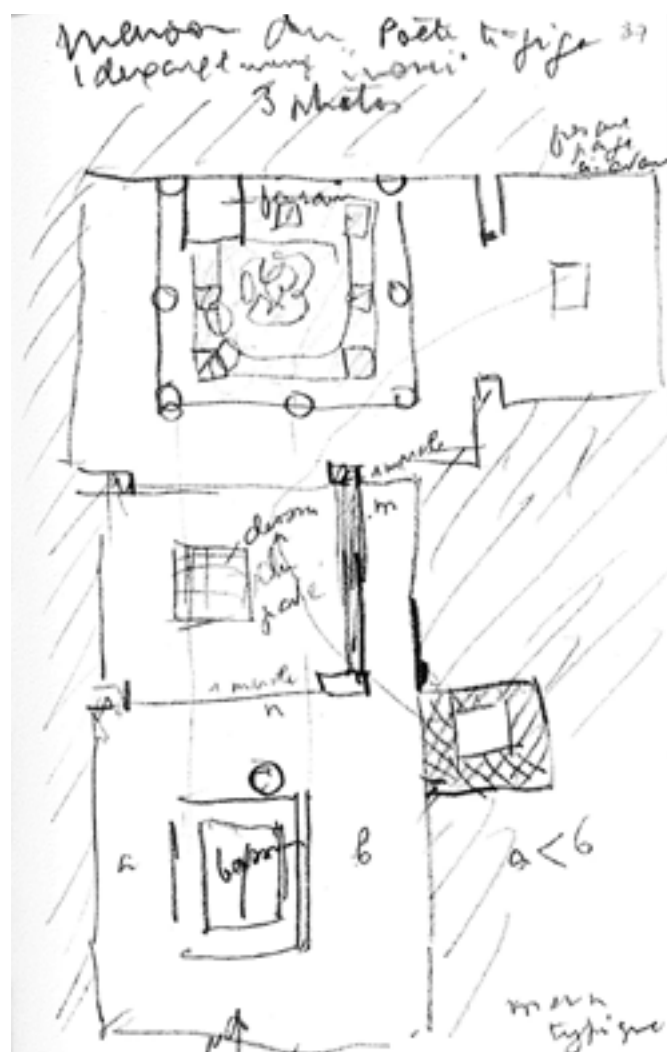


3. Acropole d'Athènes, l'Erechthéion, photographie de Charles-Édouard Jeanneret, 1911. Tiré de : VON MOSS, Stanislaus, RÜEGG, Arthur (éds), 2022. *Le Corbusier before Le Corbusier. Applied arts, architecture, painting, photography, 1907-1922.* New Haven : Yale University Press, p. 184.

mais vous y passerez difficilement en ligne droite [...]. Vous observez alors des désaxements habiles qui donnent de l'intensité aux volumes » (p. 153). L'aridité de la composition Beaux-Arts vient du fait qu'elle repose sur une expérience qui consiste à avancer le long des axes en regardant droit devant, comme dans une parade, et qui est, de fait, le parangon d'une parfaite coordination entre le regard et la marche, alors que, pour Le Corbusier, « l'architecture ne se voit pas d'une fois : elle se voit en la parcourant, en se tournant » (Le Corbusier, 2007).

5

Les *Carnets Voyage d'Orient* essaient de restituer la plasticité des ruines antiques jouant sous la lumière éclatante du soleil, mais, en descendant dans le réalisme du détail, ils poussent la précision dans la minutieuse observation de la nature du sol, comme la hauteur des marches pour monter sur un stylobate de temple. Les croquis, accompagnés



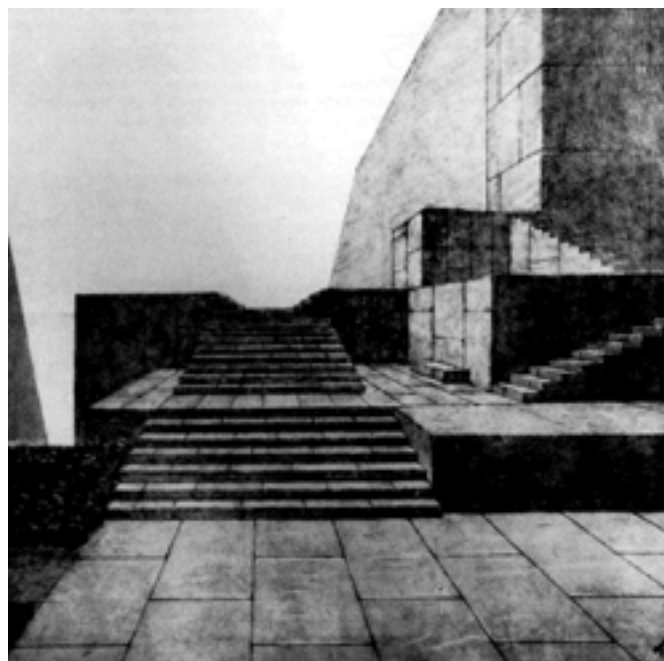
4. LE CORBUSIER, 1987. *Voyage d'Orient. Carnets*. Milan, Paris : Electa, Fondation Le Corbusier. Carnet 4. Maison du poète tragique/Désaxement inouï.

de dimensionnements exacts, s'attardent sur la valeur d'un seuil, précisent le sens d'arrivée ou d'entrée dans un espace, de sorte à cerner au plus près ce que rencontre le corps lors de sa déambulation, jusque dans le dessin d'une margelle autour d'un bassin, dans la présence d'un rebord au sol, ou par le biais de coupes qui essaient d'appréhender l'impact visuel de la pente à gradins d'un amphithéâtre (Le Corbusier, 1987, p. 96). Dans « Le chemin des ânes, le chemin des hommes », Le Corbusier (1922) affirme que « l'homme marche droit parce qu'il a un but », mais que son parcours, lui, peut dévier pour « éviter les gros cailloux », pour « esquiver une pente ». Les *Carnets* nous parlent donc du jeu de confrontation entre le corps déambulant et les obstacles matériels situés au sol qui s'opposent à son avancée ou qui la conditionnent.

C'est en des termes analogues que le scénographe et théoricien genevois Adolphe Appia, autre grand admirateur de l'art antique, décrivait le nouveau rapport qui devait à ses yeux s'instaurer entre les acteurs et les praticables placés sur une scène. Appia, qui avait comme ambition de renouveler l'esthétique théâtrale de son temps, employait le terme *Raumgefühl*, le « sentiment de l'espace », pour signifier autant « nos sentiments qui s'extériorisent en lignes » que « les influences qui nous viennent du dehors et qui s'expriment en formes, en résistance, en obstacles et en lignes étrangères, auxquelles nous devons nous subordonner réciproquement » (Appia, 1991 [1921-1928], *Réflexions sur l'espace et le temps*, p. 225).

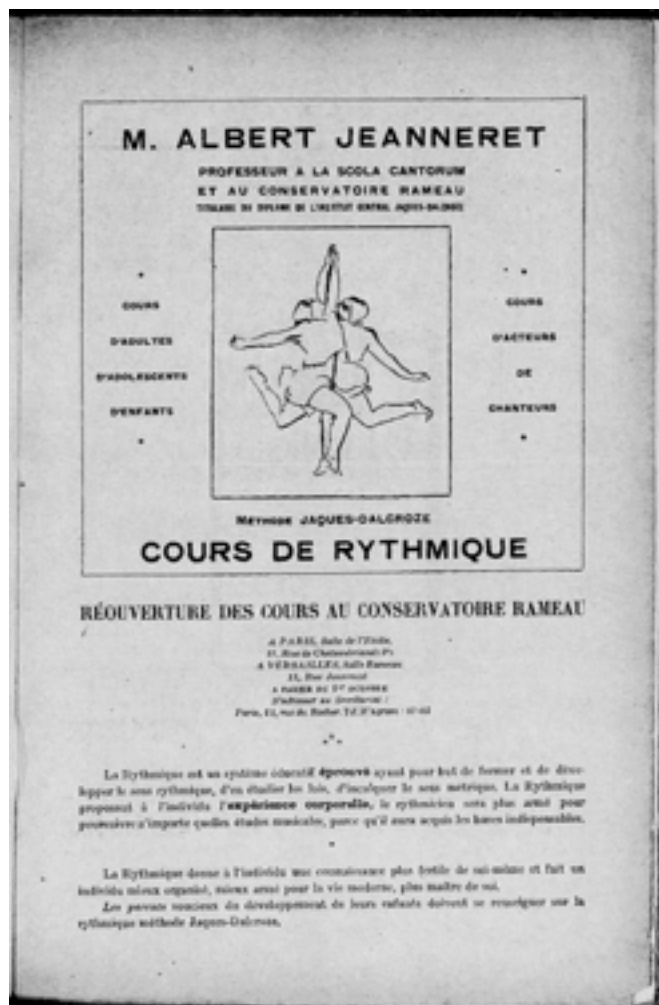
La pensée d'Appia, qui s'insère dans un courant vitaliste des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles aux multiples nuances, s'est consolidée au contact d'Émile Jaques-Dalcroze, qu'il connut en 1906, lorsque ce dernier était professeur au conservatoire de Genève. C'est l'histoire d'une rencontre entre les intuitions naissantes d'Appia et la méthode encore tâtonnante de la Rythmique qui va contribuer à leur cristallisation : « La même année eut lieu, à Genève, un cours d'été où je fis sur moi-même l'expérience décisive de la Rythmique [...]. Le mouvement corporel musical m'avait bien été révélé, mais à lui seul ; sa vie ne trouvait pas d'écho dans l'espace, et j'en souffrais, sans trop l'analyser. J'insistais auprès de Dalcroze pour qu'il se procurât un escalier et des obstacles quelconques » (*ibid.*, *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, p. 52). Le coup d'éclat survient entre 1909 et 1910, lorsque le scénographe genevois transcrit son intuition dans des « visions »,

série de dessins saisissants au crayon de graphite, fusain et craie blanche baignés dans des atmosphères oniriques qui représentent des paysages architecturaux essentiels et simplifiés, éclairés sous différentes qualités de lumière : *Trois piliers*, *La Clairière matinale*, *Clair de lune*, ou encore *L'Escalier*. Ce que ces dessins mettent en avant est la puissance tridimensionnelle du décor, en rupture avec les peintures suspendues de l'époque. Ce sont les années où Ferdinand Hodler peint ses paysages alpins suisses simplifiés, symétriques et hiératiques. Entre 1911 et 1914, Le Corbusier rendit plusieurs fois visite à son frère Albert Jeanneret, assistant de Dalcroze, qui s'était transféré entre-temps à Hellerau, près de Dresde, dans le nouveau théâtre construit par Heinrich Tessenow – dont la façade d'un classicisme schématique semblait tirer son inspiration des visions d'Adolphe Appia. Ce temple de la danse, situé sur la colline de la cité-jardin des *Deutsche Werkstätten*, était le haut lieu d'expérimentation d'une utopie sociale portée par la libération du corps. C'est dans la grande salle du théâtre qu'Appia agence ses célèbres « praticables » en escaliers disposés orthogonalement et éclairés par un système sophistiqué de lumière diffuse *crescendo* et *decrescendo*, conçu par Alexander von Salzmann<sup>9</sup> (Di Donato, 2015), qui firent sensation lors de la représentation en 1912 d'*Orphée et Eurydice* de Gluck. À en croire Georges Pitoëff (1923),



5. APPIA, Adolphe, 1988. *Œuvres complètes*. Tome III, 1906-1921. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Lausanne : Société suisse du théâtre, *L'Âge d'homme*. Espace rythmique. Pour le poème *Le Plongeur* de Friedrich von Schiller (fonds Appia, Berne).

« derrière ces formes géométriques et ces corps humains qui se mouvaient dans l'espace [...] se cachait un mystère hallucinant et merveilleux. Ces corps humains possédaient une force nouvelle et cachée [...]. Ce don était le sentiment rythmique ». Contrairement à une conception empathique qui part du principe que le corps humain étend ses structures internes et ses mouvements sur les objets qui l'entourent, l'art de la scène qu' imagine et théorise Appia au contact de la Rythmique de Dalcroze est un art de la confrontation entre le « corps vivant » et des objets géométriques qui conditionnent son mouvement. En 1921, dans son texte *L'œuvre d'art vivant*, il affirmait que ses « espaces rythmiques », composés de colonnes, escaliers et plans inclinés, pouvaient s'entendre comme des présences physiques qui entrent en confrontation avec les mouvements du corps : « Les lignes sinueuses et arrondies du corps différent essentiellement des surfaces planes et des angles des piliers, et ce contraste est par lui-même expressif. Mais le corps vient à toucher le pilier ;



6. Encart publicitaire annonçant l'ouverture de cours de Rythmique proposés par Albert Jeanneret, publié dans *L'Esprit nouveau*, n° 1, 1920.

l'opposition s'accroît davantage. Enfin le corps s'appuie contre le pilier dont l'immobilité lui offre un point d'appui solide : le pilier résiste ; il agit ! L'opposition a créé la vie de la forme inanimée : l'espace est devenu vivant » (Appia, 1991 [1921-1928], p. 372-373).

Pour Appia, placer le corps d'un acteur dans une scène signifie échapper à l'intériorité pure. L'espace n'est pas un prolongement de nos mouvements corporels, et ses limites n'agissent pas comme une membrane ou un épiderme protecteur. L'esthétique de l'enveloppement, du calfeutrage et du capitonnage est « mortifère », ce que renforce une citation tirée de Baudelaire : « Des divans profonds comme des tombeaux ». Rien n'est plus éloigné de cette esthétique que la chambre conjugale imaginée quelques années auparavant par Adolf Loos pour sa jeune femme Lina – tapissée de fourrure et de voile blanc –, dont les fondements théoriques remontent au principe de la *Bekleidung*<sup>10</sup>. Pour Appia, en épousant les formes du corps, l'espace ne participe pas à sa vie. Au contraire, il l'étouffe, car du moment



7. Démonstration de Rythmique, Institut Jaques-Dalcroze, Hellerau, 1912. Tiré de Appia Adolphe, *op. cit.*, p. 115.

que « le corps vivant s'incrusterait dans la matière molle [...] il y ensevelirait sa vie » (Appia, 1991 [1921-1928], *L'œuvre d'art vivant*, p. 373). Le mouvement corporel n'atteint sa pleine expressivité que dans la confrontation du corps dévêtu (la nudité des enfants pratiquant la Rythmique avait suscité un grand émoi à l'époque) avec la géométrie inanimée et solide de cette architecture scalaire : « Le principe de la pesanteur et celui de la rigidité sont donc les conditions premières à l'existence d'un espace vivant. » Ou, pour le dire avec les mots de Jaques-Dalcroze (1910), les « obstacles [sont] destinés à rendre le corps plus conscient ».

## 6

Si, dans *Urbanisme*, Le Corbusier appelait de ses vœux le retour, dans la planification urbaine, à la clarté de l'ordre géométrique<sup>11</sup>, dans son premier essai rédigé en 1910<sup>12</sup>, qui devait s'intituler *La Construction des villes* (il ne fut jamais publié), il faisait encore la part belle à la rue sinueuse. Il encourageait à l'époque les urbanistes « à retenir la leçon des aînés », préconisant l'emploi des rues courbes à pente et largeur variables. Tout en reconnaissant que la ligne droite est la plus « pure », il observait qu'elle devait être aussi la plus rare. À vrai dire, ce premier essai s'inspirait encore fortement des lectures de Camillo Sitte, dont il dira, plus tard, dans *Urbanisme*, qu'elles représentent une vision « rétrograde » de la ville<sup>13</sup>. Si, en ouverture de son livre, il pose de façon péremptoire que « la courbe est le chemin des ânes, la rue droite est le chemin des hommes » (p. 10), le propos qui suit, lui, est bien plus nuancé et dénote une réelle hésitation théorique : « La rue courbe est l'effet du bon plaisir, de la nonchalance, du relâchement, de la décontraction, de l'animalité. La droite est une réaction, une action, un agissement, l'effet d'une domination sur soi. Elle est saine et noble » (p. 11).

C'est en 1930, dans *Précisions sur l'état présent de l'architecture*, que cette hésitation prend la forme d'une théorie duale enfin assumée. Deux esthétiques, l'une du bas – esthétique des pieds – et l'autre du haut – esthétique du regard –, entrent en confrontation : « Les rues n'ont rien à faire avec les maisons. Les maisons sont en l'air, en volumes occupant l'espace et captant notre vue : ces volumes sont disposés en ordre selon la fatalité de l'angle droit qui est ordre, calme et beauté ; les rues seront ce qu'elles voudront, courbes ou droites » (Le Corbusier, 1960

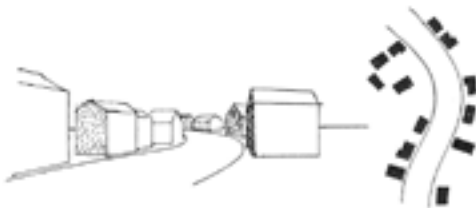
[1930], p. 152). Ses souvenirs l'amènent à revivre une expérience saisissante faite en Bretagne au bord de l'eau : « Je suis en Bretagne ; cette ligne pure est la limite de l'océan sur le ciel ; un vaste plan s'étend vers moi. La sinuosité des plages me ravit comme une très douce modulation sur le plan horizontal. Je marchais. Subitement je me suis arrêté : entre l'horizon et mes yeux, un événement sensationnel s'est produit : une roche verticale, une pierre de granit est là debout, comme un menhir. Ici est un lieu où l'homme s'arrête, parce qu'il y a symphonie totale » (*ibid.*, p. 76). Comme on le voit, la ligne sinueuse, figure du chemin foulé par les pieds, devient le socle d'une vitalité et d'une tonicité proprioceptives qui sont tenues distinctes du spectacle des formes géométriques simples, claires qui se déploient dans les airs. C'est également en Bretagne, dans le village de Ploumanac'h, que l'architecte suisse s'attarde sur le rapport insolite qui se noue entre les lignes courbes des rues et les alignements strictement orthogonaux des maisons suivant l'orientation des vents dominants, car rien n'est plus « agréable » qu'une

rue qui serpente et qui s'oppose au « spectacle de l'ordre ». Or cette tension entre la déambulation « en spirale » ou en « zigzag » et l'orientation du regard rivé à la frontalité des maisons rappelle étonnamment les exercices de la « gymnastique rythmique » qui visent à autonomiser les mouvements du haut et du bas du corps.

Pour commencer, la Rythmique, que tout éloigne de la « technique saltatoire » de la chorégraphie classique, est un système d'exercices corporels censés rendre les élèves « conscients d'eux-mêmes ». Elle vise, pour reprendre les termes de Dalcroze (1965 [1920]), à « donner à leur organisme la révélation de ses nombreuses facultés motrices et à augmenter la somme des sensations vitales ». Cette méthode se distingue notamment par le fait de remplacer la coordination des gestes par la décoordination et la démultiplication des rythmes qui mettent à dure épreuve l'équilibre du corps. Voici ce qu'en écrivait Albert Jeanneret (1920) dans *L'Esprit nouveau* : « Exercices de marche, régularisation de celle-ci en tempo égal, accelerandos, rallentados, substitution



de ses cottages : le désordre est inévitable, l'œil ne voit pas dans l'espace, la belle spirale du plan de l'architecte paysagiste. Il ne voit pas la rue, il voit des façades de maisons sous des alignements



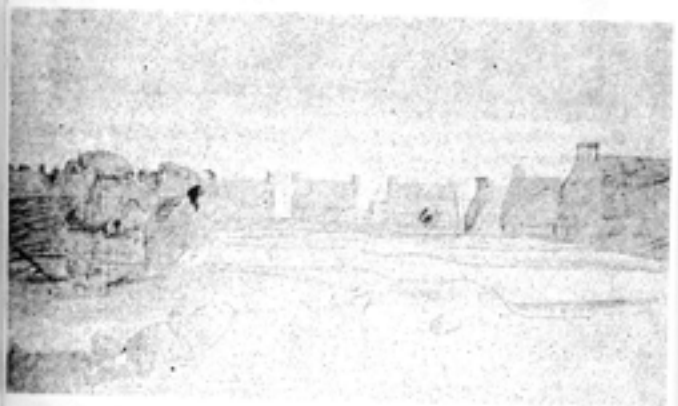
incongrus ; si ces maisons étaient debout sur sa table de travail, il s'empresserait de les aligner droitement, de les grouper en massifs orthogonaux.

Lorsque la rue serpente, l'œil n'en apprécie que faiblement le spectacle raccourci. Ordonnons alors autour de ces voies courbes (agréables à fouler) des alignements orthogonaux. Dressés dans



l'espace, ils constituent le spectacle (ce que l'œil voit) et c'est alors un spectacle d'ordre.

(Cette théorie s'applique au terrain plat. Sur terrain accidenté, la courbe a des droits a priori puisqu'il s'agit, en serpentant, de gagner des rampes régulières ; le pittoresque devient fatal, et le problème architectural consiste désormais à discipliner le désordre immanent en faveur d'une unité toujours indispensable à tout sentiment de bien-être et à toute intention esthétique.)



Village breton (Ploumanac'h), rue courbe dans alignement orthogonal des maisons. La direction du vent dominant fixe l'orientation pour toutes les maisons, uniformément. Et cette constante est agréable.

d'un mouvement à un autre : un pas remplacé par un battement des mains ou par tel autre mouvement ; exécution dans la marche d'un saut, d'un agenouillement, d'une pirouette ou un changement de direction à un commandement donné ; l'arrêt instantané (ceci difficile pour l'équilibre corporel), lorsque le corps est lancé en pleine course ou projeté en avant par sauts. S'arrêter lorsque la musique sonne et reprendre aussitôt que celle-ci cesse demandait de l'oreille, un contrôle constant [...], ne pas faire un pas (inhibition), c'est-à-dire contracter brusquement pour immobiliser ; au contraire accentuer fortement, c'est-à-dire renforcer l'action musculaire, donnait la sensation nette d'activités musculaires différentes [...]. Au fur et à mesure que les capacités de l'élève augmentent, augmentera sa possibilité de maîtriser de nouvelles difficultés : la polyrythmie, par exemple, c'est-à-dire la simultanéité de plusieurs rythmes dont l'un marché, l'autre chanté, un encore plus difficile, l'adjonction d'un troisième rythme par des mouvements du bras. »

Les exercices pédagogiques de la méthode Dalcroze contribuent, à l'instar de ce que préconisait Rousseau, à l'apprentissage du monde à travers les sens. Ils éveillent les élans primesautiers et la maîtrise de soi, mais reposent davantage sur l'activité de chaque membre que sur le travail de renforcement unitaire de leur mouvement : « Chaque fois que des membres différents exécutent simultanément des mouvements individuels, il faut veiller à ce que le mouvement d'un des membres n'ait aucune influence sur le mouvement de l'autre, ne le modifie pas et n'en modifie point la précision plastique » (p. 29). Puisque le corps ne bat jamais une seule mesure à la fois, les mouvements décoordonnés peuvent engager alternativement les deux bras, les bras et les jambes, la tête et les mains – qui battent des temps différents – ou même l'orientation des mains et des pieds. Tout concourt à briser l'élan unitaire du corps et, d'ailleurs, les études sur l'inhibition rattachent la Rythmique aux recherches scientifiques de l'époque.

- 28 -

Tous ces exercices, sont à refaire, précédés de l'élargissement de la cage thoracique (sans aspiration) et suivis de l'état de repos des muscles intercostaux. Signe pour l'élargissement : Signe pour l'état de repos :

Exemple :



Nota. L'élargissement de la cage thoracique continue jusqu'à la fin de l'exercice, indépendamment des aspirations et des expirations.

IV

**Exercices de marche**

a) La main gauche frappe l'air puis se lève (le frappé et la levée). Ces mouvements constituent le fait de battre la mesure.

L'élève répète plusieurs fois ces mouvements en disant : *fait sur le frappé, et faible sur la levée, ou encore au, deux, au, deux.*

Les mots *fait* et *au* doivent être prononcés avec plus de vigueur que les mots *faible* et *deux*.

Signe pour la main gauche, qui fait le frappé : 

Signe pour la main droite, qui fait le frappé : 

**Exercices préparatoires** (sur place seulement, talons joints) en comptant « un », « deux ».

- Sur un : Main gauche derrière la nuque ;  
Bras droit tendu en avant en élévation horizontale ;  
Pauze en bas. (Fig. 41).
- Sur deux : Bras droit tendu en élévation verticale ;  
Pauze en dedans.

Les deux mouvements s'enchaînent par une ligne droite.

- Sur un : Main droite derrière la nuque ;  
Bras gauche tendu en avant en élévation horizontale ;  
Pauze en bas.
- Sur deux : Bras gauche tendu en élévation verticale ;  
Pauze en dedans.

Les mouvements des deux pieds peuvent être accompagnés par les mouvements d'une seule main qui bat la mesure.

Signe pour le frappé du pied gauche fait en même temps que le frappé de la main gauche : 



V

- 29 -

d) Signe pour le pied droit et la main droite qui font le frappé simultanément : 

Exercice Ia.  etc.

Exercice Ib.  etc.

Lorsque les durées seront bien mesurées et que les temps forts seront bien accentués par les élèves, le maître fera faire les exercices suivants :

a) Signe pour le frappé effectué par le pied gauche et la main droite simultanément : 

b) Signe pour le frappé effectué par le pied droit et la main gauche simultanément : 

Exercice Ia.  etc.

Exercice Ib.  etc.

V

**Exercices d'indépendance des membres**

**Règle générale.**

Chaque fois que des membres différents exécutent simultanément des mouvements individuels, il faut veiller à ce que le mouvement d'un des membres n'ait aucune influence sur le mouvement de l'autre, ne le déforme pas et n'en modifie point la précision plastique.

Exercice 1. — Position debout, talons joints. Le bras gauche fait une circonscription, dessinant un grand cercle, qui se dirige en arrière, en haut, en avant, en bas etc. Après deux ou trois circonscriptions le bras droit commence à battre la mesure à deux temps. Les deux mains se trouvent au même moment en bas.

Exercice 2. — Même exercice, le bras droit faisant la circonscription, et le bras gauche battant la mesure. (Fig. 42).

Exercice 3. — Mêmes exercices, mais la circonscription est faite en sens inverse : en avant, en haut, en arrière, en bas.



La méthode de la Rythmique et la promenade péripatéticienne de Le Corbusier partagent un même principe de désautomatisation. Si Dalcroze interrompt le mouvement engagé du corps, l'architecte suisse, lui, s'intéresse à l'affirmation de l'axialité et, en même temps, au déhanchement du parcours causé par l'interposition d'obstacles. Les enfants suivant les exercices du professeur genevois utilisaient leur corps comme « clavier merveilleux » (Bertchold, 2000) pour appréhender l'espace en tant que totalité, car « les mouvements corporels, marche, gestes et attitudes, sont étudiés non seulement sur une surface plane telle que le plancher de la scène, mais sur des plans différents, sur des inclinaisons de terrains de divers degrés » (Jaques-Dalcroze, 1910), tout comme Le Corbusier décrivait la chorégraphie du corps qui avance, dévie, gravit, « tourne toujours [...] à gauche à droite » et fait des « pirouettes » (Le Corbusier, 1995 [1923], *L'illusion des plans*, p. 154) pour appréhender le spectacle de l'architecture. Dalcroze voulait « libérer le corps de l'esclavage des habitudes », tout comme Le Corbusier voyait dans la traversée de l'Acropole une leçon magistrale s'opposant à la doxa de l'École des beaux-arts qui part du principe que le regard suit les pieds et les anticipe : « Il ne faut pas oublier que le sol de l'Acropole est très mouvementé, les masses asymétriques des édifices créent un rythme intense » (*ibid.* Trois rappels à messieurs les architectes, p. 30). La méthode de Dalcroze distingue le rythme, expression individuelle de la mesure qui est une donnée disciplinaire visant le contrôle conscient. En posant que « la mesure relève de la réflexion et le rythme de l'intuition » (Jaques-Dalcroze, 2011 [1920]), le pédagogue genevois inscrit la méthode rythmique dans une tension entre la régularisation par la répétition propre à la marche ou à la parade et « le dynamisme des mouvements corporels » (Jaques-Dalcroze, 1910, p. 8). Cette dualité n'est pas sans rappeler, chez Le Corbusier (1980 [1925], p. 202), la tension entre, d'un côté, « l'ordonnance », la « hiérarchie des axes » et la « mise en place de tracés régulateurs » qui constituent une « assurance contre l'arbitraire » et, de l'autre, la vitalité ou l'animalité de la rue courbe et sinueuse, qui alimente une expérience « essentiellement pittoresque ». Enfin, on sait que les médecins de l'époque reprochaient à Dalcroze de provoquer, par ses exercices, une très grande fatigue chez ses élèves (Bertchold, 2000, p. 88). La Rythmique est une expérience

aussi exténuante que le fut la traversée du rocher sacré en 1911 par Le Corbusier (1995 [1923]) : « Le spectacle est massif, élastique, nerveux, écrasant d'acuité, dominateur. »

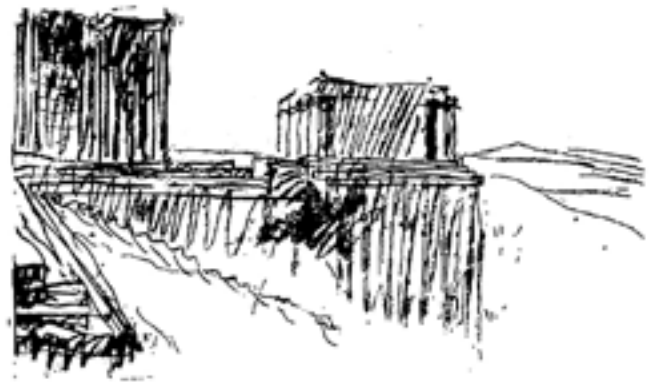


Fig. 11. — Propylées et Temple de la Victoire Aptère.



Fig. 12. — Les Propylées.

10. LE CORBUSIER, 2006. *Vers une architecture* [1923]. Paris : Flammarion, p. 155.

#### Mots-clés

Promenade, regard, perception, pittoresque, esthétique, dissociation des sens.

## Notes

1. Sur l'analogie entre la pensée de Camillo Sitte et celle de Viollet-le-Duc, voir Choay, 2010.
2. Alexander Gottlieb Baumgarten, dans ses *Méditations philosophiques* de 1735, employait pour la première fois un néologisme latinisant : l'Aesthetica.
3. Le ton étonne par son anti-chauvinisme : « La seule nature modestement parée, & jamais fardée, y étale ses ornements & ses bienfaits. Profitons de ses libéralités & contentons-nous d'employer l'industrie à varier ses spectacles. »
4. Addison publie ses articles sur la question de la beauté et sa relation avec les plaisirs de l'imagination entre juin et juillet 1712.
5. On parlait à l'époque de la parallaxe stellaire. L'expérience la plus célèbre fut initiée par le roi George III, qui décida de mesurer la distance Terre-Soleil en envoyant en 1769 différentes expéditions – dont celle de James Cook – enregistrer le transit de Vénus devant le Soleil, sous différentes latitudes du globe terrestre.
6. La description expérientielle de Giedion dans son *Espace, Temps, Architecture* est en réalité totalement fixiste, comme j'ai pu le montrer. Voir Amaldi, 2007.

7. La reproduction de cette photo est tirée de Gresleri, 1984.
8. Voir sur cette question les observations de Lucan, 2009.
9. Cet éclairage diffus qui ne produisait pas d'ombres était peu apprécié d'Appia, et pour cause : il contredisait l'esthétique voulue par le chorégraphe genevois de formes pures exaltées par une lumière orientée et les effets clair-obscur qui en découlent.
10. Ce projet remonte à 1903. N'oublions pas que, dans la théorie semperienne, c'est le tapis ou le tissu suspendu qui « fait » espace et qui constitue l'environnement protectif du corps.
11. « Nous affirmons que l'homme, dans son fonctionnement, pratique l'ordre, que ses actes et ses pensées sont régis par la droite et l'angle droit ; que la droite est un moyen instinctif et qu'elle est à sa pensée un but élevé », p. 19.
12. Sur l'influence de la pensée de Sitte sur Le Corbusier, voir : Brooks, 1985.
13. Dans *Urbanisme*, il s'érigera contre l'ouvrage de Camillo Sitte, « plein d'arbitraire » (p. 35).

## Bibliographie

- AMALDI, Paolo, 2007. *Espaces*. Paris : Éditions de la Villette.
- APPIA, Adolphe, 1991. *Œuvres complètes*. Tome IV, 1921-1928, édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Lausanne : Société suisse du théâtre, L'Âge d'homme. Réflexions sur l'espace et le temps.
- BERTCHTOLD, Alfred, 2000. *Émile Jaques-Dalcroze et son temps*. Lausanne : L'Âge d'homme, p. 87.
- BROOKS, Allen H., 1985. Jeanneret et Sitte. *Casabella*. N° 514.
- CHOAY, Françoise, 2010. Camillo Sitte. In : PAQUOT, Thierry (dir.). *Les Faiseurs de Ville*. Gollion : InFolio, p. 399-417.
- CHOISY, Auguste, 1899. *Histoire de l'architecture*. Tome 1. Paris : Gauthier-Villars. Le pittoresque dans l'art grec, p. 325-335.
- CHOUILLET, Jacques, 1974. *L'Esthétique des Lumières*. Paris : PUF, p. 71.
- COLLECTIF, 1906. *Méthode Jaques-Dalcroze*. Paris, Neuchâtel, Leipzig : Sandoz, Jobin et Cie Éditeurs.
- COLLINS, Peter, 2005. A Study in Parallax. *Journal of Architectural Education*. Vol. 59, n° 2, p. 27.
- DIDEROT, Denis, 1749. *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Londres: Ed. Princeps.
- DI DONATO, Carla, 2015. La lumière de Salzman, ou l'invisible rendu visible. In : KUSCHNIG, Claire et PELLOIS, Anne (dir.). *Le Rythme, une révolution ! Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau*. Genève : Slatkine, p. 126-134.
- GRESLERI, Giuliano, 1984. *Le Corbusier, Viaggio in Oriente*. Venise : Marsilio Editori, p. 308.
- HILLMAN, James, 1980. *The City as Dwelling. Walking, Sitting, Shaping*. The University of Dallas. Walking, p. 4.
- JAQUES-DALCROZE, Émile, 1910. *Le Rythme au théâtre*. Cité par GUBLER, Jacques, 2003.

- Motion, émotions. *Thèmes d'histoire et d'architecture*, Gollion : InFolio, p. 47.
- JAQUES-DALCROZE, Émile, 1910. Le rythme au théâtre. *La Grande Revue*. Republié dans APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes, op. cit.*, tome III, p.10.
- JAQUES-DALCROZE, Émile, 1965. *Le Rythme, la musique et l'éducation* [1920]. Lausanne : Foetisch. La Rythmique, le solfège et l'improvisation. Cité par PELLOIS, Anne, 2015. *Le Rythme, une révolution !, op. cit.* La Rythmique et l'art de l'acteur, p. 152.
- JAQUES-DALCROZE, Émile, 2011. *Le Rythme, la musique et l'éducation* [1920]. Charleston : Nabu Press. Le rythme, la mesure et le tempérament [1919], p. 164. Voir à ce propos BACHMANN, Marie-Laure. Origine et originalité de la rythmique Jaques-Dalcroze. In : KUSCHNIG, Claire et PELLOIS, Anne (dir.). *Le Rythme, une révolution !, op. cit.*, p. 43.
- JEANNERET, Albert, 1920. La Rythmique. *L'Esprit nouveau*. N° 2, p. 186-189.
- LE CORBUSIER, 1922. L'illusion des plans. *L'Esprit nouveau*. N° 15. Republié dans *Vers une architecture* en 1923.
- LE CORBUSIER, 1922. Le chemin des ânes, le chemin des hommes. *L'Esprit nouveau*. N° 17, p. 5-6. Ces pages se retrouvent en ouverture du livre *Urbanisme*, publié en 1925.
- LE CORBUSIER, 1960. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* [1930]. Paris : Vincent Fréal. Un homme = une cellule, des cellules = une ville.
- LE CORBUSIER, 1980. *Urbanisme* [1925]. Paris : Flammarion. Rues courbes, rues droites, p. 199.
- LE CORBUSIER, 1995. *Vers une architecture* [1923]. Paris : Flammarion, p. 154.
- LE CORBUSIER, 2007. *Entretiens avec Georges Charensol (1962) et Robert Mallet (1951)*. Paris : Frémeaux et associés (livre audio).
- LE CORBUSIER, *Voyage d'Orient. Carnets*. Milan, Paris : Electa, Fondation Le Corbusier. Carnet 4 (transcription p. 139 et 140).
- LE ROY, Julien-David, 1758. *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, considérés du côté de l'art et de l'architecture*. Paris : Louis-François Delatour.
- LE ROY, Julien-David, 1764. *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leurs temples, depuis le règne de Constantin le Grand jusqu'à nous*. Paris : Desaint et Saillant.
- LUCAN, Jacques, 2009. *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Lausanne : Presses polytechniques romandes, p. 356.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 2001. *Phénoménologie de la perception* [1945]. Paris : Gallimard, p. 76.
- PITOËFF, Georges, 1923. La rythmique et l'acteur. Republié dans APPIA, Adolphe, 1991. *Œuvres complètes, op. cit.*, tome III, p. 19.
- PRICE, Uvedale, 1798. *Essays on Picturesque, as Compared with the Sublime and Beautiful ; and on the Use Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*. Londres : Robson.
- PRICE, Uvedale, 1801. *A Dialogue on the Distinct Characters of Picturesque of the Picturesque and the Beautiful*. Londres : Walker, p. 104.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1969. *Émile, ou De l'éducation* [1762]. Paris : Flammarion, p. 206.
- VERLAINE, Paul, 2004. Le paysage dans le cadre des portières (La bonne chanson) [1869]. In : CARACALLA, Jean-Paul (dir.). *Petite Anthologie de la poésie ferroviaire*. Paris : La Table ronde, p. 48.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène, 2010. *Entretiens sur l'architecture* [1863]. Tome 1. Gollion : InFolio. Septième entretien, p. 340-341.
- VOISINE, Jacques, 1956. *Jean-Jacques Rousseau en Angleterre à l'époque romantique*. Paris : Didier.
- WALPOLE, Horace, 1995. *History of the Modern Taste in Gardening* [1770]. New York : Ursus Press, p. 42.
- WATELET, Claude-Henri, 2004. *Essai sur les jardins* [1774]. Saint-Pierre-de-Salerno : Gérard Monfort Éditeur, p. 17.

## PARTIE II

### ANTICIPER LES MUTATIONS. LE REGARD RÉVÉLATEUR

---

Pier Paolo Pasolini and Reyner Banham:  
gazes on the city with the movie camera  
ENRICA BISTAGNINO

# Pier Paolo Pasolini and Reyner Banham: gazes on the city with the movie camera\*

Enrica Bistagnino

\*This essay continues the critical reflection presented in the paper “Movimenti di immagini del paesaggio urbano in tre atti : oggetto, scena, simbolo” published in *Sguardi*, the special issue of the GUD-Genoa University Design magazine that’s the proceedings of the International Conference “Movimento e percezione. La rappresentazione del paesaggio urbano come motore del progetto” organized by LéaV (ENSA Versailles) – scientific responsible Gabriele Pierluisi – , in collaboration with Dipartimento Architettura e Design DAD (Scuola Politecnica, Università di Genova) scientific responsible Maria Linda Falcidieno – held on the Microsoft Teams Platform on 18 and 19 June 2021.

The theme of the urban landscape implies the idea of movement in such a variety of declinations as to be particularly elusive to definitions and taxonomy. In spite of this complexity, it seems in some way possible, or at least desirable, to try to hypothesize what might be some of the main variables that, individually, but above all in combination, trigger that astonishing system of image mutations that can be traced, from time to time, in an equally complex variety of reference scenarios.

Simplifying a lot, I am thinking of the ‘phenomenological’ sphere of the urban landscape where change takes place in the concrete transformations triggered by architecture; I am thinking of images mobility intrinsic to the dimension of perception, by its own nature susceptible to continuous changes in receiving and processing acquired informations; I am thinking, finally, of the inexhaustible figurations repertoire generated by representation, which, in a way, suggests a double order of change/movement: a movement inherent to the representational act in itself – which restores to the real something true and something ‘false’, that is, that extraneousness of the authorial gaze regarding the reality to which it refers, which, in fact, introduces a change

in its image –, a movement determined by the representation understood as a projectual vision capable of intentionally modifying space in order to determine it.

In light of this complexity, the main objective of this classificatory work is to outline, albeit without any claim to completeness, a framework of thematic references on some of the main meanings and reasons for the image movement of the urban landscape.

Finally, it should be pointed out that in this essay, as in the one preceding it, the expressions movement and change are used as synonyms. However, in relation to the specificity of the context, they can take nuances of meaning, specifying, in their turn, the content to which they refer.

Given this premise, and recalling the three main dominions of the movement/change of the urban landscape image – those relating to the movement of the object, of the point of view, of the medium of representation<sup>1</sup> – I would like, here, to consider the movement relating to the point of view. A movement in which the subject, integrating its own knowledge – in particular that relating to theories on the image – with the fundamental repertoire of experiences determined by the direct fruition of places, is the motor of different visions. The interest of the essay focuses, therefore, on the observer considered in an active dimension, as author of visual practices, creator of images of the urban landscape defining its identity. Indeed, ‘every landscape exists only for the gaze that discovers it. [...] Landscape is the result of a conscious perception, a judgement and finally a description. Landscape is the space described by a man to other men’ (Augé, 2002/2004, p. 72).

In particular, to exemplify this reflection, I examine two authorial visions, developed in the second half of the last century, in which, of course, traces of the respective cultural scenarios are visible.

The authors are Pier Paolo Pasolini and Reyner Banham; the products analysed are the audiovisuals “Pasolini e... la forma della città” and “Reyner Banham loves Los Angeles”. The aim is to read and compare images of the two authors as the result of the mediation between different sensitivities and traditions on the idea of city representation and of course, with respect to the physiognomy of the concrete city. In the cases under examination: the historical Italian city and the contemporary American megalopolis.

Due to the communicative value of the two audiovisuals, which we could define as documentary, and due to the technical-expressive characteristics intrinsic to the dynamic forms of representation, the analysis will also refer, interpreting them visually, to some central themes of the communication models elaborated in linguistics and to the analysis methodologies of the dynamic image.

Let us start, therefore, with a clarification: the two movies, distant in many respects, seem to have, however, some interesting points of contact.

They are representations, aimed at the observation and restitution of reality, made within television series. “Pasolini e... la forma della città”, is an episode of “io e...”, a programme by Anna Zanoli for RAI, shown weekly from 1972 to 1974, aimed at exploring themes related to beauty; “R.B. loves Los Angeles” belongs to the series “One Pair Of Eyes”, by BBC TWO then directed by David Attenborough. A programme aired monthly from 1967 to 1984, aimed at exploring a broad spectrum of issues with aesthetic, ethical, political values.

Despite the fact that the two audiovisuals belong to television programming, a fact which generally entails implications in terms of communication due to the co-presence, albeit with different weights, of several forms of authorship – the television editor, the series creator, the episode author and the director – the visions of Pasolini and Banham seem to be central.

Communication tools, techniques and codes are dealt with in order to develop functional languages for the transmission of messages that well express the intellectual profile of those who handle them.

Thus, Pier Paolo Pasolini, with the static framing of the camera positioned frontally with respect to the town of Orte, echoes the fixity perspective formulated in the treatises of the Italian Renaissance, evoking, in this way, that harmonic and controlled vision of space that is the vector of absolute beauty (*fig. 1*).

These are shots in which Pasolini seems to be ‘listening’ to the place, to its formal connotations. And indeed, the city (Orte) contributes in imprinting its form to the form of the product that represents it. In other words, an active intertextuality takes place between the object and its image, between the context and the way of looking (Focillon, 1943/1987). Thus, the very fixity of the framing, which somehow sacrifices the mobility potential intrinsic to

the medium of representation, seems to be the starting point of an effective demonstrative process aimed at conducting a passionate critique of the building development enacted in post-war Italy. This reflection is implemented when Pasolini includes elements of disruption of the city’s composure in the image. The author himself speaks about describing the ‘view’ of Orte: “[...] I made a shot that first showed the town of Orte in its stylistic perfection as an absolute perfect form; all I have to do is move this thing here in the camera and the form of the town, the profile of the town, the architectural mass of the town is cracked, it is ruined, it is disfigured by something extraneous, there is that house that you can see there on the left, can you see it? [...] We are now facing Orte from another point of view. There is the usual blue-brown mist of the great northern Renaissance painting. If I frame it, I see an even more perfect total than before. That is to say, the shape of the city is at its most perfect. But if I pan from left to right, what I was telling you before becomes even more severe. In fact the city, from our point of view on the far right, ends with a beautiful aqueduct on that brown ground. And immediately attached to the aqueduct are other modern houses, not to say horrible-looking, but extremely mediocre,



1. Screenshot from the work *Pasolini e... la forma della città*, 1974. Screenplay: Pier Paolo Pasolini. Director: Paolo Brunatto (1974). Television series episode “io e...”, curator Anna Zanoli, RAI production.

poor, unimaginative; houses which are absolutely necessary, I'm not saying no, but there they are another disturbing element in the perfection of the form of the city of Orte, like the house we saw earlier" (Pasolini, 1974).

An indictment of contemporaneity, sustained through the representation of the state of places, taking shape and intensity through the essentiality of the shots.

An accusation also expressed using images of further examples of landscape and architecture degradation – such as Yazd in Persia, Al Mukalla in the state of Aden, Sana'a in North Yemen, Bhatgaon in Nepal –, proposed in a kind of ideological montage. "[...] do you remember (of Sana'a) that beautiful city in northern Yemen, perched on the desert like a kind of rustic Venice that they are already destroying. They have already practically finished destroying all the walls that surrounded it [...] the monuments remain, but it is not the monuments that are at stake, those are easy to save, it is the whole city that is difficult to save. So this is a problem that arises in every country all over the world, but of course what upsets and hurts me most is that it happens in Italy" (Pasolini, 1974).

On the whole, Pasolini, without rhetoric, through a succession of shots fundamentally devoid of dynamic tension, declares his interest in the past, an anonymous, nameless, humble past "that no one defends, that is the work of the people [...]" (Pasolini, 1974), a past that belongs to him. "I am a force of the past / only in Tradition is my love / I come from ruins, from churches, / from altarpieces, from villages / abandoned on the Apennines or the Pre-Alps, / where brothers have lived / [...]" (Pasolini, 1964).

In this 'neorealist' vision, the very choice of Orte is in some way symbolic: a place, one among many in our country, that alludes to a variety of peripheral and 'dialectal' contexts expressive of the unitary and multiple beauty of Italian architecture.

And it is precisely this collective and widespread beauty that Pasolini wants to protect "with the same ardour, with the same goodwill, with the same rigour with which one defends a work of art by a great author. [...] to defend something that is not sanctioned, that is not codified [...], that is the work [...] of an infinity of nameless men who nonetheless worked within an epoch that then produced the most extreme, most absolute fruits in works of authorial art" (Pasolini, 1974).

The 'discourse' directed at the spectator, which is also implemented through the filmic medium of Ninetto Davoli, takes shape thanks to several interacting linguistic planes. First of all in the spoken language: in some passages Pasolini, resorting to the fatigue and conative function of language, maintains contact with the viewer and urges him to follow the author's point of view: "There is that house you can see there on the left, do you see it? [...] that's also almost nothing, see?" (Pasolini, 1974). Fundamental, then, are the numerous gaze links between the different shots, which accompany the viewer's eyes to follow the author's point of view. Finally, equally significant is the sharing of the 'actor's' movement enacted through subjective shots that favour identification with Pasolini's gaze. This set of linguistic elements gives depth to Pasolini's discourse and develops a climax culminating in the dystopian vision with which the documentary closes. After showing the structure, the form, the profile of another city, Sabaudia – a city with a metaphysical and at the same time realistic character, escaped the homologation of fascism, but not that of the 'power of consumer activities' (Pasolini, 1974) –, on the dunes of the coastline, immersed in an intense landscape, grey and windy, Pasolini dramatically notes that "this thing happened so quickly that we did not realise it. It has all happened in the last five, six, seven, ten years. It has been a kind of nightmare in which we have seen Italy around us destroy itself and disappear. Now, perhaps waking up from this nightmare and looking around, we realise that there is nothing left to do" (Pasolini, 1974). On the whole, it can be noted how the film's strongly critical valence, expressed through a dry visual and verbal language, echoes Pasolini's writer's gaze, further attesting to the transversal influence between the author's theoretical-cultural vision and the different expressive media. The audiovisual representation on Orte can in fact be considered "[...] the filmic counterpart of one of the Scritti corsari, a short cinematic pamphlet [...]" (Chiesi, 1998).

English architectural historian and design-sensitive, student of Nikolaus Pevsner, Reyner Banham about his approach to reading Los Angeles writes: "Like previous generations of English intellectuals who learnt Italian to read Dante in the original, I learnt to drive to read Los Angeles in the original" (Banham, 1971/2001).

In Reyner Banham's vision, in fact, the language of the Californian metropolis, of its architecture and urban planning is the language of movement; Los Angeles is the place where mobility far exceeds monumentality, the iconic symbolism of its architectural works and identity signs to the point that it cannot be understood except through fluid movement through its diffuse urban texture (Banham, 1971/2001).

In fact, the residences of Frank Lloyd Wright, Richard Neutra and Pierre Francis Koenig, the Watts Towers, the Hollywood sign, and the visual apparatus of Disneyland do not seem to constitute powerful urban landmarks as much as the complex dynamism of the image of Los Angeles, which Mike Davis, years later, would represent with the effective metaphor "city of quartz" (Davis, 1991/2008).

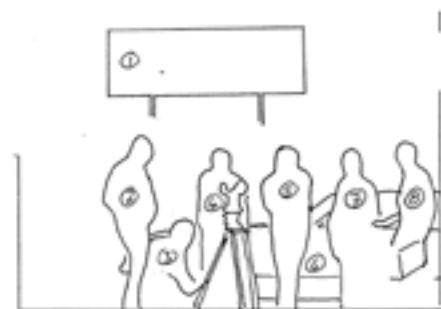
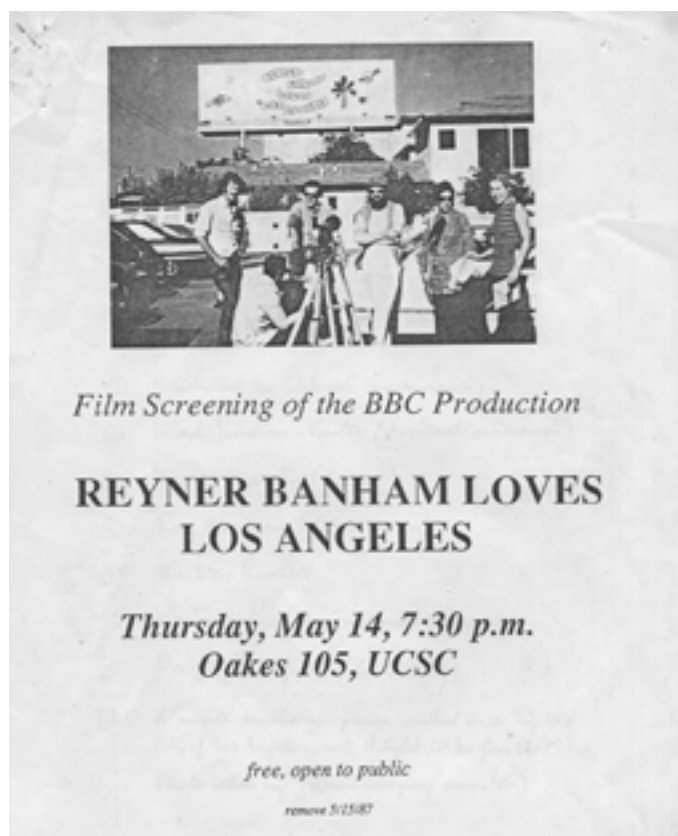
It is in this general perspective that Banham designs his reading of Los Angeles; a reading marked by a crossing of situationist memory and practised through multiple orders of mobility: the mobility of the gaze, the mobility of the means of transport, the mobility of the city's recording device.

Eye, car and camera are the three mediums that enhance the dynamic perception functional to understanding urban dynamics. Thanks to this

extreme mobility, the focus moves between the multiple connotative themes of Los Angeles: the architecture, the widespread pop culture – the hot-dog stands, the tourist attractions –, the highway infrastructure, etc.

Conceived together with Julian Cooper, as early as 1968, while working on a radio programme for the BBC, the film on Los Angeles was proposed to the same broadcaster a few years later with the suggestion that it be included in the series "One pair of eyes". The success of the proposal was determined, as Banham himself recalls, by the publication of his book "Los Angeles: the Architecture of Four Ecologies" the year before. "That changed everything, because a) there was a book about LA so it had to be a serious subject, and b) I was now the author of a book about a serious subject, and must therefore be a serious author" (Banham, 1987) (fig. 2).

Banham's exploration is fuelled by an enthusiastic approach that characterises the film in both its visual and sound components, and which, moreover, is already explicitly stated in the title "Reyner Banham loves Los Angeles". A title devised "quick as a flash" (Banham, 1987) when Deborah Sussmann<sup>2</sup>, responsible for the locally produced graphics for the programme, asked him what he should paint on the billboard along Little Santa Monica Boulevard.



- ① Billboard by Deborah Sussmann
- ② Mark Banham-Carter (Assistant Cameraman)
- ③ "Spot" Murphy (Sound)
- ④ Roy Hansen (Cameraman)
- ⑤ The Star himself
- ⑥ The Ford (Country Ford Motor Company)
- ⑦ Dorothy Stamford (Continuity)
- ⑧ A mysterious liaison person, wished on us by the City of Los Angeles, but thought to be from the C.I.A.
- ⑨ Photo taken by Julian Cooper (director)

2. Notes on: Reyner Banham loves Los Angeles, Cover and internal page of the screening announcement of the work by Reyner Banham *Reyner Banham loves Los Angeles*, 1987, UCSC.

Unlike Pasolini, an 'internal narrator' who, by placing himself in a different dimension to the receiver of his communication (the viewers of the programme "Io e..."), enacts a sort of 'top-down' educational process, Banham assumes the gaze that could be that of a 'tourist', putting himself on a par with his diegetic interlocutors and, therefore, with the viewers.

Landed in Los Angeles, he rents a car equipped with a "Baede-Kar" registered guide device, an original gimmick reminiscent of Karl Baedeker's<sup>3</sup> (*fig. 3*) city guides, to embark on his discovery of the city. In the filmic simulation, Banham seems to interact on an equal level with the programme's viewers, whose attention he often solicits by looking in video camera. The fluid speech, alternating with the different sound expressions of the interviewed characters, the voice recording of the audio-guide, musical sections and ambient sounds creates a rhythm that well accompanies, and further fuels, the mobility of the vision.

With Cooper's directorial contribution, Banham seeks to maximise the movement intrinsic to the medium of recording reality, accelerating and multiplying its mobility through the speed and dynamism of the car on which the filming equipment is mounted.

Images caught through the windscreen or reflected on the rearview mirror, in general delimited by the interface of the vehicle that makes movement possible, seem paradigmatic of the mobility project implemented to embrace and understand, through representation, the continuous becoming of the complex urban articulation.

In this cognitive process, the car is, therefore, an integral part of the recording device. It is a kind of fundamental 'helper' to 'compress time' and 'extend the gaze' in order to facilitate the systematisation of the multiplicity of themes, even opposing ones, that characterise Los Angeles: past and present, fixity and movement, 'high culture' and 'low culture' and much more (*fig. 4*).

Thus, the shots follow one another rapidly, creating a rhythm that enhances movement and highlights the contrasts of the urban scenery. Fast driving passages on motorways and urban streets, also recorded with aerial shots that capture the succession of shapes and the vastness of the territory (*fig. 5*), alternate with phases of walking and stops at iconic architectures such as the Gamble House, the Eames House, but also the Griffith Observatory and much more.

The editing junctions are frequently based on speech that directs attention towards specific elements of interest; at other times there are gaze junctions that serve to lead the viewer to assume the same point of view as Banham; Then there are directional links, such as those that allow us to follow the car as it drives along motorways, and axis links, such as, for example, in the transition from the shot of the city through the subjective view through the observatory's telescope and the subsequent close-up image of a skyscraper, a link that allows a space-time jump by switching between two narrative sequences.

In the variety of shots, Banham is present in different ways. Behind the camera, with a directorial function, or in front, often looking into the camera to reinforce moments of direct interlocution with the viewer, or with an active role in relating to other characters in the scene, such as, for example, the artist Vasa, the guard at Rolling Hill, the young people engaged in physical activity 'on the road', or those at the Drive in.

Generally, the author's body is an active body, inside the representation of the city, a moving body, sometimes with the camera, which, in certain sequences, seems to actualise Dziga Vertov's cinematographer in "The Man with the Camera" (1929).

The dynamic value of the city is then further emphasised by the frequent representations of the means of transport filmed in motion, using aerial views, tracking shots to follow/precede the movement of the vehicle, and in some cases, with images of the interiors of the passenger compartments.

If the city spaces are in continuous transformation, defining fluid, open configurations, antagonistic to the idea of delimitation and formal stability, then not only will their perception be dynamic, but also the way of inhabiting them, as the musician recalls in a shot showing him inside the passenger compartment of his van while playing the piano (*fig. 6*).

Banham thus visualises what he theorised in *Autopia* (Banham, 1971/2001): the motorway is no longer just an infrastructural organisation and the car is not just a means of transport, they are the main icons of the city, places for experiencing urban space.

The idea of urban space as a place of relationships, events, actions is reaffirmed. Los Angeles appears as a city where architecture dialogues with the world of design, products, merchandise, and advertising images.



3. Screenshot from the work *Reyner Banham loves Los Angeles*, 1972. Opening sequence screenplay: Reyner Banham. Director: Julian Cooper. Television series episode “*One pair of eyes*” production BBC TWO.



4. Screenshot from the work *Reyner Banham loves Los Angeles*, 1972. Sequence that highlights a multiplicity of themes and perspectives. Screenplay: Reyner Banham. Director: Julian Cooper. Television series episode “*One pair of eyes*” production BBC TWO.



5. Screenshot from the work *Reyner Banham loves Los Angeles*, 1972. Central sequence centrale related to representing the movement topic. Screenplay: Reyner Banham. Director: Julian Cooper. Television series episode “*One pair of eyes*” production BBC TWO.



6. Screenshot from the work *Reyner Banham loves Los Angeles*, 1972. Sequence representing the contact with the city: view of the city from the Griffith Observatory, bus tour, visit to Gamble House and Eames House, meetings in the street, visit to the artist Vasa, surfing, the van as a means of transport and place to live. Screenplay: Reyner Banham. Director: Julian Cooper. Television series episode “*One pair of eyes*” production BBC TWO.

All of these, thanks in part to the re-signification brought about by pop art, become 'respectable' interpreters of a profound cultural renewal. In this sense, the markets, the hot dog stands, the commercial signs, the surfboards are elements that, like the architecture and road infrastructure, contribute to constitute a dynamic, limitless and formless city.

Los Angeles is thus the model of a new city without a centre that seems to annul the very idea of the city as it was understood until the beginning of the last century. A restless agglomeration, where the real monuments are the streets, the neon lights, the residual areas and what will continue to emerge in its stubborn flow.

### Conclusions

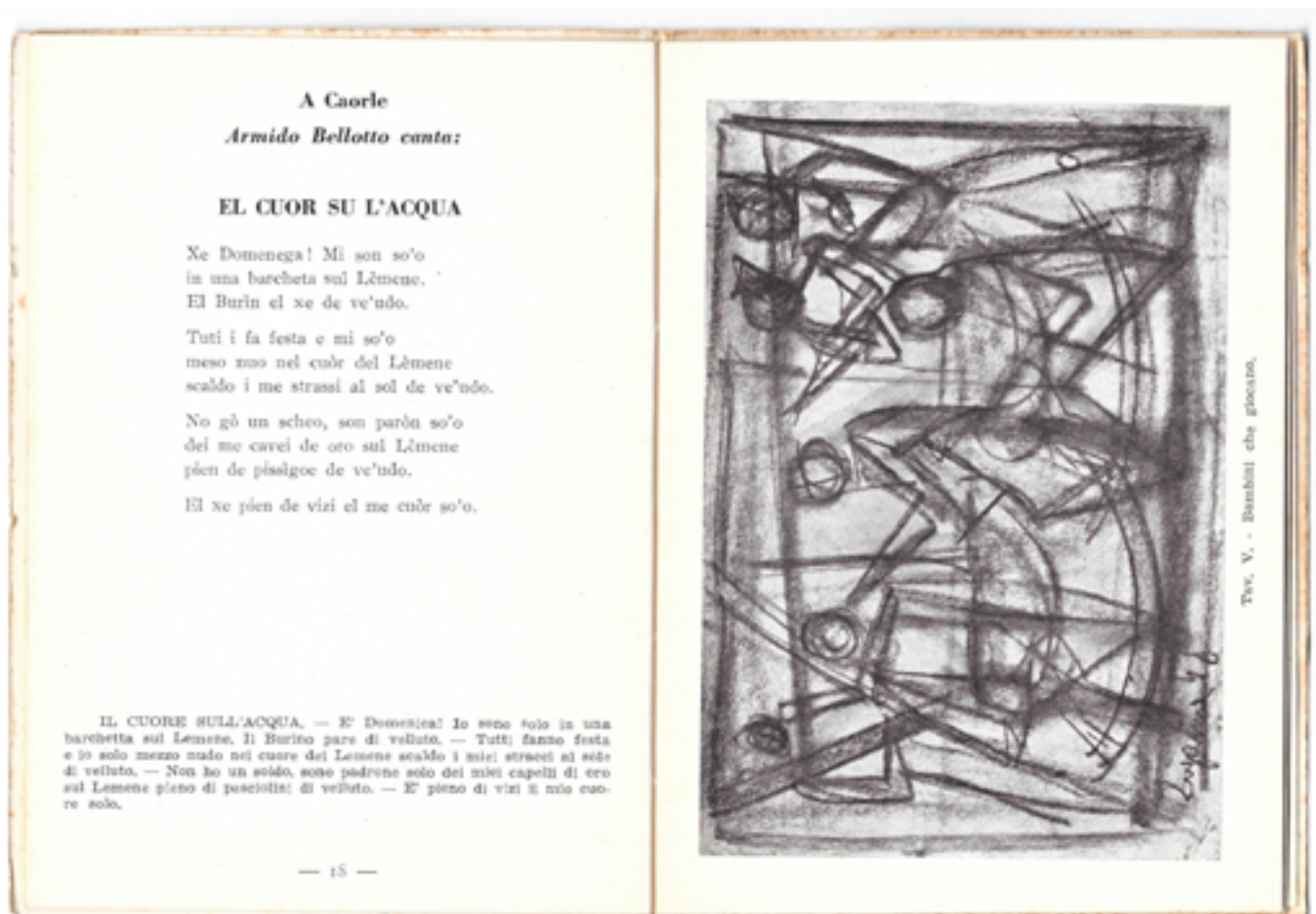
Fixity / mobility; form / agglomeration; past / future; vernacular / pop; architecture / design; sedentariness / nomadism; *italianità* / 'otherness' are just some of the oppositional pairs that can be found in the audiovisuals proposed by Pasolini and Banham. These themes reflect the cultural diversity of

the authors in thinking and representing the city at a crucial time, in a phase in which the city is taking on new meanings and physiognomies.

The knowledge and respect of a territory dense with widespread, vernacular and 'popular' beauty, that of the many mediaeval historical centres, is at the centre of Pasolini's audiovisual work. Between civic passion, a nostalgic glance towards the past and pessimism towards the future, Pasolini affirms the need to protect and enhance those minor territorial realities, towards which he also developed a family relationship during his long youthful stay in Casarza della Delizia (1942-1950).

This view is interpreted in static images that, time after time, fix attention on the beauty of the historic city, on its absolute form in harmony with the natural context, but also they show the desecration of the urban landscape enacted by irresponsibly managed building growth.

Pasolini's images are slow and captivating: the observer has to watch. They present evidence of both beauty and its violation allowing the audience to witness it.



7. Pages from the plaquette *Dov'è la mia patria* by Pier Paolo Pasolini, 1949. Pasolini's poems with drawings by painter Giuseppe Zigaina, published by Academiuta di Lenga Furlana, Arti Grafiche Fratelli Cosarini, Pordenone.

## Bibliography

Exaltation of speed, brevity, and constant change are just some of the themes that can be found in Banham's audiovisual. The exploded city, based on the idea of the road and the automobile, where architecture and motorway infrastructure border each other with 'naturalness', where everything seems to be constantly changing, where everything frays, can only be interpreted through a mobile gaze. There is no centre in the city, just as there is no centre in the audiovisual. Everything is movement further enhanced by the mobility of the car. Thus, the avid gaze of visions composes a dense stratigraphy of images that seems to evoke the beautiful rhythm of representations realised a few decades earlier in the filming from the train in "Berlin. Symphony of a Great City"<sup>4</sup> (fig. 7)<sup>5</sup>.

### Key-words

Urban landscape, Dynamic image, Point of view, Pier Paolo Pasolini, Reyner Banham.

### Notes

1. The reference to these connotations of the landscape's images movement was introduced by the writer in the paper presented for the international conference "Movimento e percezione. La rappresentazione del paesaggio urbano come motore del progetto", ENSA Versailles, 2021. In particular, in that context, an initial reflection on the declinations of change in relation to the object was proposed. See E. Bistagnino, "Movimenti di immagini del paesaggio urbano in tre atti: oggetto, scena, simbolo", in *Sguardi*, Special issue of the GUD magazine, April 2021.

2. Deborah Sussman is the graphic designer who, thirteen years later (1984), created the visual identity of the Los Angeles Olympics.

3. The name of the audio guide service available in the car rented from Banham recalls the name of Karl Baedeker, author, around the mid-nineteenth century, of tourist guides characterized by exceptional cartographic care, good handling and clarity of information.

4. "Berlin. Symphony of a Great City" is Walter Ruttmann's film (1927) where a convoy headed to Berlin offers, through its speed, rapid landscape shots that deprive the image of its referential relationships with the real data.

5. Au sujet de la figure 7 : Two fundamental themes emerge: Pasolini's interest in the cooperation between word and image, extensively experimented in many subsequent projects, including the audiovisual *Pasolini e... la forma della città* the attention developed towards local during his staying in Casarsa. Cfr. Bistagnino, Enrica, 2022. Pier Paolo Pasolini e Giuseppe Zigaina, testi e immagini per la plaquette "Dov'è la mia Patria". In Battini, C., Bistagnino, E. (cur.). *Dialoghi. Visioni e visualità*. Milan : FrancoAngeli, p. 1295-1310.

AUGÉ, Marc, 2004 [2002]. *Rovine e macerie. Il senso del tempo*. Turin : Bollati Boringhieri.

BANHAM, P. Reyner, 1987. *Notes on : Reyner Banham loves Los Angeles*. Film Screening of the BBC Production *Reyner Banham loves Los Angeles*. UCSC, May 14, 1987. <https://urlz.fr/pfEp>.

BANHAM, P. Reyner, 2001 [1971]. *Los Angeles : The Architecture of Four Ecologies*. Berkeley, Los Angeles : University of California Press, p. 5.

CHIESI, Roberto, 1998. Lo sguardo di Pasolini. *Parol. Quaderni d'arte e di epistemologia*. <http://www.parol.it/articles/pasolini.htm>.

DAVIS, Mike, 2008 [1991]. *Città di quarzo. Indagando sul futuro a Los Angeles*. Rome : Manifesto Libri.

FOCILLON, Henri, 1987 [1943]. *Vita delle forme*. Turin : Einaudi.

PASOLINI, Pier Paolo, 1964. *Poesia in forma di rosa*. Milan : Garzanti. 10 Giugno.

PASOLINI, Pier Paolo (scriptwriter) & Brunatto, Paolo (director), 1974. *Pasolini e... la forma della città* [Television series episode]. A. Zanolini (author of the programme), « io e... », RAI.

## PARTIE II

### ANTICIPER LES MUTATIONS. LE REGARD RÉVÉLATEUR

---

Regards distanciés, ralentis, renversés.  
Monologues intérieurs sur scènes urbaines  
ANNALISA VIATI NAVONE

# Regards distanciés, ralentis, renversés

## Monologues intérieurs sur scènes urbaines

Annalisa Viati Navone

Dans quelle mesure les premières impressions perceptives et la sensibilité aux qualités affectives des lieux contribuent-elles à la construction d'une représentation qui, à la fois, stimule la réflexion projectuelle et amorce un processus de transformation ? Lorsque notre regard rencontre des paysages urbains dégradés, dépossédés de leurs fonctions vitales, soumis à la désaffection, puis désertés, comment se les représente-t-il ? Sur quels « nœuds » s'attarde-t-il, quel type de discours tient-il ? Que « pense l'œil » avant même que le cerveau ne traite les éléments sensibles et ne les traduise en connaissances intellectuelles ? (Shepard, 1992). Bon nombre d'études se sont penchées sur ces questions, que ce soit au sein de la phénoménologie et de l'esthétique de la perception, des *visual studies*, de la psychologie de la forme, voire dernièrement sous l'impulsion des cognitivistes. Toutes s'accordent sur l'action fondamentale des premières perceptions à caractère émotionnel et sensoriel dans la constitution d'une pensée logique.

Récemment, Martin Steinmann a réuni quelques réflexions personnelles sur le concept de *Stimmung* et les multiples théories qui explorent « la perception "en deçà des signes" », que l'auteur définit de la sorte : « C'est l'effet immédiat des choses, l'effet qu'elles ont en tant que forme, ou encore les sensations et les sentiments qu'elles suscitent en tant que « forme » ou *Gestalt* [...]. Par cela, je ne néglige en rien la transformation des formes en signes et celle des sentiments – et *Stimmungen* – en significations, sur le chemin qui mène de la perception à l'aperception, prise de conscience de l'objet de la perception par la réflexion. [...] Mais si les choses se prêtent à devenir des signes, c'est que les significations sont préparées par leurs formes, et que les sentiments suscités par celles-ci teintent les significations » (Steinmann, 2020).

Dans cette perspective, la connaissance n'est pas un fait uniquement intellectuel, elle est influencée

par la première rencontre avec les choses, par la perception immédiate qui convoque les sens et les sentiments, sans lesquels on ne connaît rien. Une position adoptée également par Sergueï Eisenstein, pour qui la connaissance est « un processus qui interpelle le "jeu vivant des passions" ». Car, selon le théoricien du montage cinématographique, la contribution de la pensée « sensorielle ou prélogique » serait féconde dans la création de l'œuvre d'art, puisqu'elle en conserverait l'empreinte, jusqu'à en embrasser parfois la structure organisationnelle dans sa propre structure<sup>1</sup> (Aumont, 2005, p. 87). La pensée prélogique régnerait sur la construction du monologue intérieur (ou discours interne), qu'il estime magistralement mis en scène par James Joyce dans *Ulysse*<sup>2</sup> (Montani, 2004, p. 358). Il développe : « Le discours interne, le flux et l'enchaînement de pensées non énoncées par des constructions logiques vouées à articuler des pensées exprimées et formulées, possède sa propre structure particulière. Cette structure se fonde sur un ensemble bien distinct de lois. Ce qu'il y a de remarquable [...], c'est que les lois de construction du discours interne sont précisément *les lois à l'origine de tout l'éventail des lois qui régissent la construction de la forme et de la composition artistique des œuvres d'art*<sup>3</sup> » (Montani, 2003, p. XXVII). Cette précision renforce l'hypothèse selon laquelle la perception visuelle et ses effets émotionnels conséquents alimentent la pensée logique au terme d'un processus de sédimentation dans la conscience et d'organisation rationnelle élaboré par l'esprit. Le monologue intérieur, contrairement à ce qu'en pensait Édouard Dujardin, son « inventeur » proclamé en littérature<sup>4</sup> (1931, p. 58-59), n'est pas pour Eisenstein le siège de sensations tumultueuses, désordonnées et incommunicables<sup>5</sup> (Montani, 2003, p. XXVIII-XXIX). Il y voit un espace intermédiaire gouverné par des lois précises, où prend corps la « pensée par images<sup>6</sup> » (*ibid.*, p. XX), forme archaïque qui condense, réduit, agglutine et façonne à partir non pas de significations exactes mais d'intuitions, d'associations d'idées et de souvenirs aussi extravagantes qu'incohérentes. Certes moins structurée que la pensée logique, elle n'en est pas moins périlleuse et riche.

Se surprendre à scruter le déroulement du « monologue intérieur » qui s'épanouit à partir de l'expérience perceptive d'un lieu, par exemple, et de ce que la mémoire en garde comme trace affective ou structure formelle, « observer (et faire observer

au spectateur) la pensée tandis qu'elle se pense elle-même<sup>7</sup> », est l'un des objectifs d'Adriana Beretta. L'artiste suisse a consacré une partie de sa réflexion à la représentation de paysages urbains et à leur transfiguration dans un sens projectuel.

Penchons-nous sur trois groupes d'œuvres : d'abord sur les deux majeures *Lisboa-Lisbona* (2016) et *En sortant de Paris* (1994-2004), puis sur le triptyque *Londra : Camden Town, Camden Road* et *Oxford Street* (1996), et enfin sur le diptyque *Atene* et *Lisbona* (2005).

*Lisboa-Lisbona* est un exemple de transcription simultanée d'images photographiques « montées » dans une représentation globale, à la fois synthétique et dense, de présences « hors champ ». Réalisée à partir de l'expérience perceptive d'un aperçu du quartier d'Alcantara à Lisbonne, son organisation interne s'appuie sur un développement vertical prépondérant.

*En sortant de Paris* propose, quant à elle, une lecture lente et fragmentée du paysage qui s'offre à nous depuis la fenêtre d'un train quittant lentement la gare de l'Est. Elle est composée d'une séquence de vingt-six photographies disjointes et isolées, ordonnées selon un mouvement horizontal exaspéré et un procédé qu'Eisenstein appelle « extase [...], dont la fonction consiste précisément dans ce "sortir de soi" ininterrompu de la représentation » (Montani, 2003, p. XXXV). L'image visuelle que l'on a du paysage appréhendé en mouvement, tel que l'artiste nous le propose, traduit un présupposé fondamental de la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty, à savoir que « la vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même » (Merleau-Ponty, 1999, p. 81).

#### *Lisboa-Lisbona (2016)*

##### *La préfiguration conceptuelle de l'image montée*

Composée de deux photographies grand format de 205 x 300 cm, *Lisboa-Lisbona* est la transcription dans le registre artistique d'un espace urbain près de la gare d'Alcantara, frappé par les fermetures d'usines et la raréfaction d'activités sources de vie et de mouvement. L'œuvre est construite à partir d'une image principale dominée par la présence prédominante du pont du 25-Avril (fig. 1, 2). Autour du pont affleurent d'autres aperçus de constructions selon des degrés de présence visuelle très variés, traces ténues ou marquées de ce que l'esprit

a retenu lors de la visite exploratoire du lieu, souvenirs qui, lors de l'élaboration ultérieure, sont ravivés par les photographies prises en orientant l'appareil vers les quatre points cardinaux. Celles que l'artiste désigne comme de simples « notes visuelles, rien de plus que des photos souvenirs », sont subsumées dans la représentation finale et synthétique, à travers la fonction de *layers* superposés qui font office de tissage de fond et reproduisent les vues en périphérie du champ visuel, c'est-à-dire ce qui se trouve au-delà de l'image principale.

Adoucies ou accentuées par les jeux de contrastes lumineux aux nuances de gris plus ou moins saturées, les scènes hors champ agissent en synergie avec la construction perspective de cette scène urbaine, mettant en exergue la puissance figurative du pont qui, tel une barrière, arrête le regard et ferme la composition sur le haut. Par la perspective verticale, accélérée et en contre-plongée, l'intrados du pont et l'immense pilier qui le soutient s'imposent non seulement comme centre de gravité<sup>8</sup> (Arnheim, 1982), noyau d'énergie et masse hégémonique, mais aussi comme support structurel de la représentation et dispositif capable de générer une profondeur verticale vers laquelle on se sent happé.

La technique de composition est celle du montage au sens eisensteinien : « Ce n'est pas l'art qu'il faut, c'est la science. Le mot *création* ne sert à rien. On peut le remplacer par *travail*. Il ne faut pas créer une œuvre, il faut la monter avec des morceaux tout faits, comme une machine. Montage est un beau mot : il signifie mettre ensemble des morceaux tout prêts<sup>9</sup>. » Une telle acception implique un travail préliminaire de sélection de fragments prégnants où la réalité se trouve densifiée. Ces fragments métonymiques expriment la physionomie et la qualité (physique, perceptive, émotionnelle) d'un lieu qui n'est pas saisi par la pensée prélogique dans son intégralité et sa complétude, mais qui l'est plutôt par des nœuds réalistes en mesure de stimuler l'expérience perceptive.

#### *Grille*

Dans le passage vers la représentation en post-production, au terme du processus intellectuel de réélaboration, les fragments *ready-made* se voient réunis à l'intérieur d'une grille ordonnatrice. Destinée à décomposer la scène urbaine, celle-ci en fait un ensemble « discret » constitué de trente unités qui aspirent à l'autonomie, à se libérer de la lecture globale, pour signifier – en soi – des faits urbains indépendants, tel que le suggère le cadrage

de chacun de ces fragments. Pour autant, ces photogrammes ne coïncident pas avec des « photos souvenirs » : pas un seul ne représente de scène intégrale, de scène qui ne nécessite pas le complément de l'imagination, puisque sortie de son contexte. La grille informe l'œil de plusieurs chemins de lecture : au moins six horizontaux et cinq verticaux, suggérés par les six lignes et les cinq colonnes, auxquels s'ajoutent des séquences sans ordre précis.

Ce sont là des défis lancés à l'œil car, lorsqu'il tente de distinguer l'une des bandes en l'extrayant de l'ensemble pour l'observer dans l'incomplétude de son isolement, l'œil est continuellement distrait par l'image globale. C'est cette image de synthèse qui occupe en permanence le premier plan et se conclut par la représentation souveraine de ce pont-aimant vers lequel convergent le regard du spectateur et les citations visuelles de l'auteur. Pavel Florenskij (1999, p. 143) se demandait comment traduire « l'invisibilité de la force magnétique » dans une image sensible : « Il est clair que la représentation de l'aimant se doit de reproduire tout autant le champ de force que l'acier, mais de façon à ce que les reproductions de l'un et de l'autre soient incommensurables

et clairement référées à des plans distincts. [...] Je n'ai pas la prétention de dire à l'artiste comment procéder concrètement face à cette conjonction inédite de deux plans distincts, mais je ne peux que réitérer la certitude que l'art figuratif peut y parvenir. » Ici, l'artiste réussit à représenter non seulement l'élément générateur du champ de force (le pont), mais aussi les forces d'attraction. Bien qu'invisibles, celles-ci sont néanmoins perçues par le regard à travers les effets exprimés dans la texture de l'intrados du viaduc, constitué des fragments photographiques de l'environnement bâti en contrebas. Les tons y sont tellement contrastés qu'ils contribuent à magnifier l'existence visuelle de leur support transversal magnétique, jusqu'à en faire l'élément le plus émotionnellement chargé du tableau, au point de s'opposer aux divisions fictives de la représentation. La grille joue-t-elle un rôle de séparation ou d'union ? Qu'apporte-t-elle à l'œuvre ?

Sans aucun doute produit-elle une dialectique entre photogrammes et séquences, un conflit entre la discrétisation opérée par la grille et l'unité ferme et stable de l'ensemble combiné, monté et agglutiné à l'intérieur d'un même dispositif soumis à la



1. *Lisboa-Lisbona*, 2016. Première des deux photographies grand format, chacune composée de 30 éléments, 205 x 299 cm.  
©Adriana Beretta.

puissance iconique du paysage urbain. Si les trente tableaux de 34 x 60 cm existent *en soi* en tant qu'unités signifiantes, ils ne se définissent pleinement que par les relations systémiques établies entre l'unité et les unités immédiatement adjacentes qui en complètent la figuration. En cela, la grille symbolise la technique du montage, qui recompose – à un niveau de sens supérieur – les photogrammes spatialement et temporellement séparés dans la réalité, pour les faire converger, dans la représentation artistique, vers un état de simultanéité.

La grille disjoint indéniablement l'espace de la représentation du lieu de l'observation. Ce que l'on pourrait comparer à une photo d'un paysage prise à travers une grande fenêtre place le spectateur hors de la scène urbaine, derrière le tracé orthogonal qui exclut et filtre son regard. Ce qu'Adriana Beretta matérialise et offre à notre vision est précisément cette condition du regard en train de traverser l'épaisseur qui s'interpose entre l'œil et l'objet de sa saisie, que ce soit une strate d'atmosphère que la lumière rend tangible, ou les vitres plus ou moins diaphanes d'une fenêtre, ou l'objectif d'un appareil photo, ou encore, dans un sens métaphorique,

la distance d'un souvenir, un acte de monologue intérieur qui se profile par morceaux, fragmenté ou embué. La grille détermine deux espaces physiques distincts – en deçà et au-delà – et introduit par ailleurs la dimension temporelle : elle ralentit le regard qui transite d'un cadre à l'autre, elle le retient à l'intérieur de ces petits espaces riches de détails où la réalité urbaine qui se dessine est nettement plus étendue que celle que l'on saisirait dans la perception réelle. Cette condition potentiellement « ubiquitaire » du regard dynamise la représentation. C'est toujours la grille qui apporte, en plus de la composante spatiale, une composante temporelle grâce à la mise en mouvement de l'objet de la vision, exprimé à travers la variété simultanée (illogique mais compendieuse) des vues les plus prégnantes réunies dans l'image globale.

Certes, la grille ordonnatrice adjoint l'empreinte des règles rationnelles, géométrico-mathématiques, à une représentation qui n'appartient pas à la réalité phénoménique telle qu'Adriana Beretta nous la présente, c'est-à-dire sous l'apparence « de quelque chose de construit, de composé, qui n'obéit pas à des lois spontanées de l'analogie. Pour le dire en termes



2. *Lisboa-Lisbona*, 2016. Seconde des deux photographies grand format, chacune composée de 30 éléments, 205 x 299 cm.  
©Adriana Beretta.

totallement anachroniques, Eisenstein découvrirait que l'image ne se réduit pas à *l'analogon*, que l'image dite analogique suppose déjà le fonctionnement simultané de codes nombreux et divers » (Aumont, 2005, p. 58). Elle symbolise l'action de la pensée logique, le moment où la volonté intellectuelle et cognitive entre en œuvre afin de contraster l'insaisissabilité des choses, en s'efforçant de les ramener à un dessin calculé, métriquement défini : « La connaissance est analyse, décomposition, séparation ; l'on connaît quelque chose comme si l'on avait découpé les contours de l'espace tout autour. Le peintre n'agit pas autrement » (Florenskij, 1999, p. 165). La grille est l'expression de la technique qui supervise la construction de l'image, ce montage qu'Eisenstein considérait comme reflétant le rapport cognitif que l'homme entretient avec le monde, portant les traces d'une perception qui procède par raccourcis, par associations et séparations, et par recombinaisons successives (Montani, 2004, p. 102-120 et p. 178-201).

### *Bords*

Dans l'une des deux œuvres photographiques, la scène urbaine est encadrée sur chacun des quatre côtés : la frondaison d'un arbre à droite ; le signe transversal dominant du pont en haut - pont qui annule partiellement l'élément végétal pour aller se briser à l'autre extrémité contre l'épaisse bordure verticale, sorte de rideau qui dévoile la représentation. Cette bande noire à gauche fait corps avec l'élément oblique en bas sur lequel s'appuie la scène. Cela porte à une profondeur supplémentaire qui éloigne l'œil percipient davantage que ne le faisait la grille. L'épaisseur qui s'intercale entre l'espace de représentation et l'espace de vision a pour conséquence, outre de distancier, de révolutionner la lecture de la scène urbaine en induisant une sensation de vertige.

Quant au dispositif spatial d'encadrement, il est extrait d'une photo prise en mouvement depuis une voiture roulant sur le pont, à l'endroit où celui-ci enjambe le fleuve. Il consiste en un parapet fait d'éléments tubulaires (bande horizontale noire), à travers lequel on aperçoit le Tejo (bande blanche), interrompu par l'un des pylônes métalliques (bande verticale noire) qui soutiennent le pont. De cette façon, l'encadrement introduit un second cadrage, un nouveau point d'observation opposé à la perspective verticale par le bas. Il inverse notre position par rapport à la scène, « renverse » notre regard

et bouleverse le sens de lecture des faits qui sont ici signifiés. Si, précédemment, nous étions en bas, placés devant ce qui semblait être le rebord d'une fenêtre, opprésés par l'inébranlable masse visuelle de la chaussée surélevée, nous nous découvrons, dès que l'on saisit le statut effectif du dispositif, suspendus en haut du pont, projetés vers la vaste surface réfléchissante du fleuve, et étonnamment attirés, en même temps, vers l'intrados du viaduc. Nous sommes au-dessus, mais nous voyons ce qui est en dessous de nous. Nous voyons ce qui devrait être invisible, mais rendu perceptible par le montage astucieux : la partie inférieure du viaduc sur laquelle défilent, comme dans une séquence filmique, des fragments d'usines et de bâtiments environnants. La simultanéité des deux points d'observation, impossible à obtenir dans la réalité phénoménique et que l'observateur saisit en succession temporelle, crée, par le passage de l'un à l'autre, des courts-circuits dans l'espace de la pensée logique : l'identité de l'intrados quitte le statut de miroir, c'est-à-dire de surface réfléchissante de ce qui est sous-jacent, pour celui d'écran cinématographique sur lequel défilent les images des constructions, de façon synchrone avec le rythme des voitures sur la surface.

Le déplacement oculaire de l'observateur, qui ne cesse d'inverser les deux cadres, stimule à son tour l'ouïe, introduisant la composante sonore du mouvement, conférant au son un aspect figuratif, et à l'oreille la qualité de la rétine. L'espace physiologique, celui qui stimule les sens, pénètre ainsi dans l'espace physique, notamment auditif, qu'Adriana Beretta transpose dans le royaume du regard.

La finalité d'une telle représentation ne se limite pas à dévoiler un paysage urbain portugais, mais vise plutôt à révéler l'une des formes constructives possibles de ce monologue intérieur où se déploie la pensée prélogique. Une pensée qui passe outre les contraintes physiologiques de notre vision, en réélabrant et en reconstruisant à partir de perspectives polycentriques, hérétiques, impossibles les données transmises par la perception visuelle, concevant l'une de ses transformations possibles, tant sensible que mentale (Florenskij, 1984).

### *Préfigurations*

La composition de *Lisboa-Lisbona* est indubitablement marquée par une puissante verticalité, par l'exaspération de la ligne directrice sur laquelle agit la force d'attraction gravitationnelle (Arnheim, 1977, p. 58-60), qui accentue puissamment

la lourdeur – pas seulement optique – du pont. L'observateur en ressent la gravité sur son propre corps, puisqu'il se trouve placé sous le viaduc qui domine la vision urbaine à laquelle l'on se sent appartenir. Si la seconde photographie de grand format répond aux mêmes exigences que la première, il s'ajoute néanmoins sur le côté droit une ouverture spatiale et visuelle qui invite à se déplacer vers cette contiguïté invisible (imperceptible mais imaginable) et pourtant digne d'attention, comme le suggère la direction indiquée par l'élancement du pont. Ce n'est donc pas la chose en soi qui retient notre attention, mais le pressentiment de son existence, et la sensation qu'elle se manifeste soudain sous notre regard, « ensorcelé » et entraîné par la vigueur expressive du pont qui se projette au-delà du bord. Ici aussi, les interférences entre les deux points de vue principaux provoquent une sorte de dramatisation du sujet de l'œuvre, qui répond à la logique eisensteinienne exprimée dans le *Montage des attractions* : « L'objet doit être choisi, orienté, et disposé à l'intérieur du cadre de façon à engendrer, en plus d'une figuration, un complexe d'associations qui redoublent la charge émotionnelle-signifiante du fragment. Ainsi s'élabore la dramaturgie du cadre. Ainsi le *drame* prend-il racine dans le *tissu* même de l'œuvre. La lumière, le raccourci perspectif, la découpe du cadre : tout est soumis au fait de ne pas seulement *figurer* l'objet, mais de le *révéler* sous l'aspect signifiant et émotionnel qui se concrétise en un moment donné devant l'objectif. "L'objet" est à prendre ici au sens large. Pas seulement des choses, loin de là – mais aussi des objets de désirs (des gens, des modèles, des artistes), des bâtiments, des paysages, ou des ciels à cirrus ou autres nuages<sup>10</sup>. »

Je crois que cette œuvre suggère la façon dont s'approprier la réalité pour en percevoir la complexité, pour en cueillir ces mouvements qui, bien que ténus, survivent sous un regard sensible, pour s'imaginer un devenir qui induise des *motus animae* et pour préfigurer des relations visuelles, mais aussi spatiales et physiques, parmi les nœuds qui composent un paysage qui, aussi dégradé qu'il puisse paraître, pourrait porter en lui les germes de la renaissance. Concéder plus d'espace à la pensée prélogique et plus d'écoute aux paroles du monologue intérieur, avant d'appliquer le calque de papier millimétré à la « perception "en deçà des signes" », apporterait fraîcheur et vivacité à notre regard, lui permettant de prendre part au « flux et à la succession de pensées non formulées par des constructions logiques ». Appréhender

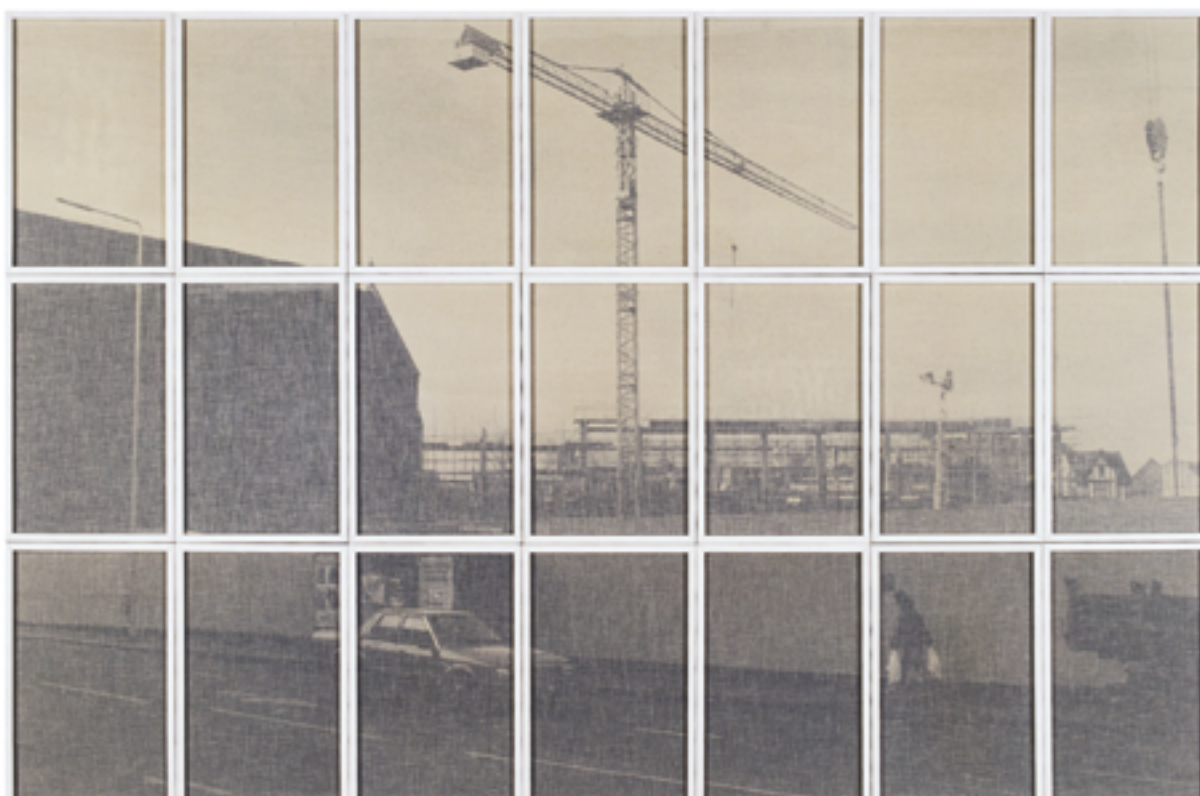
la prescience et la clairvoyance de l'art à représenter avec sagacité nos perceptions pour les rendre opérantes : « L'artiste ne dépeint pas une chose, mais la vie de la chose [...]. Dans la représentation vivante, il y a un écoulement continu, un glissement, un changement continu, une lutte continue ; elle bouillonne, étincelle, palpite sans interruption, et dans la contemplation intérieure, elle ne s'arrête jamais à l'aride schéma des choses. [...] Cette vitalité de représentation, que ce soit de la maison ou du visage d'une personne, elle [l'artiste] la capte en extrayant des différents éléments de la représentation ce qu'ils ont de plus vif, de plus expressif [...]. Dans la *contemplation* du cadre, l'œil du spectateur, qui sillonne de nouveau l'un après l'autre ces traits caractéristiques, reproduit dans son esprit l'image [...] qui écume et palpite<sup>11</sup> » (Florenskij, 2020, p. 108 et p. 112-113).

#### *Souvenir de Londres*

En 1996, avec le cycle des trois œuvres (*Londra, Camden Town* ; *Londra, Camden Road* ; *Londra, Oxford Street*) consacrées à la représentation du paysage urbain londonien, l'artiste avait expérimenté une autre manière d'exploiter la grille comme perturbatrice de l'unité de l'image, certes moins déstructurante mais plus corrosive (fig. 3-5). Il y a essentiellement trois points communs à ces compositions : un cadre urbain qui conserve son identité d'*analogon* de l'image réelle ; le caractère aléatoire des bords qui entaillent le paysage *ex abrupto*, simulant l'acte d'extraction rapide d'un photogramme du flux d'informations ; et la grille ordonnatrice qui, dans ce triptyque, endosse résolument le rôle d'élément perturbateur d'une unité, en éloignant le sujet percipient du lieu de la prise de vue. Les présences, alors, se dédoublent : au-delà de la trame, le promeneur qui arpente les rues de Londres pour en ressentir l'atmosphère et pour qui la déambulation urbaine est un outil de connaissance et même de transmission de son expérience visuelle ; de l'autre côté, l'observateur statique au regard « embrumé ». Car, à l'inverse de l'extrême clarté de *Lisboa-Lisbona*, la représentation se déploie ici sous un voile de brouillard, un effet provoqué par l'application d'une seconde trame, cette fois-ci textile : une gaze écrue qui exalte l'épaisseur et la profondeur du point de vue, que la trame géométrique avait déjà introduites. Ces deux trames nous rappellent que « voir » n'est pas un acte d'immédiateté, puisque de nombreux filtres s'interposent entre le regard et son objet – que



3. *Londra, Camden Town*, 1996. 21 éléments, 92 x 148 cm. ©Adriana Beretta.



4. *Londra, Camden Road*, 1996. 21 éléments, 92 x 148 cm. ©Adriana Beretta.

ce soit pendant le temps de l'expérience sensorielle ou dans l'espace de réélaboration (ou plutôt dans les différents espaces : vision, mémoire, intellect). Plus impressionniste que réaliste, la vision photographique décomposée apparaît brouillée par un tel expédient. Elle s'approche ainsi de la qualité de l'image rétinienne en formation, en dévoilant le processus d'accommodation de l'œil à la distance variable des objets et à l'exposition lumineuse, au moment même où il se produit. Elle dissèque ensuite les mécanismes de la perception visuelle en mouvement, qui procède par extrapolation d'éléments qui sont ensuite mentalement structurés par l'intellect à l'aide de la mémoire et de l'application de règles logiques signifiées par la trame orthogonale. Le passant (l'artiste elle-même) observe défilé en séquences furtives la vitalité débordante des rues ou bien la stase et l'abandon des lieux périphériques. Elle les traverse avec son corps en mouvement, nous restituant ce que Jean-Christophe Bailly (2013, p. 12) aurait écrit sur le caractère du paysage urbain contemporain : « Quelles que soient la manière et l'échelle pour l'aborder, il [le paysage] s'impose comme une masse composite aux traits flous et aux prises incertaines. »

Cette incertitude qui enveloppe la chose en soi, le lieu urbain aux contours mobiles et instables, est bien représentée par le floutage de la trame textile.

L'étoffe met en exergue non seulement l'émergence d'une pensée ratiocinante qui commence à élaborer des données sensibles en les transfigurant après les avoir mises à distance, mais aussi la divagation de l'esprit associée à l'errance du corps, et l'apparition de quelque chose que l'on croyait perdu, que ce soit une solution longtemps poursuivie ou un fait dans son éclatante clarté : « Comme on lance en l'air des mots avec sa voix, on déploie ses pas en avançant dans l'espace et quelque chose se définit peu à peu et s'énonce. Les noms prennent place au sein d'une phrase ininterrompue qui s'en va au loin ou revient sur ses pas. Grammaire générative des jambes. Oui, la pensée vient en marchant, loin des hommes comme dans leur monde » (Bailly, 2013, p. 20). Le mouvement revigore tout autant la pensée que le souvenir.

*Londra, Oxford Street* se distingue par la présence (unique) d'un spectateur qui observe un morceau de la ville depuis le haut, d'un intérieur surplombant la rue, à l'instar d'un bow-window. Ici aussi, avec sa division en vingt et un carreaux de mosaïque, la grille honore parfaitement son rôle de succédané de la partition d'une vitre, et implique une division franche entre la scène urbaine extérieure et celui qui la contemple « depuis chez lui ». L'apposition d'une double trame, géométrique et textile, exprime la lenteur avec laquelle affleure un souvenir distant dans le temps ; souvenir que



5. *Londra, Oxford Street*, 1996. 21 éléments, 92 x 148 cm. ©Adriana Beretta.

l'intellect voudrait s'approprier, mais qui reste insaisissable car, comme le souligne Adriana Beretta s'inspirant de Gianni Celati (2016) : « Dans le souvenir, avec le passage des ans, l'expérience vécue se dissout et revient dans une nouvelle expérience inventée, une rêverie latente qui se manifeste à travers de nouvelles visions<sup>12</sup>. »

La gaze ne feutre pas seulement l'œil, mais aussi l'oreille : elle étouffe les bruits extérieurs, éteint le chaos urbain, nous garde dans une zone de silence depuis laquelle nous suivons le déroulement des scènes, à distance visuelle, acoustique et donc physique, avec un regard lent et détaché.

La trame textile qui défait l'image urbaine est aussi l'un des dispositifs qui permettent de raconter cet état de détachement du monde et d'absorption en soi. Souvent déclenché involontairement, cet état induit l'extinction momentanée de l'activité sensible, l'éloignement du réel, le règne de la pensée logique et prélogique à travers ses expressions, que l'artiste expérimentait justement à cette époque avec *En sortant de Paris*.

*En sortant de Paris* (1994-2004)  
*La stratégie du regard ralenti*



6. *En sortant de Paris*, 1994-2004.  
Séquence de 26 éléments, 27 x 60,5 cm chacun.  
©Adriana Beretta.

Le récit visuel du paysage qui s'étire sous les yeux du voyageur à bord d'un train quittant Paris par la gare de l'Est est transcrit par une série de vingt-six photographies en noir et blanc prises à la suite, de façon aléatoire, sans cadrage défini, et spatialement distancées par le temps nécessaire pour réarmer la pellicule d'un vieil appareil analogique jetable. Puis les photographies ont sommeillé quelques années dans la sphère de la mémoire. Bien plus tard seulement, ces images furent reprises et adaptées, en phase de postproduction, au format 27 x 60,5 cm, où le rapport proportionnel d'environ 1:2, différent

du rapport photographique traditionnel de 2:3, rend prépondérante la dimension horizontale. Chaque élément se déploie horizontalement en suivant le sens de la marche du train : le paysage s'étend, les flous créés par cette opération amplifient l'impression même de mouvement (*fig. 6*).

Si les photographies n'ont pas subi de modifications géométriques (redressements), les couleurs en revanche sont uniformisées dans une nuance proche du vert foncé. Outre le coloris, le lien entre les photogrammes – dont la juxtaposition ne produit pas de continuité ni de cohérence, mais aboutit plutôt à un paysage entrecoupé, saisi par des fragments distancés – se fait aussi grâce à un fil rouge. Ce fil, de couleur rouge justement, glisse à environ un tiers de la hauteur, et se compose de signes typographiques et de lettres de l'alphabet, délestés du poids de la signification et se succédant aléatoirement le long d'une ligne horizontale, droits, inversés, réfléchis, étirés, déformés.

S'ils ne composent pas de mots porteurs de sens, ces signes subissent des transformations qui leur procurent une nuance sémantique en accord avec les images du paysage distendu : ils le suivent sur un axe parallèle et au premier plan. Cela accroît la profondeur de champ, sollicitant une duplicité compositionnelle dans l'alternance perpétuelle du proche et du lointain. Une telle opération dynamise le regard du spectateur, elle le rend actif dans le choix de ce qu'il regarde, puisque les deux plans, le paysage et le fil rouge, bien que sur le même mouvement, ne se confondent pas. Ils restent indépendants. Les vingt-six images, prises dans leur globalité sans le moindre choix hiérarchique, laissées à la suite telles qu'elles furent prises, sont pensées pour être exposées le long d'un espace de passage, selon des intervalles opportuns, afin de reproduire l'expérience tangentielle de la perception du paysage depuis la vitre d'un compartiment de train.

Le spectateur est amené à revivre la même expérience : en se mouvant dans le couloir qui accueille l'œuvre<sup>13</sup>, il verra se succéder, l'une après l'autre, des vues spatialement disjointes devant lesquelles il pourra, si nécessaire, s'attarder pour contempler l'arrêt sur image qu'il a choisi (*fig. 7-10*). Aux deux niveaux de lecture s'en ajoute un troisième : le reflet de l'observateur lui-même et l'espace dans lequel il évolue. Bien qu'extérieurs à l'œuvre, ceux-ci se reflètent sur la surface translucide appliquée aux photographies. La sensation d'être « passer » s'en trouvera renforcée, grâce à la condition

d'interférence entre soi et ce qui se déroule derrière la vitre, sur ce diaphragme transparent où apparaissent, fondus en une seule image composite et irréaliste, l'en-deçà et l'au-delà.

### *Photogrammes*

Le paysage dévoilé est hétérogène, plus ou moins profond, urbain et naturel selon une échelle de plus en plus territoriale. Juste en sortie de gare, les larges faisceaux des rails reproduisent au sol la géométrie des lignes aériennes ; en face, des bâtiments hétéroclites, désordonnés mais compacts, défilent dans l'axe de la voie ferrée. Une longue digue d'immeubles résidentiels monotones remplit le champ visuel, pour s'effriter ensuite en un tissu pavillonnaire dense, semé jusqu'à l'horizon sur une campagne suburbaine, plus construite que cultivée. Une bretelle surélevée précède un large boulevard qui conclut sa course dans un amoncellement de gratte-ciels, un centre d'affaires probablement. Une ligne d'arbres se dresse brusquement, inattendue, repoussant le regard, l'empêchant de traverser en profondeur. Mais les yeux sont immédiatement attirés par la partie médiane d'un bâtiment lumineux à murs-rideaux, dont le bas est caché par un mur élevé et dont le haut est coupé par le cadre. Et voici la Marne au cours sinueux ; une barque glisse sur sa surface parmi d'autres bateaux amarrés, rive droite, sur deux ou trois files. Des flots de véhicules sur une route courbe jouent la symétrie avec le lit de la rivière. Les signes anthropiques mêlés aux persistances naturelles sont disséminés sous un ciel chargé de nuages. Une épaisse colonne de fumée fuligineuse s'élève jusqu'à toucher ce ciel plastique. Un bouquet d'arbres encadre un bâtiment sans portes ni fenêtres, dernier obstacle gênant à la profondeur de champ qui caractérise les images finales. Les présences se dispersent dans un brouillard dense, sombre et noir, qui les confond. Le regard perçoit l'absence des choses noyées dans l'obscurité, indiscernables sous un ciel dilaté.

Parfois, à la marge de certains cadrages, le bord de la vitre se dessine, restituant l'image du compartiment du train. Cela nous révèle ce que nous voyons, c'est-à-dire le regard d'un passager en mouvement qui saisit des vues d'ensemble fugaces et occasionnelles, les extrayant du flux continu d'une séquence rapide. Là aussi, il suffit d'un bord incidemment dévoilé à quelques reprises en marge de la photo pour éloigner le voyageur (et l'observateur de

l'œuvre photographique), pour le séparer de l'espace du paysage qui « devient un tableau (ou, vu que la vitesse le place sur des perspectives constamment changeantes, une succession de tableaux ou de scènes) » (Schivelbusch, 1988, p. 66), une séquence cinématique.

### *Séquence*

Le montage horizontal de cette « succession de tableaux » séparés par des pauses qui explicitent les lacunes sur lesquelles le regard n'a pas réussi à se concentrer et qui, à l'instar des feuilles blanches, attendent d'être écrites est la représentation étonnamment « analogique » du mécanisme de perception visuelle du mouvement. Car, selon les plus récentes études neuroscientifiques, il agirait telle une projection cinématographique de photogrammes montés en séquence et projetés sur un écran interne.

Dans *Le Cinéma intérieur*, Lionel Naccache (2020, p. 35) explique que « nous percevons le monde à travers une suite d'instantanés capturés par notre cerveau visuel chaque dixième de seconde, et ces images fixes sont très rapidement montées en un film continu par un mécanisme de remplissage ou plutôt d'invention ». Le mouvement serait donc perçu à deux moments distincts : un premier où les yeux – donc la perception visuelle – sont à l'œuvre, discrétisant la continuité du flux pour n'en extrapoler que certains fragments, c'est-à-dire ceux qui concentrent notre attention et qui s'impriment sur la rétine ; un second au cours duquel la zone cérébrale dite V5<sup>14</sup> (*ibid.*, p. 44) réélabore les photogrammes statiques reçus par la rétine en séquence temporelle, les recoud entre eux, complète les passages sautés et les projette sur une sorte d'écran intérieur. Et c'est précisément cette « projection privée » qui confère à la conscience une impression de continuité et de mouvement subjective ; subjective dans la mesure où le cerveau comble la perte d'information lors de la transition d'un photogramme à l'autre, en s'imaginant « les pérégrinations de l'objet dont il n'a pu en fait capturer que la position de départ et la position d'arrivée<sup>15</sup> » (*ibid.*, p. 33).

En admettant l'hypothèse sous-jacente aux théories neuro-esthétiques formulées par Semir Zeki, selon laquelle l'art, en tant qu'expression du cerveau visuel, en adopte les modalités de fonctionnement que l'artiste transmet (de manière souvent inconsciente) aussi bien au processus créatif qu'à l'œuvre réalisée (Zeki, 2003), alors contempler *En sortant de Paris*

nous proposerait, à nous observateurs, de nous glisser non seulement dans le regard du passager d'un train, mais aussi dans les yeux de l'esprit qui fabrique la projection intérieure où se recompose une réalité vécue en mouvement. Ce qu'Adriana Beretta nous présente, c'est la salle de régie, là où l'on assiste à la phase de montage du matériel sélectionné et laissé *As found*<sup>16</sup> (Lichtenstein *et al.*, 2001) déformé et incomplet, exactement tel que la rétine le transmet au cerveau, avant que celui-ci n'intervienne pour le travailler, en visant la finalisation créative des lacunes et la correction inventive des distorsions (Naccache, 2020, p. 70-78).

*En sortant de Paris* invite à vivre une expérience (neuro-)esthétique en « se regardant à l'intérieur », en s'engageant à intervenir pour la compléter, à l'instar de l'esprit sollicité pour reconstruire les pérégrinations de l'objet en mouvement, dont la trajectoire, dans la perception sensible, reste incomplète.

#### *Fil rouge*

Regarder à l'intérieur de soi, se séparer de la réalité, s'absorber en soi.

Le phénomène de « l'intensification de la vie nerveuse » observé et étudié par George Simmel (1903) en matière de stimulation des sens et des facultés intellectuelles du citadin métropolitain du XIX<sup>e</sup> siècle se voit amplifié dans le cas d'un voyage en train. En raison de la fatigue causée à l'œil par la vitesse et de la sollicitation excessive de l'intellect appelé à reconstruire des visions incomplètes (que la rapidité du mouvement soustrait justement à la captation des sens), la perception visuelle se trouve dans l'incapacité d'enregistrer la continuité du paysage. Mouvements accélérés ou ralentis, notamment lorsque l'on quitte la gare, loin d'avoir atteint le plein régime, tranchées et passages de tunnels font de nous, au cinéma comme dans un train, des spectateurs d'instantanés qui arrivent parfois « sans prévenir, sans transition<sup>17</sup> » (Aumont,

2011, p. 225), rapides et désordonnés, comme un zapping. Certains instantanés sont parfois involontairement capturés, et un gros plan jaillit : le détail d'un mur menaçant dressé pour nous repousser, un immeuble articulé et déséquilibré, incliné au point de nous faire craindre l'effondrement, un autre intégralement vitré et réfléchissant qui surgit au-dessus d'une couronne arborée, et dont la partie haute s'extrait du cadre étroit. Les gros plans sont remplacés par des plans longs dès que l'on quitte la gare de l'Est, laissant la métropole derrière nous pour une ville de banlieue, que l'on saisit d'en haut ou que l'on imagine tandis que les voies s'enfoncent dans les tranchées. C'est à ce moment que la séquence intègre le regard « panoramique », celui d'une vue d'ensemble qui espace en enregistrant indistinctement ce qu'une vision ralentie appréhenderait distinctement (Sternberger, 1938 ; Benjamin, 1989), et qui s'efface pour finir dans un ciel de plomb, pressentiment de la nuit. À un moment donné du voyage, le processus d'accoutumance à ce paysage imprécis se produit, renforcé par le mouvement mécanique du train et son bourdonnement constant. Cela engendre la dissolution des facultés de concentration, le sentiment d'oubli de soi qui conduit à un autre type d'expérience : l'activation du « cinéma intérieur » en mode *offline*, soit déconnecté des stimulations du monde extérieur, cinéma qui se trouve alimenté par les effets combinés « de notre mémoire, de nos désirs et des mille et une tribulations qui animent notre esprit », capables de stimuler l'entrée en scène de l'imagination. Laquelle déclenche les mêmes mécanismes cérébraux que ceux requis par la perception visuelle : discrétisation, montage avec assemblage de photogrammes et leur achèvement subjectif, projection d'une continuité apparente (Naccache, 2020, p. 90).

C'est précisément cette transition que l'artiste rend visible, transition entre la modalité d'attention



7. 8. *En sortant de Paris*, 1994-2004. Éléments de la série. ©Adriana Beretta.

et celle de stand-by qui désactive le « voir ». L'introduction de lettres et de signes typographiques délestés du poids du sens forme un ruban continu qui détourne les yeux de la lecture des scènes paysagères et simule le ralentissement des facultés visuelles pour conduire à cet état temporaire d'absence. Consonnes, voyelles et éléments de ponctuation s'alignent devant les yeux, s'impriment sur les encadrements de la vitre, s'immiscent dans nos pensées tels des signes méconnaissables, vides de sens, mais en attente d'en recevoir un nouveau, inédit, celui de symbole du flux de conscience ininterrompu du monologue intérieur prélogique, non rationnel et non communicable selon des codes partagés.

Nous en avons tous fait l'expérience : les quelques activités que le voyageur d'un train, qu'il soit spectateur ou acteur, est amené à réaliser conduisent tôt ou tard à un épuisement progressif de la conscience, proche de l'état d'« extase ».

#### *Extase (En rentrant en soi-même)*

*Quando penso que vejo, Quem continua vendo Enquanto estou pensando ?* (2012-2017) est le titre d'une œuvre d'Adriana Beretta, tiré d'un vers de Fernando Pessoa, où l'artiste approfondit, quelques années plus tard, un thème déjà introduit dans *En sortant de Paris*. L'œuvre se compose de vingt et un éléments perçus comme autant de hublots d'un bateau, ouverts sur l'écume des vagues qui se confond avec un ciel nébuleux, traduisant le caractère fragmentaire du souvenir d'un voyage à bord d'un navire. La voilure qui trouble et brouille les photogrammes du paysage marin vise à réifier cette distance qui n'est pas seulement spatio-temporelle, mais qui est aussi une séparation entre l'expérience optique et ce que nous pensons tandis que nous observons, entre ce que nous observons et le degré de vigilance de notre attention et donc de notre présence dans le monde sensible.

La séquence du paysage parisien, fendue par un ruban alphabétique « prélogique », nous apparaît

également comme la représentation d'un esprit absorbé dans la vision de son propre cinéma intérieur, qui projette non pas les images perçues mais celles qui manquent, fruits de l'imagination, indicibles, irréprésentables<sup>18</sup> (Naccache, 2020, p. 89).

L'œuvre exprime donc la passivité d'un regard non-voyant mais potentiellement pré-voyant et déjà lancé dans la dimension du projet, l'activité d'une pensée aspirée par l'imagination qui discrétise, démonte, monte, juxtapose, procède par libre association, élabore et finit par trouver (sans avoir cherché, du moins sans nous donner l'impression d'avoir cherché) ce fil d'Ariane qui ramène l'hétérogénéité à l'unité, les nœuds problématiques aux intuitions résolutes.

La répétition des scènes qui s'enchaînent vingt-six fois avec la même dimension et la même composition (ruban rouge sur un paysage atténué par un voile de vert foncé saturé) libère un pouvoir hypnotique lié à la répétitivité et favorise l'automatisme de la perception, qui finit par confondre cette continuité indifférente d'images qui réapparaissent en résonance avec le temps qui passe, dans une succession potentiellement sans fin (Montani, 2003, p. 208). La séquence se prête en effet à une lecture dans les deux sens et, arrivés à la fin, nous pourrions inverser la marche pour faire l'expérience d'*En sortant* comme *En rentrant*.

« Quand je pense que je vois, qui continue à voir pendant que je pense ? » est l'une des questions que Fernando Pessoa et Adriana Beretta partagent avec les neurosciences et la neuroesthétique. Ils s'interrogent sur la distance entre l'œil qui regarde, le cerveau qui pense et, ajouterais-je, le corps qui ressent, et sur les interactions réciproques entre ces trois activités menées conjointement par les sens et le cerveau. *En sortant de Paris* affiche le moment de la « sortie en dehors de soi » de la représentation, phénomène qu'Eisenstein définissait comme « extase » (*ibid.*, p. 32-33 et 200) : le passage de la physionomie du paysage saisie par un œil vigilant à sa déformation opérée par



9. 10. *En sortant de Paris*, 1994-2004. Éléments de la série. ©Adriana Beretta.

un regard ralenti, jusqu'à sa transfiguration sous des yeux hypnotisés par la séquence répétitive et hypnogène. Ce regard est désormais insensible aux stimuli perceptifs externes, puisqu'il est passé de sa condition habituelle d'être dans le monde à une autre d'absence et d'absorption en soi. « Les moments limites de l'extase se présentent exactement de cette manière : comme sortie du concept, sortie de la représentation, sortie de l'image, sortie des sphères – même les plus rudimentaires – de la conscience, et permanence dans la sphère “purement” émotionnelle du sentiment, de la sensation du pur “état” » (*ibid.*, p. 200).

C'est précisément ce qu'exprime l'œuvre : la sortie du concept et de la représentation achevée d'un paysage qui s'effrite, se liquéfie, perd continuité, cohérence et cohésion ; la sortie de son image sensorielle et perceptive et la permanence dans l'imagination, dans cette sphère intérieure composée de « sensations, perceptions autres que visuelles, manipulation de représentations symboliques, d'émotions ou de sentiments, jeux d'abstractions, fantaisies ineffables, irrationnelles et impossibles à rendre en images », parce que « notre faculté d'imagination semble s'émanciper au-delà du strict champ de la vision » (Naccache, 2020, p. 182).

Une imagination qui fabrique des paysages intérieurs, suscite l'avènement des intuitions, entraîne

la pensée projectuelle qui, précisément au moment où elle nous semble anesthésiée, en contemplation d'elle-même, extatique, est en réalité en mouvement sur des chemins plus intimes, régis par la « sphère “purement” émotionnelle du sentiment<sup>19</sup> » (Montani, 2003, p. 200).

*Atene et Lisbona (2005)*

*Paysages en dissolution mnémonique*

Les deux œuvres photographiques témoignent d'une exploitation différente du paysage (*fig. 11-12*). Le mouvement y est remplacé par la stase, et l'apprentissage cinématique par la contemplation d'un aperçu urbain saisi depuis la hauteur, dans une vue d'ensemble synthétique. L'atténuation du réalisme des clichés en postproduction, qui semblent avoir subi un processus de corrosion, de perte de consistance matérielle, apporte une plus grande force visuelle aux lignes constructives de ces deux morceaux de ville : qu'il s'agisse des vastes bâtiments, isolés ou en séquence, qui informent l'œil de l'orientation de la structure urbaine ; qu'il s'agisse des grands axes dissimulés, exprimés *in absentia* par les alignements bâtis, ou des agglomérats d'arbres qui dressent une masse. Car ce sont précisément les masses qui, dans ces compositions, l'emportent sur les vides imperceptibles. Dans l'aperçu urbain



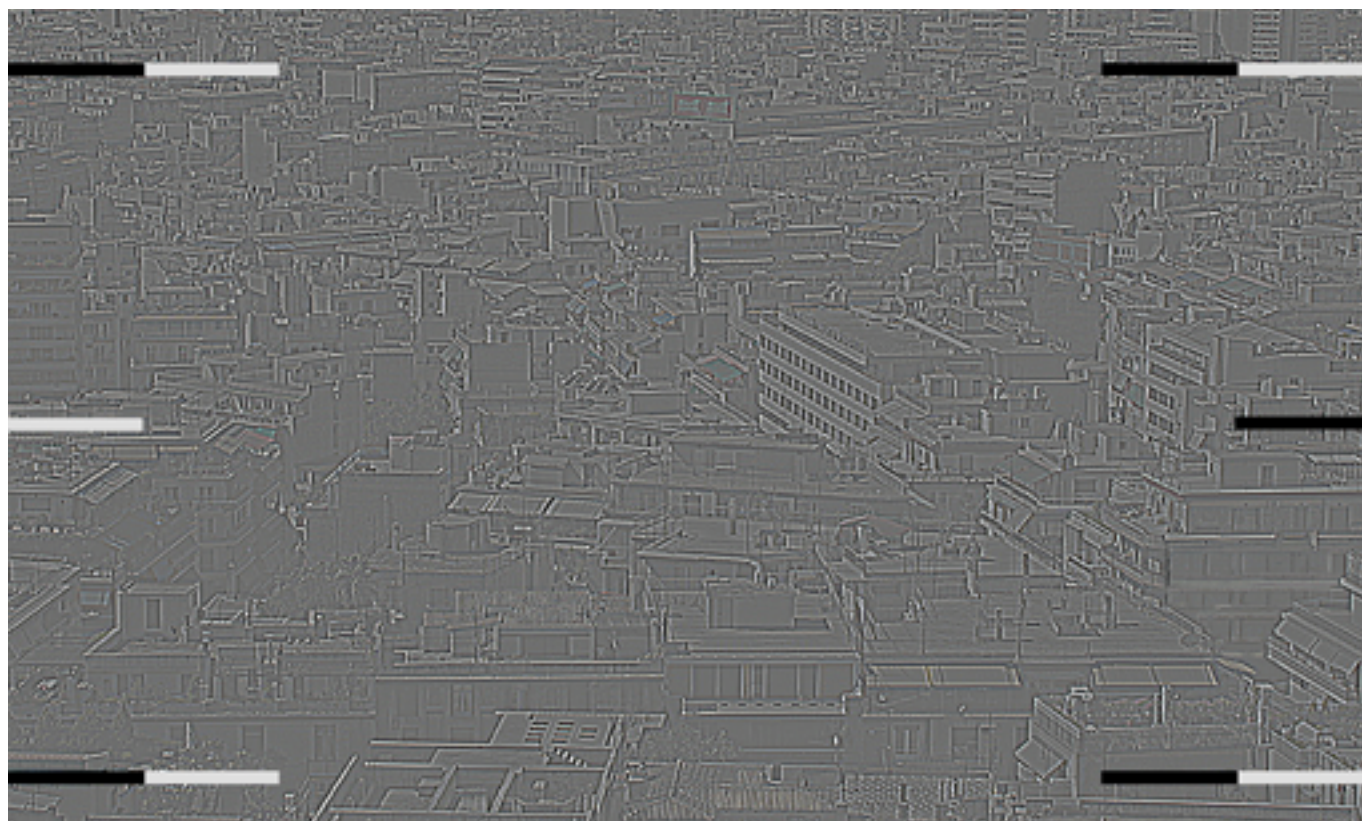
11. *Lisbona*, 2005. Impression lambda, 100,5 x 159,5 cm. ©Adriana Beretta.

choisi comme « métonymie » de Lisbonne, la présence éphémère d'une grue se dresse en position presque centrale. Avec sa silhouette svelte, élancée et ajourée, elle souligne discrètement les coordonnées cartésiennes et procède en synergie avec les bandes horizontales superposées du premier plan qui centrent l'encadrement et envahissent plus ou moins la scène urbaine. Elles sont les traces d'une grille désormais dissoute, parfaitement mises au point, hypnotiques dans leur fixité, créant une profondeur spatiale et reproduisant les effets déjà observés de la grille : extraction de l'observateur qui ne fait pas l'expérience du paysage de l'intérieur mais depuis un espace séparé ; positionnement précis de son regard sur la vue pré-choisie par l'artiste, qui – elle-même – s'éloigne de l'expérience vécue pour mieux revenir l'interpréter. À l'intérieur du « cadre » suggéré par les bandes horizontales, se révèle « la grammaire générative de l'espace urbain [...], faite d'une infinité de petites, moyennes et même grandes flexions, séquences et trouvailles. En un mot une poétique » (Bailly, 2013, p. 17). L'on y voit aussi l'action de dissolution que le souvenir mène sur ces deux images pourtant minutieusement fixées par l'objectif photographique, et auxquelles il se superpose, chargé de tout le poids émotionnel et affectif dont il est porteur. Le souvenir se répercute inévitablement sur

l'acte d'interprétation, suscitant habituellement l'imagination créatrice : « La nuance tonale donnée aux images les soustrait au déterminisme du réel, elles n'ont pas de valeur pour leur sens mais, avec la distance, elles acquièrent un "sens" comme une soudaine apparition [...] à travers les évocations affectives d'un souvenir qui affleure et remonte à la surface<sup>20</sup>. »

Je crois que la « poétique » d'Adriana Beretta, sa grammaire générative qui arpente, tel un fil rouge, ces monologues intérieurs sur la transfiguration de lieux urbains, peut se résumer dans le titre de l'une de ses œuvres, *Forse la mia immaginazione è più precisa della mia realtà*<sup>21</sup> (2010-2017).

C'est précisément à cette tension entre le pôle de l'imagination créatrice et celui de la réalité, qui est démantelée et transfigurée par la perception et le souvenir pour être ensuite reconstruite, qu'Adriana Beretta entend donner forme. Une forme qui neutralise l'« observation passive », qui interfère avec la perception de celui qui regarde, qui problématise le voir et qui entre en résonance avec la sphère de ses émotions. « Voir signifie percevoir uniquement dans le cadre des expériences triviales ou dans celui des conceptions triviales de l'expérience. Si nous voulons *œuvrer le voir* (dans l'activité artistique), si nous voulons *penser le voir* (dans l'activité critique), alors nous devons exiger



12. *Atene*, 2005. Impression lambda, 100,5 x 159,5 cm. ©Adriana Beretta.

beaucoup plus : nous devons exiger que le *voir* assassine le *percevoir* [...]. Nous devons exiger que le *voir* élargisse le *percevoir*, *l'ouvre* littéralement [...]. Mais cette ouverture, nous devons, une fois de plus, la comprendre *temporellement* : *ouvrir le voir* signifie prêter attention – une attention qui ne va pas de soi, qui exige travail de la pensée, remise en question perpétuelle, problématisation toujours renouvelée – aux *processus anticipateurs de l'image*<sup>22</sup> » (Didi-Hubermann, 2000, p. 219-220).

## Notes

1. Jacques Aumont s'attarde sur ce propos d'Eisenstein : « Eisenstein avait en effet émis, de façon soutenue et détaillée, l'hypothèse que le discours artistique, en tout cas filmique, peut être comparé à certaines formes de pensée très spécifiques, notamment ladite pensée sensorielle et prélogique [...]. C'est la fameuse théorie du monologue intérieur [...]. Au congrès de 1935, Eisenstein précise : "La seule condition pour obtenir une œuvre d'art entièrement valable" (!) est de maintenir un équilibre suffisant entre deux "formes de pensée", la logique et la prélogique. »
2. D'après Eisenstein, *Ulysse* est le modèle littéraire où est résolue « la tâche de la polyrythmie, de la simultanéité, de la multiplicité des plans [...]. Chaque expression, chaque mot chez Joyce fonctionne comme une colonne entière de plans, de significations, de couches d'associations : en partant des outils les plus simples de combinaisons sonores physiologiques, en passant par deux ou trois couches d'images régulières, jusqu'à un plan de lecture super-structurel qui met en jeu des réminiscences, des associations, des échos de significations et de sentiments ». Le fait qu'Eisenstein parle de « significations » suggère clairement que, contrairement aux théoriciens qui considéraient le monologue intérieur comme l'expression de sentiments désordonnés, il représenterait en revanche pour Eisenstein un état de pensée intermédiaire entre le prélogique et le logique.
3. L'italique est dans le texte original.
4. « Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression "tout-venant". »
5. Ces qualificatifs sont attribués par le psychologue Lev S. Vygotsky, dont les théories linguistiques étaient bien connues d'Eisenstein, au langage égocentrique que les enfants développent entre trois et sept ans.
6. D'après Eisenstein « penser en images », qui reviendrait à appliquer la méthode d'agrégation par « séries sémantiques », est l'une des méthodes les plus efficaces pour les transferts intersémiotiques, notamment de la littérature au cinéma.
7. Adriana Beretta, conversation avec l'auteur, 1<sup>er</sup> janvier 2021.
8. Cette composition reproduit la structure de la matière organique et inorganique qui s'organise principalement autour d'axes et de centres prééminents, mais aussi l'aptitude de la pensée à concevoir en premier lieu des formes gravitant autour d'un centre.
9. Eisenstein, Sergueï M., *Carnet de 1919*, cité par Aumont, Jacques, 2005. *Montage Eisenstein*. 1<sup>re</sup> éd. Paris : Images modernes. Chapitre 4, Le montage en question, p. 211.
10. Sergueï M. Eisenstein en 1945, cité par Aumont, Jacques, 2005. *Montage Eisenstein, op. cit.*, p. 124.
11. L'italique est dans le texte original.
12. Adriana Beretta, conversation avec l'auteur, 1<sup>er</sup> janvier 2021.
13. L'œuvre fut montrée à l'occasion de l'exposition monographique *In cammino...* qui s'est tenue au Museo d'Arte de Mendrisio (décembre 2005-février 2006) et ensuite installée au Gebäudeversicherung réalisé par Theo Hotz à Thurgauerstrasse à Zurich.
14. Semir Zeki (1974) a montré que c'est dans les régions du cerveau désignées sous le nom de V5, situées dans chacun des deux hémisphères cérébraux, qu'a lieu un véritable travail de montage.

## Mots-clés

Adriana Beretta, monologue intérieur, montage, paysages urbains, perception.

## Notes (suite)

15. Ainsi Lionel Naccache écrit : « Notre perception visuelle enchaîne donc trois étapes que l'on peut résumer d'un sigle : CDC. [...] Continuité objective-Discrétisation des images-Continuité subjective perçue. »

16. Je me réfère à l'exposition *This is tomorrow* (Whitechapel Art Gallery, Londres 1956), qui a marqué le triomphe de l'éthique et de l'esthétique de l'As found promu par l'Independent Group, sur lesquelles repose le courant du New Brutalism.

17. Jacques Aumont considère que la principale nouveauté perceptive et intellectuelle introduite par le cinéma consiste en la projection d'images disparates où l'une remplace soudainement l'autre « sans prévenir, sans transition, au prix d'un petit trauma visuel à chaque fois ».

18. « La perception et l'imagination appartiennent bien à une même et grande famille, celle du cinéma intérieur ! Les machineries qui opèrent yeux ouverts et yeux fermés partagent de nombreux mécanismes mentaux et cérébraux. »

19. « L'induction, qui repose sur l'imagination et l'intuition, toute seule permet les grandes conquêtes de la pensée ; elle est à l'origine de tout véritable progrès scientifique. Et, précisément parce qu'à l'esprit humain reviennent ces possibilités, il m'apparaît supérieur à toutes machines pouvant calculer ou classer mieux que lui, mais qui ne sont douées ni d'imagination ni de pressentiment. »

20. Adriana Beretta, conversation avec l'auteure, 1<sup>er</sup> janvier 2021.

21. « Peut-être mon imagination est-elle plus précise que ma réalité. » Je fais référence à l'ouvrage intitulé *Poème*. (*Forse la mia immaginazione è più precisa della mia realtà*. Mahmoud Darwish), citation d'un vers de Mahmoud Darwish tiré du poème *Forse perché l'inverno è in ritardo* (Darwish, Mahmoud, 2009. *Il Letto della straniera*. Milan : Epoché, p. 68).

22. Les italiques sont dans le texte original.

## Bibliographie

ARNHEIM, Rudolf, 1977. *The Dynamics of Architectural Form*. Berkeley : University of California Press.

ARNHEIM, Rudolf, 1982. *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*. 1<sup>re</sup> éd. Berkeley : University of California Press.

AUMONT, Jacques, 2005. *Montage Eisenstein*. 1<sup>re</sup> éd. Paris : Images modernes.

AUMONT, Jacques, 2011. *L'Image*. 3<sup>e</sup> éd. Paris : Armand Colin.

BAILLY, Jean-Christophe, 2013. *La Phrase urbaine*. 1<sup>re</sup> éd. Paris : Seuil.

BENJAMIN, Walter, 1989. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*. Paris : Le Cerf.

CELATI, Gianni, 2016. *Studi di affezione per amici e altri*. 1<sup>re</sup> éd. Macerata : Quodlibet-Compagnia extra.

DE BROGLIE, Louis, 1962 [éd. originale, 1960]. *Sui sentieri della Scienza*. Turin : Boringhieri, p. 304.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2000. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Minuit.

DUJARDIN, Édouard, 1931. *Le Monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*. 1<sup>re</sup> éd. Paris : Albert Messein, p. 58-59.

FLORENSKIJ, Pavel, 1984. *La Prospettiva rovesciata e altri scritti*. 1<sup>re</sup> éd. Rome : Casa del Libro. Le manuscrit original date de 1919.

FLORENSKIJ, Pavel, 1999. *Le Porte regali. Saggio sull'icona*. 7<sup>e</sup> éd. Milan : Adelphi, p. 143. Le manuscrit original date de 1922.

FLORENSKIJ, Pavel, 2020 [1984] *La Prospettiva rovesciata*. 1<sup>re</sup> éd. Milan : Adelphi.

LICHTENSTEIN, Claude, Schregenberger, Thomas (dir.), 2001. *As found. The Discovery of the Ordinary*. Baden et Zürich : Lars Müller Publisher et Museum für Gestaltung.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1999 [1964]. *L'Œil et l'esprit*. 1<sup>re</sup> éd. Paris : Gallimard, p. 81.

MONTANI, Pietro (éd.), 2003 [1964]. *Sergej M. Ejzenštejn. La natura non indifferente*. 4<sup>e</sup> éd. Venise : Marsilio.

MONTANI, Pietro (éd.), 2004 [1963-1970]. *Sergej M. Ejzenštejn. Teoria generale del montaggio*. 4<sup>e</sup> éd. Venise : Marsilio.

NACCACHE, Lionel, 2020. *Le Cinéma intérieur. Projection privée au cœur de la conscience*. 1<sup>re</sup> éd. Paris : Odile Jacob.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang, 1988 [éd. originale, 1977]. *Storia dei viaggi in ferrovia*. 1<sup>re</sup> éd. Turin : Einaudi, p. 66.

SHEPARD, Roger N., 1992 [éd. originale, 1990]. *L'Œil qui pense. Visions, illusions, perceptions*. 1<sup>re</sup> éd. Paris : Seuil.

SIMMEL, George, 1903. Die Großstädte und das Geistesleben. Republié dans Maldonado, Tomás (dir.), 1979. *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*. 1<sup>re</sup> éd. Milan : Feltrinelli. La metropoli e la vita dello spirito, p. 66 et suivantes.

STEINMANN, Martin, 2020. *Stimmung. Matière*. N° 16, p. 59-73.

STERNBERGER, Dolf, 1938. *Panorama : oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*. Hambourg : H. Goverts.

ZEKI, Semir, 1974. Functional Organisation of a Visual Area in the Posterior Bank of the Superior Temporal Sulcus of the Macaque Monkey. *Journal of Physiology*. Vol. 236, n° 3, p. 549-573. DOI : 10.1113/jphysiol.1974.sp010452.

ZEKI, Semir, 2003 [éd. originale, 1999]. *La Visione dall'interno. Arte e cervello*. Turin : Boringhieri.

**PARTIE II**

**ANTICIPER LES MUTATIONS. LE REGARD RÉVÉLATEUR**

---

The image of Paris.  
Written rewritten by Maurizio Ameri  
MARIA LINDA FALCIDIENO

# The image of Paris. Written rewritten by Maurizio Ameri\*

Maria Linda Falcidieno

\* In the following text, we present an oral contribution by Maurizio Ameri to the course “Theory of Models for Design” at the Faculty of Architecture of Genoa.

*There are moments – encounters, events, shared experiences – that make a place something special, something that remains in the mind and becomes a memory, undoubtedly composed of words, sounds, scents, and flavours, but perhaps above all, of images. Images tell a story and allow us to construct our own story, to relive it time and time again. For me, Paris has been precisely this, and the opportunity to think critically about the value and role of visual perception that imprints itself in our minds while visiting and living in a city is accompanied by the desire to make this reflection entirely personal, even if supported by numerous theoretical and methodological studies in this field. Furthermore, Paris is considered as an urban agglomeration, not only of significant dimensions but also as a model for illustrating the main perceptual elements related to urban settlements, and on the other hand, for facilitating an analysis of a debate that can capture, even with simple references to well-known facts, the dialectic between the city center and urban expansion. (To Maurizio, M.L.)*

## *Urban morphology*

The characteristic element shaping the urban form of Paris is represented by the Seine, a navigable river around which the entire urban organism is born and develops, at least if it maintains certain dimensions. When Paris, from the city it was, turns into the metropolis it is today, its territorial surroundings paradoxically coincide with the entire national territory (fig. 1). Consequently, it no longer makes sense to say that the form is characterized by the Seine, if only because there is no longer a precise and definite urban form.

The Seine is the foundational axis of Paris: unifying when looking at the urban organism, dividing when we descend to the scale of building fabrics, or when, as we will see, we examine the distribution of major functions.

## *From the origins to the late-gothic city*

In this context, what's of interest about the origins of Paris is that the first urban layout, the ancient Lutetia of the Gauls, was concentrated on the small islet in the center of the Seine (now the Île de la Cité) and, through successive destructions and reconstructions, more or less remained the same until the time of Romanization. During this period, an orthogonal grid layout developed on the left bank, following the typical Roman pattern of colonization and urbanization. This expansion phase was followed by a period of contraction during the Early Middle Ages when the city once again concentrated in the limited area of Île de la Cité. It was only in the 12th century, marking the early rise of Gothic culture in the Île de France (think of cathedrals like Amiens, Beauvais, etc.), characterized by the rapid development of construction techniques resulting in intense building activity, that the city resumed its growth, extending to both riverbanks. The Gothic city was essentially organized into three zones with distinct functions: Île de la Cité as the religious core, the left bank as the commercial area, and the right bank as the cultural and monastic nucleus. This articulation remained largely readable and, in any case, was never completely overturned.

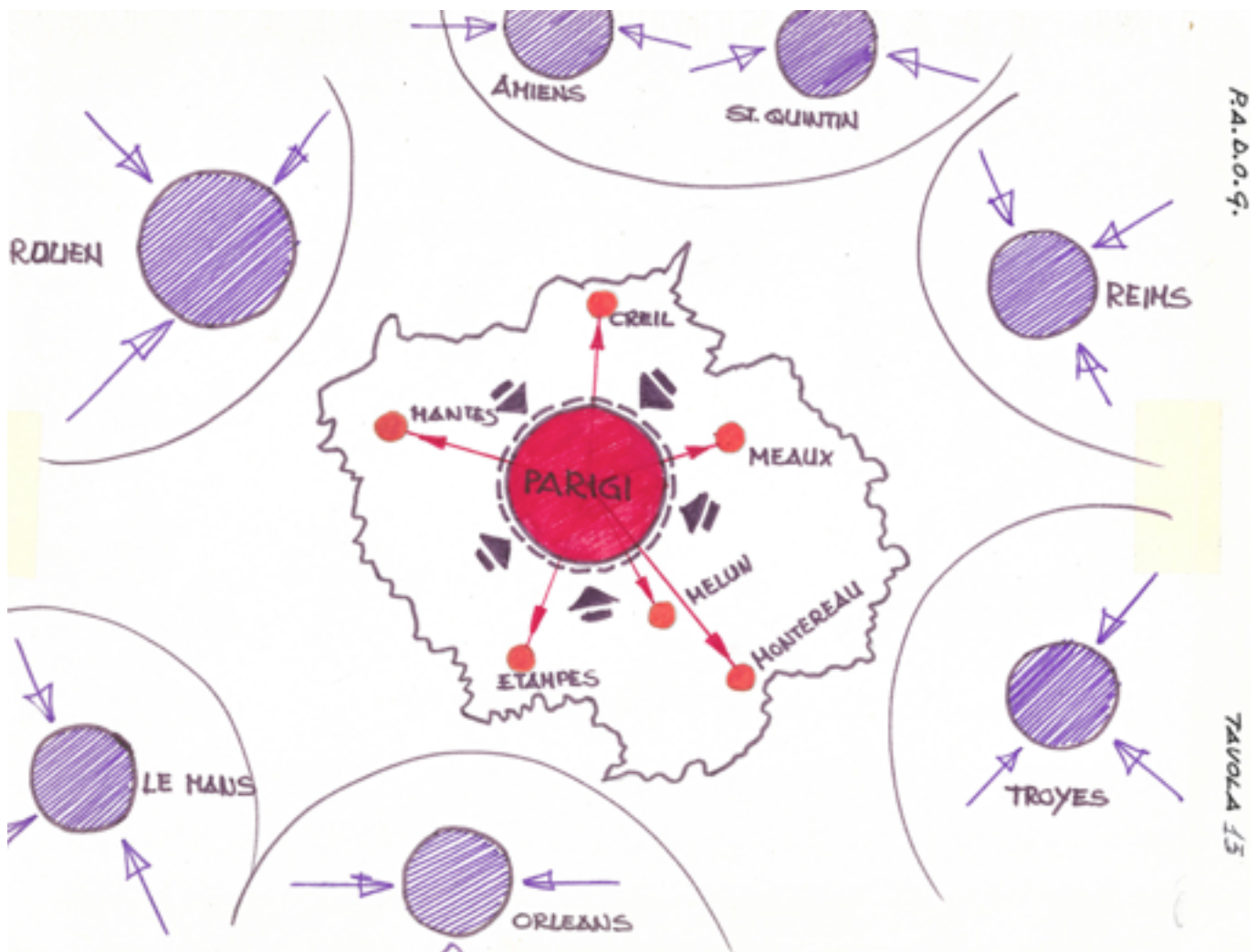
## *From the late-gothic city to the late-baroque city*

Around the 16th century, Paris still retained a decidedly medieval, or more precisely, late-Gothic urban layout, with few squares or open spaces, except for Les Halles and Notre-Dame, which represented its two major focal points. It should be noted that Paris did not immediately embrace the cultural innovations that could be found in Italy during this period, as did the rest of Europe. We are in the Renaissance era, and the new culture, with its early centers in Florence and later in Rome, contributed to radically changing the city's appearance. While the late-Gothic city, despite appearing relatively uniform, had a low level of organicity, meaning a lack of correlation between its parts, and was generally too extensive compared to its capacity

for cohesion, the Renaissance city, with the introduction of one or more poles into the urban fabric, managed to grow significantly while balancing size with a gradual scale as one approached the focal point. As an example, we could consider Rome and trace the phases of transformation that led from the nucleus city of medieval parishes to the polar city of the late 16th century.

Paris's delay was never truly bridged; in fact, when Renaissance culture began to spread in Europe, it did so as a culture of importation, continuously mediating with entrenched traditions and often encountering strong local resistance. In other words, what happened in Europe with the Renaissance was similar to what had happened in Italy with the Gothic. Ultimately, it can be said that a Renaissance Paris never truly existed. In fact, to witness interventions that significantly impacted the late-Gothic form of the city, one must look to the great monarchs of the 17th and 18th centuries when the prevailing mentality was already the Baroque's mentality.

These interventions were numerous, ranging from the initial work on the development of the Champs Élysées (designed by Le Nôtre in 1666) to projects like the improvement of the Cours de Vincennes, the construction of Les Invalides, and the creation of the Palace of Versailles, which subsequently determined a new direction of expansion to the west. Nevertheless, the most significant interventions are represented by the royal squares (Place Dauphine, Place des Vosges, Place Vendôme, Place des Victoires, Place de la Concorde). These squares served as crucial urban focal points designed for celebration, representation, and the exaltation of the polis in its full lexical sense. They were remarkable architectural episodes, more than urbanistic ones, capable, nevertheless, of introducing into the urban fabric those polar elements that Italian Renaissance had introduced as essential for an organically modular urban vision for a couple of centuries.



1. Paris and the satellite cities (sketch by Maurizio Ameri).

Nevertheless, the Enlightenment had laid the groundwork for Paris to regain its role as a leading city in Europe compared to others. The French Revolution, along with the Napoleonic adventure, firmly placed Paris in this position of leadership. At the beginning of the 19th century, Paris already had around 500,000 inhabitants and continued to grow. However, urban planning was understood differently from how we perceive it today. One of the most significant interventions was carried out by Percier and Fontaine for Rue de Rivoli, which was nearly contemporary with Nash's work on Regent's Street in London. These were representative and grandiose achievements that quickly became paradigmatic. From the perspective of urban changes though, little altered until Napoleon III, in 1855, appointed Haussmann as the Prefect of Paris to oversee the city's redevelopment.

At that time, the population had risen to about 1,200,000, and the need for comprehensive restructuring was driven by the substantial demographic growth, as well as the political government's requirements. This government had to respond to the specific wishes of the bourgeoisie to prevent the recurrence of revolutionary uprisings, such as those in 1830 and 1848.

Haussmann's plan became a paradigm for subsequent urban choices, as seen in the formulation of the "19th-century" city of Genoa, which had a different territorial, typological, and social structure. Nevertheless, it is worth noting a peculiarity of this plan, echoing Benevolo's observation that, for the first time, we witness "an example of an urban program extended to an entire city and completed in a relatively short time" (Benevolo, 1963). Moreover, it was a program keenly articulated across four levels of intervention, which included: construction-related works (cutting new arteries and building new neighbourhoods), works for public parks (Bois de Boulogne, Bois de Vincennes), works for the renewal of urban services (water supply, etc.), and finally, administrative reorganization.

It is clear that there is an important consideration to be made: Haussmann was the first to interpret urban planning as a political-administrative tool. Thus, he was the first interpreter of modern urban planning, and his significance, apart from the new face given to Paris, is derived from this aspect as well.

In other words, with the interpretation given by Haussmann, urban planning effectively becomes the tool used by the predominant social class not only to guide the form of the city (more precisely, to guide its development) but especially to influence the other social classes. This concept of urban planning, therefore, becomes an expression of the establishment and, for this reason, it cannot but have a counterpart represented by utopian urban planning, linked to opposition political ideologies, and consequently aimed at the empowerment of the dominated classes.

To illustrate, during Haussmann's time, the counterpart was represented by the urban planning of Saint-Simon and Fourier, a socialist-inspired urban planning. From Haussmann onwards, this dichotomy between "state" urban planning and "opposition" urban planning, which also includes the purely visionary urban planning of the architect-researcher or architect-intellectual, not always directly involved in political battles, became a common practice. In fact, in the ongoing debate, official urban planning, despite facing repeated moments of wear and tear, has always drawn elements, whether real or fictitious, for its rejuvenation from the visionary urban planning that opposed it, deriving motivation and *raison d'être* from the failures of the former. This is somewhat the interplay between official culture and counterculture.

This does not necessarily imply a value judgment, either positive or negative, on one or the other. On the contrary, it implies a willingness to historicize the events of the transformation of the city of Paris, as an illustration of the indispensable role of the two forms of urban planning and design: one that prepares and implements specific programs, and the importance of the other that critiques precisely these programs and their implementations. If there must be a judgment, it can only be a historical judgment, which is inherently positive whenever there is freedom of debate and the possibility of comparison, criticism, and the proposition of new choices.

In this regard, "The Commune of Paris 1871" is remembered through the exhibition held at the University Library of Genoa in March 2023. More information can be found here: <https://urlz.fr/peEF>.

*La Commune was an entirely unprecedented political form, suitable to serve as the framework for social emancipation. It established a government primarily composed of workers, based on the principles of electability, recallability, and accountability to the people for all of its political, judicial, and administrative bodies, all of whom received worker salaries. La Commune was not a parliamentary body but an executive and legislative body of labour simultaneously. It decreed the expropriation of large capitalist properties, replaced the standing army with an armed populace, declared the separation of Church and state, and established secular education. It ensured the most complete freedom of speech, writing, assembly, and association.*

*La Commune declared that its flag is that of the Universal Republic and thus granted foreigners citizenship on an equal basis. It enabled women to participate in clubs and sections of the International, often presiding over sessions. It promoted gender pay equality, female education, the establishment of childcare centers, equal treatment of natural and legitimate children, and equal rights within and outside of marriage. It also introduced measures ensuring that culture should not be a commodity for the elite but available to all. It advocated for regulations on functional public services like free public healthcare.*

#### *Urban planning policy for Paris in the 20th Century*

In the search for references on which to base an informed critique and propose new paradigms for the “design” of the city, let’s summarize the urban planning history of Paris in the past century, according to a brief timeline of interventions:

1919-1924: Requirement for growing municipalities to develop “projets communaux d’embellissement et d’extension des villes” (municipal projects for beautification and expansion of cities).

1925: Demolition of the Thiers fortification wall, resulting in the union of Paris and its suburbs.

1932-1935: Development of the first “Plan d’aménagement de la région parisienne” (Plan for the development of the Paris region), created to coordinate municipal projects.

1939: Approval of the first master plan for Paris, known as the Prost plan, which was hindered by the outbreak of World War II. Nevertheless, the plan proposed natural expansion tendencies.

1946: First “Plan d’ensemble de modernisation et d’équipement économique de la métropole et des territoires d’outre-mer” (overall plan for modernization and economic development of the metropolis and overseas territories).

1954-1957: Second “Plan de modernisation et d’équipement” (plan for modernization and equipment).

1956: “Projet directeur de la région parisienne” (Director’s project for the Paris region).

1960: Approval of the P.A.D.O.G. (“Plan d’aménagement et d’organisation générale de la région parisienne” – plan for development and general organization of the Paris region), elaborated by the S.A.R.P. (“Service d’aménagement de la région parisienne” – Service for the development of the Paris region) under the direction of the two commissioners who succeeded each other during the study phase: Sudreau and Diebolt.

1961: Establishment of the I.A.U.R.P. (“Institut d’aménagement et d’urbanisme de la région parisienne” – Institute for the development and urban planning of the Paris region), which officially replaced the commission responsible for “Plan d’aménagement”.

1965: Approval of the “Schéma directeur d’aménagement et d’urbanisme de la région parisienne” (Master plan for development and urban planning of the Paris region), elaborated by the I.A.U.R.P. and known as the Delouvrier plan.

Of all these interventions, we are primarily interested in this context in the P.A.D.O.G. and the “Schéma directeur”, which are undoubtedly the two most significant moments. However, before examining them, in order not to lose sight of the considerations made about the dialectic between official urban planning and counter-urban planning, we must remember figures such as Sorya y Mata with his studies on the linear city, pursued from 1882, or figures like Howard, who developed his garden city scheme between 1898 and 1902.