

Ouvrage issu du programme de recherche  
« La représentation de l'architecture et du paysage urbain en tant que  
méthode de lecture et de transcription conceptuelle des perceptions  
visuelles urbaines liées au mouvement, à des fins de requalification »,  
Versailles 2020-2023

Sous la direction de Enrica Bistagnino, Maria Linda Falcidieno,  
Gabriele Pierluisi, Annalisa Viati Navone

## La « quatrième ville » ou les paysages urbains de l'Anthropocène

Gabriele Pierluisi

### Pour citer cet article

PIERLUISI Gabriele, « La “quatrième ville” ou les paysages urbains de l'Anthropocène ». In :  
BISTAGNINO Enrica, FALCIDIENO Maria Linda, PIERLUISI Gabriele et VIATI NAVONE Annalisa  
(dir.), *Regard, mouvement, perception. Paysages urbains en mutation*. ENSA Versailles, 2024. Ouvrage  
issu du programme de recherche « La représentation de l'architecture et du paysage urbain en tant  
que méthode de lecture et de transcription conceptuelle des perceptions visuelles urbaines liées au  
mouvement, à des fins de requalification », (organisé entre 2020 et 2023), LéaV/ENSA Versailles, mis en  
ligne le 1<sup>er</sup> juillet 2024, p. 63-115.

# La « quatrième ville » ou les paysages urbains de l'Anthropocène

Gabriele Pierluisi

« Le paysage implique un sujet qui ne réside plus en lui-même mais s'ouvre au dehors. Il donne des arguments à une redéfinition de la subjectivité humaine, non plus comme substance autonome mais comme relation » (Collot, 2011).

Ce texte a été réalisé au cours de la deuxième année du projet de recherche « La représentation de l'architecture et du paysage urbain en tant que méthode de lecture et de transcription conceptuelle des perceptions visuelles urbaines liées au mouvement, à des fins de requalification<sup>1</sup> ». Il s'agit d'un document qui est le résultat de l'assemblage des réflexions et des expériences faites au cours des deux premières années de travail et qui se compose d'une série de fragments écrits et d'une importante série d'images qui ont structuré le travail de recherche.

La partie écrite s'articule, dans ce texte, sur trois mouvements/moments de réflexion autour du thème de la représentation du paysage urbain : d'abord (§2), la reconnaissance de la relation étroite entre le paysage urbain et le changement de paradigme culturel global que la crise environnementale actuelle nous impose (conscience de l'ère de l'Anthropocène) ; réflexion qui nous conduit à identifier une définition dialectique dans l'idée de la « quatrième ville », entendue comme lieu de synthèse de la condition actuelle de la ville et de la projection sur elle des modifications que nous imposent les nécessités environnementales.

Dans un deuxième moment, la synthèse d'une expérience directe sur le corps de la ville contemporaine est présentée (§3). Il s'agit d'un « travail sur le terrain » réalisé dans la ville de Massy, où la culture de l'interprète/chercheur/artiste et ses modes de production produisent des images paysagères. À l'évidence, la nouvelle sensibilité culturelle imposée par la conscience de l'Anthropocène conditionne le regard du chercheur/concepteur, déterminant ainsi des formes de production graphique et

des priorités propres à produire un certain type d'images de la ville.

Enfin (§4), cette expérience de description du paysage, culturelle et du terrain, ouvre une réflexion sur le type d'approche à avoir pour une configuration alternative de la ville. Une approche de projet fondée sur l'idée de métamorphose, qui donne à l'architecture des ambitions différentes de ses vicissitudes constructives contemporaines.

En ce qui concerne les images, il s'agit d'expériences parallèles aux réflexions écrites, étroitement liées à celles-ci et structurées dans une séquence opérationnelle/temporelle qui part de la vie réelle *in situ* (au cours de la première année de travail) puis, à travers une série de remaniements thématiques en atelier (deuxième année de travail), s'ouvre à la conception architecturale du paysage de certaines parties de la ville (travail en cours).

Il s'agit d'un algorithme opérationnel à techniques mixtes (dessin analogique et numérique), qui structure une forme de représentation, un processus de représentation, que nous avons par ailleurs qualifié de « numérique chaud ».

Le mélange des langages, textuels et figuratifs, est une approche qui caractérise cette forme de travail, expérimentée ici et ailleurs, avec la conviction que la recherche par le projet doit trouver de nouveaux modes cognitifs qui croisent de manière complexe la lecture et l'invention, l'écriture et l'image.

## CE QUE NOUS VOYONS

### *Dessiner (encore) des paysages urbains*

Lieu emblématique de l'habitat humain (Sacchi, 2019), la ville est l'expression particulièrement claire des contextes à la fois sociaux et anthropologiques, et de leurs mutations historiques. Elle est simultanément le théâtre de la « longue durée » de l'histoire<sup>2</sup>, en contraste avec les « temps courts » des mutations socioculturelles. « La merveille a une croûte dure faite de pierre », disait Aldo Rossi (2009) ; la ville, tel le décor des vicissitudes humaines.

Lire la ville, l'interpréter en images, signifie lire l'histoire et les chroniques des êtres qui l'habitent. Représenter le paysage urbain revient à observer et à représenter la relation entre l'homme, son histoire et sa condition anthropologique.

Ou mieux : représenter la ville, c'est s'immiscer au cœur de son processus vital, faire l'expérience de ses espaces chargés de sens, projetés entre passé, présent et futur.

La représentation en général, et le dessin en particulier, est un système préférentiel de relation entre certaines visibilités urbaines et la culture (anthropologique et politique) de l'interprète. L'acte du dessin *met en relation* l'auteur/interprète, au titre de représentant générique<sup>3</sup> d'une culture sociale donnée, avec le phénomène urbain visible, c'est-à-dire la ville en tant que trace immanente de la complexité historico-anthropologique de notre monde. Le dessin est une action puisqu'il se déroule dans l'espace physique du lieu de représentation, qu'il est composé de gestes impliquant du matériel (papier et crayon) et qu'il interprète, dans sa fixité, la mutabilité du temps de l'existence en rassemblant plusieurs images ; et aussi pour cette raison : si le dessin exclut bien sûr une grande partie du réel, il garde néanmoins en lui, fixé à jamais dans sa graphie, le secret de ce rapport entre le dessinateur et le monde. Ce rapport, comme on l'a dit, est à la fois intime pour chaque individu qui dessine et générique pour l'humanité que cet individu représente - générique en tant que synthèse de la possibilité de percevoir inhérente à l'espèce humaine. Percevoir, c'est s'immerger dans la complexité du réel, agir, se déplacer *dans et vers* le monde ; percevoir, c'est *construire* le monde à travers l'action d'*aller à sa rencontre*<sup>4</sup>.

Représenter le monde revient alors à le construire (Merleau-Ponty, 1964). En associant observation et mouvement, culture générique et vision spécifique, le dessin des paysages urbains est, d'une certaine manière, l'invention de ces mêmes paysages. La synthèse du visible qu'impose le dessin, ajoutée à la subjectivité de cette synthèse, fait que chaque dessin est un acte tendu entre observation et invention. L'invention du dessin est, pour ainsi dire, « à la mesure » de l'observation. Elle interprète la ville dans son état présent. Paris ou Rome dessinées/inventées par Israël Silvestre en 1644 ne sont pas les mêmes que celles que nous, nous pourrions dessiner. Dessiner des paysages urbains consiste donc à dessiner l'état de notre culture et de notre civilisation, avec ses mérites et ses défauts, mais aussi à en interpréter l'avenir ; en tant qu'expression « générique » des thèmes qui animent l'époque de l'interprète (liés bien sûr à la culture « générique » du moment, dont le dessinateur est le porteur plus ou moins conscient), la représentation du paysage implique, par ses choix, le jugement et la projection de ceux-ci vers l'avenir. Elle est un projet. La ville dessinée tend toujours vers la ville planifiée et donc future. Dessiner le paysage urbain signifie inventer

le possible paysage de la ville future à partir des données existantes.

### *La quatrième ville*

Entre longue durée et temps courts, les villes mettent en scène les temporalités de l'histoire mais restent difficiles à dater, car elles sont composées à la fois d'éléments stables dans la durée, de présences immuables et de systèmes en vive mutation. Les temps de la ville ne sont pas ceux de l'individu, mais ceux du souffle générationnel. Ils sont l'aboutissement sédimentaire du temps sans nécessairement coïncider avec les datations historiques. Les temps de construction de la ville résultent de la rencontre entre longues périodes de conception et périodes variables de politique. Un dessin urbain peut générer plusieurs fragments de ville sur un vaste laps de temps. De longues périodes historiques sont rythmées par des conceptions spatiales et des configurations urbaines spécifiques, jalonnées de variations et d'adaptations progressives<sup>5</sup>.

La « quatrième ville » qui figure dans le titre de cet essai se réfère à une tentative de classification fondée sur l'identification de caractères qui regroupent et de figures urbaines qui traversent les limites variables des époques (Guidoni, 1978, p. 5-6). Selon la classification ascendante - qui ne se concentre que sur la ville moderne, donc exclut la ville antique<sup>6</sup> -, c'est dans le développement urbain entamé au XIII<sup>e</sup> siècle que naît la première ville. Elle culmine à la Renaissance, avec l'apparition et l'expérimentation du système urbain fondé sur la mesure perspective des espaces (Guidoni, 1989)<sup>7</sup>. La deuxième ville est la ville baroque, où le jeu des perspectives et des regards est sublimé par l'anamorphose, avec l'invention du jardin et du paysage ; en tant que système figuratif, la ville baroque dure jusqu'à la ville préindustrielle du XIX<sup>e</sup> siècle. La troisième ville est la ville moderne. Elle couvre un laps d'histoire compris entre la révolution industrielle et le capitalisme mondial des dernières décennies. C'est la ville qui coïncide avec la vision abstraite, la spécialisation typologique, le progrès technique, le *zoning*, les objets d'une typologie donnée placés à la bonne distance dans un espace abstrait.

Enfin, la quatrième est la ville contemporaine de la fin de la modernité, une forme urbaine qui doit absorber la complexité du vivant, et dont une grande partie de l'histoire reste à écrire. La transition écologique de notre planète y occupe une place centrale.

Cette lecture critique de l'espace urbain relie deux facteurs essentiels : l'objet architectonique et ce que l'on appelait encore récemment l'« espace vide », c'est-à-dire l'intention edificatrice (projet et construction) à la lumière de l'existant : lieu ou territoire. Or l'espace vide ne l'est pas. Cette définition réductrice est un héritage typique de l'attitude duale du moderne, pour qui la nature<sup>8</sup>, le paysage, ce qui n'est pas déterminé par l'homme, est répertorié de fait par son absence. Le « vide » est précisément ce système complexe du vivant qui réclame aujourd'hui visibilité. C'est justement l'importance primordiale de ce territoire urbain autre qui caractérise la quatrième ville.

Notons que la catégorisation urbaine proposée correspond à quatre phases du rapport entre ville et territoire : la ville fortifiée ; la ville aux perspectives intra-muros ; la ville étalée sur le territoire selon des axes de perspective concentriques (c'est la ville baroque en évolution vers la ville industrielle et moderne), qui devient la ville de la modernité, infinie et abstraite<sup>9</sup>, soumise au zonage et étalée ; et enfin une ville poreuse ou presque, où s'intercalent juste les tissus bâtis avec les espaces territoriaux, comme dans une nébuleuse urbaine. La quatrième ville n'a pas encore de théorie achevée, puisque son émergence précède sa théorisation. C'est une ville plus décrite que conçue et, pour la représenter pleinement, il faut d'abord inventer son paysage.

Outre la définition de centres et de lignes de fuite, l'idée du système perspectif implique également la notion de limite, entendue dans sa dimension aussi bien finie qu'infinie : c'est-à-dire les murs, la frontière et la forme de l'habitat autant qu'un espace, à l'inverse, abstrait, infini, étendu à l'ensemble du visible. Ainsi, le rapport initialement clair entre espace intérieur et espace extérieur à la ville – la ville dedans et la nature dehors – va se déséquilibrer, avec la rupture des limites, vers la conquête totale du territoire. Mais, du fait de son abstraction, cette conquête moderne exclut une bonne partie de l'existant colonisé, jusqu'à arriver à la quatrième ville. Tel un système spongieux, la quatrième ville englobe les vides à l'intérieur du bâti, lui-même devenu un extérieur dans un autre intérieur plus vaste. C'est là un tissu gazeux de lieux diffus et ponctuels, où se composent intériorité et extériorité.

Comme le dit Paul Virilio (2005)<sup>10</sup>, le « véritable » extérieur n'est pas habitable. Nous abordons l'idée d'un tout « intérieur ». En agressant la biosphère, nous touchons maintenant aux limites de

l'atmosphère. Donc saisir la condition d'intériorité irréversible induit l'idée d'une extension vitale limitée à la fois horizontalement à la surface de la Terre et verticalement dans le sens de la « pellicule » atmosphérique du monde habitable. La quatrième ville implique d'intégrer les épaisseurs de la Terre et du ciel au titre de données qui caractérisent. Elle est entièrement interne, de façon fractale, au sens où intériorité et extériorité se replient l'une dans l'autre. En outre, comme dit précédemment, cette ville n'a plus d'espaces vides : tout est plein, tout est visible et descriptible, le sol et la figure s'entremêlent dans un système poreux et limité, donc intégralement intérieur.

Bien sûr, chaque ville est un événement original ; néanmoins, les façons de la lire, de la voir et aussi de la répertorier sont générées par le dialogue entre la spécificité locale et les systèmes complexes d'interdépendances mondiales. Les villes sont des entités politico-culturelles qui subvertissent souvent les logiques inhérentes au lieu et trouvent des liens communs entre elles. En ce sens, la question de la mutation imposée par l'ère de l'Anthropocène unifie le regard sur des paysages urbains contemporains certes complexes mais souvent assimilables.

### *L'Anthropocène*

Il est impossible d'observer et de dessiner la ville aujourd'hui sans être profondément conscient des mutations provoquées par le capitalisme sur notre monde. La définition de l'Anthropocène en tant qu'ère géologique où l'activité de l'homme, notamment extractive (Coriat, 2020)<sup>11</sup>, modifie l'état de la planète (Latour, 2015, 2021)<sup>12</sup> nous impose cette prise de conscience et sanctionne en même temps, véritablement, la fin de la modernité. Cette condition de notre monde – reconnaître ses limites, sa fragilité et l'interaction complexe entre les différentes espèces – ordonne la transition vers le « nouveau régime climatique », nous conduisant, en parallèle, à imaginer de nouvelles façons d'établir des relations humaines en continuité avec le système vivant de la Terre<sup>13</sup>. La question environnementale est donc liée à l'interprétation politique du capitalisme. Elle lutte contre son abstraction<sup>14</sup> vis-à-vis du monde et de ses *lieux spécifiques*, qui sont à la fois humains et vivants. L'idée du « commun » remplace ou modifie celles de l'« État » et du « capital »<sup>15</sup> et devient le nouveau système « public<sup>16</sup> ».

Dépasser le moderne signifie abandonner l'abstraction et adopter un regard englobant ; briser les frontières et voir des espaces perméables et poreux (Secchi et Viganò, 2011) intégrer de manière inclusive plutôt que séparer et classer par types fonctionnels distincts ; décrire la complexité plutôt que réduire les modes d'existence du monde à un schéma abstrait et absolu<sup>17</sup>. Inverser les visions du moderne signifie : multiplicité et figure contre réduction et abstraction. Il s'agit d'« atterrir », comme le dit Bruno Latour (2017)<sup>18</sup>, au sens d'être sur la Terre, proches et au cœur de ses logiques de système vivant.

Ce sont là les thèmes et les cultures, la conscience, qui orientent et informent notre regard lorsque nous observons et dessinons la ville contemporaine.

### *Représentation versus paysage*

Quant à la thématique complexe de l'interprétation du paysage, nous adopterons ici la définition du paysage comme « un ensemble de valeurs ordonnées dans une vision » (Cauquelin, 2000). Comme dit précédemment, cette définition permet de croiser une culture qui définit le paysage en tant que fait esthétique et social avec l'image de celui-ci.

L'enjeu central, dans la vision du paysage proposée ici, consiste dans son rapport avec la représentation. Le paysage existe après avoir été représenté, ou plutôt, c'est après avoir été représenté qu'il devient un patrimoine commun, comme si la représentation permettait à la réalité visuelle, à la donnée phénoménologique en soi, de devenir la véritable compréhension d'un ensemble paysager, ramenant donc la donnée visuelle à la dimension linguistique de l'homme. Cette représentation peut faire appel aussi bien aux arts visuels qu'à la poésie, à la littérature, voire, si l'on veut, à la musique.

Paradoxalement – mais pas tant que cela –, le monde nous parle quand il s'éloigne de nous par la langue et se reconstruit en elle, dans la formalisation linguistique *a posteriori*, c'est-à-dire quand il devient une matière qui ressemble à la dimension qui nous caractérise : celle du langage, justement. Il s'agit bien sûr du langage de l'art, dans la mesure où lui seul, en raison de sa condition poétique non possessive, ne supplante pas la multiplicité et le mystère du vivant, mais avance plutôt dans le sens de l'union entre *logos* et réalité<sup>19</sup>. Le pouvoir de la représentation réside dans la possibilité de faire apparaître, de révéler le monde.

L'image, notamment dans les représentations destinées au projet, qu'il soit architectonique, paysager ou de *design*, se présente comme un paradoxe du monde : l'image est le monde (elle est faite des mêmes matières que le monde, elle le dépeint), et en même temps elle est une altérité du réel : un réel différent, qui interrompt le flux de la vie, le bloque dans une fixité critique. Nous regardons une image qui nous regarde et nous interpelle depuis le cœur de son paradoxe.

Par conséquent, l'image est un acte, elle construit des alternatives critiques au réel<sup>20</sup>.

En ce sens, dessiner un paysage revient à faire un paysage, c'est-à-dire à construire une altérité aux paysages perçus, qui sont déformés dans une direction inventive. La représentation du paysage est un projet. Comme nous le verrons plus avant, nous pouvons dire que l'image est liée à l'apparition d'une alternative, donc qu'elle est particulièrement utile en tant qu'événement constructif, lorsque, en période de crise, elle interprète et propose des visibilitées sur des directions politiques, anthropologiques et culturelles en cours, mais pas encore totalement définies. En d'autres termes, l'image, ici celle du paysage urbain, rend *fait*, c'est-à-dire met en *présence visible* quelque chose qui n'est encore qu'un ressenti culturel. C'est la ressource intrinsèque de chaque image, qui apparaît avec une évidence particulière dans l'image de projet.

En ce moment de crise totale du monde moderne, où la question climatique nous oblige à revoir toutes nos relations avec notre environnement, surtout dans nos villes-monde, la représentation du paysage urbain passe d'un fait esthétique à un fait éthique de construction des visibilitées d'un monde alternatif.

Dans le processus du projet, la représentation de l'espace peut être définie comme le *lieu* de l'invention projectuelle, un espace linguistique permettant la communication. Le monde, une fois représenté, devient un matériau homogène et manipulable dans le langage spécifique du projet. Et ce n'est que lorsque ce passage du *réel* à sa *représentation* est effectué et que cet espace opérationnel est défini, acquérant les qualités d'un *lieu*, qu'il est possible de produire le projet (Pierluisi, 2018).

Représenter sert à définir les priorités dans le visible : c'est là la base, le point de départ de l'acte de concevoir. Disons que la réécriture de l'existant commence avec la représentation, ou plutôt avec la construction, des paysages urbains, donc avec l'image de la ville.

À travers la représentation, il s'agit de définir des thèmes figuratifs qui tendent à générer des figures ou des concepts pouvant se développer en projet concret de paysage urbain.

## TRAVAIL SUR LE TERRAIN

### *La recherche à partir de l'expérience du terrain*

Outre l'approche théorique susdite qui inscrit la recherche<sup>21</sup> dans le cadre nécessaire de la problématique, le travail se poursuit « sur le terrain », dans le lieu. Le cas d'étude choisi ici est la ville de Massy, une possibilité parmi toutes celles qui composent le territoire parisien, surtout dans son extension contemporaine (en grande partie encore en construction) : le quartier Atlantis, créé en rapport avec la zone d'échange intermodale entre le RER et le TGV, liée elle-même au projet Grand Paris Express, le nouveau métro destiné à l'extension urbaine du Grand Paris<sup>22</sup>. Étant donné sa taille et son tissage mêlant résidences et bureaux, ce nouveau morceau urbain<sup>23</sup> est emblématique de la ville du capitalisme avancé – la troisième, pour reprendre les catégories. C'est là, dans ce lieu, que la recherche enquête sur l'émergence d'une configuration urbaine où les logiques actuelles sont abandonnées au profit d'un espace urbain perméable, hospitalier<sup>24</sup> face à la vaste catégorie du « vivant<sup>25</sup> » ; en clair, la quatrième ville.

Notre recherche s'appuie sur une méthode simple et ancienne qui consiste à parcourir ces espaces équipé d'un petit appareil photo, d'un carnet, de crayons, de stylos et d'aquarelles pour prendre des notes et dessiner les paysages. Dessiner signifie faire émerger du visible de la ville existante, la visibilité, encore en germe, du paysage urbain futur ; faire naître la quatrième ville de la troisième.

### *En mouvement : marcher*

Marcher est la pratique de prédilection pour vivre l'espace urbain, de Baudelaire au groupe Stalker en passant par Walter Benjamin et Guy Debord. Il existe une relation directe entre l'immersion dans l'espace urbain, sa description et sa représentation et le mouvement du promeneur-observateur : le rythme de la ville se reflète dans l'acte de marcher et, à son tour, la cadence de la marche crée le rythme de l'écriture ou du dessin<sup>26</sup>. La spatialité du paysage urbain oriente la spatialité du corps qui observe et avance, mais aussi du corps qui dessine. Le dessin

du paysage, nous l'avons dit, est la représentation d'un rapport double, celui de l'observateur avec la ville et celui de l'auteur avec sa pratique artistique. Marcher, c'est être à l'intérieur de la ville, à ses pieds, se glisser dans ses plis, se projeter dans ses multiples lignes de fuite et horizons. Marcher, c'est aussi inverser son point de vue avec celui de l'autre passant, qu'il soit à côté sur le même trottoir ou en face, de l'autre côté de la rue. Marcher, c'est quitter certains bâtiments, en rencontrer d'autres. Marcher, c'est sentir la profondeur géologique du sol et redécouvrir le mouvement horizontal de nos ancêtres nomades. Marcher, c'est jeter un coup d'œil fugace à l'intérieur des cours, des parcs devinés depuis leurs clôtures ou des magasins. Donc être à l'intérieur et à l'extérieur de l'espace urbain. Tout cela, c'est aussi le dessin de la ville et de son paysage. On pourrait dire avec Bailly (2013, p. 23-24) que « l'« homme de foules » n'a un nom que pour mémoire, il n'est d'abord et avant tout qu'un regard, une distance par laquelle le caractère d'un lieu est identifié et saisi, porté à la vérité rétractée et nue que l'instant fait surgir. La ville existe en masse et se disperse en grains, en gramens, mais ce qui lève et relève ces grains, les bat, les fait tourner, c'est la palpitation lumineuse des êtres qui la parcourent, ce sont les parcours eux-mêmes. La loi en est simple : plus le mouvement est dans l'écart et le caprice, moins il est soumis aux canons restrictifs qui cherchent à l'enserrer, et plus la ville a des chances d'être identifiée, révélée, relevée ».

### *Le dessin et l'image de la ville*

Lorsque l'on s'arrête pour dessiner, le rythme de la marche se prolonge dans les lignes du dessin. Selon John Berger (2007, p. 12), dans le dessin d'après nature, « les contours que vous avez tracés n'indiquent plus la ligne de ce que vous avez vu, mais la ligne de ce que vous êtes devenu ». Le temps de l'expérience du lieu et les nombreux dessins produits se rejoignent dans un système unique qui existe dans l'enchaînement des images et des espaces parcourus. Comprendre la ville devient représenter la ville : l'expérience globale de l'espace urbain (temps de visiter, de faire une série de croquis tout en photographiant) nous permet de passer du dessin à l'image de la ville (son paysage), qui est définie par l'interaction de plusieurs dessins, photos, et même visions différentes : celle, en perspective, du centre de la scène urbaine, partielle et interférente, et celle,

cartographique ou zénithale, produite par un regard vertical et synthétique. Le paysage urbain est historiquement caractérisé par l'interdépendance de ces deux vues du bas et du zénith, côte à côte et simultanées (Marin, 1994, Coulais, 2014).

Disons que la production d'images de la ville sert à construire la structure de base pour l'imagination, une production d'images sur images. Ce processus est d'abord fondé sur la vision du fait urbain, puis sur l'acte visuel et imaginaire appliqué aux images produites.

Dans cette double opération de visibilité, la construction du paysage urbain ne provient pas seulement de l'expérience de la « prise » d'après nature, mais aboutit à deux temps distincts : un temps d'expérience de productions *in situ* et un second temps de postproduction en studio<sup>27</sup>.

Ainsi, le projet de paysage s'élabore à travers deux lieux distincts : le lieu réel où il se manifestera une fois construit (la ville) et le lieu physique, mais aussi théorique, où le projet se concrétise : le studio ou atelier.

Dans le projet, le studio est un espace (physique ou virtuel : même l'ordinateur est un studio) où toutes les données qui représentent le lieu réel sont traitées linguistiquement (la représentation architectonique) pour amener ce qui est perçu vers une configuration alternative.

Si le travail sur l'image commence sur le terrain, transformant la réalité en images, il implique, dans un second temps, de manipuler en studio ces images pour arriver au projet.

De manière plus générale, cela signifie aborder le projet comme un processus formatif, dans lequel la matière linguistique des images prises d'après nature, cette expérience du lieu, trouve dans sa capacité de modèle du réel une deuxième possibilité de reconfiguration, alternative à celle qui existe (Pareyson, 1954). Le « projet » se construit non pas à partir du lieu, mais à partir des images du lieu, qui constituent le véritable contexte du processus de mise en projet. Ce n'est qu'au terme de son développement, après la construction, que le projet redevient le lieu réel.

L'opération projectuelle sur le paysage urbain peut donc être conçue (et dans le cas présent expérimentée) en deux phases : d'abord, c'est une composition d'images vouées à décrire un paysage à travers une série de « tableaux » (souvent des polyptyques) qui sont la synthèse du travail de montage des images produites aussi bien *in situ* qu'en studio. Toutes

proportions gardées, ils s'apparentent à la peinture de genre paysager. Ces tableaux font apparaître des figures qui sont ensuite, dans une deuxième phase, développées en véritables projets.

Dans ce contexte, la recherche sur la ville de Massy, dans l'état actuel, est également structurée en deux phases distinctes : d'abord sur le terrain, avec la prise en direct, la production « d'après nature » dans l'espace réel qui doit accueillir le projet, la ville. Cette phase *in situ* s'articule à son tour en deux temps : l'action de parcourir et de voir la ville puis, après ce premier aperçu, l'action de représenter, en produisant des images, des dessins, des notes écrites, etc.

La seconde phase se déroule en studio et consiste à reconstruire un lieu linguistique, dans lequel la réalité est remplacée par son modèle composé d'un atlas de toutes les images produites sur site, qui s'ajoutent à d'autres que nous appelons « auxiliaires ». Cette catégorie inclut toutes les descriptions alternatives de l'espace urbain : des représentations cartographiques, des photos satellites ou des plans historiques de l'espace étudié. Il y a aussi les images pouvant avoir un lien par analogie. On y trouve des productions plus originales : croquis et dessins d'étude réalisés *a posteriori* ou, comme dans le cas de la présente recherche, des morphèmes complexes (modèles et rendus 3D) qui représentent synthétiquement des concepts culturels et des formes qui vont caractériser le regard du chercheur.

La définition, la systématisation et l'assemblage de ces images auxiliaires, ainsi que leur interaction avec celles prises sur place, constituent une opération de postproduction qui permet de travailler sur le modèle, réalité seconde ou dérivée, plutôt que sur la réalité effective.

Il s'agit de définir une esthétique et une forme d'assemblage des images qui fassent ressortir la question conceptuelle comme « solution » au vertige du regard que la ville nous impose.

Il est important de souligner comment l'opération créative et l'invention des figures du projet naissent autant d'une approche logique et conceptuelle des thèmes donnés par le paysage (priorités culturelles du regard) que du travail sur l'image, qui applique une logique formative différente, basée sur les associations, l'analogie entre différentes images et la prévalence d'une icône sur une autre. En outre, la matière même de production de l'image impose des déviations et des prévalences pouvant générer des espaces inventifs. Le processus de création repose

donc sur une série d'opérations à la fois conceptuelles, iconologiques et matériel-productives.

*Mutations et changements de la modernité  
finissante : observations sur les paysages urbains*

Les paysages urbains contemporains, avec leurs indices de quatrième ville, ne ressemblent pas beaucoup à l'iconographie classique. Ils décrivent en effet la complexité de l'espace urbain à partir d'une forme différente de culture et d'art. Cette culture interférente, dense et métamorphique correspond à l'espace urbain interprété comme *hyperville*, en référence à l'hypertexte des systèmes cognitifs contemporains<sup>28</sup>. Les images qui la représentent ne cessent de mélanger différents angles de vue et techniques de production entre l'expressivité de la main et la précision du support numérique.

En décrivant la ville, ces paysages dessinent la fin de l'espace moderne et ouvrent sur une hypothèse de réécriture spatiale élaborée à partir des *systèmes relationnels* – donc fondés sur l'interaction et la participation – de la ville post-Anthropocène. En d'autres termes, c'est la conscience des mutations environnementales et l'urgence d'y apporter une réponse immédiate qui nous amènent à imaginer un espace urbain différent et qui décrètent en même temps la fin du moderne, entendu dans ses derniers *ismes* postmodernes. Ces paysages sont en quête d'une autre visualité ; un autre domaine d'apparition<sup>29</sup> pour une autre façon d'habiter la Terre<sup>30</sup>. Dans la représentation du paysage, la relation entre l'horizon comme limite du regard et la condition de se tenir verticalement au centre de la scène est fondamentale. Ces deux dimensions physiologiques se déplacent avec l'observateur, générant une infinité d'images (c'est-à-dire de projections sur la rétine du visible) ; la représentation du paysage résume ces expériences visuelles et « assemble » pour ainsi dire plusieurs fragments observés en une seule image. Ainsi, l'image du paysage contient plusieurs vues et moments perceptifs différents ; elle synthétise ce rapport primaire avec la perception de l'espace, avant d'être le récit d'un paysage donné<sup>31</sup>. Face à un paysage, même en situation complexe, notre regard perçoit et saisit un ensemble.

Dans le cas des paysages naturels, ce fait de l'ouverture sur l'espace et de son contrôle visuel est particulièrement évident : il suffit de penser aux tableaux de Nicolas de Staël pour le saisir. En revanche, les choses se compliquent dans le cas des

paysages urbains, car ils nous obligent à composer avec une autre écriture spatiale : l'écriture architectonique. Cela peut inverser le sens de l'espace paysager ou en tout cas dicter une condition obligatoire à l'observateur, empêcher ou bien forcer la mesure du regard<sup>32</sup>.

Cela est particulièrement vrai pour la ville actuelle, où l'idée de cohérent, de fini, de ce qui est maîtrisable par notre regard a complètement disparu. L'hyperville contemporaine se présente à nous comme un système perpétuellement fragmentaire, partiel, où la présence du détail amenuise la force de la vue d'ensemble. Dans les vues urbaines, l'horizon est défini par des éléments architectoniques horizontaux à hauteur des yeux, et non par l'effacement de la terre avec la distance. La verticalité n'est pas celle de l'observateur dans le paysage, mais plutôt celle de la zone bâtie, qui occupe souvent intégralement notre champ de vision. La lumière et l'atmosphère sont filtrées par la densité des constructions, projetant au sol les ombres géométriques des bâtiments. Le regard de l'observateur se retrouve contenu entre les rues et les bases de l'architecture : rues, trottoirs, gris-noir de l'asphalte occupent la moitié de l'espace visible (entre nos pieds et juste en dessous de l'horizon théorique), le reste est l'ancrage de la ville au sol minéral. Mais, à un certain point de l'étalement urbain, cette condition d'imperméabilité de l'espace s'interrompt, puis la scène s'accorde jusqu'à se confondre avec le paysage naturel. Oui, nous sommes à *la périphérie*, en bordure du système urbain. C'est là la dimension la plus intéressante de la ville contemporaine, cette réalité semblable à une nébuleuse dans laquelle vides et pleins s'articulent d'une manière disons « gazeuse », à l'instar d'une galaxie, la *galaxie urbaine*. En périphérie, l'architecture, ou plutôt le bâti, se mêle aux zones naturelles. On trouve ici, à la lisière de la ville dense, ce qui est le germe de l'idée des paysages urbains de la quatrième ville : un système poreux, un patchwork d'espaces pleins et d'espaces vides, de construit et de naturel. Ces lieux hybrides constituent le principe fondateur sur lequel réinventer la nouvelle physionomie de la quatrième ville. C'est un paysage qui efface partiellement l'architecture pour la faire interagir avec la nature, à l'instar d'un tissu spongieux qui dessine des marges complexes et interférentes entre vides et pleins.

La quatrième ville déploie un paysage où le territorial reprend la conquête de l'espace sur l'urbanisé, un espace en équilibre (instable) entre ville et paysage.



Comme nous le disions, Massy est un fragment de la vaste métropole du Grand Paris. Cette ville concentre toutes les contradictions et les complexités de l'hyperville contemporaine. Satellite de Paris depuis ses origines féodales, elle doit avant tout son développement aux voies de communication : d'abord la Bièvre et son affluent le ru des Gains (aujourd'hui couvert), et maintenant les nombreuses artères qui la sillonnent (autoroutes, trains locaux, TGV). Bien qu'elle soit de taille modeste (50 000 habitants), la ville participe à la dynamique croissante de la zone sud de Paris, avec la proximité du marché d'intérêt national de Rungis, de l'aéroport d'Orly, mais aussi du centre de recherche universitaire de Saclay et de la ville de Versailles. La Bièvre génère encore tout un écosystème, certes fortement affecté par l'urbanisation, mais encore reconnaissable, notamment grâce à la forêt domaniale de Verrières qui touche Massy dans le quartier de Vilgénis.

En termes d'altimétrie, le terrain sur lequel se trouve la ville se développe de manière complexe comme un plan à double pente, compris entre les deux vallées des affluents de la Seine qui traversent ce territoire : la Bièvre au nord et l'Yvette au sud ; la zone constitue également le versant est du plateau de Saclay.

Massy s'organise principalement en quatre zones, séparées par le réseau routier et ferroviaire, qui coïncident avec quatre phases de son développement historique et de sa sujétion aux mouvements de la métropole parisienne : le noyau historique, construit autour d'un système de fortifications (quartier du centre-ville), aujourd'hui disparu à cause des destructions des guerres et des reconstructions ultérieures ; puis la zone d'expansion (quartier Massy-Opéra), qui présente l'un des premiers « grands ensembles » parisiens ; enfin les deux extensions les plus récentes, édifiées autour des échangeurs ferroviaires de Massy-Palaiseau : le quartier de Vilmorin, vers la Bièvre, et celui de Vilgénis, coupé du système ferroviaire par le quartier Atlantis plus au sud.

Notre zone d'étude se focalise sur ce dernier quartier. Il y a plusieurs raisons à cela. Tout d'abord, sa forme close, délimitée par une série d'infrastructures routières : l'autoroute (A126/A10) au sud, la nationale N188 au sud-est. Le système ferroviaire ferme quant à lui le nord et le nord-ouest :

le système de trains régionaux RER, la nouvelle boucle du Grand Paris Express en construction, le TGV aux liaisons nationales et européennes. Cette enceinte infrastructurelle non seulement permet de circonscrire le champ d'étude à une zone que l'on peut parcourir intégralement à pied, mais évoque aussi la relation complexe entre local et global qui caractérise toutes les zones urbaines émergentes. En outre, ces limites physiques représentent de véritables sections du territoire et de ses pentes naturelles, c'est-à-dire qu'elles spécifient la forme du terrain en la séparant en parties distinctes.

La terre est visible à plusieurs endroits, que ce soit dans les friches pas encore construites, avec les excavations pour les fondations de bâtiments pas encore édifiés, ou simplement dans ses pentes, comme ligne d'horizon variable par rapport aux lignes de fuite inclinées des rues.

Atlantis est cet espace typiquement contemporain où le territoire est en attente de sa saturation edificatrice. Un espace aujourd'hui mélangé à des choses différentes, à des vies différentes, mais qui patiente avant son homologation à un *tout* construit. Ce quartier alterne deux formes de paysages : celui conçu par les paysagistes, qui complète le projet urbain en tentant d'en compenser les dégâts, et celui de la friche, le « Tiers paysage<sup>33</sup> » (Clément, 2004, p. 3), quant à lui riche en différences, poésie et espoirs. C'est cette présence du territoire et ce sentiment d'inachevé qui rendent Atlantis particulièrement intéressant. Il s'agit d'un paysage urbain *in progress* à la fois générique et spécifique : générique parce qu'il ressemble à tant d'autres du Grand Paris et d'hypervilles actuelles ; spécifique parce qu'il répond à ses propres règles d'urbanisme, son propre territoire avec ses pentes et contre-pentes qui racontent l'orographie unique de ce lieu, sa condition spongieuse particulière du rapport entre bâti et nature : ce bâti et cette nature.

Représenter ce morceau de ville met clairement en évidence un tel mélange entre bâti et paysage. S'il est manifeste que les friches constituent la partie la plus riche de la ville, tant esthétiquement que comme complexité vivante, les espaces naturels qui en résultent sont néanmoins voués à disparaître au fil de l'homologation constructive.

La représentation expose distinctement le rôle de la terre comme élément sous-jacent du tout et comme objet d'une plus grande colonisation. Les terrains défrichés dans l'attente de la construction de « boîtes » en béton, les zones de paysage fermées par

des barrières délimitant les futurs chantiers sont ce qu'il y a ici de plus poétique et de plus « sublime ». Or, dans un renversement total de situation, ces espaces et ces matières voués à disparaître pourraient au contraire devenir le centre de la ville future : construire la ville à partir de la terre et de la diversité de la friche devrait être l'impératif. D'ailleurs, faire en sorte que ces matières reprennent une place dans des villes déjà construites, en les reterritorialisant pour compléter le projet urbain, reviendrait à imaginer un nouvel urbanisme qui tendrait à mettre sur le même plan construction et déconstruction, c'est-à-dire ville et territoire (du latin *territorium*, dérivé de *terra*). Réduire les zones construites ou pavées pour rendre sa présence à la terre, avec toute son inhérente complexité biologique.

Les figures que le dessin fait émerger sont des figures de métamorphose entre l'espace architectural et l'espace territorial, dans lesquelles le terrain devient matière architecturale et redéfinit la forme urbaine de la ville. Le *morphing* entre ces deux dimensions (ville et territoire) donne aux images le sens d'une superposition métamorphique entre ce qui existe d'urbanisé et ce qui pourrait être fait de désurbanisé ou de territorialisé.

En représentant cette ville à partir de la vie, certains thèmes émergent, guident la production des images suivantes et sont liés aux réflexions sur la culture urbaine qui caractérisent notre époque.

#### *La terre*

C'est le premier thème fondamental : en dessinant la ville existante, l'élément le plus présent est le sol, transformé en rue ou en mobilier urbain, bien distinct selon ses matériaux, ses typologies, mais aussi ses fonctions, ses régimes de propriété et ses grilles budgétaires (asphalte, pierre, sol stabilisé, gazon, etc.). Des tronçons de rues dévolus à des circulations différentes succèdent aux parcs et jardins. Dessiner d'après nature implique la présence aveuglante des espaces horizontaux : rues et trottoirs occupent près de la moitié d'une image urbaine à hauteur d'homme. Notons le rôle essentiel des sols urbains puisque c'est là que vivent les citoyens (surtout les plus pauvres et les plus vulnérables) et c'est là que se déroule la majorité des échanges entre les individus les plus divers (Deckmyn, 2020, p. 27)<sup>34</sup>. Il est donc impératif de considérer autrement cet espace fondamental de la ville, non pas comme une surface passible de zonage, mais plutôt comme une épaisseur, celle de la terre<sup>35</sup>. Dans ses profondeurs,

la terre préserve un univers de biodiversité, de l'eau et même la trame archéologique des lieux. Considérer la surface urbaine comme la fine couche d'un système terrestre nous permet de l'appréhender d'une manière différente, non pas étanche mais perméable et qui dialogue avec les complexités du vivant. Les surfaces urbaines ne doivent pas recouvrir le monde, mais s'intégrer dans son épaisseur : le sol est un *pli* entre la station verticale et la posture horizontale. Il doit accueillir le corps dans toutes ses positions, de la marche à la chute.

La campagne, entendue comme paysage agraire et espace vert, dépend aussi de la terre, et la ville doit aujourd'hui accueillir la possibilité d'inclure des terrains cultivables ou des parcs et des jardins<sup>36</sup>, et faire émerger en son sein un « plan de campagne ». En tant que territoire originel, la terre est le substrat ancestral de l'espace urbain<sup>37</sup>. Donc penser la terre comme l'espace pour une agriculture urbaine couronne la notion de ville comme un univers complexe qui est la synthèse de notre monde.

Les deux types de paysage dont nous parlions : celui conçu par les architectes paysagistes et celui spontané du résidu urbain, le « troisième paysage », sont possibles selon la quantité et la forme que nous donnons aux terres non construites qui parsèment la ville.

#### *Le ciel*

Le ciel n'est pas seulement la toile de fond lumineuse de la ville, il ne se contente pas d'éclairer les bâtiments et les rues, comme dans un tableau baroque, il n'est pas seulement l'un des archétypes de la peinture de paysage (encore décisive pour l'image de la ville contemporaine), il est surtout l'image de notre espace vital, l'ultime limite de ces quelques kilomètres d'atmosphère qui englobent la vie ; cette même atmosphère que nous dérégulons par nos activités minières. Le ciel est emblématique du « climat » en général (Latour, 2017, p. 101)<sup>38</sup>.

Le ciel est le contrepoint du terrain et du sol : ciel et terre s'unissent sur l'horizon, lieu archétype de la connaissance humaine. Si l'horizon est l'endroit de la limite, c'est une limite mobile et variable selon le mouvement du regard de l'observateur (Collet, 2011, p. 91). À hauteur de nos yeux, toutes les lignes horizontales constituent visuellement l'horizon. La division de l'espace vertical en bas et en haut commence à partir de ces lignes. Il est essentiel d'en être conscient dans le dessin de la ville contemporaine, car c'est là que ciel et terre se rejoignent.

Le ciel est aujourd'hui la limite de l'espace et, comme nous l'avons dit, c'est un vaste intérieur, une voûte qui protège les possibilités vitales. En ce sens, en tant que voûte, il permet de penser la ville comme un espace intérieur, en lui redonnant une limite ultime qui, par contraste, rend plus mesurables ses limites proches : les constructions.

### *L'eau*

Des aquarelles de Turner, des miroirs d'eau de Le Nôtre ou des fontaines du Bernin ont su illustrer un concept simple et crucial : l'eau est l'élément qui unit le ciel et la terre et permet les cycles de vie. C'est le moteur de l'écosystème terrestre.

Matériellement dans le dessin, plus symboliquement dans la réalité, l'eau estompe les différences, unit les opposés, rend perméables les différentes catégories. Elle représente le mouvement, le flux vital, la coopération directionnelle des espèces, la prolifération de la biodiversité. Pourtant, la gestion des eaux et des zones humides sera, dans un avenir proche, un problème critique, à la fois social et écologique ; donc une infrastructure primordiale de la future ville<sup>39</sup>.

### *L'espace public, l'hospitalité et le commun*

La ville est définie par l'espace de la *polis*, *civitas* ou cité, c'est-à-dire un ensemble de citoyens libres et autonomes (du moins selon sa tradition occidentale). Dans ce sens, l'espace urbain se caractérise par la prévalence du public et du commun sur le privé, par l'idée de *communauté*. Au cours des dernières décennies, le pouvoir politique a peu à peu délégué la « chose publique » à des gestionnaires privés, dérogeant ainsi à sa mission de gestion confiée par les citoyens. Inverser un cycle politique « pour faire vite » a conduit à maximiser la domination privée sur l'espace urbain (Coriat, 2020, p. 136). La prédominance du marché même dans la gestion du public, sur le plan tant opérationnel que conceptuel (les paradigmes capitaux et absolus du budget et de la rentabilité dans la gestion publique et la commercialisation du service public), implique, dans une logique de gouvernement de la ville par les citoyens, de requalifier au titre de bien commun de nombreux services essentiels à la vie. Car le bien commun sous-tend une telle nécessité qu'il est inaliénable et que *tous* les citoyens peuvent en bénéficier. Cette définition suppose donc l'égalité de tous, l'accès garanti à l'usage du bien et une gestion par l'État, qui reprend ainsi sa place de mandataire par

rapport aux citoyens-mandants. Afin de contrebalancer la prévalence des logiques de marché jusque dans le public, il convient d'accroître la présence de biens communs inaliénables et accessibles à tous, en les étendant à de nombreux lieux ou services de la ville. Cette transformation, déjà partiellement en cours, invite à repenser l'espace public urbain en fonction, entre autres, de l'idée du droit d'accès et d'accueil pour tous, notamment pour les citoyens exclus des logiques du marché, les pauvres, les réfugiés et les migrants.

En parallèle à cet élargissement de l'espace commun et toujours pour augmenter leur accueil, les villes actuelles devraient intégrer les petits commerces de détail, qui associent traditionnellement l'idée de vente à celle de lieu d'échange et qui sécurisent les rues par leur présence. Ils forment comme un « pli » d'interface entre espaces public et privé (Deckmyn, 2020, p. 37)<sup>40</sup>.

D'une part les sols urbains en tant que bien commun, d'autre part le petit commerce pour redéfinir des fondations des constructions, comme interface entre public et privé, comme base de l'interface entre terre et architecture, semblent être deux concepts sur lesquels fonder la représentation de la ville.

### *Réécrire l'existant*

La ville contemporaine semble tirer sa forme de deux mouvements opposés, l'un centripète et l'autre centrifuge : *urbanisation du territoire* et *territorialisation de la ville*. Le premier se réfère à l'expansion urbaine sur des zones de campagne de plus en plus vastes, tandis que le second mouvement, en incorporant la campagne dans la ville, modifie la structure urbaine, qui passe de densément bâtie à plus raréfiée et discontinue (Mubi Brighenti, 2020, p. 166).

Quant à la question environnementale et notre impact sur la planète, nous ne pouvons plus nous permettre de continuer de construire des hectares de terrain. Les villes devront donc revoir leur métabolisme, et les projets devront être de plus en plus imaginés comme une réécriture de la ville existante. Cet état de fait, pour ainsi dire imposé, est l'occasion de redéfinir nos paradigmes créatifs : au lieu de concevoir *ex-novo* (encore un mot du moderne), il faudra réaliser un projet *à partir de ce qui existe*, qui sera toujours plus proche de la *réécriture* que de l'*écriture*. En ce sens, représenter le paysage urbain joue un rôle central dans l'invention

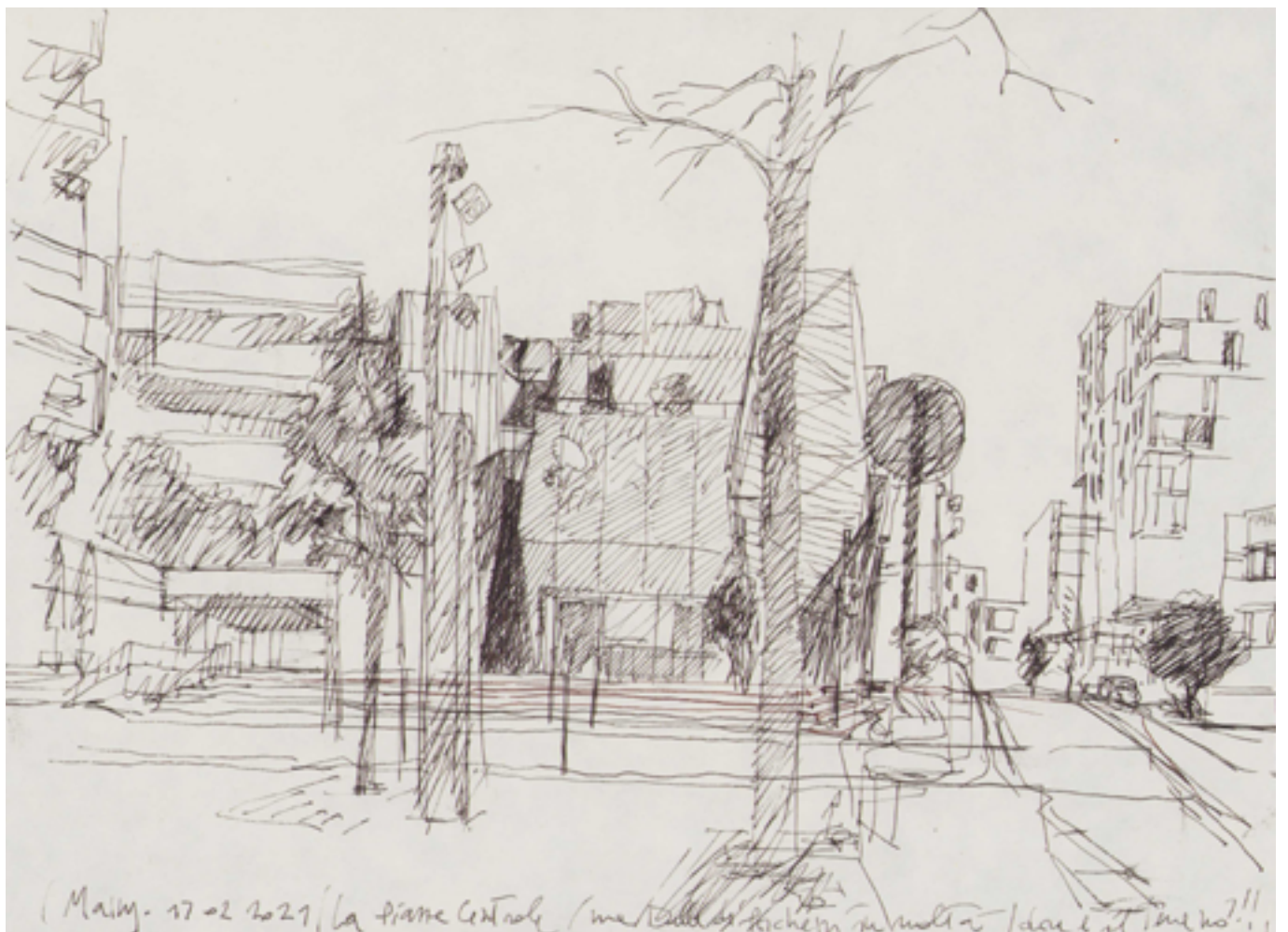
de la prochaine ville, car cela nous permet de mettre la ville en syntonie avec la matière du projet. La représentation urbaine sera nécessairement cartographique, scientifique et sentimentale.

*Atlas d'images de Massy*

L'atlas d'images qui suit est un élément essentiel de cette recherche, il en représente même le moteur fondamental. L'immersion dans l'espace de la ville, en son cœur, permet de décliner la réflexion sur la ville elle-même, au niveau tant de l'écriture que de l'image, et les deux langages, d'abord cursifs, se précisent dans le travail jusqu'à prendre une forme plus précise.

En ce sens, les images s'articulent en plusieurs étapes, suivant dans leur production une sorte de « protocole du regard ». Tout d'abord, les images prises sur le vif ou *in situ* sont à la fois des photographies numériques et des dessins. Dans un deuxième temps, les images et les intuitions de lecture urbaine produites à partir de la vie génèrent une élaboration des *capricci d'invenzione*, dans laquelle les images auxiliaires du lieu (images cartographiques et photographiques) sont contaminées par des réécritures formelles *a posteriori* de la partie de la ville étudiée. Ce processus se termine par une série de « vues de paysages urbains » qui constituent la base de l'opération finale du projet. De véritables « tableaux » qui résument en images les thèmes critiques développés dans l'écriture et l'expérience du terrain.

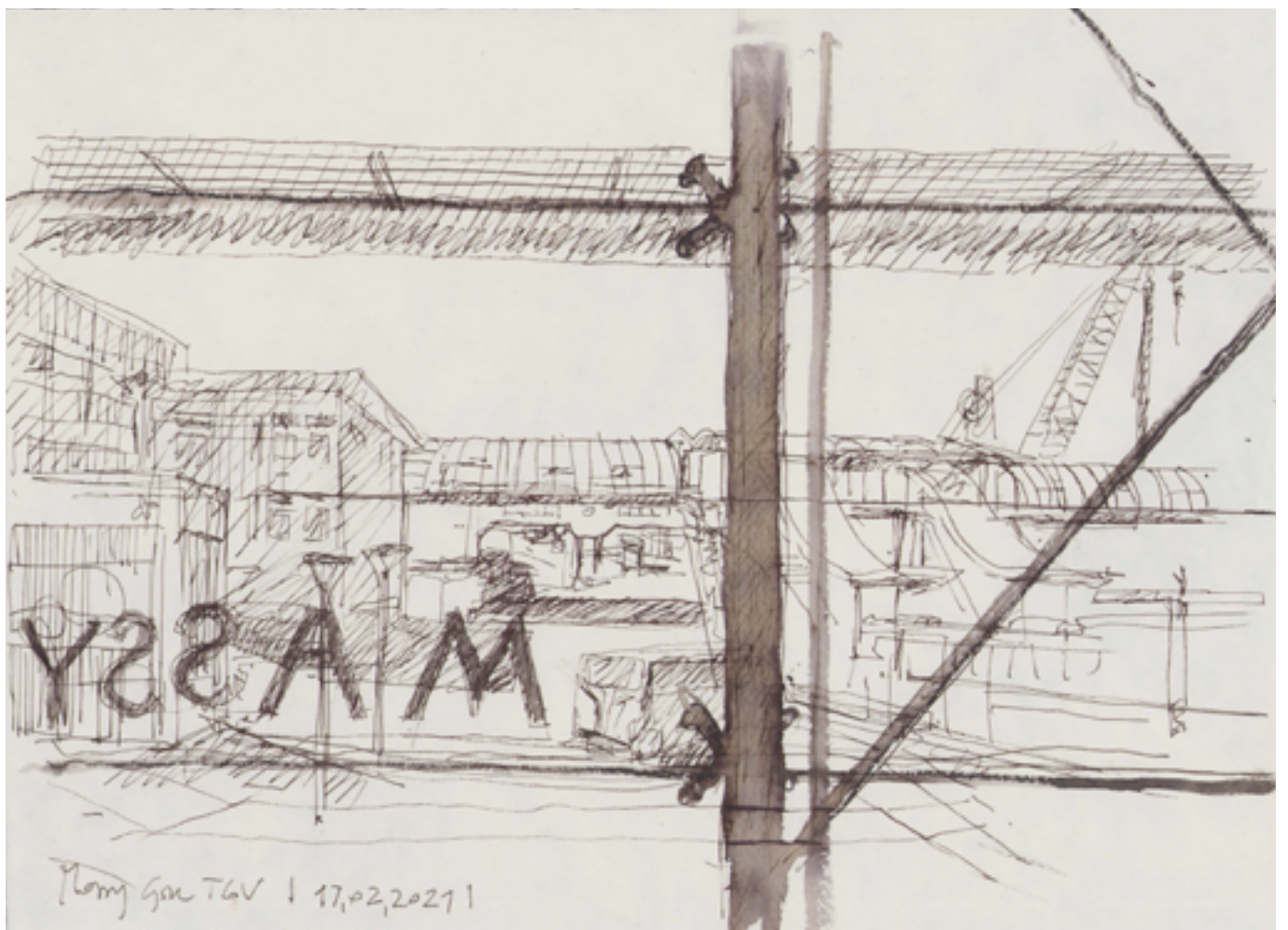
Dans l'instant t de l'article proposé ici, la phase finale de ce « protocole », la phase de projet proprement dite, n'est pas encore présentée. Les vues constituent donc la dernière étape de l'atlas proposé, mais pas réellement la phase finale du travail. Elles sont le pont entre les ré-élaborations en studio et le projet.



Figures 1 à 12. Gabriele Pierluisi, dessins de la ville de Massy réalisés à la main *in situ*. Crayon, encre et lavis aquarelle sur papier, format A3.

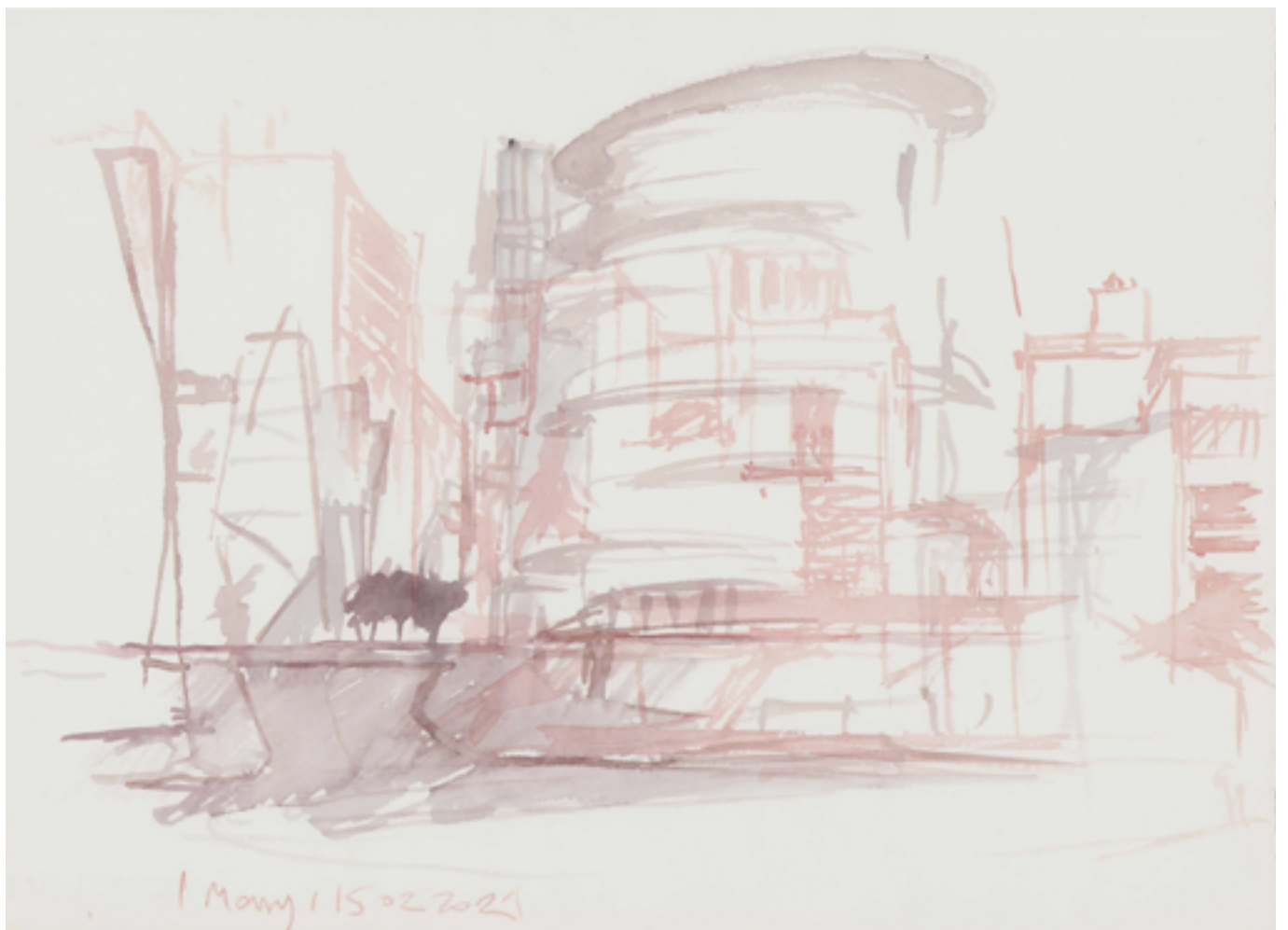
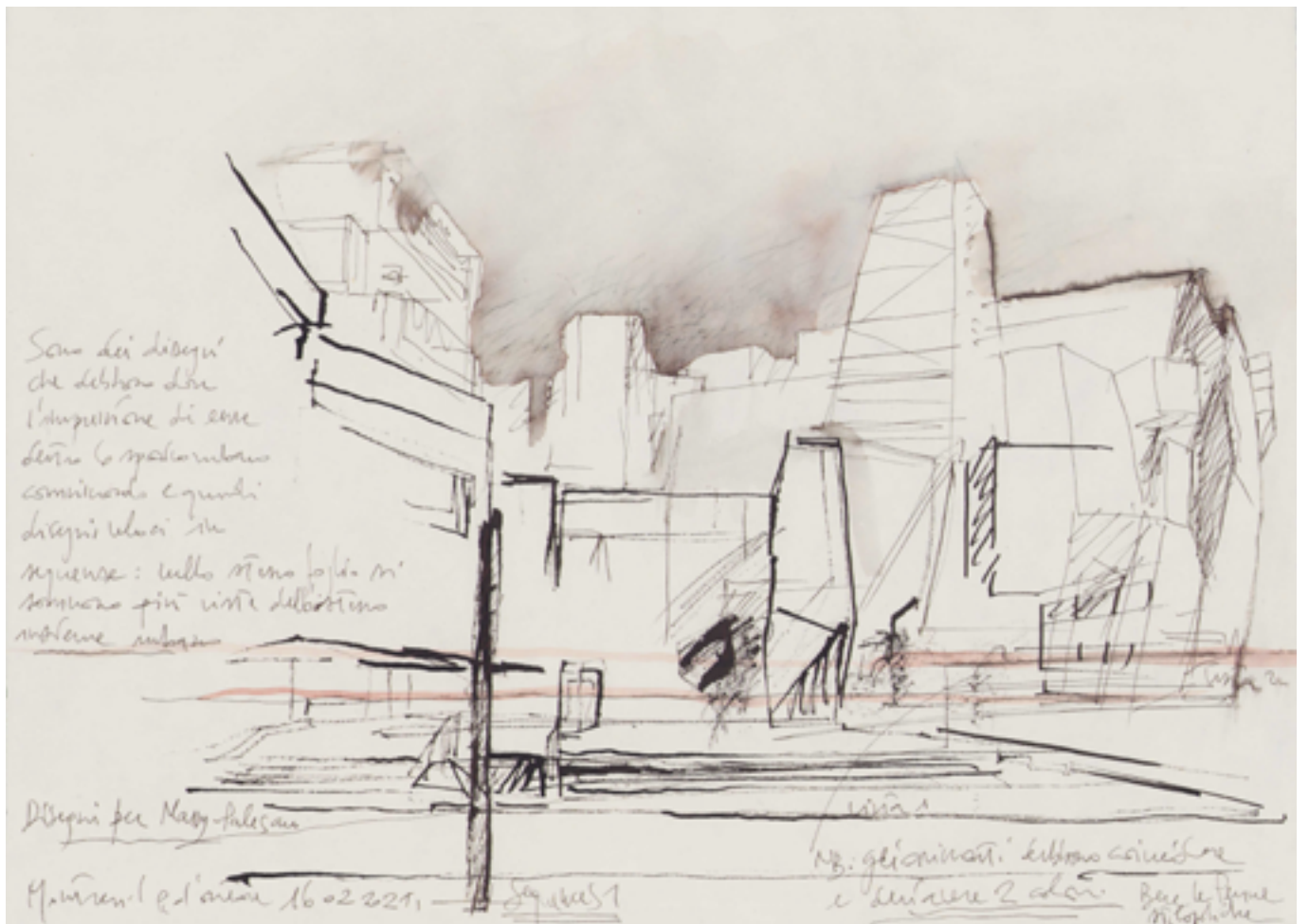














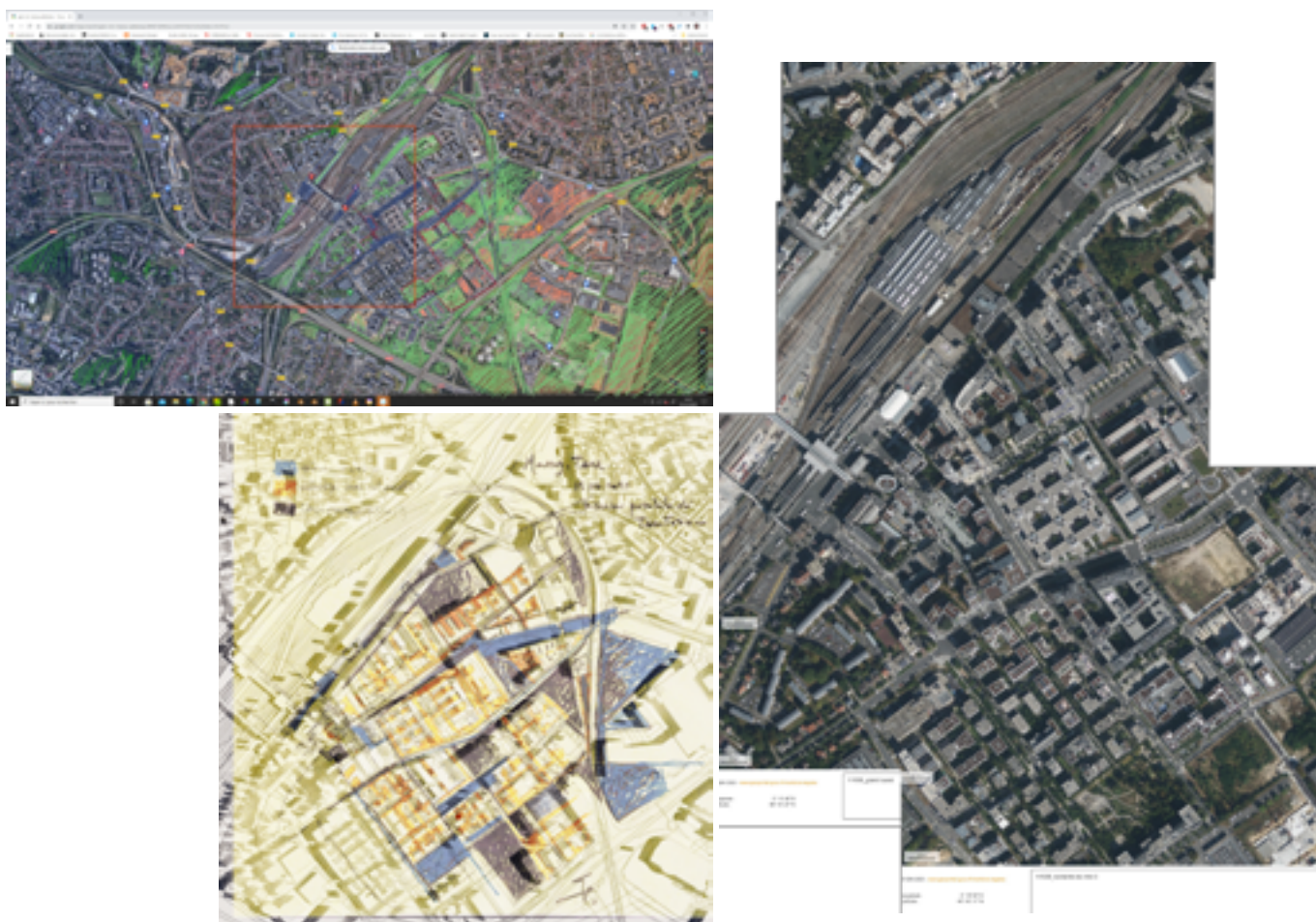
Figures 13 à 17. Gabriele Pierluisi, images de la ville de Massy réalisées *in situ*. Séquences de photos numériques.









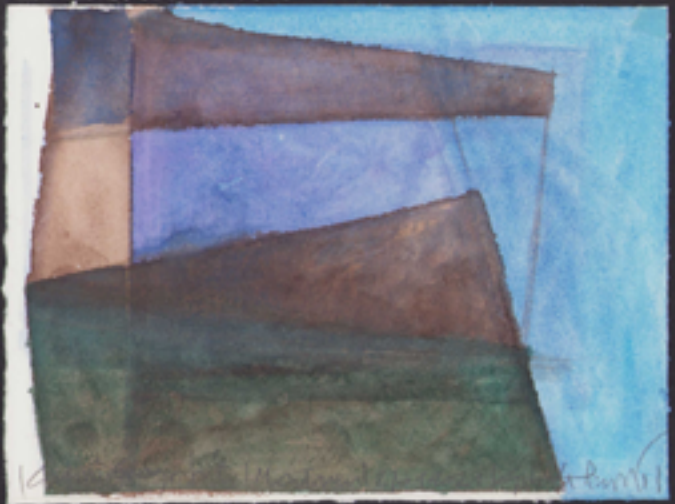
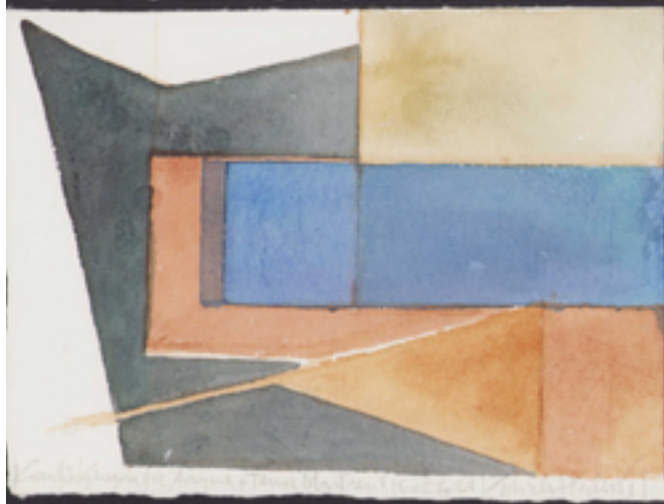


Figures 18 à 25. Gabriele Pierluisi, images de la ville de Massy produites en atelier. Images auxiliaires aux croquis réalisés *in situ*. Techniques mixtes, entre cartographie et dessin d'invention sur les thèmes urbains ayant émergé pendant l'observation du site. Techniques graphiques traditionnelles : crayon, crayon de couleur, encre sur papier. Production numérique : modélisation 3D, *rendering* et peinture numérique.

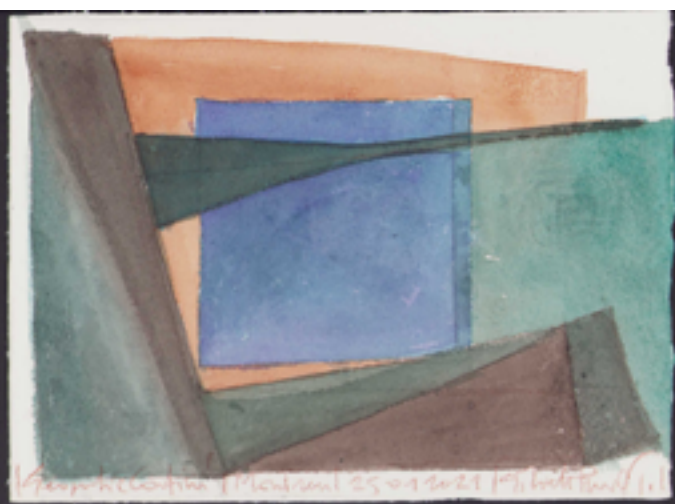




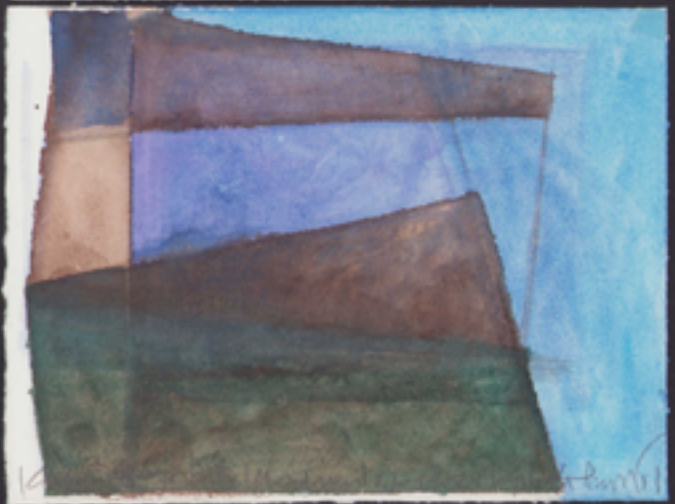
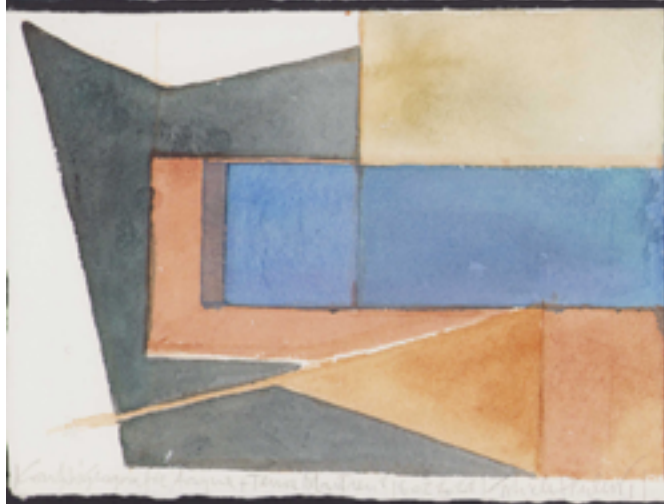
*Amphibolite Montreal 25 09 2021 19, 10/11*



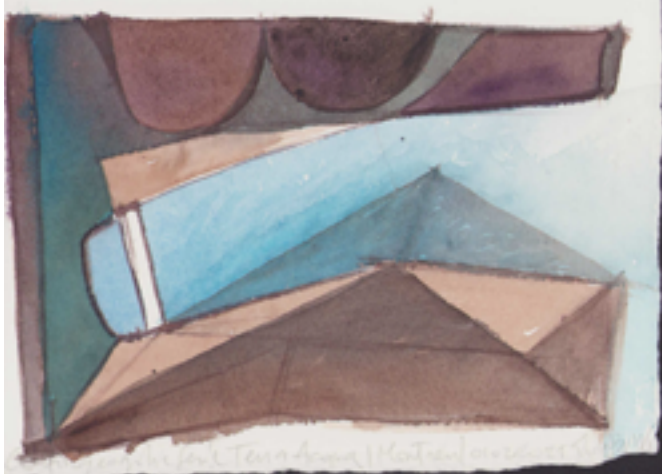
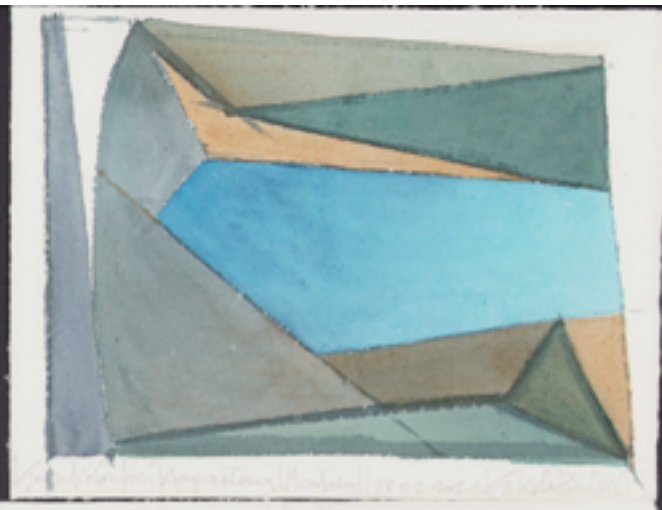
*Amphibolite Montreal 25 09 2021 19, 10/11*

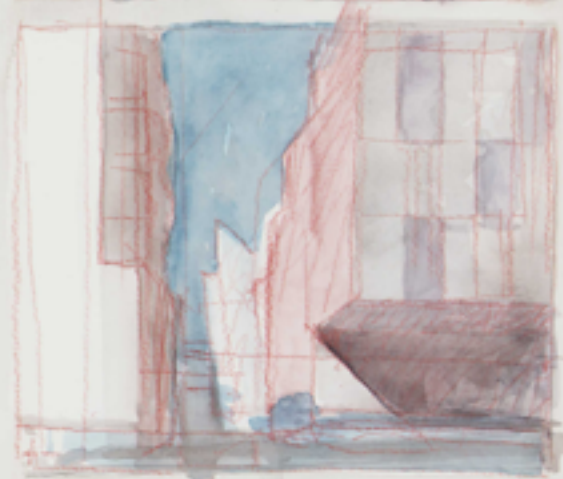


*Amphibolite Montreal 25 09 2021 19, 10/11*



*Amphibolite Montreal 25 09 2021 19, 10/11*





Disegni per Massy

Sono le due figure  
che mi debbono  
montare

① Protoplasma

② vista della città  
fem fem in quello di pag. 10  
con queste due è così  
sospeso!

In teoria la prima immagine  
nessa a "regia" con  
la seconda determinata  
della figura figurata  
nella simulazione  
e nel rapporto spazio/cielo  
18: forse esse anche  
in lettico ...  
sospeso di continuo ...

→ questi disegni a partire dalle foto  
sono dei dettagli delle foto o delle  
foto indipendenti...

Philippe / Montreuil / 2009



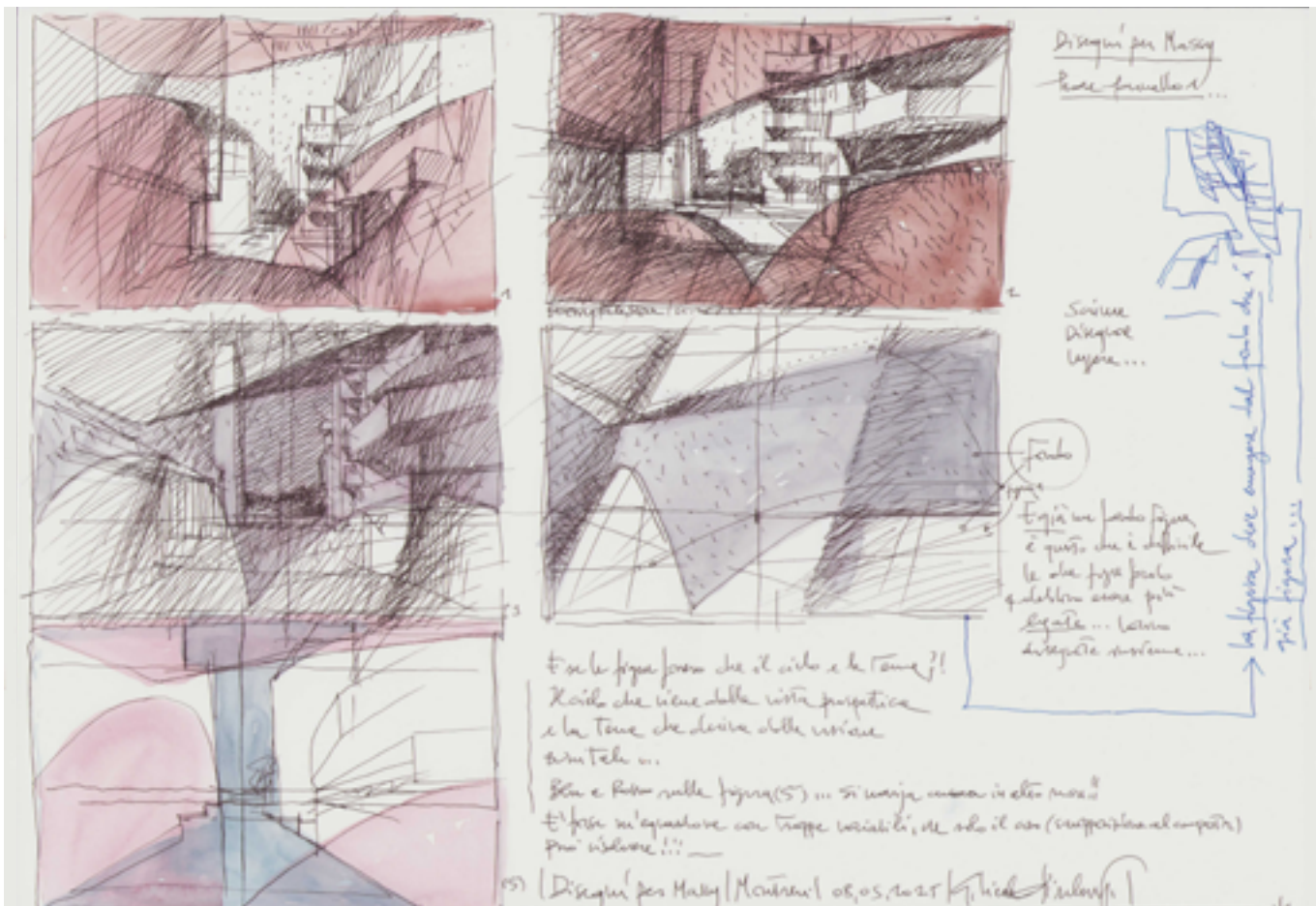
Disegni per Massy

le due immagini per  
avvicinare le nostre figure  
della città ...

Devi capire se  
i disegni sono  
a lettico o  
se esse sono, pure,  
obiettivamente sospesi

In queste immagini  
la cosa che devi  
fare è un cielo e  
Terra, che

Anche l'immagine di  
lungo tempo ...  
Philippe / Montreuil / 2009





Disegni per Massy / È sempre il fondo che si meschia con la figura ...  
 fondo, cielo, terreno è il paesaggio che si meschia con la architettura -

Giulio Perini / Montreuil 11.05.2011

1/2



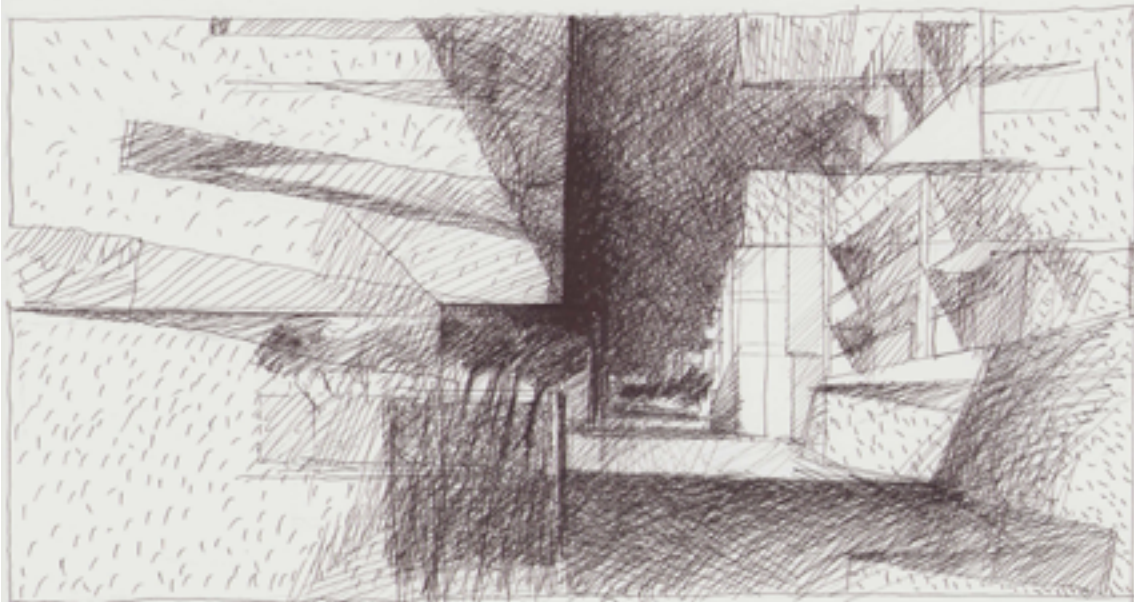
NB: questa forma non funziona con questo sistema planetario forse Trov'alt'al!

con'ho' pochi ambienti o quasi l'idea di fondo/terreno paesaggio

NB: manca la forma e non troppo sparsi del punto di equilibrio...

Disegni per Massy. In questione delle tentorie maschere della città -

Montreuil 15.05.2011



queste, piuttosto  
debbono essere  
benne, moderne  
ma che non tendi  
a cedere a tempore  
alle gogoli ...  
stupidi con  
l'acqua ...  
O, ancora meglio,  
a cedere, alle  
civiltà ...

Disegno per Massy | Monumental House, 2021 | Philippe Pinelotti |

Non mi dispiace come si concentra tutto al centro  
ma i Tournai che il fragmento di città ... Non è ancora finita, ma mi  
sembra interessante, per contro, la sezione ... È un elemento che potrebbe  
prevedere più presente nella composizione generale ...  
Spazio / abitato con stabilità. Quello che è da mettere, è invece l'edificio  
a destra ...

(completamente)

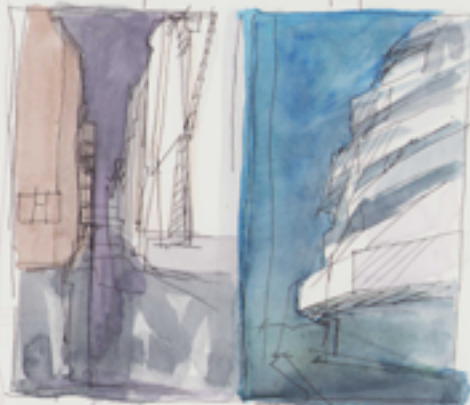


Plateau Saint Pierre  
Le Plateau del Montparnasse

Saint Querry Pt. 22 04 2021 | Disegno per la quinta città | Progetto |

Prima fase di lavoro

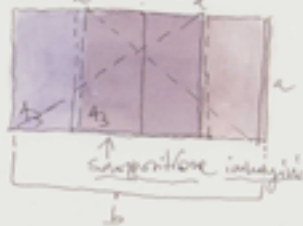
del uso delle foto ha permesso di perdere il cielo e il terreno -



- Algoritmo di Produzione
- 1) Disegno e foto in città su Massy  
della Massy Atlantica / central
- 2) Prototipi "a stampi"  
sono realizzati in studio e 3D+  
rendering -> Virtualizzazione e  
territorializzazione



3) Elaborazioni digitali foto + immagini  
voraggio in formato pixel



Massy Quartiere Atlantica | Prototipi Balin + ...  
I prototipi che rappresentano il doppio  
invenimento di urbanizzazione e territorializzazione  
della città contemporanea ...  
Produzione a studio 3D+Rendering

a 29.7m  
b 57.4

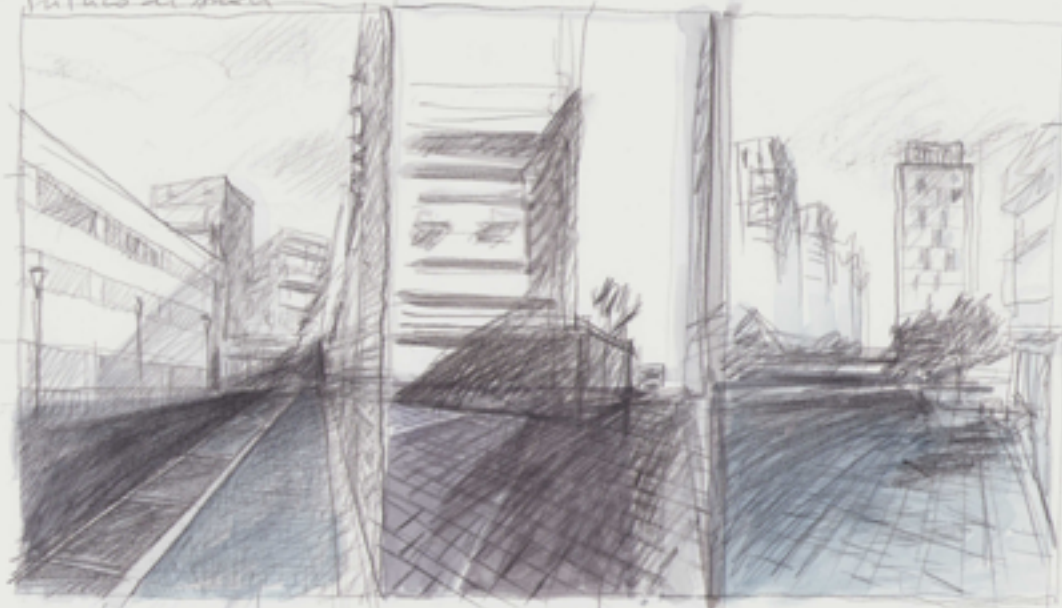
1) stampi  
(che al limite in fase di stampa puoi  
Anddipriore) -> 2) stampi a piedi delle parti, di acrilico come al solito ...

Territorizzazione dell'isola  
Ma questa è la scelta

(la scelta in)

Disegno per Massy Progetto | Philippe Pinelotti | 22 04 2021 |

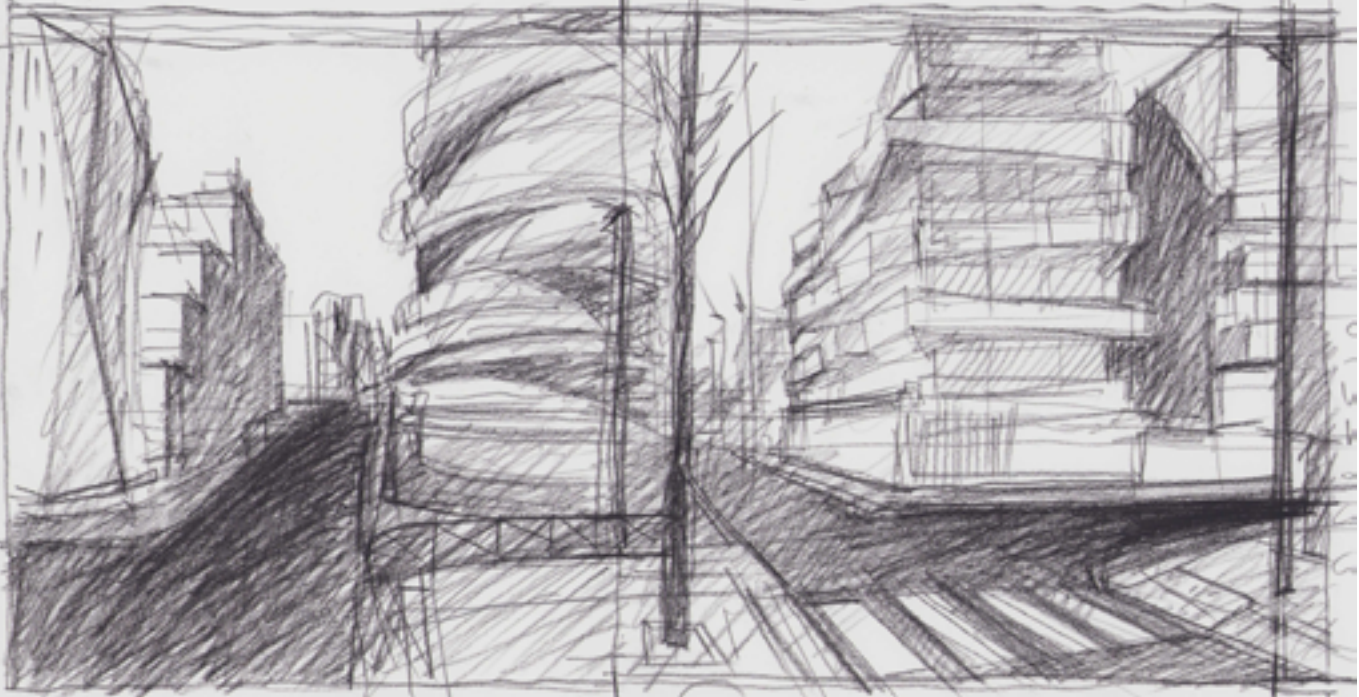
Disegni per Momy, Roma-Arco 27/07/2021 | 27/07/21 | Giulio Pierluigi, |  
 Tratto di archi



MS:  
 l'immagine  
 è più forte  
 di  
 tutto!  
Mo!

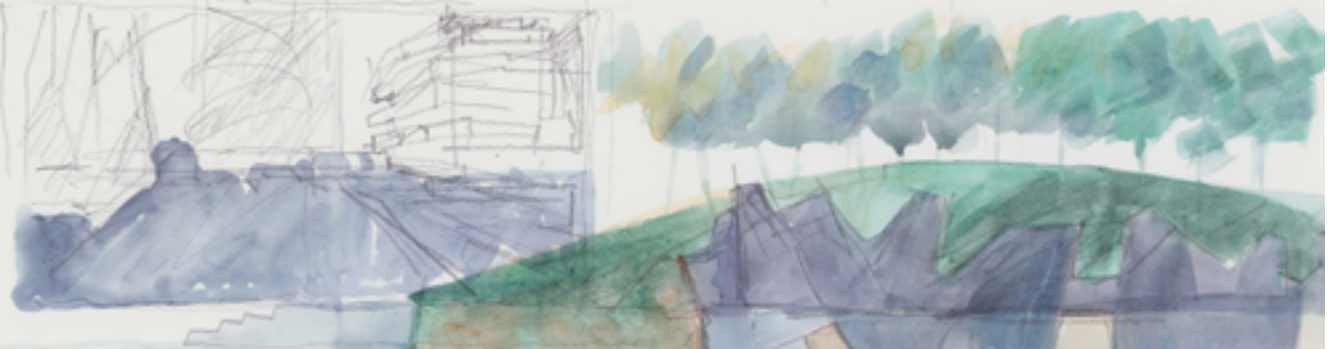
(Disegni per Momy: foto 1333 | febbraio 07 | foto 1322 | 2 tre metri naturali |  
 Guardando le foto esce un tema e così quello del ruolo che è anche il Tema/pollare  
 dello spazio pubblico e del luogo urbano dell'accoglienza e dello scambio.  
 Tema che porta all'idea del ruolo come spazio completo, come Terra luogo della  
 diventa e non del ruolo come movimento...  
 Questi disegni e le elaborazioni digitali relative, sono dei modi di far uscire il Tema  
 paesaggistico, prima di stabilirlo in un progetto... Sono di tipo "schematico" fatto di forme  
 vedere il Tema (Tratto di Archi) e lavorare poi avanti con alcuni di suo già a parte del progetto...

Scenari Momy / per i primi disegni. Disegni per Momy / numero 239 esempio c |



Roma-Arco, 26-07-2021, Giulio Pierluigi, |  
 Pensando anche alle suture di Coperto all'accademia, l'Albenza le due scene...

Disegni per Mary per Torre ai Santi i Tenenti, ridefinire i luoghi del comune a partire dallo spazio pubblico, ...

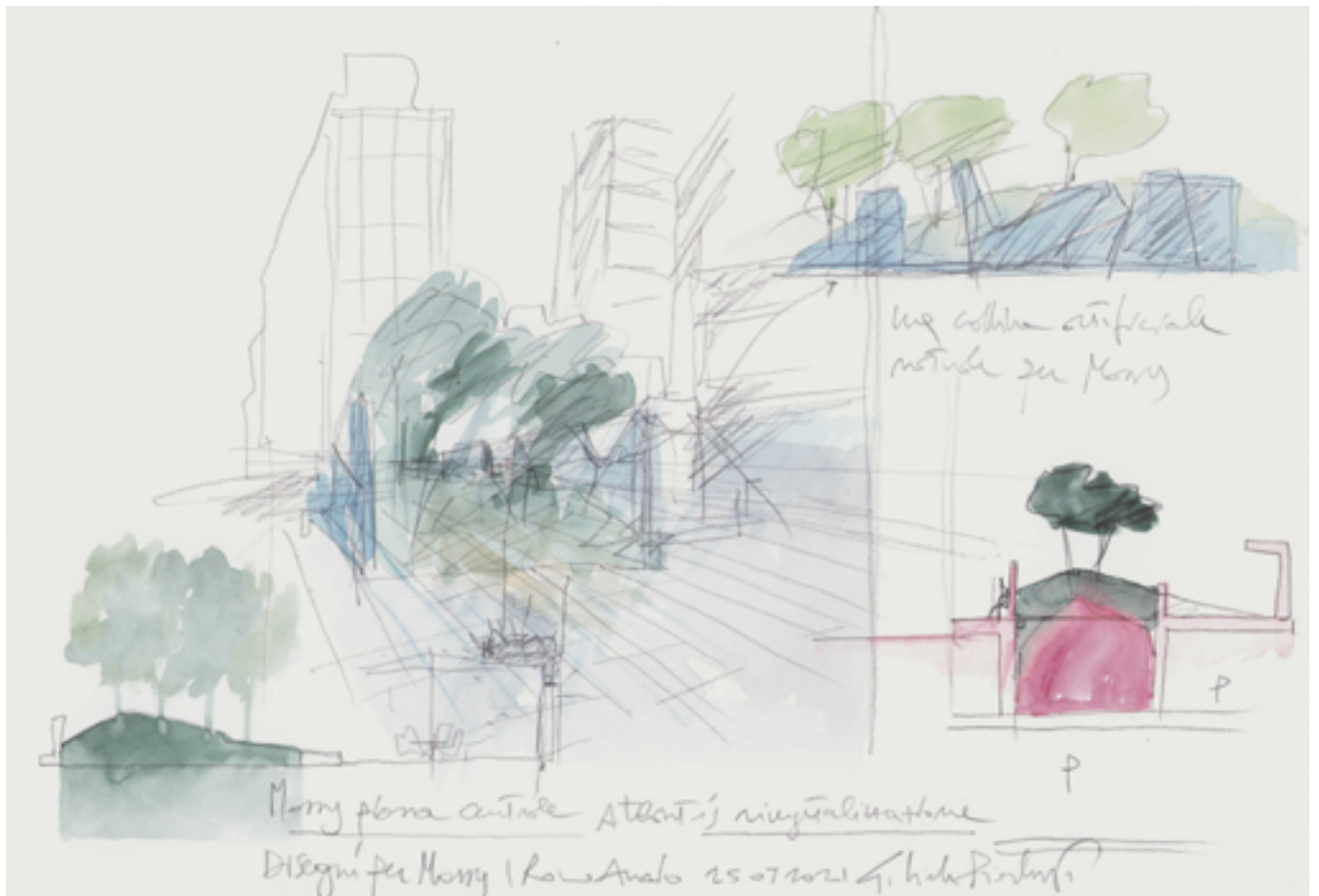
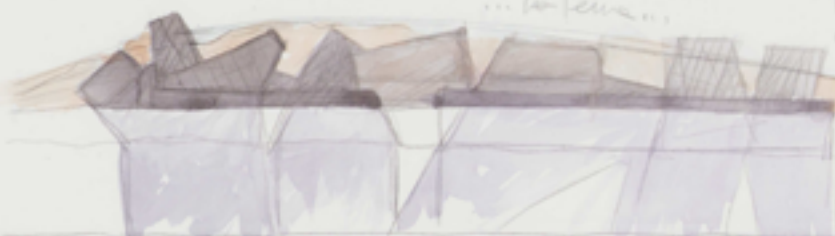


Disegni per Mary  
 26/07/2021  
 Phila Perlini



... la terra ...

Le cose hanno un sotto!  
 Cogliere l'invisibile per la  
 città contemporanea  
 far vedere l'invisibile  
 Dare della visibilità  
 - oltre il muro, contro  
 il muro ...



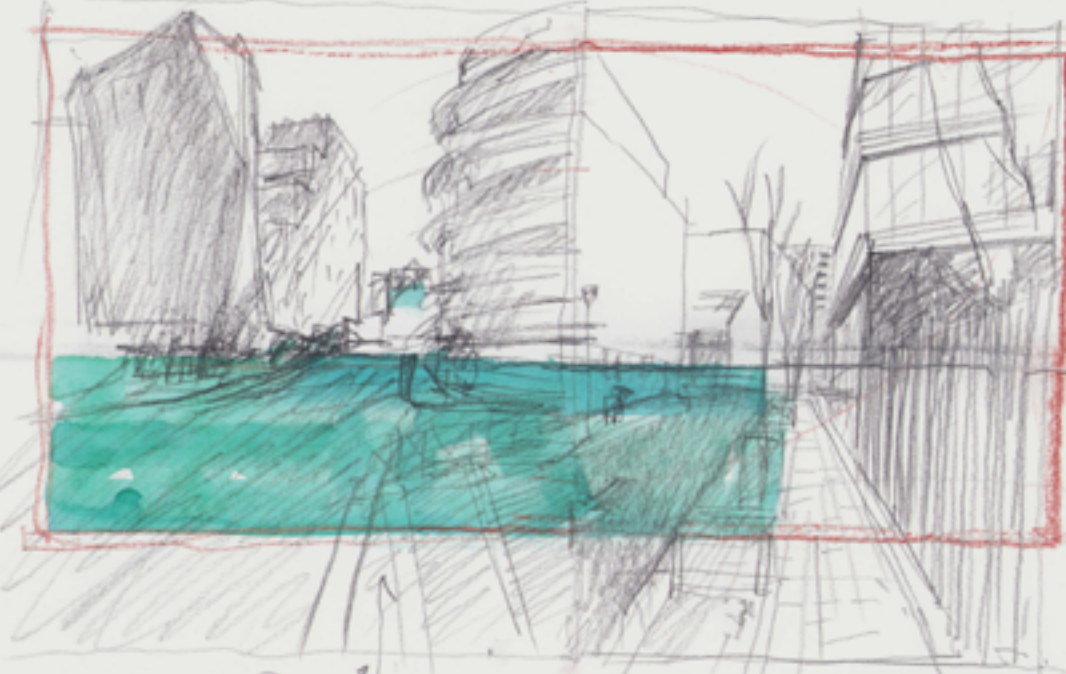
una coltura artificiale  
 naturale per Mary

Mary plaza centrale Atlantis riqualificazione  
 Disegni per Mary | Roma Anulo 25/07/2021 | Phila Perlini



Pellonale 006


forse l'area è un po' brutale va spuntata



Tylio quadrato

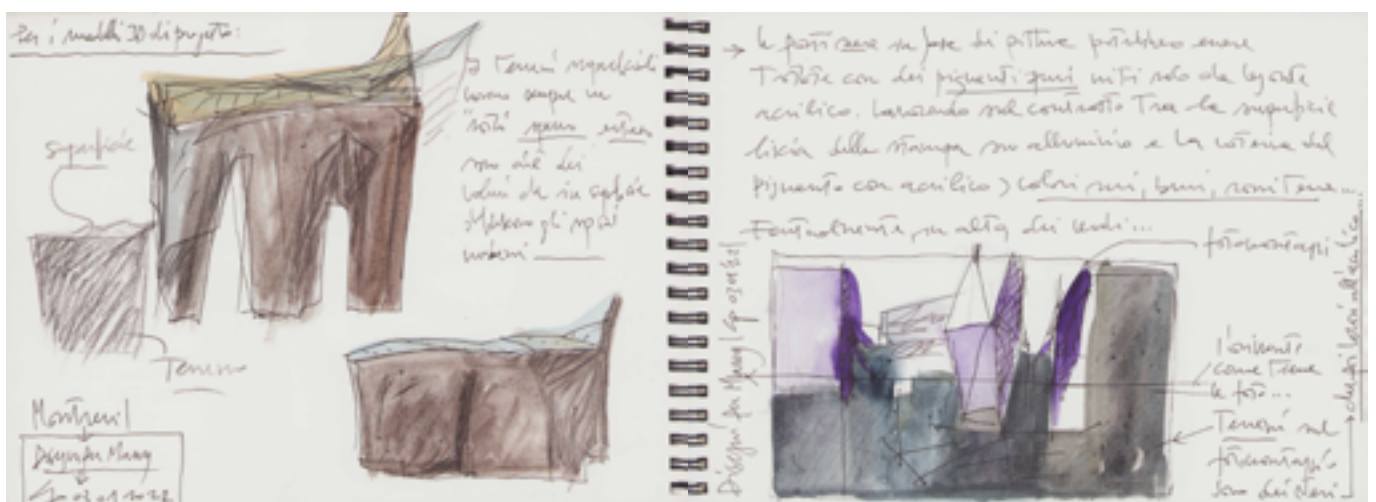
NB: potenza  
subvota

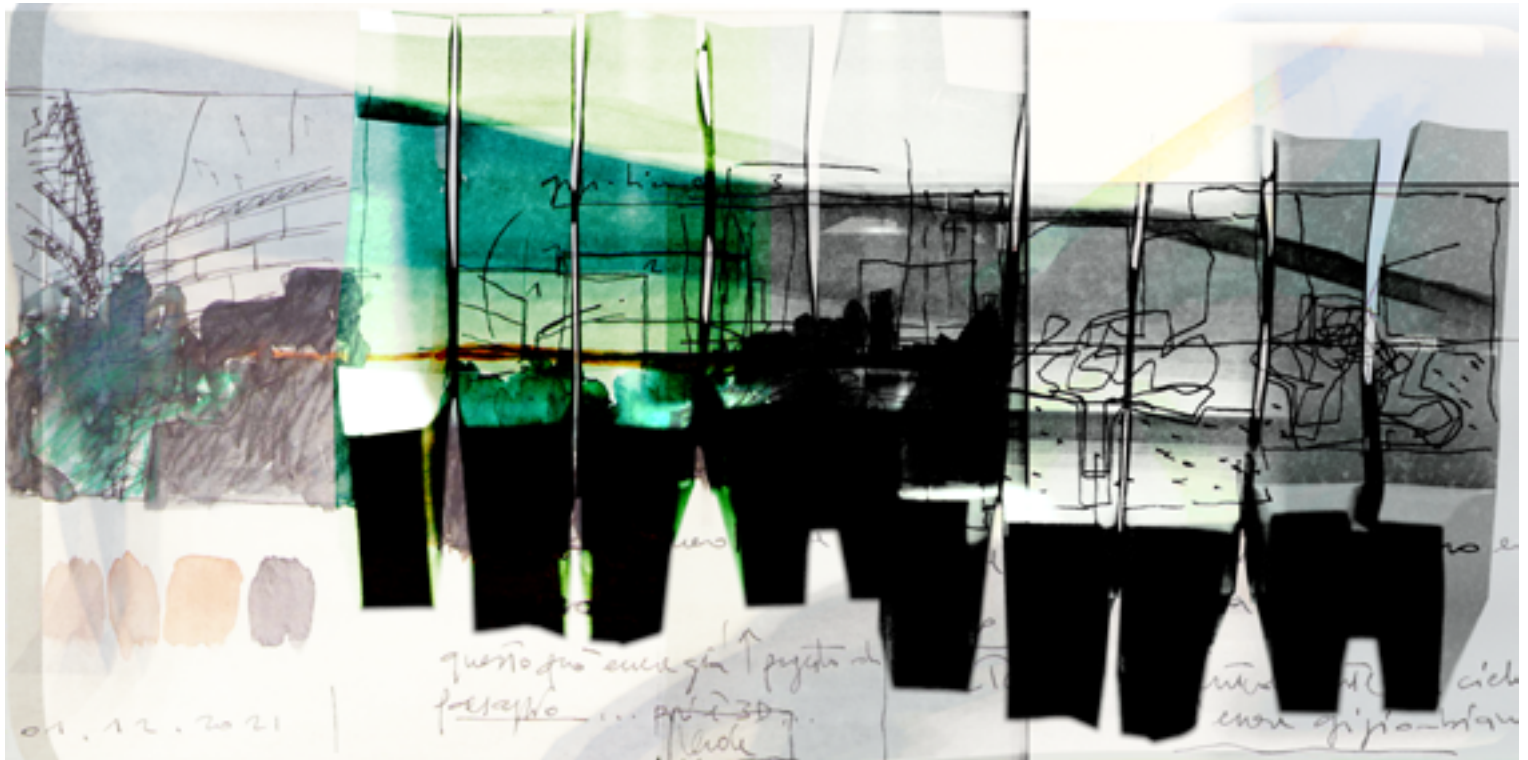
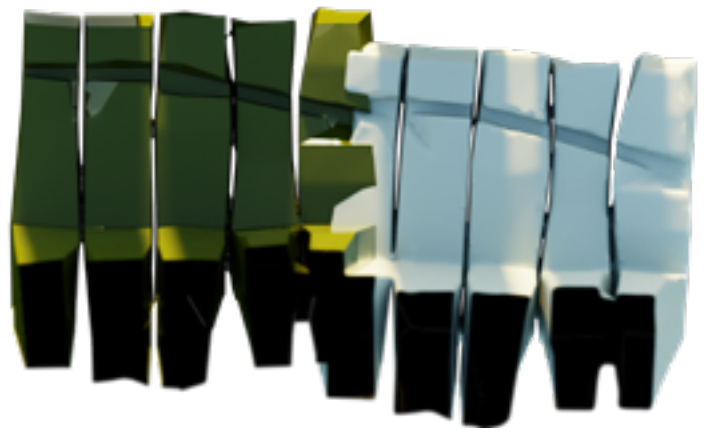
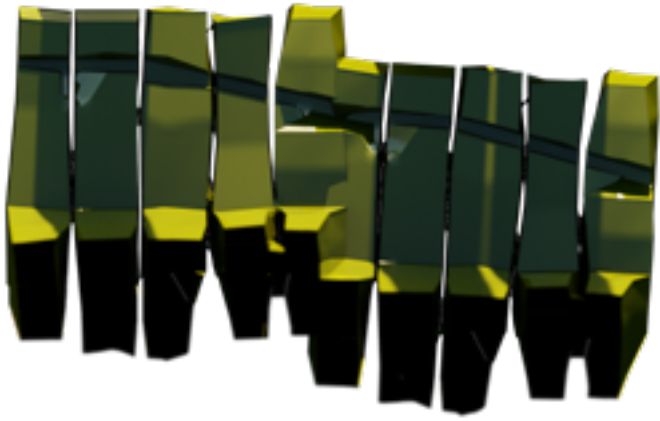
NB:  
→ questa più con  
una geometria  
in bilico che  
apparenta in  
linee astratte  
il verde e  
la vegetazione

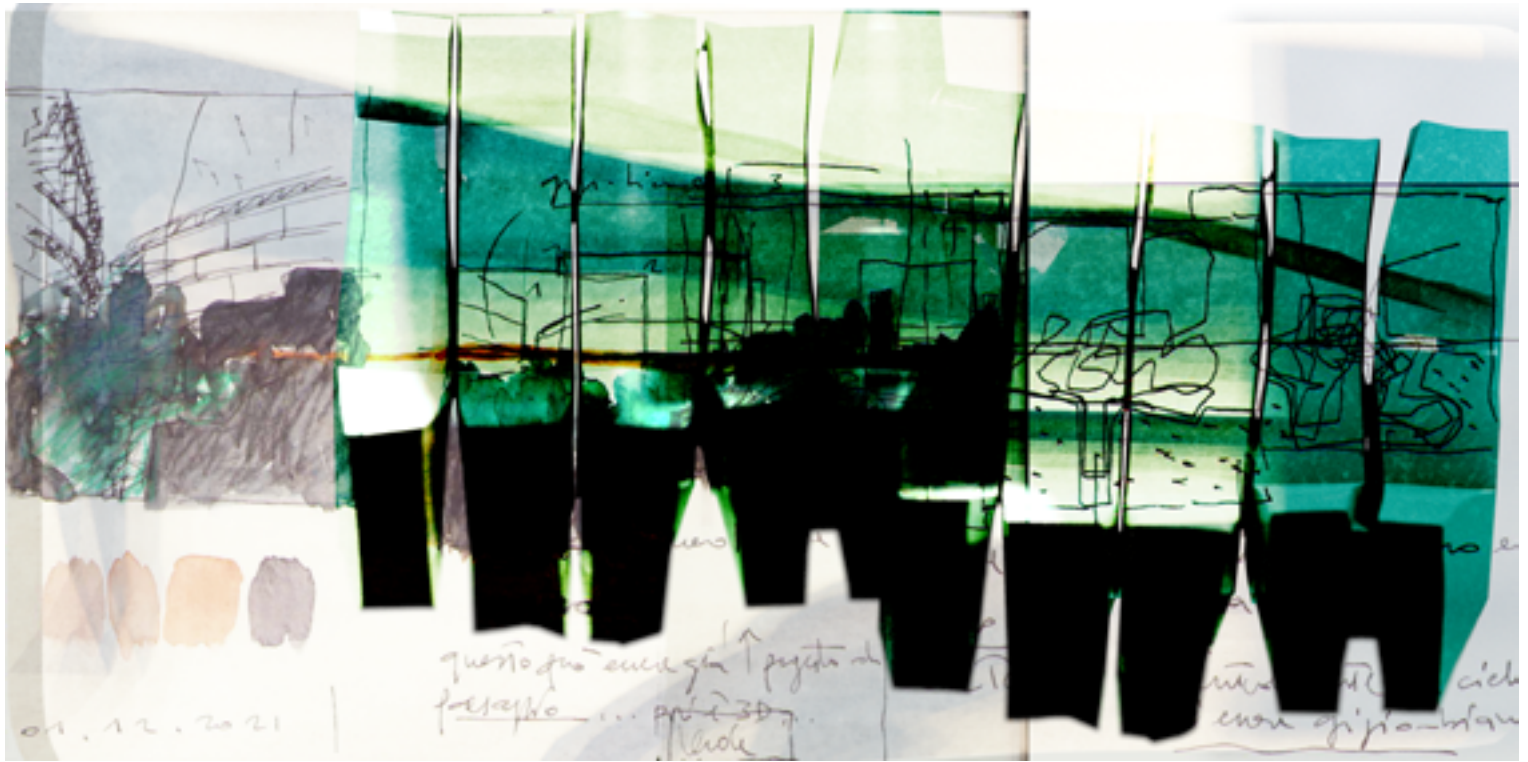
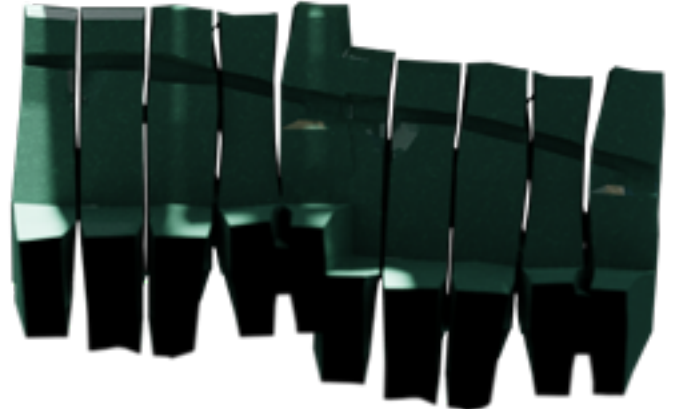
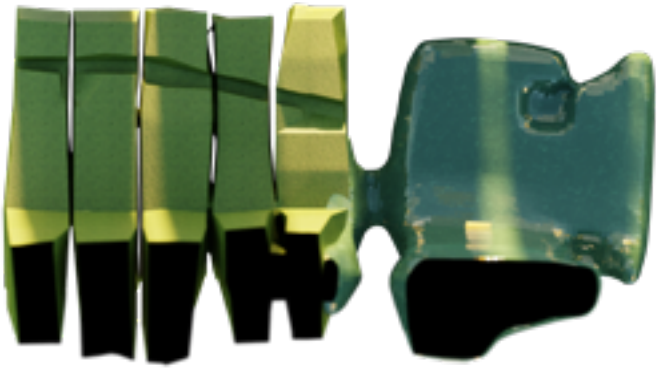
NB:  in questo  
punto al  
lomb

Mamy foto 1276

Disegni per Mamy 25/07/2021 - firm. Andrea L. Ghisla Pichlerist

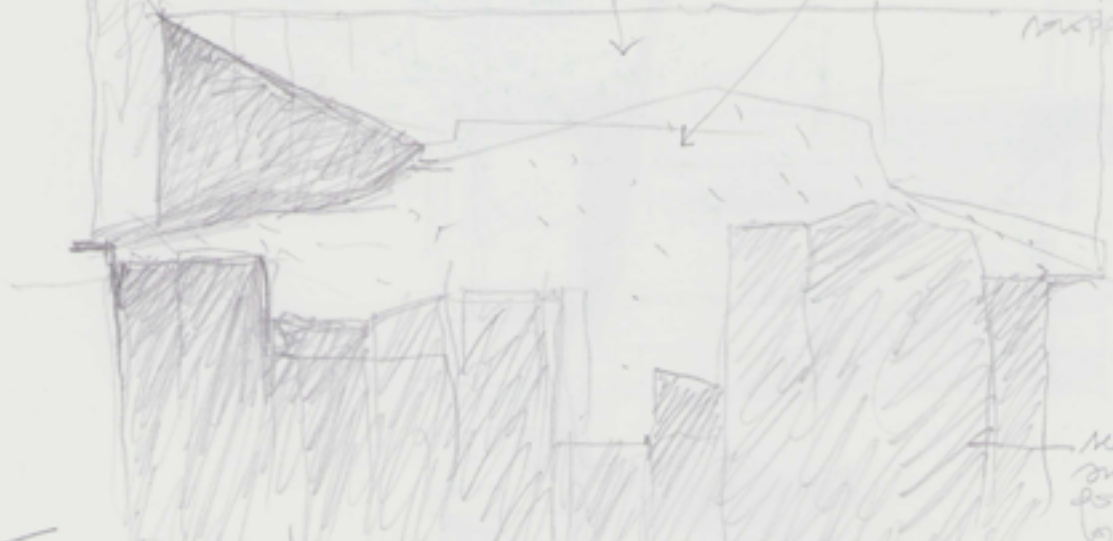






Dispositivo 3D per il controllo sulla finestra a Mary  
 questo va sovrapposto alle  
 proposte montate

vedi foto (Pensa che  
 2 di questi  
 supporti)

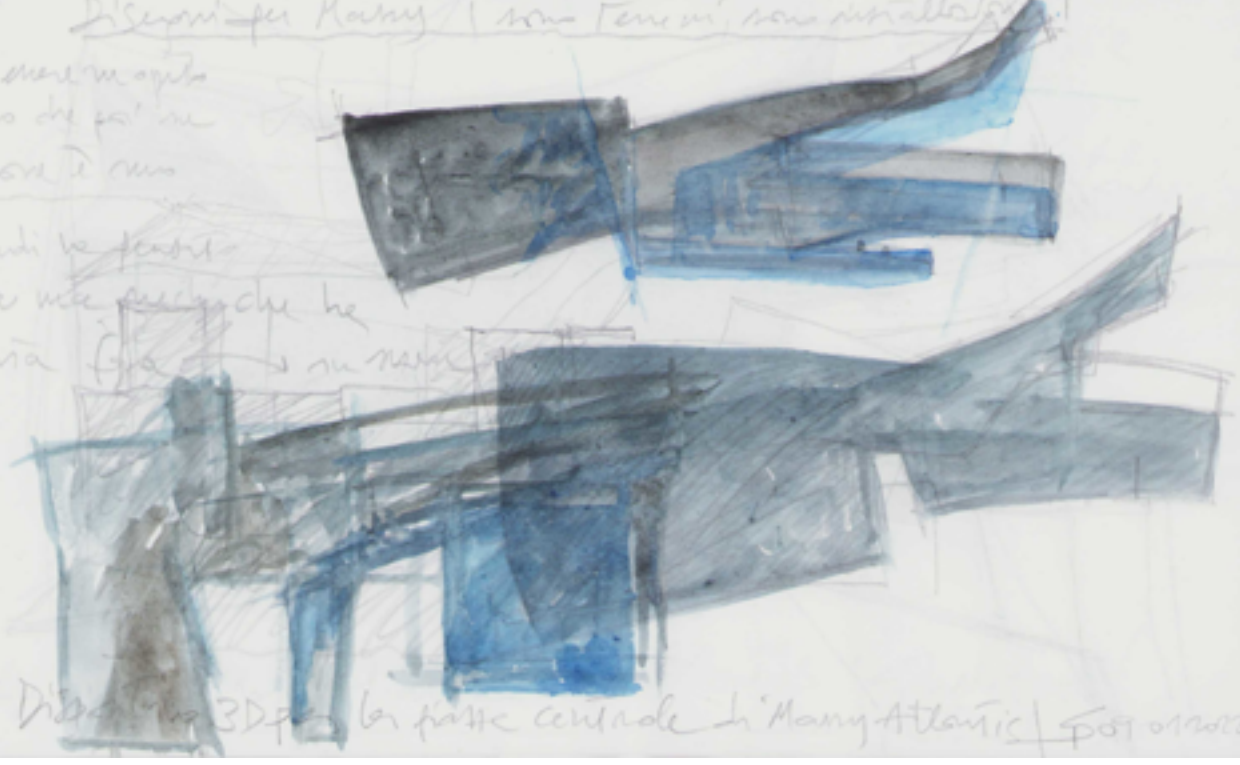


vedere  
 su cui  
 per  
 la parte

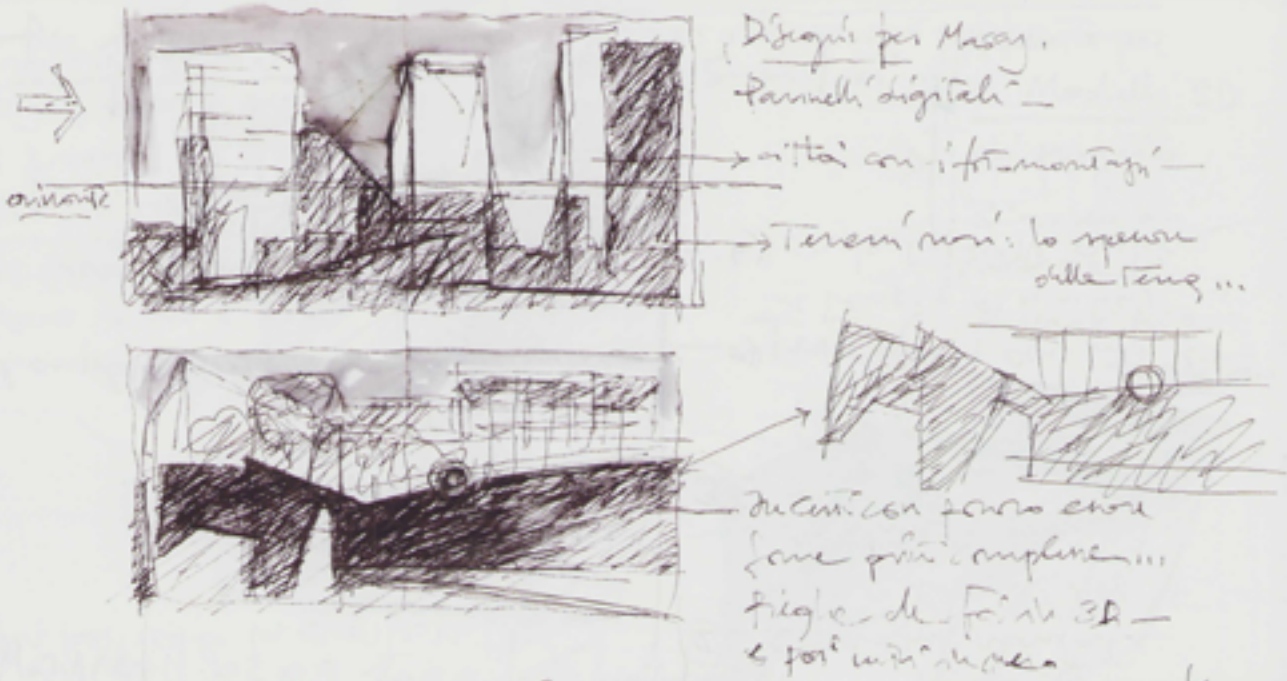
7 Dispositivo per Mary - Montreal 09/01/2022

Dispositivo per Mary / I sono fermi, sono un altro

Ho messo in mente  
 loro che fa' in  
 maniera è una  
 quindi le pareti  
 come una macchina che  
 quindi fa' su mano



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



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

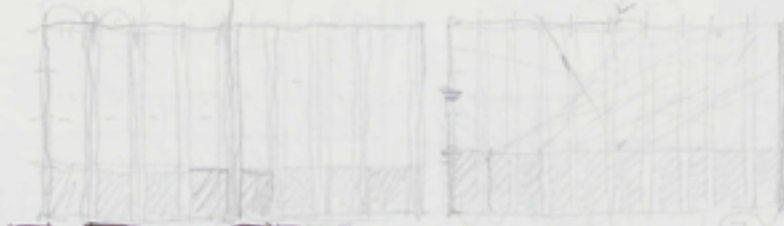


Disegni per Masay / Ghile Fiorluti / Maurizio 03.01.2022 / \*



prospetto sezione

altro traveo per Mary



traveo trappi



x3  
x6



x4

trapezolo per la dritta  
in (7)

traveo per Mary



Mont eni  
01022022

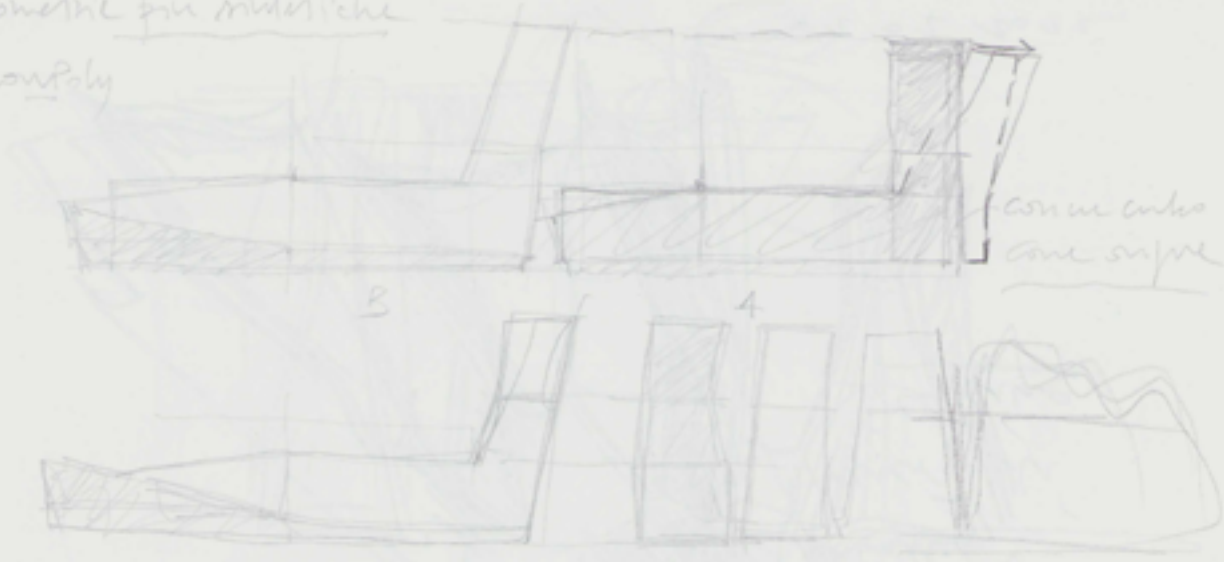
gabriele pierotti



Tene pe Mary / Monreni 01.02.2022 / Ghidolun /

geometric più minime

longo



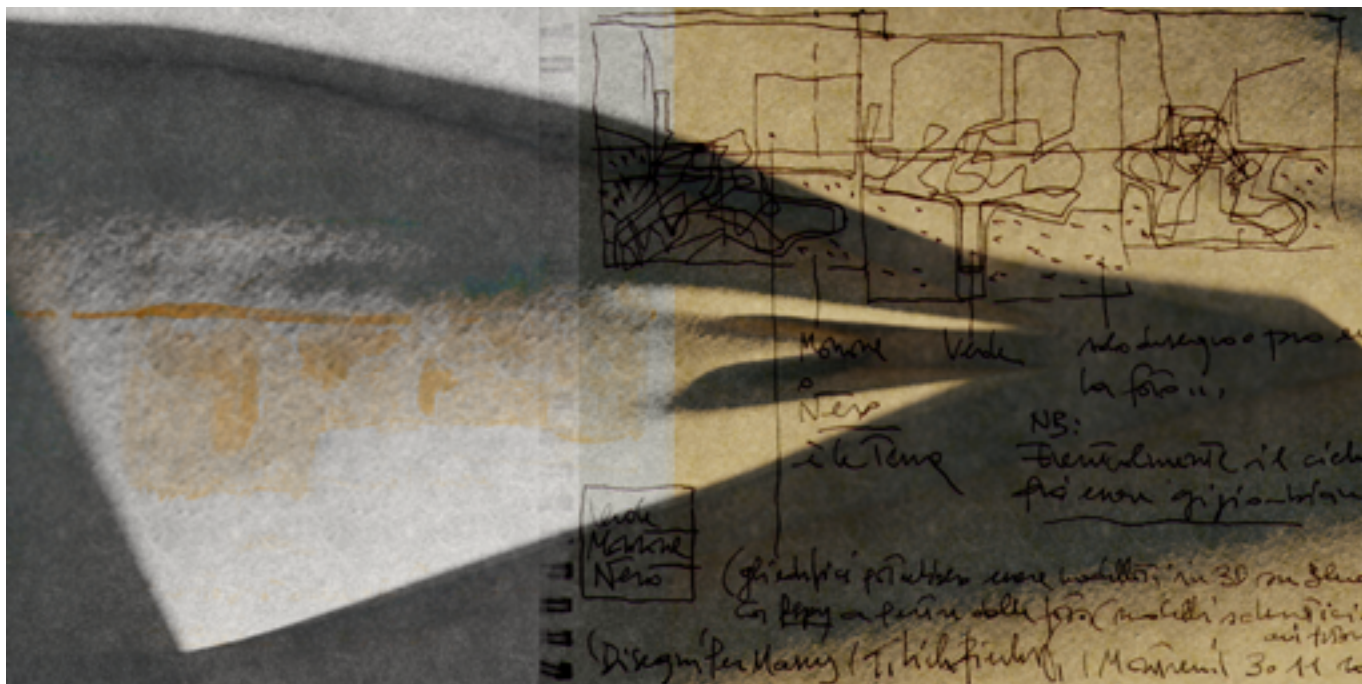
con un cubo  
come sopra

Francesca /  
Foto

Milano /

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*.

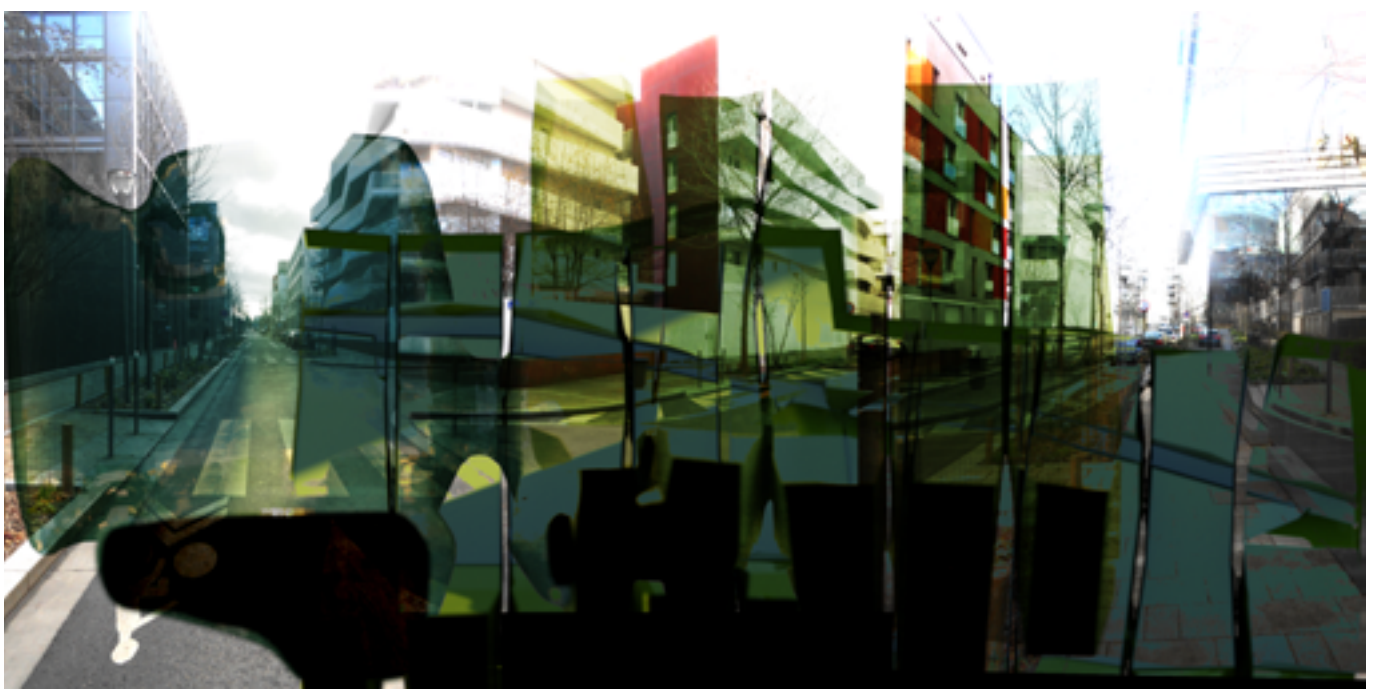
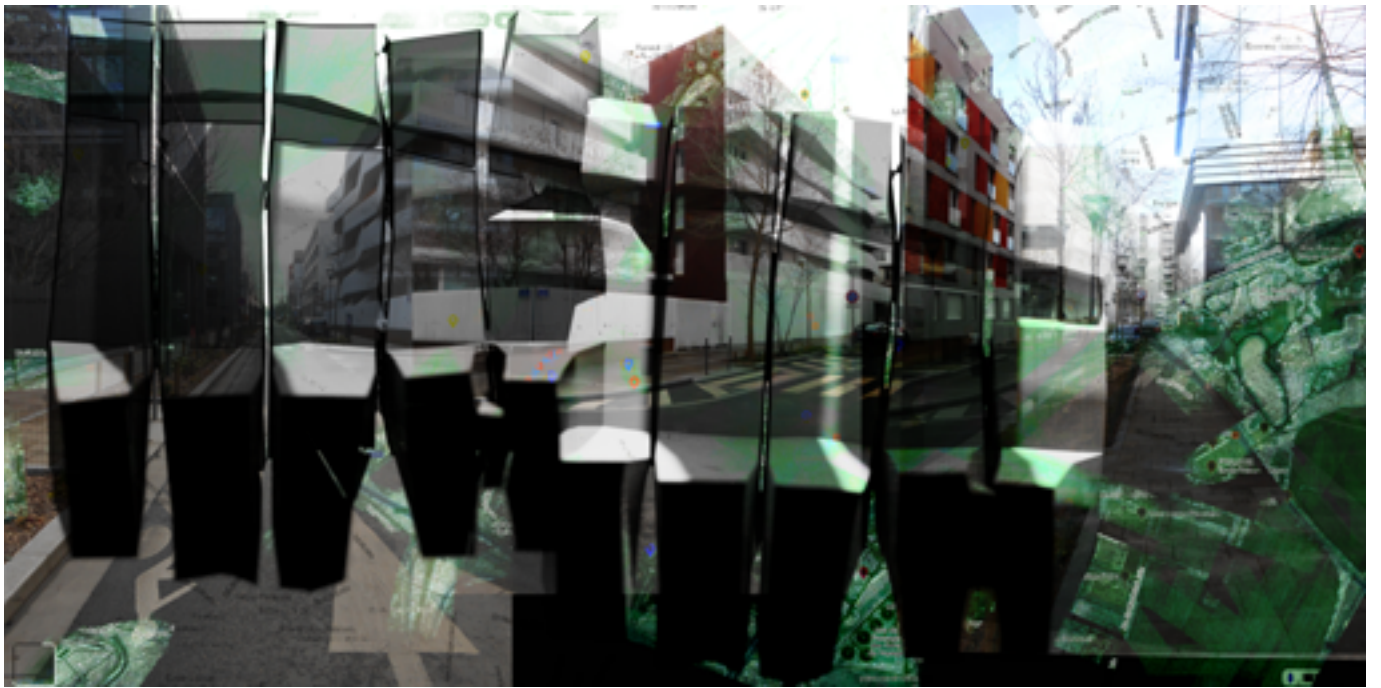
26. Page 104, en haut : « Gare TGV\_Verte ».

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 participent 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 multitudinaux » (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 publicité, 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 fond 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.