

Contribution de Gilles Chambon au séminaire "Nouveaux paysages, nouveaux territoires "  
organisé par l'Ecole d'Architecture et de Paysage de Bordeaux en 2001-03.

## **L'imaginaire des paysages urbains**

**Gilles Chambon**  
architecte - urbaniste - peintre

17, rue Fonneuve - 33500 LIBOURNE  
tél 05 57 51 62 10 - fax 05 57 74 10 89  
email : [erewhonowhere@yahoo.fr](mailto:erewhonowhere@yahoo.fr)

## SOMMAIRE

<b>1/ PAYSAGE ET ÉVOCATIONS.....</b>	<b>3</b>
<b>2/ TOPONOMIE - PAYSAGE ET ARCHETYPES.....</b>	<b>7</b>
<b>3/ TOPONOMIE - LE FANTASME DU PAYSAGE RETROUVÉ.....</b>	<b>10</b>
<b>4/ TOPONOMIE - LE FANTASME DES VISIONS FUTURISTES.....</b>	<b>12</b>
<b>5/ TOPONOMIE - LE FANTASME DES MONDES EXOTIQUES .....</b>	<b>13</b>
<b>6/ TOPONOMIE - LE FANTASME DU CHEZ SOI.....</b>	<b>15</b>
<b>7/ TOPONOMIE - LE FANTASME DE LA VILLE ENCHANTÉE .....</b>	<b>16</b>
<b>8/ TOPONOMIE - LE FANTASME DES LUMIÈRES DE LA FÊTE .....</b>	<b>17</b>
<b>9/ TOPONOMIE - LE FANTASME DE LA SOUILLURE ET DU DELIQUESCENT.....</b>	<b>18</b>
<b>10/ TOPONOMIE - LE FANTASME DU FACTICE ET DU KITSCH.....</b>	<b>20</b>
<b>11/ TOPONOMIE - LE FANTASME DE L'ORDRE IDEAL .....</b>	<b>21</b>
<b>12/ TOPONOMIE - LE FANTASME DE L'ESPACE SANS LIEU : LE CYBERSPACE. ....</b>	<b>22</b>

*Du nouveau...  
Encore du nouveau...  
Toujours du nouveau.....  
Quand est-ce donc que ça va changer!*

*Même si vous ne  
le voyez pas d'un  
bon œil  
le paysage n'est  
pas laid  
c'est votre œil  
qui  
peut-être est mauvais*

Jacques Prévert

## 1/ PAYSAGE ET ÉVOCATIONS

On parle de nouveaux paysages. Mais pourquoi *nouveaux* ? Les paysages urbains sont bien en mutation, mais le sont-ils plus aujourd'hui qu'hier ou avant-hier ? Et n'oublions pas trop vite le poids des catégories immuables.

Peut-être serait-il plus juste de s'intéresser aux nouveaux regards sur le paysage. Mais notre regard est-il si différent de celui de nos prédécesseurs ? On aime toujours les villages pittoresques et les sites grandioses. On aime aussi la différence, le dépaysement, le bizarre, ce qui interroge ou stupéfie. On aime encore son paysage quotidien, celui où l'on a ses marques et où on flâne avec ses amis. Paysages de l'histoire et des histoires arrivées, paysages de l'aventure, du danger, et des trésors enfouis ; paysages des autres ; paysages vierges évoquant un passé géologique inaccessible aux souvenirs humains ; paysages lents et paysages rapides ; paysages limites...

Il ne serait pas raisonnable d'espérer dresser une typologie esthétique des paysages.

Alors, pour aborder leur signification nouvelle, il vaut peut-être mieux questionner d'abord les *non-paysages*. Ces paysages peu comestibles, médiocres, informes, ceux des routes de banlieue, désordonnés sans être inventifs, banals sans être attachants, vides d'intérêt, vides de beauté, vides de points de vue, espaces sans âme où l'on passe sans y faire attention, espaces mornes, sans joie, endormis dans l'erreur ou dans l'approximation, décomposés avant même d'être nés. Paysages qui n'évoquent rien.

Les non-paysages nous permettent en tout cas de comprendre que c'est bien de l'évocation, du renvoi poétique à quelque constellation mentale, consciente ou oubliée, que les paysages tirent leur attrait. S'ils sont émouvants, c'est parce qu'ils font penser à quelque chose d'autre : une peinture, un film, un souvenir. S'ils stupéfient et charment,

c'est parce qu'ils sont *presque* ceux que l'on a un jour rêvé ; parfois, même, ils sont au-delà de ce que l'on avait imaginé. Ils se dressent dans la grisaille du quotidien comme de grands vaisseaux surnaturels. En eux passe le souffle de l'esprit du monde, et de ses archétypes (ils signifient de façon immanente, hors de toute relation aux événements). Un vrai paysage s'impose comme une évidence ; il n'a pas d'explication. Il est là. Il bat fortement, ou faiblement, ou très faiblement, prêt alors à disparaître et à se fondre dans l'écran insipide des non-paysages, comme une étoile qui brille puis, ayant brûlé toute son énergie, finit par retourner à l'amas brumeux des poussières galactiques indifférenciées.

Le paysage n'est pas un continuum, mais une succession discrète d'images qui, si elles s'enchaînent comme il convient, finissent par produire quelque chose de grandiose, un peu comme ces interféromètres, puissants télescopes qu'il faut associer pour reconstruire l'image cohérente d'un astre.

Un paysage est avant tout une construction mentale. Il est semblable à cette énigmatique créature que la physique contemporaine des flux atmosphériques a baptisée *attracteur étrange*. Figure quasi-magique, révélée seulement grâce à la rémanence de milliers d'instantanés superposés.

Comme l'attracteur étrange, tout paysage doit s'être lentement déposé dans l'esprit avant de pouvoir exister dans le réel. C'est pourquoi les peintres de paysage l'ont traqué dans les replis de leur mémoire avant de le reconnaître activement aux détours sinueux de tous les chemins. De la même façon que tout texte est potentiellement littérature, mais ne le devient que si les lecteurs y reconnaissent poésie ou grandeur, de la même façon toute contrée, toute ville, bourgade, ou banlieue, toute rue ou courée, peut devenir paysage si et seulement si elle arrive à capter l'attention des poètes.

La question pourrait donc être : qui sont les poètes d'aujourd'hui ? Et que regardent-ils dans ce monde où l'urbanisation galopante et la culture des banlieues bousculent de plus en plus les repères de l'homme rural qui sommeille au fond de chacun de nous, depuis l'époque néolithique (car l'homme urbain des siècles passés a toujours les pieds dans la glèbe des campagnes) ? Keneth White, à travers ce qu'il nomme la géopoétique, tente de définir ce nouveau regard poétique sur le monde.

Faut-il abandonner les archétypes ancestraux de l'imagination paysagère ? Faut-il se forcer à voir de la poésie dans tous les paysages symptomatiques des formes symboliques de la société contemporaine ? Ou faut-il au contraire s'accrocher fiévreusement aux lambeaux encore dressés des paysages traditionnels, qui, comme un nombre croissant d'espèces animales, sont en voie de disparition ? Attitude progressiste ou réactionnaire ? Cette bi-polarité simpliste a fait trop de tort à la pensée du XXe siècle pour que la première des précautions ne soit pas aujourd'hui de s'en défier. A l'heure où ont été frappés deux paysages phares : celui, hypercontemporain, de Manhattan, et celui immémorial, de la falaise de Bamiyan, il devient évident que le choix n'est plus entre la modernité et la tradition, mais entre la lucidité et l'aveuglement. Chaque époque de l'humanité peut certainement produire, en matière de

paysage comme dans d'autres domaines, le pire et le meilleur. Du passé, c'est souvent (mais pas toujours) le pire qui a été démoli (parfois le meilleur aussi, et c'est alors regrettable) ; de la production présente, où coexistent pêle-mêle hideur, beauté, et inconsistance, faut-il attendre que le temps ait fait son tri ?

Non. D'abord le temps ne trie rien sans la volonté des hommes. Ensuite, le grand danger du siècle qui commence est la disproportion, qui a atteint un seuil critique, entre le pouvoir de transformer, résultant de la technologie et du nombre des individus peuplant la terre, et le pouvoir de résister ou de trouver un équilibre métastable, lié aux processus naturels de régulation.

Biotope en danger! Ecosystèmes en danger! Espèces animales et végétales en danger!

Et cela se ressent à travers la transformation des paysages : expansion des paysages du déracinement et de la misère — montrant parfois le charme d'une insouciance éphémère (les favelas) mais plus généralement la lassitude et la désolation (Lagos, dont Rem Koolhaas a fait un cas d'école); développement vertigineux des paysages de la richesse et de la technologie turgescence (New York, Hongkong); multiplication des paysages kitsch du *fast dream*, paradis pour grands enfants attardés (Las Vegas, Disney Land) ; prolifération, à la ville comme à la campagne, des paysages de l'anonymat générique (collectionnés par Rem Koolhaas) ; et à côté de cela, maintien des paysages sympathiques du ronronnement rural traditionnel (St Emilion) ; lifting permanent des paysages — rescapés et bichonnés, des plus belles cités européennes (Venise, Rome, Paris, Prague, Bruges...) ; enfin préservation attentive de la beauté *bio-diversifiée* des grands parcs naturels.

Alors quelle stratégie mettre en œuvre, et à quelle échelle ?

- Préserver ce qui mérite de l'être? Il faudrait être fou pour ne pas le souhaiter ; mais comment concilier préservation et adaptation au monde en évolution ?
- Faire émerger de nouveaux paysages dans les zones en gestation, encore à l'état de non-paysages ? Oui, mais sur quels modèles ? et avec quels moyens ?
- Favoriser l'émergence spontanée, le maintien, et le développement de nouveaux paysages dignes d'intérêt ? Si notre civilisation est capable de cette créativité spontanée, il faut certes l'entourer et l'encourager ; mais le plus délicat est peut-être encore de la repérer (doit-on compter sur les nouveaux poètes?).
- Eradiquer les paysages délétères ? On a bien fait sauter les tours et les barres les plus sordides de nos banlieues... mais il ne faut pas se tromper : on réfléchit aujourd'hui à l'inscription de certaines ZUP à l'inventaire des monuments historiques.
- Améliorer des paysages tous juste perceptibles et réparer des paysages en phase de déliquescence ? Sans doute. Mais faut-il le faire en les figeant dans une image reconnue, ou au contraire en y injectant de l'altérité et en leur donnant ainsi une

nouvelle identité, symbiotique ? Cette dernière solution est moralement plus satisfaisante, mais aussi plus risquée.

- Faire évoluer fortement des paysages déjà bien constitués ? C'est certainement nécessaire, mais l'expérience doit nous forcer à reconnaître que c'est un exercice difficile et périlleux.

Quelle que soit la stratégie - et les valeurs morales sous-jacentes - je voudrais insister sur l'importance, quasi objective, du distinguo paysages / non-paysages. Je parle de quasi objectivité parce que je crois à l'existence d'archétypes<sup>1</sup> dans l'imaginaire humain, et à la résonance nécessaire entre tout vrai paysage et une forme archétypale inscrite dans l'inconscient collectif. Même si ce qui est paysage et ce qui ne l'est pas n'est pas toujours facile à démêler, et même si la force de l'imagination ou de l'autosuggestion est parfois capable de fausser la perception spontanée d'un vrai paysage<sup>2</sup>.

La variabilité des sensibilités individuelles, chose évidemment incontestable, ne doit pas servir d'alibi à un "tout comestible" du paysage ; si l'art plastique contemporain n'est pas loin de céder définitivement à un "tout comestible" des formes, c'est parce qu'il reste relativement marginal, et que donc tout le monde n'est pas obligé d'y goûter. Pour le paysage, il en va différemment : chacun y est confronté quotidiennement, c'est un bien collectif.

De même que la connaissance et l'art culinaires ne peuvent s'élaborer sans prendre en compte la gastronomie sous ses multiples facettes<sup>3</sup> (histoires culturelles régionales, connaissances des produits comestibles de base, fondamentaux physiologiques que sont le sucré et le salé, l'acide et le doux, le chaud et le frais, l'épicé et le fade, le ferme et le tendre, le ligneux et l'onctueux, le croquant et le fondant, le mélangé et le superposé — sans oublier l'ordre de succession, et les quantités ingérées à chaque repas, etc), de même, la connaissance et l'art des paysages ne peuvent progresser sans se fonder sur l'étude des arts et des traditions liées aux paysages (notamment toutes les

---

<sup>1</sup> On connaît la théorie des archétypes de Jung et les critiques nombreuses qu'elle a pu soulever aussi bien dans le milieu psychanalytique que chez les philosophes contemporains. J'y vois cependant le postulat de "structures anthropologiques (universelles) de l'imaginaire" — qu'a tenté de modéliser Gilbert Durand à l'époque du structuralisme dominant — et je pense que ce postulat est une nécessité si l'on admet par ailleurs que la communication et l'échange sont possibles entre tous les êtres humains. Bien sûr ces archétypes ne sont pas absolument immuables, et peuvent évoluer ; mais plus lentement que toutes les autres composantes de la culture humaine, parce qu'ils touchent aux couches les plus profondes de l'esprit.

<sup>2</sup> Il y a là, d'ailleurs, un réel problème d'ambiguïté : l'éducation et la culture affinent la sensibilité mais peuvent aussi contrecarrer la spontanéité du jugement. En d'autres termes une hypersensibilité peut aider à mieux discerner ce qui est trop subtil et évanescence pour être perçu par la majorité, mais peut aussi favoriser certaines dérives hallucinatoires, et donc produire des erreurs de jugement (c'est un phénomène que je crois patent dans certaines manifestations de l'art contemporain). S'il ne faut pas évacuer ce difficile problème, je reste néanmoins persuadé que la pire des erreurs aujourd'hui serait de croire que toute portion d'environnement peut être considérée a priori comme un paysage, et qu'il n'y a là en définitive qu'une question de psychologie individuelle : des goûts et des couleurs.

<sup>3</sup> Brillat-Savarin est à l'origine de la gastronomie comme science du goût et art de la cuisine. Cf. *Physiologie du goût*, 1826

formes de représentation spectaculaire, allant de la peinture au cinéma en passant par la bande dessinée et la photographie), sur la connaissance des sites, mais aussi sur les fondamentaux psychologiques de l'imaginaire (l'intérieur et l'extérieur, l'ouvert et le fermé, le grandiose et l'intime, l'infini et le protégé, le chargé et l'épuré, l'homogène et le séquencé, le calme et le tendu, le pittoresque et le géométrique, le répétitif et le varié, le sacré et le profane — sans oublier les scénographies et leurs enchaînements, leurs contrastes, leurs densité, etc).

Pour désigner cet art et cette connaissance, cette *gastronomie* des paysages, je propose, pour des raisons de facilité, un néologisme forgé sur le modèle du mot *gastronomie* (*γαστερ*, estomac, et *νομος*, loi, usage) : cela donne **toponomie** (*τοπος*, lieu, *νομος*, loi, usage). Ce mot sera donc au paysage comme la gastronomie est à la cuisine ; avec la même ambivalence entre connaissance, science, art, et plaisir. Toponomie peut être jugé un peu jargonneux. Mais un néologisme n'a jamais le même parfum qu'un mot qui s'est égrené au fil des pages pendant plusieurs siècles. Et il faut bien, lorsque cela semble nécessaire, essayer de nouveaux mots. Sans trop s'y attacher d'ailleurs, et sans accorder trop d'importance à leur destin. Ce qui compte, c'est la convergence de sens. La toponomie, c'est avant tout un contenu à élaborer, tout une constellation de connaissances psychologiques, culturelles, topologiques, allant à la rencontre des délices du paysage.

## 2/ TOPONOMIE - PAYSAGE ET ARCHETYPES

En japonais, paysage peut se dire *san-sui*, c'est-à-dire littéralement "montagne et eau". La culture traditionnelle du paysage au Japon ne se concevait pas sans une référence à ces deux éléments : le jardin japonais miniaturise la mer et ses îles montagneuses (représentant généralement les îles des bienheureux, le mont Horai) en composant un étang, où sont fichés des rochers choisis pour leurs formes évocatrices ; dès l'époque Kamakura, l'eau peut être évoquée par des graviers ratissés ou du sable, (*karé san sui* = jardin sec, et *ginshanada* = sable d'argent et mer ouverte); il arrive, dans certains jardins zen, que les îles elles-mêmes soient retranscrites par de simples mottes régulières de graviers, identiques à ceux qui symbolisent l'océan ; l'art paysager touche alors à l'abstraction, sans pour autant quitter l'inscription dans l'espace et le rapport à la nature. Simplement la méditation doit permettre au vide de prendre le dessus sur le mouvement et la configuration anecdotique des choses.

La façon d'allier deux éléments simples, la mer et la montagne, en une infinité de compositions miniaturisées et transposées, confère à cette alliance une valeur d'archétype.

Dans la peinture occidentale de la fin du XVe siècle, de magnifiques paysages occupent l'arrière plan des scènes religieuses ; l'eau (mer ou rivière) et la montagne y

sont également présentes ; mais la ville y trouve aussi sa place<sup>4</sup> et se substitue parfois à la mer : häusermeer (mer de maisons). Elle peut aussi être ville portuaire, avec château en surplomb, prolongeant les escarpements rocheux ; ou ville orientale avec temple de Jérusalem ou tour de Babel ; ou ville antique, enfin, avec ruines de temples romains et statues majestueuses. Configurations de deux où trois éléments fondamentaux, qui se combinent là encore selon des archétypes scénographiques.

A la même époque, un (ou plusieurs ?) peintre anonyme met en place, en trois tableaux célèbres (villes idéales des musées d'Urbino, Baltimore, et Berlin), la scène urbaine idéale : antiquisante, monumentale, et géométrique. Celle conservée à Urbino est une place parvis focalisée sur un temple rond qui en marque le centre ; sur celle de Baltimore, le centre est dégagé, mais ponctué par une fontaine et quatre colonnes ; les monuments — un temple octogonal et un cirque, sont déportés symétriquement de part et d'autre d'un arc de triomphe qui sert de diaphragme et prolonge l'espace urbain vers une tour axiale lointaine (on pense à l'enchaînement des places Stanislas, de la Carrière, et Héré de Corny à Nancy, ou même à l'axe Louvre / Arche à Paris) ; Dans la vue conservée à Berlin, le premier plan est occupé par une grande loggia urbaine; la place est vide, et se termine par une large ouverture axiale qui se jette dans l'infini du ciel et de l'océan. Voilà trois superbes archétypes de la place publique.

## PAYSAGES URBAINS ET IMAGINAIRE

Les formes archétypales du paysage urbain ne se résument pas à la mise en scène d'éléments symboles. Elles s'appuient aussi sur certaines constantes fantasmatiques de l'imaginaire paysager, par exemple :

- retrouver le passé révolu;
- préfigurer le futur;
- côtoyer des mondes exotiques;
- se rasséréner dans l'identité du chez soi (home, sweet home);
- surprendre l'invisible, rêver à une ville enchantée;
- raviver l'ordinaire par les lumières de la fête;

Voici, en première approximation, six désirs majeurs qui stimulent l'imaginaire paysager. Mais l'univers du désir renferme aussi une part d'ombre. Et si l'on admet facilement que les rêves qui viennent d'être mentionnés, conscients ou non, conditionnent le plaisir positif que nous prenons au paysage urbain, et sous-tendent depuis toujours l'imagination des concepteurs et des artistes du paysage, il faut aussi prendre en considération les formes déviantes du désir, voire ses formes perverses.

---

<sup>4</sup> Voir l'étude que j'y ai consacrée en 1996: "Le paysage urbain dans la peinture au moyen âge et à la Renaissance; l'émergence d'une esthétique fractale" EAPBX.



Fatalement nous retombons alors sur l'incontournable question d'une morale<sup>5</sup>.

Car l'imaginaire du paysage urbain est aussi fécondé par des fantasmes troubles (déviant ? subversifs ? pervers ?), que je classerai selon cinq axes :

- le plaisir du sali, du violé (amour des villes couvertes d'affiches déchirées, de tags, de souillures...)
- l'attirance pour le déliquescence, le déglingué (Rem Koolhaas face à Lagos)
- le goût du maquillé, du faux semblant (le kitsch)
- la vénération de l'ordre extrême, du rigide, du contraignant, du concentrationnaire (l'utopie d'un ordre idéal, comme, à une certaine époque, ont pu le souhaiter Le Corbusier et ses émules)
- la recherche de l'inversion, de l'intime écartelé, des espaces sans repères, de la hideur adulée (je ne pense pas aux punks mais plutôt à une certaine frange de l'art contemporain, et surtout au cyberspace).

Tous ces fantasmes ont des relents délétères.

Mais je me garderai de jeter sur eux l'anathème. Un fantasme, même glauque, n'est pas condamnable en soi. Le plaisir du fantasme n'est pas forcément dans la volonté de réalisation totale de ce fantasme (qui, elle, est condamnable - mais ne l'est-elle pas alors aussi pour les fantasmes que j'ai qualifiés de *positifs* ?) ; ce rapport peut être détourné, rendu ambivalent, ludique, et alors il reprend incontestablement une valeur morale positive, voire une tonalité roborative.

L'humour et le ludique représenteraient ainsi une sorte de régime positif d'utilisation des fantasmes maléfiques. Tandis que la simple évocation directe serait le régime normal induit par les fantasmes plus avouables.

Encore un mot : le non-paysage urbain (qui n'existe pas réellement mais qui est un pôle vers lequel tendent malheureusement beaucoup des paysages actuels sécrétés par nos sociétés) est celui qui, pour des raisons sur lesquelles il faudra revenir, apparaît impropre à l'évocation, et dépourvu d'ambivalence sémiologique; il est sans histoire, sans utopie, et sans fantasme ; transparent ; simplement utilisable pour une vie quotidienne plate et standardisée.

---

<sup>5</sup> Peut-on faire l'économie des catégories du normal, du déviant, et du pervers (au sens courant, et non au sens psychanalytique) ? Il faudrait s'interroger d'abord sur la connotation morale négative qu'implique le terme de perversion. Pourquoi perversion plutôt que déviation ? La déviation est, comme la perversion, une pratique qui va à l'encontre des attitudes reconnues comme normales dans une société donnée, c'est-à-dire naturelles, ou du moins *naturalisées*. En fait, la perversion peut être considérée comme une forme de radicalisation de la déviation : elle développe son efficacité sur l'exact inverse de la pratique courante. Une perversion n'est pas automatiquement condamnable par la morale consensuelle contemporaine. Elle ne le devient que lorsqu'elle engendre une violence sociale, une barbarie intolérable attentant au respect de la personne (ou de la culture) humaine. A ne pas confondre toutefois avec la subversion qui, si elle est aussi dirigée *contre* l'ordre établi, l'est non pour la volupté de "contrer", mais pour obtenir une libération par rapport à une situation d'oppression. C'est en cela qu'elle est noble, et que toutes les révolutions appartiennent au versant lumineux de l'imaginaire collectif. Mais ne soyons pas naïfs : il y a dans tout acte des effets indésirables, que l'on nomme justement effets pervers ; ceux-ci, en l'occurrence, désignent un effritement purement mécanique de la finalité de l'acte : le plaisir ambivalent induit par la violence de l'acte dirigé contre une forme oppressive, peut devenir, par glissement, la seule finalité de l'acte. Ainsi, dans le domaine du paysage, le tag, par exemple, pratique d'essence subversive, peut devenir pratique perverse.

### 3/ TOPONOMIE - LE FANTASME DU PAYSAGE RETROUVÉ

L'historien Bernard Quilliet a publié il y a dix ans "Le paysage retrouvé", livre dans lequel il développe une sorte de méthodologie de la reconstitution des paysages, particulièrement des paysages urbains, qu'il nomme *landchaftique*. "Cette démarche correspond au désir humain de pétrifier le mutant, de stabiliser l'évolutif, de retrouver le perdu, et ce à de multiples points de vue : esthétique, géographique, directement historique ou simplement sentimental et littéraire"<sup>6</sup>. On pourrait affilier à cette quête du paysage révolu, les tableaux du Paris révolutionnaire élaborés pour le dernier film d'Eric Rohmer, "L'Anglaise et le Duc". Travail documentaire de consultation d'archives, examen minutieux des tableaux et gravures anciennes, relevé de traces in situ... Puis travail de restitution, comprenant toujours une part d'interprétation des sources documentaires, dans lequel l'imaginaire de l'artiste vient combler lacunes et imprécisions. Rien de bien contestable ; mais il en va autrement lorsque la restitution touche à l'espace réel.

Si la démarche de restauration patrimoniale intègre la nécessité de reconstruire certains des éléments disparus, elle ne l'accepte plus de nos jours que dans la mesure où la part d'interprétation est infime. Et même selon les thèses sur la restauration des œuvres, développées par Cesare Brandi dans les années soixante<sup>7</sup>, et qui font encore autorité, toute restitution de fragments disparus dans une œuvre doit être faite en mettant en évidence une distanciation, de façon en particulier à ne pas tromper les spectateurs sur l'authenticité des diverses parties d'un monument. Cette attitude, essentiellement morale, peut s'avérer catastrophique sur le plan de l'esthétique ; ainsi la restauration récente de la Grande Salle du château de Stirling (XVe - XVIe), en Ecosse, intègre des gargouilles neuves en béton brut qui reprennent vaguement l'épannelage de gargouilles gothiques, avec un design néomoderne ; cette salle, dont Daniel Defoe au XIXe siècle disait qu'elle était la plus majestueuse qu'il ait jamais vu en Europe, frise aujourd'hui le ridicule, tant la distanciation recherchée par le restaurateur s'intègre mal dans l'atmosphère et l'esprit général de ce lieu empreint de romantisme. Certains pastiches néogothiques du XIXe siècle trouvent mieux leur place dans de tels paysages, même si la démarche dont ils relèvent ne correspond plus aux critères scientifiques, artistiques, et moraux recherchés aujourd'hui.

Ainsi on s'aperçoit qu'il peut y avoir contradiction entre les normes méthodologiques (et idéologiques) mises en œuvre dans la restauration d'un lieu par des spécialistes patentés, et la qualité "imaginaire" de ce lieu, c'est-à-dire son pouvoir évocateur. Une des tâches de la toponomie serait alors de faire la part des choses, et

---

<sup>6</sup> *Le paysage retrouvé*, B. Quilliet, Fayard, 1991, 4eme de couverture.

<sup>7</sup> Pour la traduction en français, cf. Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, éd. Patrimoine, 2001. Brandi a été l'un des principaux instigateurs de la Carte de Venise.

d'éviter de gâcher une harmonie générale par la seule prise en compte de la signification éthique et scientifique de l'acte de restauration. Notre époque est marquée par une volonté consensuelle des hommes de l'art de rompre avec toute forme de pastiche, considéré toujours comme une imposture mensongère, un leurre, une faiblesse passéiste (plus personne n'ose s'adonner aux *délices de l'imitation*). Mieux : dans certains cas, plus l'intervention contemporaine est spontanément choquante dans le caractère du lieu, et plus on loue le courage et l'absence de concession du travail de l'architecte (par exemple l'extension du château de Blérancourt, faite par Yves Lyon dans les années 80). Nier la réalité du pouvoir imaginaire d'un lieu, ou ne pas s'en préoccuper lors d'une intervention, alors que l'intérêt porté au passé procède toujours aussi de cet imaginaire (aucun scientifique, aussi rigoureux soit-il, n'est vierge de fantasmes, et il vaut mieux les assumer que les refouler), c'est travailler *contre* ce lieu (perversité ou subversion ?- et pourquoi vouloir subvertir ?).

Assumer l'imaginaire historique d'un lieu, donner prise, par l'évocation, au fantasme du *passé retrouvé*, ce n'est pas pour autant refuser toute intervention contemporaine décalée. Comme je l'ai suggéré plus haut, une restitution trop extrémiste nuit à la qualité de l'évocation : celle-ci à besoin d'une certaine fragilité, d'une incomplétude, d'une corrosion, pourrait-on dire. Affaire de poésie. Ménager quelques clins d'œil, souffrir quelques égratignures, ou même voir se métamorphoser quelques parties d'un lieu historique en un objet autre, rien de tout cela ne compromet la qualité imaginaire du site si les interventions sont en résonance poétique avec l'esprit de ce lieu.

On rétorquera que la "résonance poétique" et "l'esprit d'un lieu" ne peuvent faire l'objet d'une attitude scientifique normalisée, ni d'une quelconque analyse rationnelle. Tant mieux. Il est important en effet de comprendre - ou d'admettre - que la qualité scientifique d'une démarche, que l'engagement militant en faveur d'une éthique contemporaine de l'intervention sur le patrimoine, s'ils semblent garantir la reconnaissance des pairs, ne suffisent pas à assurer la valeur toponomique d'une intervention (l'équilibre des significations et des formes dans un projet architectural ou paysager sur un site chargé d'histoire est encore plus difficile à maîtriser que l'équilibre des saveurs dans l'interprétation culinaire contemporaine d'une recette gastronomique due à quelque grand cuisinier du passé!).

Une autre version du complexe de la modernité (dû au fantasme refoulé du passé retrouvé) s'exprime dans l'attitude de certains spécialistes qui instrumentalisent le paysage, en lui assignant comme seul objectif d'être chargé de significations socio-historiques, récentes ou anciennes. Ils en jouissent pourvu qu'ils aient quelques indices à traquer et quelques strates à faire parler. Peu leur importe la cohérence globale, la pureté, la poésie. La seule échelle de valeurs qu'ils admettent est la richesse des significations. Mais le paysage n'est pas un livre que l'on peut refermer après l'avoir lu et en avoir tiré les enseignements. Il est toujours ouvert, et on doit vivre en le relisant

sans cesse, matin après matin... c'est pourquoi il ne lui faut pas que la charge du sens, mais aussi la légèreté de la poésie.

#### **4/ TOPONOMIE - LE FANTASME DES VISIONS FUTURISTES**

Du "résolument moderne" proféré jadis par Arthur Rimbaud, nous avons glissé au XXe siècle vers le "résolument contemporain", tarte à la crème de tous les architectes, artistes, ou politiques qui se sont crus engagés dans la modernité comme dans un processus glorieux, irréversible, et antithétique de tout ce qui s'apparente à une tradition du passé. Pour accoucher du futur, selon cette idéologie encore très prégnante, il serait nécessaire non seulement de rompre avec le passé, mais encore, pourrait-on dire, de le tuer symboliquement. C'est là une perversion puritaine du fantasme familial du monde futur, cher à toute la science-fiction, depuis Jules Vernes, Cyrano, Rabelais... ou même Platon. La vision du futur, en matière de paysage urbain, n'est en effet pas une création du XXe siècle et de ses urbanistes progressistes.

Mais ce qui est nouveau chez ces derniers, c'est que le présent, le contemporain, pour être infléchi vers un futur utopique, doit être arraché aux griffes du passé. Auparavant les délices du fantasme futuriste ne manquaient pas de pittoresque, et les utopistes ne répugnaient pas à quelques télescopages entre les idées à la pointe de la modernité et les mondes révolus.

On voit bien une hésitation à l'orée du XXe siècle : l'art nouveau, puis le surréalisme, cherchent à conserver cette résonance entre passé et futur. Mais les puristes puritains ont gagné la partie. Les urbanistes des CIAM nous ont donc concocté des paysages amnésiques, échafaudant leur vision du futur par prolongation mécanique des seuls éléments du présent qui leur semblaient nouveaux (les structures en béton ou en acier et verre, les autoroutes, etc...), après les avoir débarrassé de toute adhérence aux images du passé (toits en pente, ornements, où plus simplement proportions des bâtiments anciens). Et force est de constater, en ce début de XXIe siècle, qu'ils ont réussi ; le système économique les a efficacement aidé, parce qu'il privilégie le court terme, et qu'à court terme, il est toujours plus rentable d'abandonner la complexité.

Il est pratiquement impossible aujourd'hui, dans le domaine de l'architecture (l'échec du postmodernisme et de Bofill le démontrent) de travailler le présent de façon convaincante avec une vision du futur qui intègre des éléments du passé. Tout au plus quelques architectes s'y risquent en prenant soin de ne manipuler que des références aux cultures traditionnelles suffisamment dématérialisées pour ne pas avoir d'images associées<sup>8</sup>. D'où une surcompensation sur le patrimoine historique, muséifié et vénéré religieusement par le plus grand nombre. Situation paradoxale qui aurait pu être évitée, si la collusion entre le puritanisme progressiste et les capitaines d'industrie

n'avait pas eu lieu. Elle a eu lieu. Comprendre cela aujourd'hui est important, même si on ne peut refaire l'histoire. Prenons au moins conscience que la vision aseptisée du futur qu'a concrétisé l'architecture internationale de la seconde moitié du XXe siècle tranche avec la richesse des images produites dans le même temps par le cinéma (depuis le décor urbain expressionniste du "Metropolis" de Fritz Lang jusqu'aux cités oniriques de la princesse Leïa, visibles dans "la menace fantôme", l'avant dernier cru de "la guerre des étoiles" de George Lucas), par la bande dessinée (depuis "l'énigme de l'Atlantide" de Edgar-Pierre Jacobs jusqu'aux "cités obscures" de Schuiten), par la peinture figurative (depuis les places au temps arrêté des toiles de Chirico – qui ont inspiré Aldo Rossi – jusqu'aux multiples rêves des professeurs d'architecture comme ceux de Zaha Hadid, ou encore les superbes peintures de Massimo Scolari – ou même les miennes – en toute modestie, et pour les trop rares amateurs qui les connaissent!), et depuis peu par les décors de synthèse de certains jeux vidéo numériques. Toutes ces images, et d'autres à naître, participent à l'imaginaire collectif et sont à même de réenchanter le fantasme du futur, trop longtemps confisqué par les fonctionnalistes des CIAM et leurs émules minimalistes (le musée de Bilbao de Gerry, ou le futur bâtiment "cristal-nuage" de Coop Himmelblau, près de Lyon, réouvrent à la réalité ce champ visionnaire).

## 5/ TOPONOMIE - LE FANTASME DES MONDES EXOTIQUES

Partir en vacances sous les palmiers des îles du Pacifique, visiter les cités d'argile du Yemen (si bien mises en scène dans "les mille et une nuits" de Pasolini), fouler les majestueux degrés de la cité interdite de Pékin, ou chercher la sérénité en tournant les moulins à prière de Katmandou, autant de rêves partagés en occident par le plus grand nombre, et exploités par les tour opérateurs. Le moteur de ces rêves est la soif d'exotisme, de dépaysement, et l'émerveillement qui s'y rattache. Soif immémoriale, déjà présente au moyen âge, comme le laissent supposer le style romano-byzantin des églises édifiées après les retours de croisades ; ou encore les descriptions fantasmagoriques des antipodes données par Macrobie dans son commentaire sur le Songe de Scipion, et reprises aux XVe et XVIe siècles dans les portulans et les mappemondes historiées. Soif présente aussi à l'âge classique à travers l'engouement de la Cour pour les turqueries. Soif présente, encore, dans les nombreuses peintures orientalistes de l'Europe coloniale du XIXe siècle. Soif décelable enfin dans les grandes expositions universelles dont la plus significative en matière d'exotisme est l'exposition coloniale de Paris de 1931, où, entre autres, était reconstitué un village pygmée. Plaisir et passion de la différence radicale, qui a peut-être son origine biologique dans l'énigme et l'attrait que représente pour chacun l'autre sexe. Plaisirs aussi de la variété, de l'inventivité, et de l'inattendu, propres à toutes les solutions

---

<sup>8</sup> La splendide exception du centre JM Djibaou de Renzo Piano mérite cependant d'être mentionnée.

élaborées par la dynamique du vivant, depuis l'origine commune des espèces il y a trois milliards d'années.

Deux attitudes découlent du fantasme des mondes exotiques :

- d'abord la volonté de cultiver sa propre différence – exotisme en miroir — en s'appuyant sur les traditions de sa micro-culture, ancrée territorialement (folklore, traditions régionales, spécificités culturelles...) ; l'objectif implicite est de pouvoir jouir de la diversité; c'est l'anti-mondialisation par excellence.
- Une autre pratique liée au fantasme exotique est l'appropriation des cultures différentes : la world music procède ainsi ; mais plus banalement, le fait de rapporter de ses voyages tapis ou bibelots pour décorer son appartement, ou encore d'acheter des sculptures africaines sur le marché, participe de ce plaisir de s'approprier la différence, et de construire sa propre différence sur un conglomérat personnel prélevé aux quatre coins du monde.

Paradoxalement, ces deux attitudes issues du même fantasme peuvent s'opposer radicalement : défendre la particularité de tel paysage régional amène souvent les autorités à interdire l'emploi de styles exogènes pour les nouvelles constructions (cela était écrit clairement - et l'est probablement encore - dans l'article 11 de nombreux plans d'occupation des sols rédigés dans les années 80) ; mais à l'inverse, il n'est pas rare de voir protéger, surtout en site balnéaire, les pittoresques villas du début du siècle, chargées d'emprunts stylistiques faits à toutes les cultures.

En fait, ce qui est de plus en plus dénié par la culture officielle, c'est le pastiche, qu'il soit endogène ou exogène (on admettra plus facilement, comme un pis aller, le pastiche endogène). Curieusement, une autre forme de pastiche endogène est bien admise et même encouragée, c'est le pastiche d'architecture moderne : tous les architectes se pastichent entre eux et pastichent leurs maîtres. Si on admet ce type de pastiche, c'est parce qu'il se cantonne à reproduire la culture dominante du moment. En fait, ce n'est pas la copie, ou l'imitation qui est honnie ; c'est la déviance par rapport à la culture dominante. En occident, nous sommes majoritairement dans des pays de liberté, mais les codes socioculturels sont beaucoup plus stricts et rigides qu'on pourrait le penser : déjà dans le domaine vestimentaire, les employés, dans une entreprise, doivent se conformer (et d'autant plus qu'il occupent un poste élevé) à une étiquette plus ou moins souple — costume cravate, tailleur, etc (col roulé pour les écoles d'architecture!). Cependant, s'il me prend l'envie de me promener dans la rue habillé en soldat turc, on se retournera sur moi en rigolant mais personne ne m'arrêtera ; je serais tout de même considéré comme travesti, c'est-à-dire non conforme à la norme, déviant, et à vrai dire cinglé. Dans le domaine du paysage et de l'architecture, certains fantasmes populaires, comme celui de la maison avec une tour, ont beaucoup de mal à être acceptés par l'autorité : ce sont non seulement des pastiches (la connotation est la même que pour *travestis*), mais encore des pastiches scandaleux (vouloir imiter un château avec des moyens minables est une déviance doublement

insupportable : sur le plan esthétique, parce qu'on avilit l'image d'une noble bâtisse; mais aussi sur le plan socioculturel, parce qu'on veut s'approprier quelque chose qui appartient à une culture plus élevée). À la limite, si c'est un architecte de renom qui commet la déviance, celle-ci sera acceptée ; de la même façon, si c'est un grand couturier qui m'habille en soldat turc, le regard des autres ne sera plus le même : je serai un excentrique, et non plus un cinglé.

Dans le classement sommaire que j'ai donné des constantes fantasmatisques de l'imaginaire paysager, j'avais rangé le fantasme des mondes exotiques dans la catégorie des fantasmes positifs. A la lumière de ce qui vient d'être examiné, il semble qu'il faille plutôt le remettre parmi les fantasmes obscurs, parmi ceux dont l'expression nécessite un régime ludique ou humoristique pour être socialement acceptée (ainsi Venturi est beaucoup mieux accepté que Bofill, parce que son discours est un discours du détournement).

## **6/ TOPONOMIE - LE FANTASME DU CHEZ SOI**

Au XVII<sup>e</sup> siècle, les peintres hollandais, experts depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle en peintures de genre (c'est-à-dire les genres mineurs selon la classification établie par l'Académie) se mettent à représenter avec le réalisme qui leur est propre les scènes banales de leur vie quotidienne : femmes s'adonnant aux tâches ménagères dans leur intérieur bourgeois, flâneries dominicales le long des canaux, marchés animés fleurant bon le terroir. Vermeer de Delft donne à ces vues ordinaires une poésie sublime, et les porte à un sommet indépassable de l'art pictural. On sent dans le travail de ces peintres, qui se prolongera durant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle et se trouvera même une seconde patrie en Italie (particulièrement à Venise), un immense plaisir à observer , décrire, et glorifier le paysage quotidien. Celui de la ville et des champs alentours, celui de la maison et de la chambre, où la magie d'un rayon de soleil fait exulter les couleurs. Les impressionnistes aussi ont peint les couleurs chatoyantes de l'espace quotidien, celui des guinguettes et celui des rues pavoisées, celui des boulevards et celui de Montmartre. Atget, puis Doisneau, ont pris la relève des peintres et élevé la photographie au rang d'un art du paysage.

Le charme d'un quartier populaire animé, la douceur d'un mur de province recouvert de clématites, l'élégante majesté d'une avenue haussmannienne, ou simplement le bistrot et le boucher au coin de la rue ; autant de lieux familiers qui donnent un relief sentimental irremplaçable à notre décor quotidien. Pas seulement parce que nous y avons nos repères, mais aussi parce que des générations y ont eu les leurs et ont participé à construire l'expressivité de ces lieux. C'est le paysage comme fleuve tranquille, comme lieu d'intimité et d'affection simple, une sorte de nid culturel douillet où l'on aime flâner sans désir de surprise, avec le simple plaisir de l'habitude

et des éternelles retrouvailles. C'est l'antidote contre les changements trop brusques, contre l'angoisse des vies malmenées par l'impitoyable accélération des rythmes, propre à la société contemporaine.

Le fantasme du paysage quotidien rassurant, capable de faire un lien entre les générations, entre les métiers, et même entre les classes sociales, ce fantasme se renforce à chaque coup de bulldozer porté aux vieux quartiers, à chaque petit commerce qui ferme, étouffé par le supermarché, ou à chaque haie de nos campagnes arrachée pour cause de remembrement. Défendre ce paysage ne peut se faire par une protection d'ordre esthétique ou patrimoniale, toujours plus ou moins muséifiante ; c'est que ce paysage quotidien se doit de rester un paysage vivant, secrété par les hommes et leur habitudes, inséparable de la qualité de leurs pratiques sociales. Le fantasme du paysage quotidien est l'exact contraire du fantasme du cyberspace, dans lequel les activités humaines ne sont plus situées les une par rapport aux autres, et dans lequel le lieu ne veut plus rien dire, et n'intervient plus dans le lien social.

Le plaisir du paysage quotidien, c'est le plaisir du lien social spatialisé, inscrit durablement sur le corps du territoire.

## **7/ TOPONOMIE - LE FANTASME DE LA VILLE ENCHANTÉE**

La société Disney Co. a construit son empire commercial sur le fantasme enfantin de la ville enchantée, réduisant malheureusement à la vulgarité de ses parcs d'attractions, la poésie que son fondateur Walt Disney avait su déployer dans ses films d'animation. Mais il y a tant de poésie dans les yeux des enfants que même les pires décors en carton pâte les feront toujours rêver.

La ville enchantée a mille et un visages, pouvant aller du village médiéval blotti au pied d'un château extraordinaire, jusqu'aux rues reconstitués de villes historiques, comme en propose l'EPCOT (Experimental Prototype Community of Tomorrow) intégré à Disneyland.

La ville enchantée, polymorphe, obéit aux désirs premiers de l'imagination enfantine. C'est une ville paramnésique et hantée, où chaque rue est à la fois familière et chargée de mystère, où les pierres peuvent parler et les gargouilles prendre leur envol. Du plus petit de ses habitants, par exemple le chétif souriceau, jusqu'au plus imposant de ses édifices — en général un château hanté, tout y est animé d'une vie propre, semblable à celle des êtres humains. L'esprit souffle sur chaque animal et sur chaque chose, obéissant, selon le cas, aux forces du bien ou aux forces du mal. C'est un lieu magique au carrefour des mondes visible et invisible, résurgence, dans l'inconscient enfantin, des plus anciennes traditions animistes associant à chaque animal, à chaque arbre, à chaque pierre, une entité surnaturelle toujours un peu anthropomorphe. Pour tous ceux – et ils sont encore la majorité – qui croient en Dieu



et prie dans les temples et églises devant une statue ou un symbole divin, le monde quotidien conserve en puissance une dimension enchantée, qui pourra s'exprimer un jour ou l'autre à travers le miracle. Pour les athées, les sceptiques, les esprits rationnels, l'enchantement du monde est refoulé, mais il déborde régulièrement l'inconscient et resurgit dans l'activité poétique ou même au cœur d'hypothèses scientifiques insolites (rappelons-nous l'épisode de la mémoire de l'eau). Vouloir s'en libérer totalement serait à la fois présomptueux et stupide. Parce que notre cerveau n'est pas un ordinateur et que le rationnel ne peut englober toutes ses activités ; étant enfants, nous avons su jouir pleinement du plaisir de croire au surnaturel. Rappelons-nous ce plaisir, et sachons le retrouver sans complexes les rares fois où le réel nous en offre l'occasion.

Il en va de la ville enchantée comme du petit quartier où l'on aime flâner : on ne peut pas la construire ex nihilo, ou la décréter ; Port Grimaud ou Port Liberté, malgré tout le talent de Spoerry, restent des jouets pour riches, trop factices pour être vraiment enchantés ; ce n'est pas dans ce décor qu'une véritable intrigue de conte pourrait se nouer ; il y manque la fraîcheur et l'authenticité, nécessaires pour que l'imagination adulte puisse vagabonder et se surprendre à croire.

Y a-t-il cependant une façon de traiter nos paysages pour en conserver, voire en accentuer le côté mystérieux ? Il me vient à l'esprit la première scène de *L'écume des jours*, où Colin taille ses paupières en biseau avec un coupe-ongles, "pour donner du mystère à son regard". Peut-être faut-il suivre cette leçon amusante, et chercher les moyens propres à affûter les rues de nos villes pour qu'elles aient davantage de mystère (je pense aux interventions qu'Ernest Pignon-Ernest avait pratiqué dans les rues de Naples il y a une quinzaine d'années). C'est souvent de l'histoire - et des histoires entrecroisées formant légende - que naît le mystère d'un lieu. Evitons donc de trop lisser l'espace urbain ; sachons lui garder sa texture de palimpseste, et sa dimension labyrinthique. Le labyrinthe n'est-il pas en effet un symbole archétypal du mystère de l'inconscient, et n'est-il pas aussi associé à la ville, de façon récurrente, depuis l'antiquité ?

## **8/ TOPONOMIE - LE FANTASME DES LUMIÈRES DE LA FÊTE**

Le carnaval (Rio ou Venise), les ferias (toutes les villes d'Espagne), les grandes foires (au sens festif de ce mot), autant de manifestations temporaires qui font exulter la ville par toutes ses places et toutes ses avenues, et qui la font tressaillir jusque dans ses moindres recoins. Ces manifestations joyeuses révèlent une affinité toute particulière, dans l'imaginaire, entre la ville, la nuit, l'illumination, la musique...

Les lumières accrochées dans les arbres et en travers des rues à Noël, la musique diffusée par les haut-parleurs des rues commerçantes, les façades des immeubles

habillées avec un canevas de néons et de publicités clignotantes multicolores, tous ces signes tapageurs répondent à un désir ancien. Désir d'avant l'éclairage urbain, du temps où les rues sombres étaient des coupe-gorge, et où la lumière seule rassurait. Désir d'avant la ville peut-être, dans les communautés primitives, avec cette fascination devant la sécurité et la chaleur du feu autour duquel on se regroupait pour se reposer des courses du jour, se protéger des dangers de la nuit, et se distraire dans une atmosphère hyperesthésique, propice aux conteurs et aux amoureux. Depuis ces temps reculés, les lumières du village à la veillée ou de la ville en fête nous attirent aussi sûrement que celles des réverbères attirent les papillons. C'est peut-être à travers ses lumières nocturnes qu'une ville dévoile le mieux sa personnalité secrète, en tout cas sa capacité à nous envelopper de chaleur et à nous faire rêver. Nous aimons les cœurs des grandes cités parce qu'ils se métamorphosent au crépuscule et déroulent devant nous cette sorte de double, où l'espace se focalise et se concentre en quelques points aimantés reliés par le fil mystérieux d'un chapelet d'étoiles.

La mode est aujourd'hui à l'éclairage architectural, censé mettre en valeur les monuments urbains, mais aussi, de plus en plus, les simples maisons de ville. Malheureusement les édiles n'ont pas toujours le sens de la mesure, et il leur arrive trop souvent de farder les vieilles pierres de faisceaux lumineux aux colorations douteuses, faisant ressembler leurs vénérables édifices à de grotesques mères maquerelles, ou à des décors de trains fantômes. Comment allier alors la démesure des rêves nocturnes à la stricte mesure de l'architecture, et ne pas tomber dans le travers de la vulgarité ? Mystère de la poésie... et poésie du mystère.

## **9/ TOPONOMIE - LE FANTASME DE LA SOUILLURE ET DU DELIQUESCENT**

Il faut maintenant aborder les fantasmes négatifs, ceux qui relient la jouissance du paysage aux signes de sa dégradation.

Tout le monde connaît l'activité "rebelle" des tagueurs et grappeurs de tous poils, qui, depuis un quart de siècle, ont couvert les murs et devantures de toutes les villes, de signes ésotériques brouillons et entremêlés. Ils ont élevé au rang de pratique sociale structurée, voire investie d'un sens politique subversif, ce qui auparavant n'était que manie individuelle du graffiti. Jean-Michel Basquiat leur a même conféré les lettres de noblesse d'un véritable art urbain. Il y a là pourtant quelque chose qui relève bien d'une certaine sauvagerie. Marquer un territoire par une projection personnelle, et ne voir dans les murs des cités rien d'autre qu'un support pratique à l'expression d'un message individuel ou tribal, cela rappelle certains comportements animaux décrits par les éthologues. Mais les publicistes qui tapissent les murs d'affiches géantes à la gloire de tel produit de beauté ou de telle marque de vêtements ne font rien de différent. Simplement la sauvagerie est ici cautionnée par l'argent : les agences publicitaires et leurs commanditaires ont acheté le droit de violer l'espace urbain, pourvu que ce viol

se conforme à certaines règles sauvegardant une apparence d'urbanité. Ces règles et leur application, souvent très laxiste, témoignent du compromis passé entre le pouvoir des groupes financiers et les pouvoirs publics (ou de la compromission de ceux-ci).

On peut bien sûr dénoncer ces sauvageries qui font outrage à une certaine vision idyllique du paysage urbain. Mais attention! L'espace urbain, au moins dans la tradition occidentale (qui prend ses origines dans la démocratie athénienne), est aussi un lieu d'expression des libertés ou chacun doit pouvoir prendre la parole. Que serait une ville où rien ne transpirerait de la diversité sociale, des conflits d'intérêts, des mécanismes de l'économie ? Où rien ne serait visible de la pauvreté, du malheur, et de la mort ? Un paradis totalitaire intolérable. Quelques maires bien intentionnés éloignent ces temps-ci les clochards de leur centre ville : c'est sale, ça fait désordre ; et ça fait fuir les touristes. Ville propre et ville sale : faut-il choisir entre une utopie hygiéniste et un cloaque urbain ? On se trouve là encore devant cette ambivalence nécessaire à chaque forme vivante, et à chaque civilisation humaine : tout ce qui semble beau et pur n'est que vanité. Les peintres classiques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, illustrant cette leçon de relativité déjà présente dans la bible, se plaisaient à montrer le visage de la mort en contrepoint des plaisirs de la vie. Réalité résumée avec humour dans cet aphorisme de Prévert :

Comme cela nous semblerait flou  
inconsistant et inquiétant  
une tête de vivant  
s'il n'y avait pas une tête de mort dedans.

Et comme cela nous semblerait inquiétant et factice, une ville habitée qui n'aurait pas de mauvaises odeurs, pas de clochards, pas d'affiches ni de tags, pas de façades salies ou lézardées, pas de chantiers, pas de terrains vagues, pas de trottoirs déglingués. On ne peut aimer la ville sans en supporter l'humanité, avec tout son négatif et sa part d'ombre ; imperfections et souillures. Mais pour autant l'équilibre des choses humaines est précaire et le charme de l'ambivalence facile à rompre. Gare, donc, à ceux qui s'éprennent trop directement des sécrétions, miasmes, et humeurs diverses exsudées par les quartiers ; le misérabilisme passionnel, sans distanciation, n'est qu'une forme de fétichisme morbide. Si, comme l'a montré J.C. Ameisen<sup>9</sup>, la mort est créatrice et contribue à l'édification du vivant — par le jeu du suicide cellulaire contrôlé — elle ne l'est que dans la mesure où elle reste au service de mécanismes plus larges d'aspiration à la vie.

---

<sup>9</sup> J. C. AMEISEN, *La sculpture du vivant — le suicide cellulaire ou la mort créatrice*, Seuil, 1999

## 10/ TOPONOMIE - LE FANTASME DU FACTICE ET DU KITSCH

La relation de l'enfant à son jouet est significative d'une capacité innée à s'amuser en prenant le faux pour le vrai, sans être tout à fait dupe, mais en y croyant tout de même assez pour déclencher, de façon contrôlée, l'émotion, le désir, le plaisir, et parfois la crainte. On pourrait tenter une définition du ludique basée sur cette relation ambivalente au faux, dont le but est de déclencher des émotions qui puissent rester sans conséquence : le faux, le jouet en tant que simulacre, c'est ce qui est "pour de rire". Mais l'enfant grandit, et l'adulte se prend habituellement au jeu de la réalité, qui est essentiellement celui du pouvoir et du risque. Il joue dès lors avec des choses qui peuvent déraiper, le dépasser, et avoir des conséquences sur son devenir. Rien n'est plus "pour de rire", et c'est justement ce que l'adulte aime, à cause sans doute de l'intensité plus grande des émotions. Il perd alors généralement la capacité enfantine de s'émouvoir ou se passionner pour les choses factices ; il s'est habitué peu à peu à des déclencheurs plus forts pour accaparer ses sentiments ; le risque réel est devenu une condition nécessaire à l'apparition de ses désirs et à l'accomplissement de son plaisir. En théorie. Car en vérité, les frustrations du jeu avec le réel sont telles qu'elles le conduisent souvent à retourner, en de multiples occasions, vers l'ambiance protégée du jeu enfantin, vers le plaisir du simulacre. Dans nos sociétés, la distraction et le loisir organisés sont les sphères dans lesquelles s'accomplit ce retour au statut enfantin protégé, au bonheur de vivre intensément par le truchement d'un succédané, évitant le risque et économisant les efforts du pouvoir. Mais alors qu'un enfant se satisfait d'une poupée de chiffon pour simuler dans son jeu un compagnon cher à son cœur, l'adulte aime à se leurrer lui-même, et recherche donc un simulacre quasi-réel. Les tour opérateurs, par exemple, proposent aux touristes les plus téméraires de pseudo aventures en pays sauvage ou ils promettent tous les frissons du risque, mais garantissent néanmoins la protection contre les périls réels. Certains palaces du Maroc proposent à leur clientèle une ambiance traditionnelle, avec serviteurs en costumes, où chacun peut s'identifier à un pacha, tout en gardant son téléphone portable et ses manières occidentales. À Las Vegas, on trouve des hôtels où sont reconstituées des rues de Paris ou des places de Venise, pour donner au public d'outre Atlantique un frisson de romantisme européen à peu de frais. De façon beaucoup plus banale, combien y a-t-il de pavillons de banlieue exhibant fièrement des lions en pierre sur le portail du jardin, une tour altièrre dépassant la toiture, un fronton sur colonnes devant l'entrée, ou encore quelque majestueuse statue antique miniaturisée au milieu du jardin! Tout cela procède de ce plaisir enfantin qui consiste à se rapprocher sentimentalement d'une situation mythique par le biais d'un simulacre. On observe cela surtout parmi les couches populaires, parce que chez les bourgeois, et surtout chez les intellectuels, on aurait honte de se livrer à ces enfantillages. Ou bien alors on se permettra de le faire au second degré, avec un alibi artistique, et un petit décalage en sus qui servira de signe de reconnaissance. La mode du kitsch, apparue à la fin des années soixante, correspond à ce plaisir du simulacre vécu au second degré : on ne

joue pas comme un enfant, on ne s'adonne pas à la pacotille comme un béotien ; mais on joue à jouer comme un enfant, on s'amuse de l'aspect outrancier et caricatural d'une imitation bon marché, un peu comme les grands bourgeois aimaient jadis à s'encanailler.

## 11/ TOPONOMIE - LE FANTASME DE L'ORDRE IDEAL

Jérusalem céleste, Atlantide ou nouvelle Atlantide, Sforzinda, Cité du Soleil, Christianopolis, Icara, Cité linéaire, Cité jardin, Cité industrielle, Cité contemporaine, Broadacre, Walking city... autant de rêves utopiques ou u-chroniques élaborés de façon récurrente au cours des siècles par des penseurs, philosophes ou architectes, soucieux de proposer un ordre idéal en alternative à l'organisation imparfaite des cités humaines réelles. Rêves inventifs et quelquefois passionnants tant qu'ils restent sur le papier, en illustration d'un débat d'idées, en propositions théoriques, mais dangereux dès qu'ils sont transformés en projets réels : mettre en place le cadre d'une harmonie idéale suppose toujours un pouvoir fort capable de mener à bien le projet, malgré les contraintes financières et les conceptions divergentes des opposants où même des populations. Si les édiles ne s'y étaient pas opposés, le cœur historique de Barcelone eut été rasé par Cerda, et cinquante ans plus tard, le centre de Paris par le Corbusier. À d'autres époques ou en d'autres lieux, des projets de villes idéales ont été exécutés, en totalité ou en partie : Palmanova en Vénétie, Noto et Grammichele en Sicile, le Versailles de Louis XIV, ou même Les Salines d'Arc-et-Senan de Ledoux... au siècle dernier, Brasilia et Chandigarh, bien sûr, mais aussi les bribes du Grand Berlin de Hitler et plus récemment du Bucarest de Ceausescu.

Qu'il soit futuriste ou réactionnaire, le projet de ville idéale se fait toujours contre la réalité ou en dépit d'elle, parce que son terreau n'est pas le réel, mais le fantasme d'un paradis hors du temps. Heureusement la réalité de la vie reprend toujours le dessus. Et les pires créations utopiques totalitaires, grandiloquentes et concentrationnaires, une fois l'autorité disparue, sont grignotées par le quotidien, réappropriées, détournées, et elles forment parfois, des années après, de magnifiques morceaux de ville. Parce qu'elles ont eu en elles le lyrisme qui caractérise les folles quêtes d'un monde idéal ; et parce que les architectes et urbanistes visionnaires qui les ont faites ont réalisé parfois une œuvre d'art, de bout en bout, avec mysticisme.

Faut-il alors se réjouir qu'il y ait des fous totalitaires, capables d'imprimer, dans l'espace des cités — et dans le sang de leurs habitants, des œuvres grandioses, impossibles sans la violence de leur autorité ? Non. On ne peut se réjouir de cela. Mais on ne peut nier que si la ville n'a pas succombé au joug du tirant, et si elle a pu digérer ses monuments noirs, ceux de la guerre et de la force, ceux de l'ostentation

idéologique, ceux de l'exploitation des masses, son espace en sort généralement grandit.

## **12/ TOPONOMIE - LE FANTASME DE L'ESPACE SANS LIEU : LE CYBERSPACE.**

Le fantasme informatique envahit peu à peu toutes les sphères de notre environnement. Et certains se prennent à rêver d'un espace *virtualisé*, c'est-à-dire totalement déconnecté de son assise territoriale et des relations physiques que cela implique. Plus d'extériorité et d'intériorité, plus de transitions spatiales, plus de localisation. Un fil d'Ariane totalement indépendant des repères habituels qui nous permettent de qualifier et de comprendre les lieux que nous côtoyons, ici ou à l'autre bout du monde. Étendue sans dimension et sans limite, morcelée, écartelée, somme stochastique d'espaces autistiques. Cela fascine parce qu'il s'agit d'une nouveauté absolue, qui est à l'espace de nos cités ce que la peinture abstraite fut à la représentation picturale traditionnelle. Une libération absolue de tout contenu directement déchiffrable. Nouvelle grille qui, en l'absence du code définissant les connections, se présente comme un paysage sans pays, comme une configuration sans véritables figures, devant laquelle l'œil et l'esprit hésitent, pris entre désespoir, irritation, et fascination. C'est par son inhumanité même que le cyberspace s'offre au délire poétique des chantres de la connectique. Doit-on délirer avec eux, où fuir à jamais l'horrible trip qu'ils nous promettent ? Le cyberspace représente l'apex de l'artificiel par rapport au naturel. Il est l'inappropriable, l'in-naturalisable, l'in-familiarisable, l'anti-écosystème. Il est le symbole du progrès comme renversement des valeurs, errance libérée de tout enracinement.

C'est pourquoi il a peut-être quelque chose à voir avec le nomadisme. Les gens du voyage, non intégrés depuis des millénaires aux civilisations qu'ils traversent, posent leurs campements dans des lieux souvent dépourvus de qualité spatiale, écartelés, délaissés ; espaces de marges. L'appropriation est minimale, le lieu sans importance. C'est une station sur un chemin, un point de convergence sur un réseau de déplacements. Ni l'intimité, ni le point de vue n'ont d'importance au bord d'une autoroute. Différence entre un territoire exploité et un territoire simplement parcouru. Dans celui-ci, l'espace est un instrument, un support sans épaisseur temporelle, alors que dans celui-là, il est un environnement structuré, un décor chargé de sens. Les nomades exercent une fascination/répulsion sur les sédentaires que nous sommes en majorité, parce qu'ils sont à la fois libres et misérables, artistes et chapardeurs, attachants et incompréhensibles. Ils semblent hors de notre espace et de notre temps, sans qu'on sache s'ils sont en deçà ou au delà. Liberté par dépassement ou par défaut ? En tous cas certains d'entre nous rêvent de paysages déconstruits et nomades, cédant au fantasme paradoxal qui consiste à vouloir, pour concevoir de nouveaux paysages,

s'appropriier le point de vue de ceux qui passent sans le regarder. On retrouve là un avatar de ce que l'on pourrait appeler le complexe de la belle noiseuse<sup>10</sup> (en référence au "Chef d'œuvre inconnu" de Balzac), œuvre ultime du peintre Fernhofer, où la figure de Vénus se dissout dans l'irreprésentable, parce que l'irreprésentable est la finalité et la force cachée de toute représentation picturale.

On retombe alors sur ce rapport obscur entre paysages et non-paysages. Les non-paysages sont des espaces à l'état noiseux, en deçà ou au delà des paysages reconnaissables et fréquentables. Ils ne sont rien, mais ils sont cependant force inchoative, à l'image du vide interstellaire soumis aux fluctuations quantiques, où l'énergie à chaque instant apparaît au hasard et s'annule.

Gilles Chambon 9/04/02

---

<sup>10</sup> Cf. *GENESE*, de Michel Serres, 1982. Le philosophe y analyse, entre autres, la signification métaphorique de l'histoire rapportée par Balzac dans "Le chef d'œuvre inconnu"