



HAL
open science

Espace public, espace privé : un public privé d'espaces ?

Carlotta Buiatti

► **To cite this version:**

Carlotta Buiatti. Espace public, espace privé : un public privé d'espaces ?. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01107646

HAL Id: dumas-01107646

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01107646v1>

Submitted on 21 Jan 2015

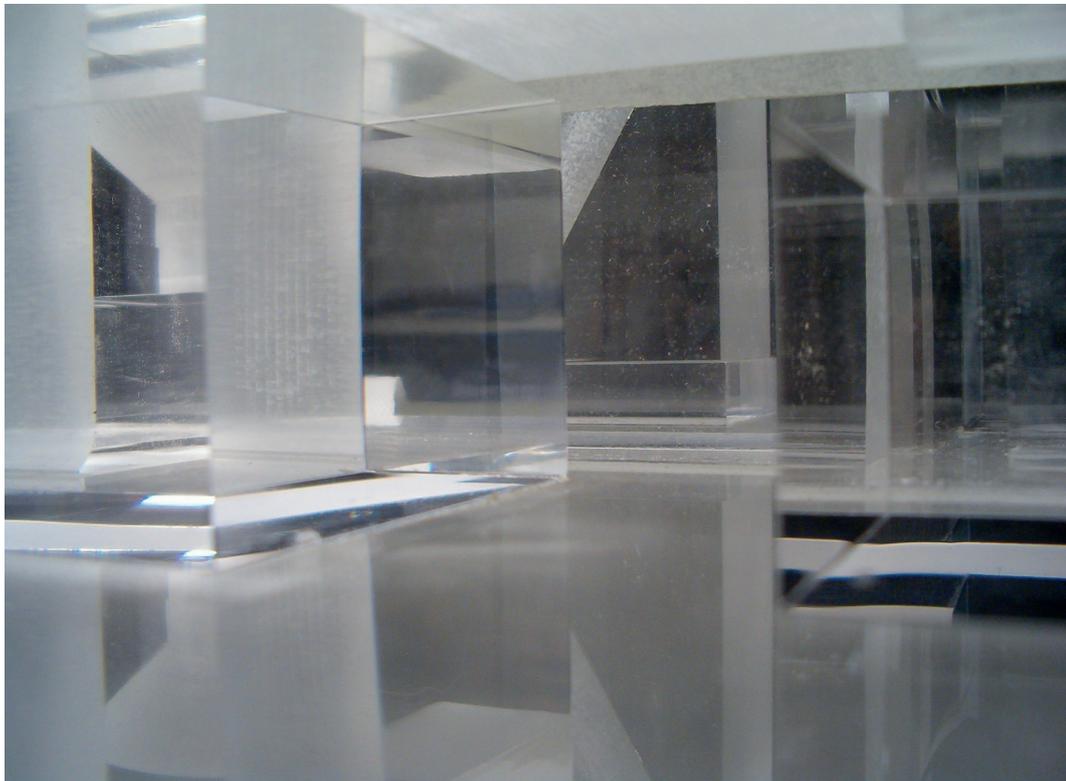
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR d'Arts plastiques et Sciences de l'art

ESPACE PUBLIC, ESPACE PRIVÉ : Un public privé d'espaces ?

Sous la direction de M. Miguel EGAÑA



Carlotta BUIATTI

MASTER II RECHERCHE
ESPACES, LIEUX, EXPOSITIONS, RÉSEAUX

Année universitaire 2013-2014

Carlotta Buiatti - n° étudiante 11131114 - cbuiatti@club-internet.fr

*à mes Parents,
qui m'ont permis d'accéder à l'espace vital.*

Remerciements

Je souhaite adresser mes plus vifs remerciements à mes professeurs
Messieurs Miguel Egaña et Pierre Juhasz.

Ma profonde gratitude s'adresse également à tous ceux qui m'ont apporté leur soutien
affectif et concret le long de ce parcours.

Je songe tout particulièrement à François Peluso, Federica Nadalutti, Marco Buiatti,
Rosella Virgin, Maria Masau Dan, Muriel Dorembus, Licia Bottura, Rossana Caringi,
Grazia Contin, Lionel Bureau, Claudia Rigoulet, Lili Maya et James Rouvelle,
Pascale Amsellem-Renaud, Giuliana Valentinis.

Résumé

Le concept d'espace, d'*espace public* et d'*espace privé*, la différenciation et l'organisation de ces derniers sont au centre des questionnements actuels visant à trouver de nouvelles possibilités d'agencement dans le tissu urbain. S'exprimant à travers des tracés plus ou moins clairs, visibles, matériels, étanches, la démarcation spatiale nous concerne au quotidien. Elle nous permet de mieux circonscrire mentalement notre périmètre essentiel, cet *espace vital* qui, par définition, est indispensable à la vie.

Celui-ci se trouve de plus en plus réduit et soumis aux contraintes, aux réglementations, tout en favorisant une superposition aléatoire et ambiguë entre la sphère publique et la sphère privée. La frontière entre intérieur et extérieur est fragilisée. L'espace qui devrait nous définir se dilate et se contracte au gré des mouvements du monde.

La recherche d'un lieu *entre-deux* nous conduit vers les utopies historiques et autres tentatives visant des solutions et des conditions de vie plus en accord avec l'être humain.

Mots-clés

Espace vital, espace public / espace privé, architecture, utopie, opacité / transparence

SOMMAIRE

Résumé	5
Introduction	8
I - DÉMARCHE	
Chapitre 1 : Description générale de ma pratique	10
L'accueil de la diversité	10
Dessin et Dessen	10
De la chambre noire à la chambre claire	11
Le processus de recherche	12
Marche, démarche et matériaux de récupération	13
La vibration du papier calque	15
La matière sonore, une matière invisible qui nous rend moins aveugles	18
Chapitre 2 : Description des œuvres	19
Une pratique hétérogène : un dessein involontaire ?	19
Marcher dans la ville sans un but précis mais avec un <i>objectif</i>	19
L'architecture comme musique	23
La <i>fuite</i> et les chutes	25
L'avènement du sonore	28
<i>Plasti-cité</i>, une ville récupérée	32

II - REPÈRES

Chapitre 1 : Notions et définitions : du lieu commun au lieu proprement dit ?	35
L'espace entre les lignes et entre les mots	35
Domaine public et domain privé	35
Définition d'<i>espace public</i> : des limites incertaines	37
Définition d'<i>espace vital</i> : une définition problématique	41
L'espace du dehors, lieux et <i>Non-Lieux</i>	44
L'espace du dedans, <i>l'immensité intime</i>	45
Chapitre 2 : L'Utopie aura-t-elle lieu ?	47
Citadelles intérieures et cités idéales	47
La recherche de l'équilibre : entre microcosme et macrocosme	57
Utopies, dystopies, hétérotopies	55
La société idéale : une utopie irréalisable ?	62
La convivialité, la politesse et les belles manières	63
L'architecture de verre et les traces	65

III - RÉSONANCES

Visions et visionnaires	68
Entre dadaïsme et Bauhaus	72
Les contemporains	74
Au cinéma	78
Conclusion	82
Bibliographie	85

Introduction

*Si je te dis que la ville vers laquelle tend mon voyage
est discontinuée dans l'espace et dans le temps,
plus ou moins marquée ici ou là, tu ne dois pas en conclure
qu'on doit cesser de la chercher¹.*

Italo Calvino

*“ Ne pas trouver son chemin dans une ville ne signifie pas grand-chose.
Mais s'égarer dans une ville comme on s'égaré dans une forêt
demande toute une éducation ”, écrit Walter Benjamin à propos de Berlin²
bien avant les dérives parisiennes des situationnistes...*

*Cette éducation, sentimentale en quelque sorte,
d'un passant qui se refuse à n'être qu'un passager, débute fort tôt,
sinon dès l'enfance accompagnée, du moins dans l'adolescence,
ce moment où l'essor de la maturité s'accompagne de l'urgence d'un échappement libre³.*

Paul Virilio

Espace public, espace privé : un public privé d'espaces ?

Le concept d'espace, d'espace public et d'espace privé, la différenciation et l'organisation de ces derniers sont au centre des questionnements actuels visant à trouver de nouvelles possibilités d'agencement dans le tissu urbain. S'exprimant à travers des tracés plus ou moins clairs, visibles, matériels, étanches, la démarcation spatiale nous concerne tous. Elle nous permet de mieux circonscrire mentalement notre périmètre essentiel, cet *espace vital* qui, par définition, est indispensable à la vie. Ces délimitations sont souvent évoquées, de manière plus ou moins explicite, dans ma démarche et dans ma pratique artistique.

Ayant grandi dans une région italienne du nord-est, où le rideau de fer - barrière emblématique de la guerre froide⁴ - marquait nettement, jusqu'en 2004, la limite entre deux

¹ I. Calvino, *Les villes invisibles*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2013, trad. de l'italien Jean Thibaudeau, p. 197-198.

² W. Benjamin, *Enfance berlinoise*, Sens unique, 10/18, 2000.

³ P. Virilio, *Ville Panique : Ailleurs commence ici*, Paris Editions Galilée, 2004, p.11.

⁴ « De Stettin dans la Baltique jusqu'à Trieste dans l'Adriatique, un rideau de fer est descendu à travers le continent. » Avec cette déclaration de Winston Churchill en 1946, la métaphore a pris forme. Barrière réelle et idéologique, le rideau de fer, malgré sa disparition matérielle récente sur toute la longueur de nos frontières, a laissé derrière lui des plaies encore ouvertes.

mondes grevés par leurs blessures respectives, j'ai développé rapidement une curiosité croissante pour la notion d'*espace vital*, puis pour la forme et la qualité que ce dernier revendique. L'observation de cet espace invisible qui, à grande ou petite échelle, nous entoure et nous définit en s'adaptant aux circonstances, constitue l'objet central de ma recherche.

Démarré à la lisière d'une frontière longtemps barbelée, mon parcours vise à présent la compréhension de la notion d'*espace vital* au sein d'une agglomération urbaine, lieu de tous les possibles et emblème d'un univers où la concentration des multitudes pose le problème de l'espace existentiel. Celui-ci se trouve de plus en plus réduit et soumis aux contraintes, aux réglementations, tout en favorisant une superposition aléatoire et ambiguë entre *public et privé*. La frontière entre intérieur et extérieur est fragilisée. L'espace qui devrait nous définir se dilate et se contracte au gré des mouvements du monde.

Dans *La poétique de l'espace* Gaston Bachelard écrit : *Alors, à la surface de l'être, dans cette région où l'être veut se manifester et veut se cacher, les mouvements de fermeture et d'ouverture sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitation que nous pourrions conclure par cette formule : l'homme est l'être entr'ouvert*⁵.

Cette hésitation entre fermeture et ouverture m'interpelle, la possibilité d'un lieu *entre-deux* m'incite à chercher du côté des utopies historiques et autres tentatives visant des solutions et des conditions de vie plus en accord avec l'être humain. Les questions que je vais poser portent donc principalement sur l'*espace vital* en tant que condensé intégrant les notions d'espace public et d'espace privé. Ces concepts sont présentés dans le titre du mémoire comme un jeu de mots et posent déjà une première question : sommes-nous privés d'espace ? Qu'est donc plus précisément cet espace et où se situe-t-il ? Sommes-nous contraints de lutter pour le conquérir ou y avons-nous droit d'emblée ? Comment le partager avec autrui ?

Divisée en trois parties, visant respectivement ma démarche, mes repères théoriques et les résonances artistiques liées à mon travail, cette recherche va tenter de répondre aux questionnements évoqués, me permettant d'élargir ma réflexion à partir de ces traces et de ces premiers jalons.

⁵ G.Bachelard, *La poétique de l'espace*. Presses universitaires de France, Paris, 1989, p. 200.

I - DÉMARCHE

Chapitre 1 : Description générale de ma pratique

L'accueil de la diversité

Crayons, feutres et pastels de toute sorte ont longtemps été accueillis par une petite trousse tissée qui m'a suivie jusqu'à l'âge adulte. Naturellement, au fil du temps, ces outils ont évolué et différents modèles de stylos et portemines se sont succédés à l'intérieur de mon étui selon les nécessités du moment et notamment de mes études. Au fur et à mesure, l'ancien outillage spontané a été remplacé par le matériel professionnel, tandis que le petit plumier de l'époque, fidèle et résistant, continue encore de s'adapter aux nouvelles exigences de mon activité. Il symbolise un parcours que je vais tenter d'esquisser pour définir l'hétérogénéité de ma pratique.

Dessin et dessein

« *Dessein* n'est que *dessin* pris figurément » précise *Le Littré*, « c'est-à-dire ce que l'on dessine ou désigne, car ces deux mots sont identiques ». Dans la langue italienne, les deux vocables sont tout aussi proches qu'en français. *Disegnare*, du latin DESIGNARE (marquer d'un signe), est formé à partir de la préposition DE et du nom SIGNUM (signe, marque, empreinte). Tracer par des signes la forme d'un objet, puis, au sens figuratif, décrire avec des mots, mais aussi tracer dans l'esprit les lignes principales d'un projet, créer, fixer avec notre pensée, déterminer.

De la même manière, le verbe anglais *to design* signifie à la fois dessiner et concevoir en fonction d'un plan, d'une intention, d'un dessin.

Cependant, à partir du XVIII^e siècle, les deux mots prennent des sens distincts, comme si l'art avait fini par séparer le geste de dessiner du projet, de l'intention.

La ligne de démarcation entre spontanéité et intention étant difficile à cerner, il semble difficile de prendre position pour l'une ou l'autre de ces propositions, surtout si l'on songe à l'élan instinctif que nous avons presque tous, dès l'enfance, à nous exprimer sur des supports variés avec le moindre instrument à gribouillis.

Pour ma part, sciemment ou non, le dessin a toujours été un recours naturel et aussi,

avec l'âge, un antidote contre des *noircissements* intérieurs, plus ou moins identifiés comme tels, selon les périodes et le degré de conscience.

Cette habitude - spontanée et instinctive dans un premier temps - s'est avérée ensuite très utile dans mon activité de designer graphique, métier que j'exerce encore aujourd'hui en indépendant et qui m'offre constamment le plaisir du tracé, qu'il soit dirigé en fonction d'une intention, d'une recherche, ou, au contraire, libre et déconnecté.

De la chambre noire à la chambre claire

Ayant choisi l'option *photographie et design graphique* pendant ma formation initiale en arts appliqués, j'ai eu l'occasion de pratiquer, entre autres, les techniques du développement argentique et d'effectuer mes propres tirages.

Assister à l'émergence d'une impression sur papier sensible a été pour moi – on peut le dire - révélateur.

Le passage du négatif au positif, l'utilisation de produits et outils spécifiques dans une *chambre noire*, cuves, éprouvettes, pinces, thermomètre, liquide révélateur, fixateur, agrandisseur, etc., ont tous largement contribué à ma fascination pour cette pratique.

Avec l'avènement de la photographie dite numérique, sa flexibilité et son incontestable accessibilité, tous mes vieux outils de caractère ont été remplacés par un simple appareil digital pouvant être relié à un commun ordinateur. Une fois les prises de vue téléchargées, ce dernier se charge de transformer l'ancien émouvant et lent rituel du développement dans l'obscurité en une succession de gestes mécaniques et rapides effectués devant un écran lumineux.

Nous voilà ainsi dans une *chambre claire*⁶, ou *camera chiara*, terme parfois utilisé en Italie pour indiquer les instruments actuellement mis à disposition par les technologies informatiques pour la manipulation d'images numériques, par extension et opposition au concept de *camera oscura*, lieu d'élaboration basée sur la technologie chimique. Epreuves, corrections, retouches, impressions et tirages sur un vaste choix de supports deviennent ainsi aujourd'hui quasiment instantanés, facilement accessibles et prêts à

⁶ Allusion au célèbre ouvrage de Roland Barthes *La Chambre claire : Note sur la photographie* (Paris, Gallimard, coll. Les Cahiers du cinéma, 1980), dans lequel l'auteur mène une enquête approfondie sur le rapport entre réalité et image, communication et représentation photographique.

différentes utilisations. A l'heure actuelle, on pourrait plutôt parler de *chambre éclair*... Toutefois, n'étant pas forcément une adepte inconditionnelle d'une certaine idée de *progrès*, de croissance indéfinie et forcenée, de vitesse et productivité de plus en plus accélérées, tout en reconnaissant l'utilité d'une partie des technologies et des procédés innovants au sens large, je m'interroge souvent au sujet des dérives de la rentabilité et de la servitude qu'elles peuvent générer.

Encore une fois, c'est au cours de mon activité professionnelle que l'exigence d'adaptation aux outils de production actuels s'est manifestée. Aujourd'hui je ne saurais regretter l'acquisition de ces nouvelles connaissances – devenues, par ailleurs, incontournables dans le métier - mais une observation plus attentive par rapport à mon activité, à mes outils, à leur impact et leur fonction productive, est en train de se développer.

A ce propos je souhaite intégrer une citation d'Ivan Illich – penseur remarquable et critique de la société industrielle – qui, analysant l'idée d'*outil convivial*, au début des années 70 avançait déjà ce constat : *La prise de l'homme sur l'outil s'est transformée en prise de l'outil sur l'homme*⁷.

Son œuvre, originale et visiblement un peu oubliée, a largement contribué à nourrir mon travail et les recherches autour de ma problématique.

Le processus de recherche

Le besoin de tester différents supports et *mediums* procède ainsi, dans une certaine mesure et comme déjà évoqué, de mes expériences professionnelles en tant que designer, dans lesquelles une recherche permanente, une exploration régulière et protéiforme, plus une certaine flexibilité, s'avèrent indispensables.

Les différentes - et parfois nombreuses - étapes nécessaires à la recherche d'éléments que je souhaite convoquer et tester, par exemple lors d'une nouvelle expérimentation d'assemblage, ou lors d'une installation, représentent autant d'occasions susceptibles d'alimenter la relation entre recherche et regard, entre regard et création. Ainsi le processus de recherche est déjà une construction et la construction devient recherche au cours d'un dialogue permanent.

⁷ Ivan Illich, *La convivialité* (1973), Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 26.

Cependant j'ai souvent l'impression de me laisser choisir par les matériaux, de me « résigner » devant leurs caractéristiques plastiques, leur présence et leur résonance, en m'adaptant aux contraintes qu'ils peuvent soulever. Le travail, en quelque sorte, est déjà accompli par leur simple présence et la spécificité de leurs caractéristiques. Mon intervention se limite alors à l'assemblage d'un matériel catalyseur et dispersé qui attendrait de ferventes retrouvailles. Lors d'une réalisation plastique, j'agis parfois en tant que simple liant, secondant le besoin de transformation et d'expression qui vibre à l'intérieur des formes. Les éléments constitutifs, quant à eux, ont souvent plusieurs rôles et fonctions, comme il sera explicité dans les paragraphes suivants.

Marche, démarche et matériaux de récupération

*Lorsque j'ai décidé de sortir du champ de l'architecture, ma première impulsion n'était pas d'ajouter à la ville mais plutôt d'absorber ce qui était déjà là, de travailler à partir des résidus ou des espaces négatifs, des trous, des espaces entre*⁸.

Cette citation de Francis Alÿs, artiste belge, architecte de formation, né à Anvers en 1959 et depuis 1987 installé à Mexico - devenu entre-temps son paradigme urbain - correspond particulièrement bien à mon approche et m'aide à ouvrir davantage le champ des possibilités.

Importante et heureuse découverte au cours de ma formation universitaire, l'œuvre d'Alÿs, malgré un manque apparent de liens directs et immédiats avec mes principaux questionnements, m'a d'abord captivée par son originalité. Puis, suivant les sillons tracés par ses multiples trajectoires, j'ai trouvé des indices et des parallèles "convergeant" vers mes réflexions et ma pratique.

Son œuvre éclectique, constituée de dessins, peintures, sculptures et en grande partie de performances, photographies et vidéos, se développe et se décline dans plusieurs villes, lieux particuliers et emblématiques du monde entier. Engagé mais pas militant, à la fois léger et grave, dans son œuvre et ses investigations de l'espace public, on déambule constamment entre condensation et prolifération, entre local et global, entre

⁸ D'après le catalogue de l'exposition *Rumours : A conversation between Francis Alÿs and James Lingwood* (*Rumeurs : Une conversation entre Francis Alÿs et James Lingwood*), Francis Alÿs, Seven Walks, Artangel, Londres 2005, p. 44.

visible et invisible. Avec des actions simples, des moyens modestes et la singularité de son langage poétique, allégorique et ironique, l'artiste affronte de grandes réalités politiques et sociales. Le point de départ de ses activités trouve souvent son origine dans ses promenades à travers la ville, sorte d'observatoire privilégié et stratégique sur la vie et le monde. Ces déplacements s'effectuent souvent de manière aléatoire, sans protocole précis. Revendiquant la primauté de l'action sur le résultat, Francis Alÿs, par le biais de ses flâneries, dessine des labyrinthes invisibles qui, malgré leur ambiguïté et absurdité apparentes, incitent à la réflexion.

Le critique et historien d'art Cuauhtémoc Medina résume bien ici la démarche artistique d'Alÿs : *Une bonne partie de son travail consiste à explorer les redondances, les cycles tautologiques et les actes de gaspillage, à transformer en actions-fictions la faillite de la pensée systématique et instrumentale*⁹.

Véritable laboratoire en plein air, la rue représente ainsi un gros réceptacle d'éléments avec lesquels pouvoir ensuite créer des rencontres inattendues.

En ce sens, découvrir l'approche de Francis Alÿs dans ses premières actions – comme, par exemple, *The Collector*¹⁰ – a été fructueux et encourageant par rapport à la position d'un engagement politique et poétique auquel je me sens proche. La récupération de résidus et de restes m'intéresse tout particulièrement.

Inspiré par cette pratique singulière et ouverte dont la documentation est toujours facilement accessible¹¹, mon travail, bien que de nature plus modeste, cherche aussi à questionner les dysfonctionnements de notre société. À mon tour j'essaie de défier un réel contradictoire et peu accueillant en proposant ma vision et mon écoute.

La recherche et la réhabilitation de matériaux inhabituels stimulent mes perceptions.

⁹ Extrait du catalogue Francis Alÿs : *A Story of Deception (Francis Alÿs : Une Histoire de Duperie)*, édité par Mark Godfrey, Klaus Biesenbach, Kerry Greenberg et Dirk Snauwaert à l'occasion de l'exposition qui a eu lieu à la Tate Modern à Londres et au Wiels de Bruxelles en 2010, puis au Moma à New York en 2011.

¹⁰ *The Collector*, Mexico 1990 - 1992. Sur une durée indéterminée, un collecteur magnétique à forme de petit chien - animal que l'artiste affectionne - suit les pas de l'artiste, se promène dans la ville en se recouvrant de toutes sortes de résidus métalliques.

¹¹ Dans une volonté de rendre l'œuvre accessible au plus grand nombre, de démocratiser l'art en la sortant du musée, le site internet de l'artiste - mentionné dans la bibliographie - offre la possibilité de visionner et télécharger librement la plupart de ses vidéos et de son travail documenté, ce qui est plutôt rare dans les pratiques artistiques courantes et mérite d'être rappelé.



Francis Alÿs, *The Collector* (Le Collecteur), Mexico, 1990 - 1992

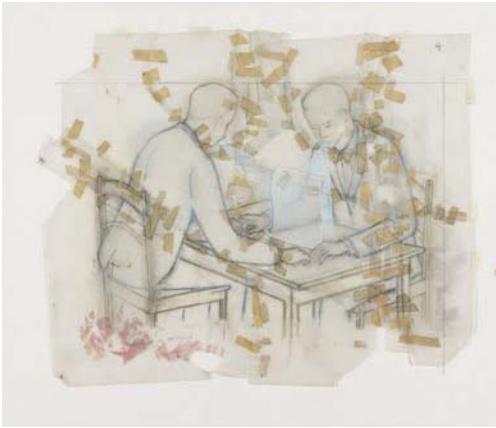
De plus, les textures particulières de certains éléments constituent souvent une sorte de lentille grâce à laquelle l'insondable et l'invisible peuvent prendre forme. Le papier-calque est certainement l'une de ces matières emblématiques.

La vibration du papier-calque

Ayant toujours eu une place prééminente parmi mes supports de prédilection, le papier-calque, représente encore un élément d'affinité avec Francis Alÿs. Éclectique et prolifique, l'artiste réalise, en effet, de nombreux dessins sur papier-calque, subjectile incontournable par rapport à sa formation en architecture. Il s'agit souvent d'esquisses préparatoires pour des œuvres à venir. Cependant, lorsque ces dernières ne sont pas réalisées, les dessins restent vivants et autonomes, pouvant constituer une œuvre à part entière.

Grâce notamment aux qualités plastiques de sa fibre translucide, le papier-calque permet un nombre infini d'essais, de superpositions, de jeux de transparences, qui donnent un volume diaphane et fragile, et apportent une dimension poétique d'une grande finesse, ici rehaussée par un contraste saisissant dû à la profusion des lambeaux de ruban adhésif que l'artiste laisse apparaître.

L'utilisation, volontairement révélée, de ce mélange particulier de matériaux

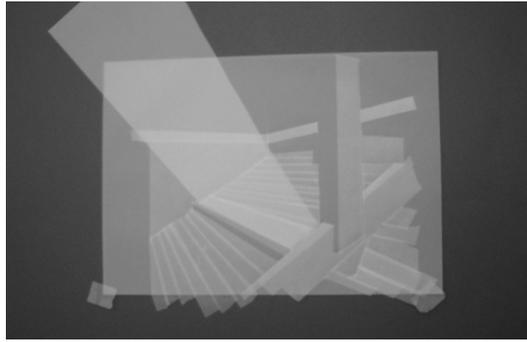


Francis Alÿs, *Sans titre*, graphite, peinture et ruban sur papier-calque, 34 x 38,7 cm, 1999
Francis Alÿs, *Sans titre*, graphite, peinture et ruban sur papier-calque

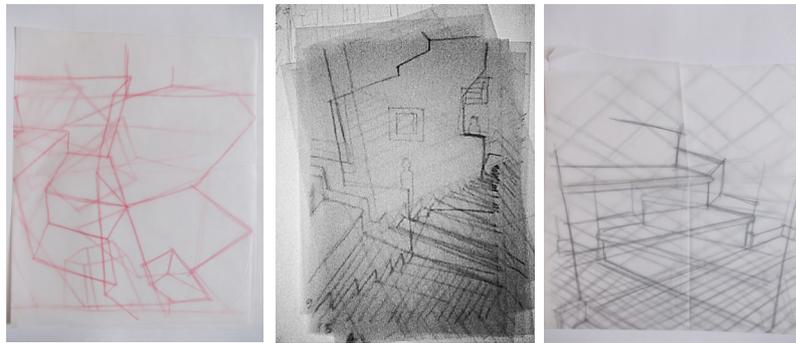
habituellement exploités pour des travaux préparatoires - et qu'on aurait plutôt tendance à cacher – participe aussi d'une démarche singulière et contribue à la cohérence d'une réflexion autour des économies informelles, des usages de *médiums* alternatifs et de récupération.

Ayant moi-même toujours eu à disposition un reliquat important de papier-calque, généralement récupéré dans l'atelier de mon père, son utilisation s'est avérée instinctive pour tout croquis préparatoire à l'origine d'un projet. Cependant, interpellée par la qualité plastique du calque et quelques-unes de ces « matières-outils », comme le ruban adhésif, j'ai souhaité les utiliser également en tant que médium à part entière. Ainsi, comme dans l'épreuve ci-dessous, la recherche sur la transparence a été réalisée entièrement avec calque et ruban translucide superposés s'alternant sur les opacités de la réserve.

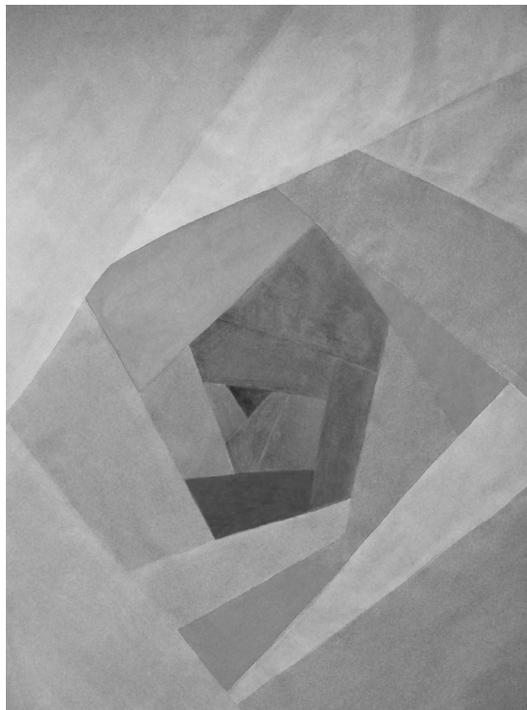
Il arrive également qu'un positionnement aléatoire de la feuille de calque, ou une superposition accidentelle des feuilles, se produise pendant le travail, transformant l'idée de départ en projet imprévu, en rencontre fortuite de tracés et de formes entrecroisées, ouvrant alors de nouvelles perspectives et des profondeurs inattendues. Stimulant mon imaginaire, ces espaces inédits générés par la translucidité – ou quasi transparence - de la matière, révèlent ainsi des labyrinthes improbables dans lesquels j'apprends à reconnaître une bouleversante familiarité. Se révélant peu à peu, l'espace, ainsi dilaté ou contracté fortuitement, m'absorbe dans ses entrailles et une lente élaboration mentale s'ensuit pour saisir au mieux toutes les caractéristiques originales ayant fait surface.



C. Buiatti, *Sans titre*, Ruban adhésif translucide et calque sur papier, 28 x 35 cm, 2011



C. Buiatti, Croquis sur feuilles de calque superposées accidentellement permettant ainsi un regard amplifié, quasi tridimensionnel, amenant à la réalisation du projet *Escalier* ci-dessous, 2011



C. Buiatti, *Escalier*, Acrylique sur papier, 70 x 50 cm, 2011

La matière sonore, une matière invisible qui nous rend moins aveugles

L'écho déclenché en moi par la profusion des traits et des superpositions graphiques mentionnées au paragraphe précédent a ouvert de nouvelles pistes de recherche. De la translucidité poreuse et vibrante de matières suggestives jusqu'à l'immatérialité « épaisse » des résonances intérieures, le passage a été fluide et naturel.

L'espace extérieur, le visible, le tangible ont rencontré l'espace intérieur, l'invisible, l'impalpable. Un besoin d'ouverture vers une autre dimension capable de relier mes préoccupations, tout en leur donnant forme, se manifeste fréquemment. L'émergence du son, élément intégré récemment à ma pratique artistique, va donc contribuer à élargir la réflexion sur l'*espace vital* et ses implications. Résonner pour mieux raisonner.

Si l'avènement de l'élément sonore dans ma recherche en arts plastiques est assez récent, une initiation à l'art des sons a eu lieu beaucoup plus tôt au cours de l'enfance. Mes parents, mélomanes, ont toujours encouragé et facilité l'accès à la musique qui a rapidement pris une place privilégiée parmi mes passions.

L'étude d'un instrument en premier lieu, puis la découverte du chant et son apprentissage approfondi, m'ont permis de développer une sensibilité auditive que je souhaite à présent mettre en résonance avec mes épreuves dans le domaine des arts plastiques. L'étude du chant a notamment contribué à aiguïser l'écoute me permettant ainsi de mieux « regarder ». A ce sujet je veux rappeler une réflexion de l'artiste américain Bill Fontana (1947) dont les travaux ont influencé mes expériences récentes. Selon l'artiste, qui a débuté en tant que compositeur, si nous étions formés à prendre conscience de chaque bruit autour de nous, nous pourrions avoir un sens spatial comparable à la vue. Hélas, généralement nous ne sommes pas habitués à cet exercice dans notre société et cela contribue fortement à ce qu'il n'hésite pas à définir *notre aveuglement culturel*¹².

¹² B. Fontana, renseignements collectés sur le site de l'artiste : www.resoundings.org/

Chapitre 2 : Description des œuvres

Une pratique hétérogène : un *dessein* involontaire ?

Comme déjà précisé dans mon introduction générale, les travaux que je vais analyser et détailler dans les prochains paragraphes, sont de nature assez différente. Toutefois, je me suis aperçue, chemin faisant, qu'ils participaient tous, quelque part, d'un seul et même but, ils tendaient tous vers une seule et même finalité. A l'instar d'une chasse au trésor, chaque petit indice a conduit aux tentatives suivantes. D'une manière quasiment involontaire chaque étape, y compris le geste le moins abouti, a contribué à l'étude du problème au cœur de ce mémoire.

Comme nous le verrons plus en détail mes préoccupations gravitent principalement autour du concept d'*espace vital*, de la qualité de nos cadres de vie, de nos espaces - qu'ils soient publics ou privés.

Afin de mieux cerner les nombreuses implications de la thématique choisie, et dans l'espoir de pouvoir apporter une contribution aux questionnements soulevés, j'ai souhaité convoquer l'ensemble des travaux récents en exploitant plusieurs pistes, dans différents champs d'expression.

Marcher dans la ville sans un but précis mais avec un *objectif*

*Le rôle du photographe, sa fonction de ventriloque,
n'est-elle pas de faire entendre ceux que l'on n'entend pas*¹³ ?

Vincent Stoker

Nous évoquons plus haut l'originalité et le fondement de la démarche de Francis Alÿs constituée en particulier par le déplacement. Comme suggéré par les célèbres vers : *Caminante no hay camino, se hace camino al andar* (Marcheur, il n'y a pas de chemin, le chemin se fait en marchant)¹⁴, le processus en cours de réalisation compte plus

¹³ D'après le texte *Heterotopia, la chute tragique*. Extrait du site internet de l'artiste.

¹⁴ Extrait du poème *Caminante no hay camino*, Antonio Machado Ruiz (1875-1939).

que le résultat final et devient aussi une forme de résistance sociale et une discipline poétique. Pendant ces moments de suspension le regard s'exerce à déceler ces infimes détails quasiment imperceptibles qui forment une sorte d'inconscient du lieu qu'on traverse, ces passages cachés, ces fissures authentiques de la voie urbaine que Thomas De Quincey appelait *Northwest Passages* (Passages du Nord-Ouest)¹⁵, des raccourcis vers l'inconnu...

*Marcher, en particulier errer ou flâner, c'est déjà – en rapport à la culture de la vitesse de notre époque – une sorte de résistance. (...) La marche procure un état de conscience prolifique. À l'ère du numérique, c'est aussi l'un des derniers espaces privés*¹⁶. F. Alÿs

Méthodologie qui lui permet aussi de s'affranchir du système de l'art, de la production, de la consommation et de l'efficacité qui sont au cœur de la pensée économique moderne et contemporaine. En outre, sa vision de la marche dans *l'espace public* - considérée par lui comme l'un *des derniers espaces privés* - est particulièrement intéressante et contribuera à étayer la recherche concernant les deux concepts principaux de ma problématique : *le public et le privé*.

Avoir eu l'opportunité de découvrir et analyser la pratique d'Alÿs, ses nombreuses déambulations et interventions, à travers ses vidéos et les publications qui lui sont consacrées, m'a permis de commencer à tisser différemment ma propre cartographie et de considérer la marche - et les sensations foisonnantes qu'elle procure - comme partie intégrante du processus créatif. Une promenade peut devenir alors l'occasion de grandes rencontres, notamment avec soi-même. Et, dans certains cas, tout en étant sans but, il peut y avoir un *objectif*...

Effectivement, sensibilisée depuis longtemps aux problèmes liés à la mobilité conditionnée dans nos espaces de vie quotidiens – certainement un héritage paternel par

¹⁵ Thomas de Quincey (1785-1859), écrivain, journaliste, essayiste et traducteur anglais, parmi les plus originaux et significatifs de son temps, précurseur des *dérives* – qui inspireront notamment Guy Debord, aimait parcourir Londres sans aucun but défini, se perdre dans la ville, se mélanger à la foule en suivant son courant et ses pulsations. Les *Passages du Nord-Ouest* – dont il est question dans son récit autobiographique *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* - représentent ces impasses oubliées, ces fissures urbaines qui, éloignées du ferment quotidien, peuvent conduire à une *ville intérieure* occulte et imprévue où le familier devient inconnu et bouleversant.

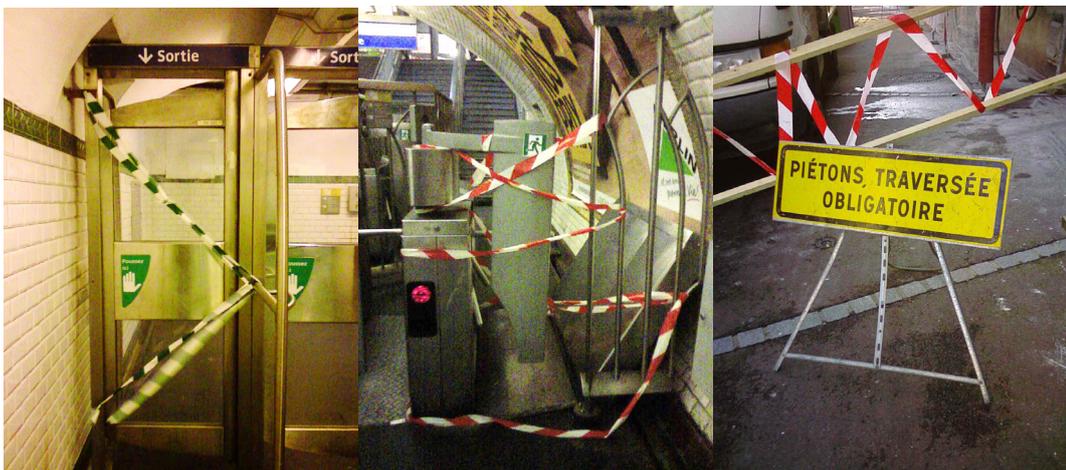
¹⁶ Extrait du catalogue *Francis Alÿs : A Story of Deception*, *op. cit.*



C. Buiatti, *Contre-plongées*, Photos numériques, dimensions variables, 2009



C. Buiatti, *Quartier Grenelle*, Photos numériques, dimensions variables, 2009



C. Buiatti, *Passage obligé*, Photos numériques, dimensions variables, 2013

rapport aux barrières architecturales et le non-respect des normes urbanistiques¹⁷ - j'ai pris l'habitude de photographier spontanément tout ce qui peut renvoyer à ce sujet, constituant ainsi une petite archive de recherche numérique censé documenter mes trajets aléatoires dans la ville.

Au début de mon enquête une observation sélective a été déployée afin de mieux saisir l'aspect formel et purement architectural des volumes, l'esthétique de certaines lignes de construction et des vues en contre-plongée, le « graphisme » des façades, d'enchèvètements particuliers, d'échafaudages et chantiers. Puis, animée par un simple désir de témoignage direct concernant mon environnement quotidien et quelques-unes de ses « hostilités » courantes, la recherche s'est étendue aux recoins inhospitaliers dans lesquels je traque les grillages, les barrières, les obstacles, les tourniquets, les contresens toujours si abondants dans le tissu urbain.

¹⁷ Particulièrement attentif aux difficultés des personnes à mobilité réduite et très critique par rapport à l'inertie et à la négligence des administrations locales concernant ce sujet, mon père, en tant qu'architecte, était très investi dans la conception d'espaces confortables et spécialement aménagés pour les publics défavorisés.

L'architecture comme musique

L'architecture, c'est de la musique figée.

Johann Wolfgang von Goethe

Cette pratique de capture d'image représente pour moi, aujourd'hui encore, un moyen efficace pour analyser la réalité et mieux appréhender les détails des lieux visités.

De plus, ces premières expériences m'ont incitée à lire *entre les lignes de construction*, à déchiffrer les *partitions*¹⁸ et à pénétrer leurs espaces.

Capable de saisir, par sa nature, un temps trop bref pour être perçu par l'homme, l'objectif révèle ce qui nous échappe et permet la création d'une archive quasiment illimitée de fragments de vie autrement irrécupérables.

Il devient alors important de choisir, extraire et recadrer une parcelle du quotidien pour la préserver et lui donner le temps de retentir et de se montrer au-delà de sa surface. Lors d'une promenade à travers la ville, je ressens souvent le besoin de capturer ces fragments visuels qui représentent autant de pulsations ayant un impact sensible sur mes propres battements rythmiques. Avec ses *tempi*¹⁹ géométriques saccadés et changeants, la ville me communique ainsi, à travers la restitution graphique de sa composition, son état d'âme avec lequel je cherche, parfois sans y parvenir, à être en syntonie et *en mesure*²⁰.

Ces captations visuelles procèdent ainsi d'une double exigence : s'emparer d'une méthode pouvant révéler l'imperceptible et trouver parallèlement un moyen pour *mesurer* l'espace tout autour en définissant mes distances, mes limites.

Comme nous l'avons vu, la compréhension de l'espace se fait déjà, et en bonne partie, à travers la marche et par l'écoute des sensations physiques qu'elle provoque. Emerge ensuite la nécessité de cadrer et fixer dans la mémoire un condensé constitué par un ou

¹⁸ Le mot *partition*, dérivé du latin *partitio*, a perdu son sens initial de division au profit du mot partage en français. Un temps utilisé pour désigner le résultat d'un partage, il est depuis essentiellement utilisé dans des contextes spécialisés. Dans ce parallèle entre architecture et musique, je souhaite évoquer les deux acceptions les plus courantes : d'un côté la division d'un territoire, d'un espace et de l'autre la page ou recueil de musique représentant la totalité d'une œuvre.

¹⁹ De l'italien *tempo* (temps), au pluriel *tempos* ou, plus rarement, *tempi* selon le pluriel italien, le tempo correspond à l'allure (la rapidité relative, la vitesse ou encore le mouvement) d'exécution d'une œuvre musicale.

²⁰ Mesure : division du rythme en valeurs proportionnelles. Espace compris entre deux barres de mesure.

plusieurs détails de l'objet choisi et la somme de sensations vécues au moment de la prise de vue afin de créer une résonance.

Progressivement, parfois longtemps après la prise d'image, ces fragments, ces lignes de démarcation de l'espace se réaniment en moi, prennent de l'autonomie, se détachent de leurs surfaces et volumes, comme autant de *lignes de fuite*²¹ affranchies pouvant se transformer en projet inattendu.

Alors je me laisse volontiers emporter par elles, m'engageant sur leurs trajectoires fuyantes, afin de comprendre où elles peuvent me conduire.

Qu'est-ce que je fuis au juste ? Peut-être tout simplement les espaces cloisonnés.

²¹ Dans la langue italienne le mot *fuga* (fuite) permet encore un parallèle intéressant avec la musique : outre à conserver les mêmes définitions qu'en français ce terme traduit également le mot *fugue*, ce qui désigne une forme de composition musicale dont le thème, ou sujet, passant successivement dans toutes les voix, et dans diverses tonalités, semble sans cesse *fuir*.

La fuite et les chutes

*La fuite reste souvent, loin des côtes, la seule façon de sauver le bateau et son équipage. Elle permet aussi de découvrir des rivages inconnus qui surgiront à l'horizon des calmes retrouvés. Rivages inconnus qu'ignoreront toujours ceux qui ont la chance apparente de pouvoir suivre la route des cargos et des tankers, la route sans imprévu imposée par les compagnies de transport maritime*²².

Henry Laborit

*Nous devons inventer nos lignes de fuite si nous en sommes capables, et nous ne pouvons les inventer qu'en les traçant effectivement, dans la vie*²³.

Gilles Deleuze et Félix Guattari

M'écartant provisoirement de mes prises de vue pour une incursion inopinée dans le domaine tridimensionnel, j'ai eu l'occasion de récupérer des copeaux et des chutes de polyméthacrylate de méthyle, ou PMMA - mieux connu sous le nom commercial de *plexiglas*®. Les qualités de ce matériau particulier, trié parmi les rebuts/déchets d'un atelier d'artisan, m'ont interpellée aussitôt car elles évoquaient de nouveau certains atouts du papier calque. Sa grande transparence, sa surface lisse, limpide et brillante, ses propriétés optiques et sa transmission lumineuse m'ont vivement convaincue d'effectuer quelques essais.

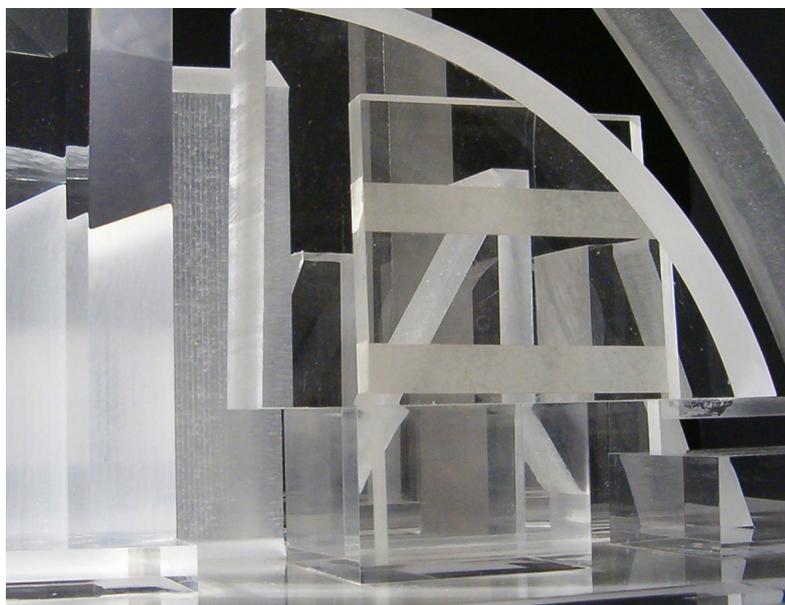
Positionnant les volumes de plexi les uns à côté des autres j'ai été saisie par la similitude évidente produite par les éléments ainsi assemblés et la morphologie d'une possible agglomération urbaine.

Séduite par le rapport d'équilibre et de déséquilibre entre formes réelles et impressions abstraites, j'ai tenté de donner vie à ce qui, plus tard, prendra le nom de *Plex-cité*. Les formes, par leur nature rigide, ne pouvant être pliées, sont adaptées à une suggestion, ouvrant ainsi la voie au désir de passer de la matérialité extérieure (et purement physique) à l'immatérialité d'un paysage intérieur, ou à celle que Kandinsky aurait appelée une nécessité intérieure²⁴, moteur de la création artistique.

²² H. Laborit, *Elogio della fuga*, (trad. Leonella Prato Caruso), Milan, Mondadori Editore, 1982 ; (*Éloge de la fuite*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976).

²³ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, 1980, pp. 247-248.

²⁴ Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1910), Éditions Denoël, coll. Folio Essais, 1989, p.132-133.



C. Buiatti, *Plex-cité*, Assemblage d'éléments en plexiglas®,
40 x 40 x 30 cm, 2013-2014

Comme évoqué plus haut, les objets récupérés peuvent ainsi devenir le moyen - le médium – le plus indiqué pour l'expérience à effectuer.

Avec ses qualités de transparence et de semi-opacité que l'on peut faire varier ou nuancer par l'intensité du ponçage et le grain du papier de verre, l'utilisation du Plexiglas® m'a semblé très appropriée pour l'exploration des concepts de *public* et *privé*. La qualité réfléchissante de la surface comportant de nombreux effets de miroir nous indique un glissement trop facile entre apparent et dissimulé, entre réverbération et transparence, entre manifeste et filtré, entre connu et inconnu. Ce clivage ambigu est renforcé par les jeux des lumières qui contribuent à une description hésitante et trompeuse des zones positives et négatives.

Ici on retrouve encore la familiarité des perspectives et des lignes de construction que j'affectionne, mais cette fois, à cette échelle, j'ai la faculté de les transformer à ma guise en choisissant le positionnement idéal des éléments afin de construire une ville aérienne, utopique, probablement plus lumineuse et transparente par rapport à celle qui m'accueille au quotidien. Mais le pari n'est pas gagné...

La composition sera donc constituée de plusieurs blocs de plexiglas® de différentes formes et dimensions, juxtaposés de manière à former un ensemble évoquant un

quartier, une portion d'une métropole contemporaine. Certains éléments, symbolisant chacun un possible édifice, ont été polis jusqu'à la transparence, d'autres ont été poncés afin de créer un effet de translucidité et une opposition déroutante entre l'opacité et la transparence. L'action répétitive du polissage et du ponçage stimule la pensée et l'inspiration par la similitude fortuite de leur prononciation : *poncer / penser*.

Pourrions-nous oser l'hypothèse suivante : « je ponce, donc je suis²⁵ ? »

Un bloc en plexi noir complètement opaque a été également inséré dans la ville imaginaire pour produire un contraste plus saisissant parmi les différentes teintes diaphanes de l'ensemble et pour symboliser une construction plus traditionnelle, visuellement impénétrable, au milieu d'autres solides transparents et translucides évoquant une architecture *plus moderne*. Le poids de la composition, qui mesure environ 40x40x30 cm, avoisine les 10 kg. Cette masse concrète et ce poids conséquent m'ont permis de réaliser, dans un deuxième temps, à quel point ma ville utopique pouvait manquer de *légèreté* – au sens large²⁶, d'espace, d'accessibilité et d'autres qualités positives visées au départ. Une question surgit alors : clarté, transparence, brillance, visibilité, sont-elles suffisantes pour améliorer notre espace vital ?

²⁵ Je dois l'excellente formule à mon Directeur de mémoire M. M. Egaña.

²⁶ J'emploie le terme de *légèreté* afin de rappeler également le concept de *légèreté pensive* théorisé par l'écrivain et philosophe italien Italo Calvino (1923-1985). Dans *Leçons américaines* – textes réunis pour une série de conférences prévues à l'Université Harvard en 1985, n'ayant jamais eu lieu en raison de la mort de l'écrivain – Calvino fait de la légèreté l'un des principes fondamentaux de l'écriture. En la distinguant bien des notions de divertissement et de frivolité, la légèreté n'est en aucun cas passive, mais active, dense, concise et permet ainsi de traduire le réel dans sa complexité et son énergie. Elle contribue l'ouverture, à la compréhension des proportions spatiales entre l'homme et le monde ; elle se concrétise par un engagement éthique, celui de dire le monde différemment. La légèreté pensive induit donc une dynamique, une vitalité, une intensité, une énergie définie comme force en acte. Dans un parallèle entre le langage de l'écriture et celui des arts plastiques il m'a semblé intéressant d'intégrer un passage de l'ouvrage mentionnée :

Cette première conférence sera consacrée à l'opposition légèreté-pesanteur, et j'argumenterai en faveur de la légèreté. Non que les arguments de la pesanteur m'apparaissent moins valables ; mon choix signifie seulement que, sur la légèreté, je crois avoir plus de choses à dire.

Pendant quarante ans, j'ai écrit de la fiction, j'ai exploré diverses voies et tenté plus d'une expérience ; le moment est venu pour moi de chercher une définition globale de mon travail. J'aimerais proposer celle-ci : le plus souvent, mon intervention s'est traduite par une soustraction de poids ; je me suis efforcé d'ôter du poids tantôt aux figures humaines, tantôt aux corps célestes, tantôt aux cités ; je me suis efforcé, surtout, d'ôter du poids à la structure du récit et au langage. (...)

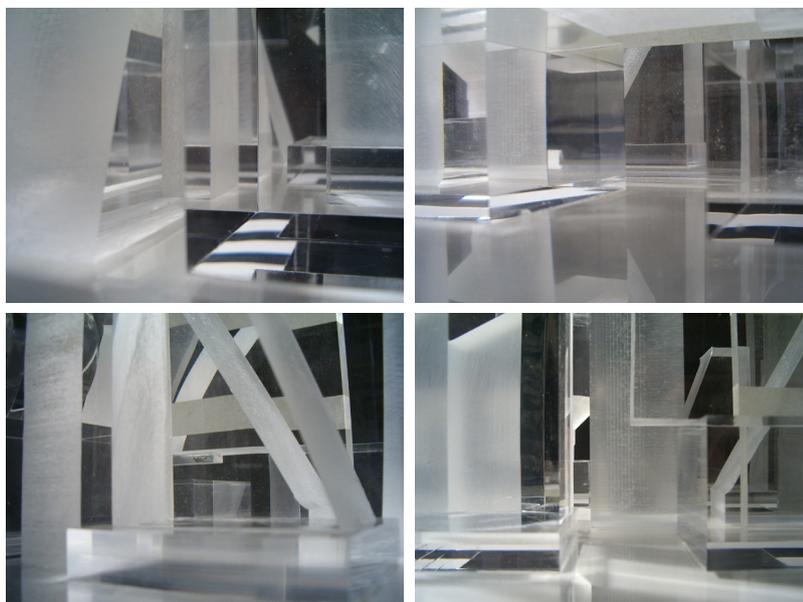
Extrait de *Leçons américaines : Aide-mémoire pour le prochain millénaire* (1989), Italo Calvino, Trad. de l'italien par Yves Hersant, Gallimard, coll. Folio, 1992.

L'avènement du sonore

Afin de documenter le travail d'assemblage de *Plex-cité* une série de photos numériques a été effectuée à partir de différents points de vue (vues d'ensemble ou cadrages serrés) en essayant également différentes sources lumineuses. Ces prises de vue – dont certaines en très gros plan – ont à leur tour poussé ultérieurement ma recherche et permis d'ouvrir d'autres portes. Après les avoir montrées au cours d'un séminaire concernant les œuvres immersives, j'ai réalisé qu'elles avaient un potentiel à exploiter en ce sens et qu'il fallait les réaménager de manière à stimuler plus profondément et plus efficacement les sensations du spectateur. Ainsi, de simple outil documentaire, elles se sont rapidement transformées en support pour d'autres expériences.

Avec la création d'un diaporama j'ai ainsi réuni tous les clichés sélectionnés dans un seul fichier informatique pour lequel il était possible de choisir et ajouter, selon le logiciel utilisé, un élément sonore censé accompagner le déroulement de la séquence.

Aucune bande son n'aurait pu compléter cet assemblage personnel à l'exception d'une seule : celle qu'il fallait enregistrer en prise directe dans la ville... sans craindre, bien sur, de porter atteinte à sa vie privée...



C. Buiatti, *Com-Plex-Cité*, Montage photographique sonorisé, 2014

Redescendue dans la rue, munie d'un enregistreur numérique, j'ai ainsi parcouru un périmètre urbain, suburbain et souterrain assez *parlant*.

Après avoir intégré la captation sonore à la séquence d'images j'ai obtenu un hybride qui, sans être déjà une véritable vidéo, n'était plus une simple série de photos. Résultat qui m'a permis, après des recherches dans cette catégorie évolutive²⁷, de découvrir *La Jetée*²⁸, chef-d'œuvre emblématique et émouvant de Chris Marker (1921-2012) dans lequel, à l'exception d'un seul plan filmé – d'ailleurs presque imperceptible, nous pouvons voir une succession d'images fixes en noir et blanc accompagnées par une bande son et le commentaire en voix off d'un narrateur.

D'une étonnante modernité, inspirée par les expériences d'Isidore Isou²⁹, dans lesquelles l'autonomie du son avait pour but de le faire épanouir pleinement sans tenir compte de l'image, lui offrant ainsi toute la richesse stylistique de la prose, l'œuvre - un photo-roman selon le générique - possède une profondeur, un rythme, un mouvement et une suspense qui n'ont rien à envier aux séquences filmées classiques. Un choix d'images fortes, éloquentes, supportées par la pulsation, l'intensité et l'efficacité de la bande originale³⁰ qui accentue le caractère tragique de l'histoire, rendent ce court métrage exceptionnel, captivant et extrêmement touchant.

²⁷ On attribue au photographe voyageur Robert Thuillier (1910-2004) l'invention du "montage photographique sonorisé" (années 1950). Avec la généralisation de la photo numérique et des outils de montage sur ordinateur, le diaporama se numérise et le terme évolue. Il désigne tout d'abord ces présentations, réalisées sous Powerpoint, à vocation humoristique, philosophique, ludique, souvent agrémentées d'un fond musical, qui se propagent par mail. Sur les sites des médias, le mot désigne désormais une simple galerie photo sans son. Pour éviter la confusion le "diaporama" est contraint de s'adjoindre le qualificatif "sonore". Aujourd'hui, il désigne un film court (moins de 5 mn) qui mixe un photoreportage et un reportage radiophonique (voix et sons d'ambiance). Il est monté sur des logiciels audiovisuels tels que Final Cut Pro, Adobe Première, ou sur un logiciel dédié (Soundslides, Vuvox). Lorsque le diaporama sonore intègre des séquences en vidéo, on parle plus volontiers de *Petite œuvre multimédia* (POM). Informations récoltées dans un article en ligne signé par Gilles Donada, Marianne Rigaux, Paul-Alexis Bernard sur le site spécialisé Diapero : <http://diapero.com> (dernière visite du site le 3.8.2014).

²⁸ Devenu film culte inspirant de nombreux réalisateurs, *La Jetée* de Chris Marker relate l'histoire d'un homme hanté par une image d'enfance. Il est possible de visionner entièrement l'œuvre à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=yqMEc0oe4yc>

²⁹ Isidore Isou (1925-2007), est un poète, peintre et cinéaste français Il est le créateur du Lettrisme, mouvement né en 1945 qui, renonçant à l'usage des mots, s'attache au départ à la poétique des sons, des onomatopées, à la musique des lettres.

³⁰ La bande sonore a été composée par Trevor Duncan (1924-2005), éditée par Boosey & Hawkes Ltd., à l'exception de l'*Hymne à la Croix*, pièce de la liturgie russe interprétée par les Chœurs de la Cathédrale Saint Alexandre Nevski (disque Philips).

Toute proportion gardée et malgré les très nombreuses différences évidentes entre le film de Marker et mon premier essai de manipulation image/son, j'y retrouve des points communs et sûrement une très grande source d'inspiration pour mes travaux futurs dans lesquels l'intégration de la matière sonore est prévue.

Dans son œuvre, j'ai été particulièrement touchée par la justesse et la manière d'aborder des thématiques toujours tristement d'actualité³¹ : la condition de *la race humaine, condamnée dans un espace qui lui est fermé*, espionnée *jusqu'aux rêves*, puis, parallèlement, sa capacité à *imaginer et rêver d'un autre temps afin de s'y réintégrer* ; l'exploitation et l'abus des *prisonniers* par ceux qui *se croient vainqueurs* ; *le passé et l'avenir appelés au secours du présent* ; un univers atemporel onirique pourvu de *matériaux fabuleux, le verre, le plastique (...)*, ou, au contraire, un réel sinistre, menaçant et souterrain, bouleversé par les conséquences d'un conflit nucléaire mondial ; *la surface (...)* de *la plus grande partie du monde (...)* *inhabitable, pourrie par la radioactivité* - tandis que le protagoniste se souvient qu'*il existait des jardins* ; *puis la planète transformée, Paris reconstruit, dix mille avenues incompréhensibles* ; *la résonance avec le monde du futur...*

Sur le plan technique ma séquence de photos est constituée aussi par une série d'images fixes (numériques et en couleur, dans mon cas) dont certaines ont été enrichies par un effet de fondu enchaîné ou d'agrandissement progressif afin d'en valoriser les reliefs et mieux souligner le caractère atemporel et indéfinissable du lieu - ou du *non-lieu*, comme le décrirait Marc Augé³². Ce qui émerge de ce premier *document sonographique*, me semble-t-il, c'est d'abord la différence de sensations qu'il véhicule par rapport à celles procurées par l'observation de l'assemblage en plexi. Ici nous n'avons plus le sentiment d'une ville lumineuse, transparente et plus aérée, comme souhaité au départ, mais, au contraire, une impression d'oppression et de labyrinthe sans issue. Il y a un étrange contraste entre la limpidité et la transparence omniprésentes et le sentiment d'angoisse déroutant qu'elles peuvent diffuser. N'étant donc pas forcément synonyme de clarté, la transparence crée un trouble supplémentaire confirmé par la flagrante absence de l'être humain. La seule trace humaine émane de la diffusion des sonorités, enregistrées par mes soins notamment dans le réseau des transports en commun. Elles reproduisent

³¹ Dans la phrase qui suit tous les mots en italique sont extraits du film *La Jetée*. C'est la voix off du narrateur qui commente.

³² Marc Augé, *Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Edition du Seuil, 1992.

les avis robotiques automatisés et insistants du quotidien - ce qui peut éventuellement nous renvoyer à l'incipit de *La Jetée* et à la restitution des sonorités typiques d'une aérogare, investie par les vrombissements d'avions et les annonces d'arrivée et départ si caractéristiques, toujours mises *entre guillemets* par un court habillage musical.

Révélat un univers souvent délaissé par notre cerveau trop martelé par la masse conséquente d'informations reçues au quotidien, les captations sonores agissent ainsi comme un agrandisseur, nous permettant, entre autres, une meilleure mise au point sensorielle dans un espace intérieur et extérieur saturé.

Pour le découpage et le montage du son, j'ai utilisé *Audacity*©, un logiciel très accessible dont le nom évocateur et prémonitoire m'avait semblé des plus adaptés.



Chris Marker, *La Jetée*, court-métrage de science-fiction, 26 min 37 s, 1962, captures d'écran



C. Buiatti, *Plasti-cité*, Assemblage de résidus en plastique, dimensions variables, 2014

Plasti-cité, une ville « récupérée »

Pour convertir un lieu en état d'esprit.

Gordon Matta-Clark, 1976

L'idée d'utiliser des matériaux de récupération, comme nous l'avons vu, est souvent présente lors de mes réflexions concernant les *médiums* et le mode actuel de consommation effrénée encore peu enclin au recyclage. Avec les résidus, témoins de la surproduction et relevant un dysfonctionnement de la société, je cherche à réinterpréter l'espace pour mieux le mettre en question. Par le principe du détournement, avec un effet de changement d'échelle je transpose de simples objets jetables du quotidien afin d'alimenter le questionnement autour de nos espaces et cadres de vie.

Ce sont ces cogitations qui m'ont inspiré la mise en place de *Plasti-cité*, projet qui comporte le rassemblement d'un certain nombre de déchets en plastique - principalement des emballages - récoltés pendant une période d'environ un mois et reconvertis en volumes vides symbolisant un paysage urbain insolite, ironique et inquiétant à la fois. Grâce à la légèreté et à la souplesse des résidus en plastique, le maniement de la *matière première* est cette fois plus aisé. Ici, de nouveau, la spécificité de la matière translucide, poreuse par rapport à la lumière, générant quantité d'effets et reflets nébuleux, semble particulièrement adaptée pour traiter la thématique public/privé et le flou que ces concepts peuvent entraîner, notamment à l'heure actuelle. De plus, le manque de couleur des emballages, privés d'étiquettes et de tout marquage commercial, souligne



Francis Alÿs, *Barrenderos*, Mexico, 2004
Vidéo, 6:56 min, capture d'écran

l'uniformisation envahissante par laquelle la société conditionne nos modes de vie. Ce qui m'émeut par-dessus tout dans cette expérience est le sentiment d'étouffement ressenti lors de l'entassement des déchets. Le protocole minimum adopté prévoyait que tous les communs et banals déchets en plastique du quotidien - bouteilles, barquettes, pots, emballages divers et autres blisters, soient mis de côté, dans une pièce de la maison, pendant une période relativement courte. Il est intéressant de préciser que, sans être totalement polarisés par les problèmes liés à la pollution et le recyclage, les membres du noyau familial au sein duquel j'ai mené l'expérience sont tous assez attentifs à une consommation responsable et très respectueux de l'environnement. En dépit de cette vigilance, nous étions tous impressionnés par la quantité considérable de plastique accumulée, malgré nous, en si peu de temps. Cela invite également à analyser le curieux parcours que tout ce plastique effectue : partant de l'entreprise privée qui le produit, en passant par son exposition publique dans les étalages des supermarchés, puis à nouveau dans le privé de nos habitations, pour retourner enfin dans l'espace public d'un container engorgé, quand il ne s'agit pas d'un parc ou d'une rivière...

En revenant à Francis Alÿs et à l'influence que ce dernier a produit sur ma démarche, je souhaite rappeler et citer *Barrenderos* (Balayeurs), l'une de ses performances portant sur l'économie de la ville. Il s'agit d'une action filmée - dont on peut voir ci-dessous une capture d'écran - qui lui permet de questionner le problème des déchets et de montrer comment ils deviennent l'un des indices sociaux les plus révélateurs.

L'action se déroule selon le protocole suivant : des balayeurs poussent des ordures dans les rues de Mexico jusqu'à ce qu'ils soient arrêtés par la masse des déchets.

Le centre historique de Mexico est envahi par des vendeurs de rue qui laissent derrière eux des tonnes de déchets qui sont balayés chaque nuit. Alÿs s'en inspire pour son action nous permettant une prise de conscience sur la question de l'inertie politique et des difficultés du quotidien dans les agglomérations urbaines.

Reportée dans un catalogue dédié à l'artiste³³ je reprends ici une citation de Michel Hardt et Antonio Negri qui concentre toute la force de ces interventions : *Au royaume de la théorie politique, un certain réalisme règne en maître et ne nous propose qu'un éventail particulièrement restreint de possibilités... Ce qui est impératif en politique aujourd'hui, ce sont précisément ces forces de la création et de l'imagination capables de passer outre les barrières de ce prétendu réalisme et de dévoiler de vraies alternatives à l'ordre actuel des choses. Même l'expérimentation et la création artistique qui ne se veulent pas explicitement politiques peuvent avoir un impact politique significatif, tantôt révélant les limites de notre imagination, tantôt alimentant celle-ci*³⁴.

De nature bien plus modeste, *Plasti-cité*, ma composition d'objets usagés en plastique, favorise une divagation pour évoquer et stigmatiser le problème des déchets dont nos espaces vitaux qui se laissent submerger toujours davantage. De quelle manière l'imagination et l'expérimentation artistique pourraient-elles avoir un *impact significatif* sur l'opinion publique ? Est-ce que mon propre processus créatif suffit à générer un changement ?

³³ Extrait du catalogue de l'exposition *Francis Alÿs : A Story of Deception*, op. cit.

³⁴ Michel Hardt et Antonio Negri, *The Becoming-Prince of the Multitude*, Artforum, octobre 2009, p. 178.

II - REPÈRES

Chapitre 1 : Notions et définitions : du lieu commun au lieu proprement dit ?

L'espace entre les mots et entre les lignes

*Les géographies solennelles des limites humaines...*³⁵

Paul Éluard

*Les frontières de mon langage sont les frontières de mon monde*³⁶

Ludwig Wittgenstein

Avec cette citation marquante, Wittgenstein nous incite à interroger le sens des mots, les limites du sens.

Le titre du mémoire *Espace publique, espace privé : Un public privé d'espaces ?* entraîne un petit jeu autour de mots-clés et pose déjà une première question.

Il tend surtout à souligner le double sens du terme *privé*, qui sera souvent repris au cours de ce mémoire, en tant qu'adjectif par opposition à *public* mais également en tant que participe passé du verbe *priver*, synonyme d'appauvrir, démunir, dépouiller. De la même manière le titre joue aussi sur l'ambiguïté du mot *public*, utilisé comme nom et adjectif. Cet exercice autour des mots, crée à son tour de nouveaux liens. Leur fil conducteur m'a permis de me confronter à mes propres limites, mes propres frontières - qu'elles soient extérieures, intérieures, physiques ou psychologiques, visibles ou invisibles - et d'aller à la rencontre de textes exceptionnels.

Domaine public et domaine privé

D'après Hannah Arendt, dans *Condition de l'homme moderne*, l'avènement de la cité dans la Grèce antique engendre une distinction fondamentale entre vie privée et vie politique. Au cours des siècles, le social, considéré dans l'Antiquité comme une affaire privée, tend à se fondre avec le politique et la différenciation bien nette entre les deux

³⁵ P. Éluard, *Les yeux fertiles*, cité par Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, 11^e édition « Quadrige » 2012. Chapitre IX, La dialectique du dehors et du dedans, p. 191.

³⁶ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1918), Paris, Gallimard, coll. Tel, 2001, p. 93.

sphères – privée et politique – s’altère. De là viendrait, selon Arendt, notre difficulté à comprendre la séparation capitale entre domaine public et domaine privé, entre la sphère de la *polis* et celle de la famille. Je reporte ci-dessous des passages qui ont fortement contribué à la formulation de ma problématique :

Dans la pensée antique, tout tenait dans le caractère privatif du privé, comme l’indique le mot lui-même, cela signifiait que l’on était littéralement privé de quelque chose, à savoir des facultés les plus hautes et les plus humaines. (...)

Quand nous parlons du privé, nous ne pensons plus à une privation et cela est dû en partie à l’enrichissement énorme que l’individualisme moderne a apporté au domaine privé.³⁷

Plus loin, en poursuivant l’analyse détaillée des termes :

Le mot « public » désigne deux phénomènes liés l’un à l’autre mais non absolument identiques : il signifie d’abord que tout ce qui paraît en public peut être vu et entendu de tous, jouit de la plus grande publicité possible. Pour nous l’apparence – ce qui est vu et entendu par autrui comme par nous mêmes – constitue la réalité. (...) En second lieu, le mot « public » désigne le monde lui-même en ce qu’il nous est commun à tous et se distingue de la place que nous y possédons individuellement. (...) Le domaine public, monde commun, nous rassemble mais aussi nous empêche, pour ainsi dire, de tomber les uns sur les autres. Ce qui rend la société de masse si difficile à supporter, ce n’est pas, principalement du moins, le nombre des gens ; c’est que le monde qui est entre eux n’a plus le pouvoir de les rassembler, de les relier, ni de les séparer.³⁸

C’est par rapport à cette signification multiple du domaine publique qu’il faut comprendre le mot « privé » au sens privatif original. Vivre une vie entièrement privée, c’est avant tout, pour Arendt, être privé des choses essentielles à une vie véritablement humaine : être privé de la réalité qui provient de ce que l’on est vu et entendu par autrui, être privé d’une relation « objective » avec les autres, qui provient de ce qu’on est relié aux autres et séparés d’eux par l’intermédiaire d’un monde d’objets commun, être privé de la possibilité d’accomplir quelque chose de plus permanent que la vie. La privation tient à l’absence des autres ; en ce qui les concerne l’homme privé n’apparaît point, c’est donc comme s’il n’existait

³⁷ H. Arendt, *Condition de l’homme moderne*, Pocket, 2001, pp. 76-77.

³⁸ *Ibid.*, pp. 89-93.

*pas. (...) Dans les circonstances modernes, cette privation de relation « objectives » avec autrui, d'une réalité garantie par ces relations, est devenue le phénomène de masse de la solitude qui lui donne sa forme la plus extrême et la plus antihumaine. Cette extrémité vient de ce que la société de masse détruit non seulement le domaine public mais aussi le privé : elle prive les hommes non seulement de leur place dans le monde mais encore de leur foyer où ils se sentaient jadis protégés du monde (...).*³⁹

Définitions d'espace public : des limites incertaines

L'espace public est un singulier dont le pluriel – les espaces publics – ne lui correspond pas. Au singulier, l'espace public désigne la sphère du débat politique, la publicité des opinions privées, qui participent à la vie commune en devenant publiques. Au pluriel, les espaces publics, depuis une trentaine d'années en France, correspondent au réseau viaire, rues et boulevards, places et parvis, parcs et jardins, bref à toutes les voie de circulation qui sont ouvertes au public. Les deux ont, par conséquent, à voir avec la communication.

La mondialisation de l'économie capitaliste, la révolution communicationnelle, la mutation des supports médiatiques (appartenant à une poignée d'entreprises), le déploiement de la vidéosurveillance, la construction de murs, la privatisation de nombreux territoires urbains « effacent » les espaces publics, entravant ainsi l'émergence d'expériences alternatives. L'urbanisation planétaire, avec les centres commerciaux, le tourisme de masse, le mobilier urbain, les enclaves sécurisées, etc., transforme les usages des espaces publics et les uniformise.

Avec cette présentation de l'un de ses ouvrages⁴⁰, le philosophe Thierry Paquot, en remettant en question des *lieux communs*, nous invite à une relecture de la notion d'espace public dont il retrace l'histoire à travers les différentes cultures.

Selon Paquot, l'espace public est un lieu de hasard et de rencontre constituant la richesse de la ville. C'est dans cet espace, dont les bordures restent pourtant floues, que nous pouvons mieux percevoir notre singularité par rapport à l'étrangeté de l'autre.

Toutefois, l'évolution accélérée des paysages urbains et la privatisation croissante des espaces publics, des phénomènes de peur et d'insécurité conduisent au contrôle

³⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁰ Th. Paquot, *L'espace public*, Éditions La Découverte, coll. Repères, Paris, 2009.

systématique, à la mise en place de dispositifs de surveillance.

À moins que ce ne soit cette même stratégie de surveillance qui produit de sentiments de malaise, de méfiance, de peur et d'insécurité...

Dans une société favorisant l'individualisme et la communication virtuelle plutôt que le partage et l'échange directs, nous vivons souvent en différée en tant que spectateurs passifs, prisonniers de nos outils de communication.

Les problématiques touchant les concepts de publique et privé, et leurs frontières de plus en plus brouillées, nous concernent tous. Parmi les protagonistes les plus emblématiques de ce débat actuel, à la fois fortement appréciés et controversés, nous pouvons mentionner les « réseaux sociaux ». Nourris au quotidien par une quantité impressionnante de données personnelles, dont une partie à caractère très privé, ces réseaux deviennent, notamment pour les jeunes – mais pas uniquement, un *lieu* où se retrouver entre amis, comme un véritable espace public dans lequel flâner et s'attarder. Mais comment définir ce vaste *espace public* vécu en grande partie en solitaire et à l'abri dans un *espace privé* ? Il ne s'agirait pas plutôt d'un espace illusoire, trompeur, idéalisé, nous amenant vers un *espace privé d'espace* ?

*Une des choses sur lesquelles nous nous concentrons le plus, c'est de créer des espaces privés où les gens pourront partager des choses ou avoir des interactions qu'ils ne pourraient pas avoir ailleurs*⁴¹, affirme Mark Zuckerberg, en vantant la transparence de son célèbre réseau social, tout en estimant que la vie privée est un concept « dépassé ».

Déclaration qui précédait une récente modification des paramètres de confidentialité « privé / public » au sein du réseau et qui lui permettait simplement d'imposer un nouveau fonctionnement destiné à faire partager toujours plus de données personnelles aux utilisateurs.

Diffusé mondialement, ce réseau social, qu'on ne présente plus, est parvenu à créer un espace nouveau « *ni complètement privé, ni complètement public* », un espace entre-deux « *qui permet aux gens d'interagir et de partager* ».

La même sensation trouble persiste et nous suit dans certains *espaces réels* fréquentés

⁴¹ Martin Untersinger, *Vie privée : comment Mark Zuckerberg a changé d'avis*, Le Monde.fr, 29 Juillet 2014.

au quotidien. Que ce soit dans nos maisons, dans nos voitures, dans les *open spaces*⁴² de nos bureaux - dont Jacques Tati nous avait déjà brillamment alertés - nous sommes tous constamment connectés et joignables grâce à la profusion d'outils de communication. Et c'est justement cette « disponibilité » invisible mais permanente, voire même excessive, qui m'interpelle.

Idéalement *nous nous protégeons dans un « phonotope »*⁴³, comme analyse le philosophe allemand Peter Sloterdijk.

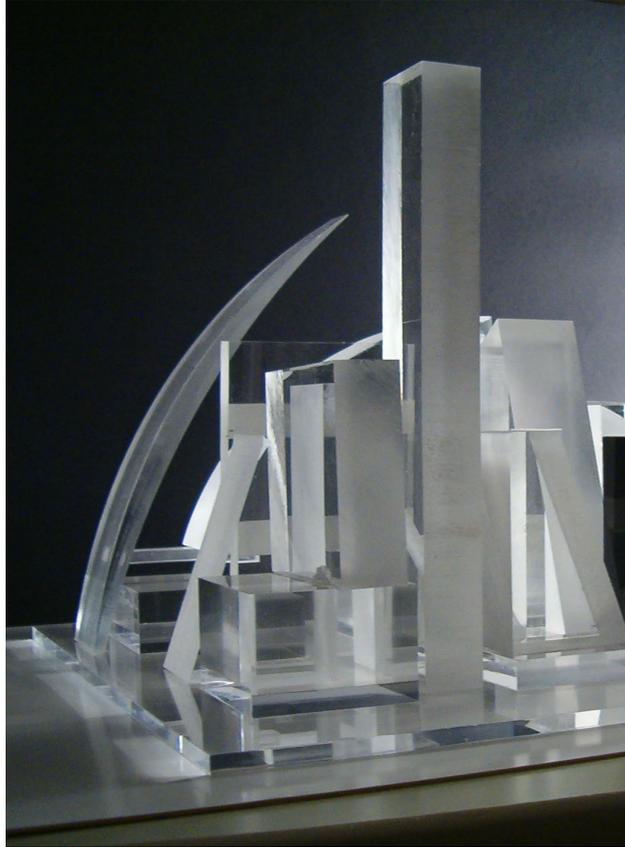
Cependant le flot d'informations et les sollicitations externes, à la fois visuelles et sonores, sont de nos jours conséquents et incessants : quelque part nous nous croyons isolés alors que nous ne sommes jamais vraiment seuls. De son côté, le cadre de l'*espace public*, qui par définition devrait représenter notre ouverture au monde, ne se porte guère mieux car il est en train de se dénaturer et se clôturer. Tandis que l'*espace public* se privatise, l'espace privé se rétrécit... publiquement. Entre ces deux microcosmes, censés nous accueillir, l'ambiguïté et la porosité grandissent au détriment de la qualité de vie. L'espace vital devient problématique.

⁴² L'anglicisme *open space* (espace ouvert) désigne une façon d'organiser l'espace de travail à plusieurs.

⁴³ Développée par Peter Sloterdijk (in *Écumes : Sphères III*, Hachette, coll. Pluriel, 2006) la notion de *Phonotope* indique que nous vivons dans une bulle où des voix sont reconnues, des résonances se croisent et se partagent. Être un sujet, c'est habiter dans cette clôture, c'est être encapsulé dans un cercle sillonné de signaux, de visages, de solidarités, d'objets, etc. Nous nous abritons derrière une barrière immunitaire, des enveloppes. Selon le philosophe la grande affaire du vivant est de rendre les intrusions du monde extérieur non invasives en transformant les tensions en signes, en les retardant, en les triant, les sélectionnant, les hiérarchisant. Toute maison recèle une part inexpugnable d'obscurité ou d'intimité. Il en va de même pour l'individu : être un sujet, c'est avoir des secrets. La bulle informationnelle/immunitaire ne peut pas être transparente. Nous naissons et croissons par multiplication des bulles et cloisonnement des microsphères.



Jacques TATI, *Play Time*, 1967. Scène des bureaux en *open space*.



C. Buiatti, *Plexi-cité*, Assemblage d'éléments en plexiglas®,
40 x 40 x 30 cm, 2013-2014

Définition d'*espace vital* : une définition problématique

Dans l'acception la plus courante, il s'agit de l'*espace nécessaire à la survie*. Il me plait de le penser surtout en tant qu'espace nécessaire à la vie tout court.

La conception et l'agencement de ma ville utopique *Plexi-cité* conduisent à une confrontation directe avec cette notion primordiale. Si dans un premier temps je n'avais considéré que l'aspect extérieur du matériau et mis en avant notamment le caractère attrayant des surfaces, je me suis, par la suite, longtemps interrogée sur la qualité des espaces et des interstices ainsi générés, jusqu'à réaliser à quel point la présence humaine devenait quasiment impossible.

Comment mieux appréhender cet espace essentiel ? Comment le définir ?

Selon le dictionnaire Larousse :

Espace vital (calque de l'allemand *Lebensraum*⁴⁴), théorie nationaliste selon laquelle tout territoire nécessaire à l'expansion démographique et aux besoins économiques d'un État doit lui être rattaché. Espace dont on a besoin pour ne pas se sentir gêné par les autres.

Il s'agit donc d'une zone très sensible, d'un périmètre bien particulier et difficile à cerner qui nous suit partout. D'où la nécessité de le chérir, de le soigner notre vie durant, peut-être aussi de le penser autrement.

Mais « *Le monde est non pas ce que je pense, mais ce que je vis* »⁴⁵, dit Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*.

« *C'est dans l'épreuve que je fais d'un corps explorateur voué aux choses et au monde, d'un sensible qui m'investit jusqu'au plus individuel de moi-même et m'attire aussitôt de la qualité à l'espace, de l'espace à la chose et de la chose à l'horizon des choses, c'est-à-dire à un monde déjà là, que se noue ma relation avec l'être* »⁴⁶. Ce vécu est le fondement silencieux et invisible de tout savoir. Cette tension vers le monde est l'expérience première qui nous constitue. (...) « *Être corps, c'est être noué à un certain monde, avons nous vu, et notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace* », ou encore, il « *habite l'espace* ». L'espace est « *déjà dessiné dans la structure de mon corps, il en est le corrélatif inséparable* »⁴⁷.

Le philosophe distingue donc l'espace « géométrique » de l'« espace anthropologique », pensé en tant qu'espace « existentiel », *lieu d'une expérience de relation au monde d'un être essentiellement situé* « en rapport avec un milieu »⁴⁸. Et c'est ce dernier aspect qui m'interpelle particulièrement. Avec les problèmes actuels liés à la globalisation, aux

⁴⁴ Le *Lebensraum* (de l'allemand *Raum* = espace, et *Leben* = vie) ou *espace vital*, est un concept géopolitique créé par des théoriciens géographes allemands au XIX^e siècle, et dévoyé par la suite par les milieux impérialistes allemands et le nazisme, notamment pour justifier sa politique expansionniste.

⁴⁵ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1976, p. 17.

⁴⁶ *Ibid.*, quatrième de couverture.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 174-184.

⁴⁸ Marc Augé, *Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, 1992, pp. 102-103.

phénomènes migratoires et à la croissance démographique, nous sommes au cœur d'un processus de réorganisation de l'espace dont nous ne pouvons imaginer l'issue. De tels bouleversements nous amènent forcément à réfléchir aux dynamiques motrices de la société contemporaine. Si, d'une part, nous concevons bien la notion principale d'espace physique, géométrique, matériel - qui identifie l'espace avec le lieu, d'autre part, la définition plus abstraite et immatérielle d'*espace existentiel* ou d'*espace social* – en tant qu'espace d'interactions établies entre individus – est bien plus difficile à appréhender.

Qu'est donc plus précisément cet espace d'interaction et d'échange et où se situe-il ?

L'espace du dehors, lieux et *Non-Lieux*

C'est dans les villes le plus peuplées que l'on peut trouver la plus grande solitude.

Jean Racine

*L'homme aime tant l'homme que, quand il fuit la ville
c'est encore pour chercher la foule, c'est-à-dire pour refaire la ville à la campagne.*

Charles Baudelaire, *Journaux intimes*, 1887

Dans l'ouvrage *Non-Lieux*, Marc Augé, en se référant justement à Merleau-Ponty, nous ouvre des pistes pour tenter de déchiffrer et défricher le terrain. Il attire notre attention sur ces espaces anonymes qui accueillent chaque jour *des milliers d'itinéraires individuels qui se croisent en s'ignorant*⁴⁹. Il s'agit des voies rapides, d'échangeurs, de gares et d'aéroports, mais également de ce qu'il appelle nos *habitacles mobiles* - les moyens de transports, voitures, trains, avions et aussi des chaînes hôtelières, des parcs de loisir, des grandes surfaces, des centres commerciaux. Sans oublier les réseaux informatisés qui ne mettent *souvent en contact l'individu qu'avec une autre image de lui même*⁵⁰.

Le *non-lieu* se situe donc à l'opposé d'un lieu au sens commun du terme. Toutefois le lieu et le *non-lieu* ne se manifestent jamais sous une forme absolue, homogène, il y a toujours un peu de l'un dans l'autre. Le premier n'est jamais complètement acquis, le deuxième ne se délimite pas facilement. Là aussi les frontières sont poreuses. Mais, n'est-ce pas la présence de l'individu – notre propre présence, avec son rempart invisible et souverain de l'espace vital – qui génère cette perméabilité nécessaire ?

L'auteur nous fait en outre remarquer que *l'on peut se croiser à un carrefour alors que l'échangeur interdit toute rencontre* et que, paradoxalement, en échange de nos documents, chèques et cartes de crédit, *dans ces non-lieux on ne conquiert son anonymat qu'en fournissant la preuve de son identité*. Pourtant, au quotidien, nous gravitons tous autour de l'une ou de l'autre de ces possibilités sans en être forcément conscients. Et la prise de conscience qu'Augé nous permet, à travers son analyse remarquable, est déjà un énorme pas en avant pour la compréhension des dynamiques aliénantes actuelles et

⁴⁹ M. Augé, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 101-103.

aussi pour une tentative d'évolution et de recherche permettant de *mieux-vivre*. Pendant l'élaboration du travail autour de la ville, l'approche singulière d'Augé a été particulièrement instructive et porteuse, surtout par rapport au renouvellement constant d'une sorte d'*état des lieux* mental qui a accompagné les différentes étapes. Je constate la difficulté actuelle à définir l'espace et surtout un espace idéal à mesure humaine. Pouvant s'imbriquer, se recouvrir, se juxtaposer de façon aléatoire, mes espaces en *plexi* symbolisent également mes pensées et leur fragilité. Ce que je croyais être une construction claire et solide – solidité et clarté représentées par la structure même de la matière utilisée – n'est plus qu'un labyrinthe sombre et précaire où son concepteur est le premier à s'égarer.

*L'espace intime perd toute clarté. L'espace extérieur perd son vide. Le vide, cette matière de la possibilité d'être ! (...) Dans ce drame de la géométrie intime, où faut-il habiter ?*⁵¹

L'espace du dedans, l'immensité intime

Architecture pour ceux qui cherchent la connaissance.

Il faudra reconnaître un jour, et bientôt peut-être, ce qui manque à nos grandes villes : des endroits silencieux, spacieux et vastes pour la méditation, des endroits avec de hautes et de longues galeries pour le mauvais temps et le temps trop ensoleillé, où le bruit des voitures et le cri des marchands ne pénétreraient pas, où une subtile convenance interdirait, même au prêtre, la prière à haute voix : des constructions et des promenades qui exprimeraient, par leur ensemble, ce que la méditation et l'éloignement du monde ont de sublime. (...)
*Nous voulons nous traduire nous-mêmes en pierres et en plantes, nous voulons nous promener en nous-mêmes, lorsque nous circulons dans ces galeries et ces jardins*⁵².

Friedrich Nietzsche

*Le monde est grand, mais en nous il est profond comme la mer*⁵³.

Rainer Maria Rilke

⁵¹ G. Bachelard, *op. cit.*, Chapitre IX, La dialectique du dehors et du dedans, p. 196.

⁵² F. Nietzsche, *Le Gai Savoir* / Livre quatrième. Œuvres complètes, Société du Mercure de France, Paris, 1901.

⁵³ R.M. Rilke cité par G. Bachelard, *op. cit.*, Chapitre VIII L'immensité intime, p. 168.

Pendant le travail de recherche concernant l'*espace vital* - que j'aimerais pouvoir maintenant rebaptiser *espace heureux*, en empruntant le terme à Gaston Bachelard - j'ai trouvé un refuge apaisant dans les pages de son immense ouvrage *La poétique de l'espace*. L'auteur a bien raison d'estimer que ce genre d'enquête mériterait (...) le nom de « *topophilie* »⁵⁴.

*Les poètes nous aideront à découvrir en nous une joie si expansive de contempler que nous vivrons parfois, devant un objet proche, l'agrandissement de notre espace intime*⁵⁵. Nous recherchons instinctivement bien loin de nous la vérité et des réponses existentielles. Nous nous épuisons souvent vers l'extérieur pour retrouver, au bout du compte, les vastes possibilités de la pensée en nous-mêmes.

L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refreîne, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille »⁵⁶

Le plus bel espace serait donc celui de notre pensée libre et pleinement réalisée. Mais quel niveau de contemplation et de méditation nous faudrait-il acquérir pour atteindre cette grandeur, ces espaces de *poésie intérieure, d'immensité intérieure* ?

« (...) À chaque matière la conquête de son espace, sa puissance d'expansion au delà des surfaces par lesquelles un géomètre voudrait la définir.

Il semble alors que c'est par leur immensité que les deux espaces : espace de l'intimité et espace du monde deviennent consonants.

Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent. Rilke se tend, de toute son âme, vers « cette solitude illimitée, qui fait de chaque jour une vie, cette communion avec l'univers, l'espace en un mot, l'espace invisible que l'homme peut pourtant habiter et qui l'entoure d'innombrables présences ». (...)»⁵⁷

⁵⁴ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 17. En italique dans le texte, *topophilie* : du grec τόπος / *topos* = lieu et φίλος / *philos* = amoureux.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 181.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 184.

Comment bien maîtriser cette solitude illimitée, dans laquelle l'immensité trouverait son habitat idéal, et cette communion qui nous entoure par d'innombrables présences ? L'espace heureux prend-il forme uniquement dans la solitude ? Un bonheur partagé est-il envisageable ?

Chapitre 2 : L'Utopie aura-t-elle lieu ?

Citadelles intérieures et cités idéales

*Le sage est libre même en prison. L'homme livré sans la moindre défense aux revers de fortune à tous les accidents de la vie, peut toujours juger conformément à la raison, au sein d'une situation tragique, l'indépendance du sage demeure possible si l'on édifie en soi une citadelle intérieure où l'on retrouve la liberté*⁵⁸.

Marc Aurèle



Piero della Francesca, *Cité idéale*, peinture sur bois, 60 x 200 cm, 1485-1492.
Urbino, Galleria nazionale delle Marche

⁵⁸ Pierre Hadot, *La citadelle intérieure*, Paris, Fayard, 1992, rééd. 1997. Dans son ouvrage Hadot, philosophe spécialiste de la philosophie antique, cite Marc-Aurèle le quel : *bâtit en lui-même une citadelle inaccessible aux troubles des sentiments et des passions, ces mouvements irrationnels de l'âme contraires à la nature. En ce lieu règne l'apathie, cette tranquillité de l'âme que rien ne vient troubler.*

L'aménagement de l'espace, l'organisation sociale et politique préoccupent les hommes depuis l'Antiquité. Au cours de l'histoire, les nombreuses tentatives d'édifier une cité idéale témoignent de cette nécessité et cette volonté de structuration optimale de l'habitat. La *cité idéale* proposée par Platon et décrite dans *La République*, est un premier modèle qui, traçant déjà une critique des formes de gouvernements de l'époque, aurait pour fin la justice. Platon s'intéresse plus à la structure politique qu'à la conception urbaine et relève surtout les caractéristiques du citoyen idéal, mais imagine aussi la ville comme une extension de l'homme, un agrandissement de sa structure qui doit être pensée comme un corps, un organisme vivant. L'Humanisme en déduit ensuite sa conception organique de la cité. Selon Leon Battista Alberti (1406-1472), architecte, théoricien de l'art et philosophe, la cité *doit former un tout tellement structuré qu'une quelconque modification particulière aurait l'effet d'une déformation totale*⁵⁹.



L'île d'Utopie de T. More, gravure de l'édition de Louvain, 1516

⁵⁹ Ubaldo Nicola, *Atlante Illustrato di filosofia*, Florence, Éditions Giunti Demetra, 1999, p. 234.

Depuis la Renaissance, on retrouve donc un rapport constant entre utopies, études sur l'architecture et traités d'urbanisme. Parmi les exemples illustres et précurseurs figure Thomas More et son *Utopie*⁶⁰ dans laquelle l'organisation de l'espace devient la projection de son idéal politique et social concentré dans l'île éponyme. L'espace devient ici le support matériel des institutions sociales.

Par ailleurs, dans l'*Homme vitruvien* de Léonard de Vinci, considéré comme le symbole de l'Humanisme, on saisit l'importance fondamentale - et même centrale - donnée à l'être humain et à l'étude de ses proportions par rapport à l'espace. Pour Vitruve, depuis l'Antiquité, les analogies entre corps humain et architecture sont évidentes, ce qui entrainera l'étude des proportions architecturales en fonction de l'homme - recherche reprise également par Le Corbusier avec la fameuse silhouette du Modulor⁶¹.

Dans le même esprit, l'architecte Francesco di Giorgio Martini (1439-1502) affirme que la ville doit posséder *raison, mesure et forme humaine*.

Ce qui émerge des traités d'architecture de la Renaissance italienne, et qui me paraît important de souligner dans ce contexte, c'est l'opposition nette entre les nouvelles conceptions urbanistiques émergentes et la *forme déstructurée* de la cité médiévale.

Cette dernière, en effet, se développait au fur et à mesure, de manière spontanée, désordonnée et parfois anarchique, selon les nécessités des habitants et sans une forme géométrique établie, alors que les nouvelles villes étaient conçues en respectant des formes harmoniques suivant *un projet urbanistique précis*.

Déjà esquissée en première partie, on retrouve ici l'opposition entre le *dessin* libre, organique, vital, instinctif, issu d'une nécessité qui s'adapte à nos besoins et le *dessein* étudié, contrôlé et rationnel, produit par une idée élaborée en amont, à laquelle s'adapter. Ce constat engendre des doutes et presque un paradoxe : trop d'organisation au préalable ne finit-elle pas par freiner le développement harmonieux et libre de l'homme ? Que sont devenues au fil du temps ces villes idéales ?

⁶⁰ Du grec *ou-topos* / οὐ-τοπος = en aucun lieu, le mot utopie a été forgé par le philosophe humaniste anglais T. More (1478-1535). *L'Utopie*, publié en 1516, est le titre de son plaidoyer dans lequel il préconise la tolérance et la liberté au sein d'une république exemplaire épargnée par les contraintes de l'argent et de la propriété individuelle.

⁶¹ Le terme est composé par *module* et *nombre d'or*. L'étude devait permettre des relations optimales entre l'homme et son espace vital.

La recherche de l'équilibre : entre microcosme et macrocosme

Située dans l'extrême nord-est de l'Italie, Palmanova, fondée en 1593 et aujourd'hui classée monument national, est un exemple de cité idéale réalisée. Avec ses remparts en forme d'étoile c'est un exemple vivant de cette recherche et cette volonté d'équilibre entre symétrie et sécurité. Il s'agit d'un endroit que j'affectionne particulièrement car c'est le lieu de ma naissance et un passage quasi obligé pendant les multiples déplacements dans la région. Au-delà de son intérêt historique et culturel ce n'est pas forcément une ville d'attraits extraordinaires, mais un élément positif en sa faveur pourrait sûrement être l'extrême sérénité qui l'entoure et la douceur de vivre qu'on y respire. Pourrions-nous penser que le dessin de son étoile a été propice au dessein urbanistique ?



Vue aérienne de la ville de Palmanova, Italie

En laissant libre cours à mes pensées, je songe également à une représentation symbolique d'époque tardo-médiévale : *Les effets du bon et du mauvais gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti⁶², qui montrent déjà un environnement urbain, conditionné à la fois positivement et négativement par les institutions sociales. Il s'agit d'un cycle de fresques réalisé entre 1337 et 1339 sur les murs de *la Sala dei Nove* (la salle des Neuf) ou *Sala della Pace* (salle de la Paix) du *Palazzo Pubblico* (Palais Public) de Sienne. Le cycle est l'une des premières œuvres à caractère totalement laïque dans l'art de l'époque. Le sujet représente l'*Allégorie du mauvais gouvernement* et ses effets néfastes (famines, meurtres, vols, violence, pauvreté), et ensuite l'*Allégorie du bon gouvernement* avec ses conséquences positives (prospérité, bien-être, richesse, joie). Ceci dans le but bien précis de montrer que le peuple peut tirer bénéfice du gouvernement public uniquement

⁶² Ambrogio Lorenzetti (Sienne, 1290 - 1348), peintre de l'école siennoise, est également un cartographe réputé.



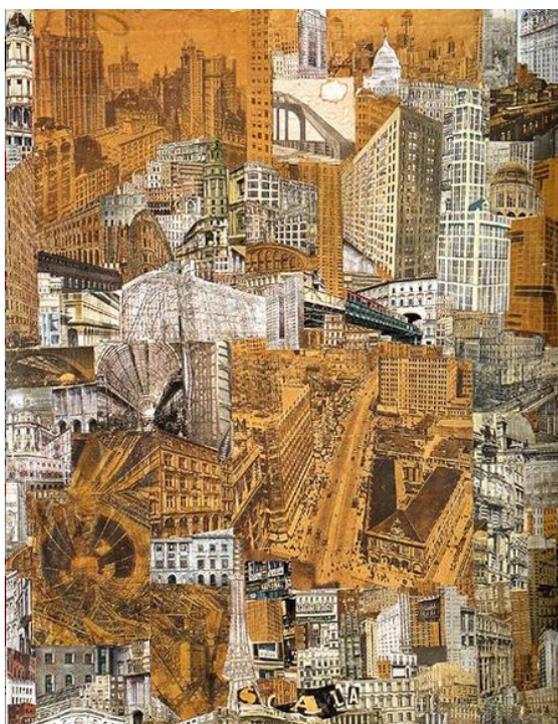
Ambrogio Lorenzetti, *Allégorie du bon gouvernement*, Sienne, 1337-1339

si l'administration de la *chose publique*⁶³ est basée sur des principes de justice sociale. L'œuvre est structurée en quatre parties. Dans la première, on voit la représentation du mauvais gouvernement, ici symbolisée par une présence démoniaque entourée de figures allégoriques telles la cruauté, la discorde, la guerre, la perfidie, la fraude, la colère, la tyrannie, l'avarice et la vanité. Dans la deuxième partie, on peut constater les effets négatifs de ce mauvais gouvernement sur les villes et les campagnes environnantes. Puis, en opposition au deux premiers volets, la troisième partie nous montre l'allégorie du bon gouvernement où une figure représentant la sagesse est entourée par la justice, la tempérance, la magnanimité, la prudence, la force et la paix.

Dans la dernière partie du cycle, on admire enfin les effets du bon gouvernement sur la ville et la campagne. Avec une vue en perspective de la ville de Sienne et de ses alentours, on plonge dans une atmosphère sereine où chacun veille à sa propre activité dans un climat de coopération et d'entente. L'artiste tente ainsi de saisir ce qui est essentiel et porteur d'avenir.

Pour mon iconographie, j'ai choisi ce quatrième et dernier volet afin d'établir une comparaison graphique assez étonnante entre trois mondes imaginaires très éloignés dans le temps et l'espace. D'un impact visuel particulièrement éclatant et *contemporain*, le chef-d'œuvre italien a été ainsi mis en parallèle avec une non moins célèbre affiche, elle-même inspirée d'une troisième œuvre illustre.

⁶³ *Chose publique* est la traduction en français du latin *res publica*, qui a donné le mot *république* dont le sens est beaucoup plus restreint. Dans *res publica*, *res* signifie chose, sujet, affaire, occupation, et *publica* dérive de *poplicus* (en rapport avec le peuple). Il est intéressant de remarquer que dans la langue anglaise le mot *commonwealth*, traditionnellement utilisé en tant que synonyme de *res publica*, contient le suffixe *weal*, couvrant ainsi une signification plus large qui va de richesse à bien-être.



Paul Citroen, *Métropolis*, collage photographique,
79 x 59 cm, 1923. Collection particulière,
Montréal, Québec, Canada



Boris Konstantinovitch Bilinsky,
affiche pour la sortie française du film
Metropolis de Fritz Lang, 1927

Dans son collage foisonnant, Paul Citroen, témoin d'une époque conditionnée par l'industrialisation, agence un ensemble de fragments de différentes villes pour recréer sa vision de métropole. Tous les éléments qui se juxtaposent, qui s'enchevêtrent, qui se superposent créent un espace urbain vertigineux, un nouvel ensemble architectural démesuré et inquiétant qui inspirera, dès 1927, le cinéaste Fritz Lang pour la réalisation de son film *Metropolis*, étonnante anticipation d'un futur dystopique.

La force et la proximité visuelle, mais aussi thématique, de ces trois représentations positionnées côte à côte alimentent le questionnement : est-ce que les deux œuvres plus récentes, présentées ci-dessus, peuvent constituer une continuité plausible et logique par rapport à la fresque de Lorenzetti ? A quoi ressembleraient, alors, les éventuels prochains volets du cycle ? Quels espaces urbains pouvons-nous imaginer pour le futur ?

Comme déjà évoqué, au cours du 19^e siècle la ville, précipitée dans l'industrialisation, se déforme. Les utopistes cherchent à proposer de nouveaux modèles et dans ces projets progressistes, l'espace est rationalisé et organisé en fonction des activités humaines, avec l'idée qu'un nouvel espace pourra créer un homme nouveau.

Nombreuses sont les tentatives de répondre aux nouveaux besoins, mais l'on sait qu'aucune véritable solution convaincante n'a vu le jour. Et il semble d'autant plus difficile à notre époque d'imaginer des issues valables pour une amélioration de la qualité de la vie dans nos métropoles - que Paul Virilio définit *concentrations mégapolitaines que nul ne gouverne vraiment*⁶⁴.

Nous nous trouvons devant une impasse : d'une part la conception d'une ville technologique riche en services de communication, mais obligée pour cela de rétrécir les espaces d'agrégation et, d'autre part, la *ville durable*, une ville pas forcément parfaite, où chacun pourrait tracer librement ses trajectoires, même désordonnées, une ville créative, dans laquelle pourraient cohabiter les différences et où l'improvisation aurait encore sa place.

Théoriser et projeter ce qui en amont nous paraît idéal pose donc problème car nous ne sommes pas à l'abri d'un renversement de situation. L'histoire nous rappelle que l'idéal utopique le plus pur peut se transformer en dystopie et cela requiert de notre part la plus grande vigilance.

⁶⁴ P. Virilio, *op. cit.*, quatrième de couverture.

Utopies, dystopies, hétérotopies

*Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres
que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent,
je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ;
et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres,
ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne,
qui serait le miroir.
Le miroir; après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu⁶⁵.*

Michel Foucault

*Ainsi - dit-on - se confirme l'hypothèse selon laquelle tout homme
a dans sa tête une ville qui n'est faite que de différences, une ville sans forme ni figure,
et les villes particulières la remplissent⁶⁶.*

Italo Calvino

*Il fut un temps où l'humanité était divisée entre habitants des cavernes
et tribus nomades. (...) L'habitant des cavernes est devenu un troglodyte
et a commencé à construire des villes⁶⁷.*

Frank Lloyd Wright

Comme dans la ville de Zoé décrite par Calvino dans *Les villes invisibles*, à l'intérieur de ma ville transparente l'usager s'égaré : *il ne parvient pas à distinguer les différents endroits de la ville, ses propres catégories mentales en viennent à se mélanger*. D'ailleurs, *quelle ligne sépare le dedans du dehors ?* Les perceptions sont bouleversées, les notions d'intérieur et d'extérieur ainsi que les rapports d'échelle sont remis en question. On cherche des signes pour s'orienter, pour se rattacher à ce que l'on connaît. *Mais la ville ne dit pas son passé, elle le possède pareil aux lignes d'une main, inscrit au coin des rues, dans les grilles des fenêtres, sur les rampes des escaliers, les paratonnerres, les hampes des drapeaux, sur tout segment marqué à son tour de griffes,*

⁶⁵ M. Foucault, *Des espaces autres. Hétérotopies. Dits et écrits*, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49.

⁶⁶ I. Calvino, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁷ F.L. Wright, *La ville évanescence*, Gollion (CH), Infolio éditions, coll. Archigraphy Poche, 2013 ; éd. orig. *The disappearing City*, W. F. Payson, New Your, 1932.

*dentelures, entailles, virgules*⁶⁸. Or, *Plex-cité*, mon agglomération avant-gardiste, vitrifiée et réfléchissante, surgie sur les décombres d'un milieu hostile et à renouveler, ne possède pas cette mémoire dans ses entrailles. Tout semble trop récent, anonyme, artificiel, puisque - nous rappelle Calvino - toute ville reçoit sa forme du désert auquel elle s'oppose⁶⁹.

Ainsi, dans le jeu de miroirs proposé par l'auteur nous nous promenons, inquiets mais non résignés, d'un labyrinthe à un autre. Dans ses villes, tout se passe comme dans les rêves : les deux sont construits de désirs et de peurs. Toutefois, dans ce dédale impressionnant de nos existences, il y a certainement une issue :

*L'enfer des vivants n'est pas chose à venir ; s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons étant ensemble. Il y a deux façons de ne pas en souffrir. La première réussit aisément à la plupart : accepter l'enfer, en devenir une part au point de ne plus le voir. La seconde est risquée et elle demande une attention et un apprentissage continuel : chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place*⁷⁰.

Conscient des problématiques liées aux transitions rapides et critiques dans le tissu urbain, Calvino a largement pris en considération ce thème et souligné l'importance de l'utopie tout en nous enseignant à déceler ses éventuelles limites. Dans l'introduction de l'un de ses textes consacrés à l'utopiste Charles Fourier – célèbre créateur des Phalanstères⁷¹ - il affirmait que *l'utopie, en tant que ville, ne pourra pas être fondée par nous, mais elle pourra se bâtir en nous, dans notre capacité à l'imaginer, à la penser jusqu'au bout ; ville qui prétendra habiter en nous et non pas d'être habitée (...)*⁷²

À partir de ce constat, sommes-nous vraiment capables d'imaginer et de penser jusqu'au bout cet espace privilégié ?

Témoins de cette nécessité primordiale et ancestrale de l'homme, les tentatives d'aménagement et optimisation de l'espace vital sont nombreuses.

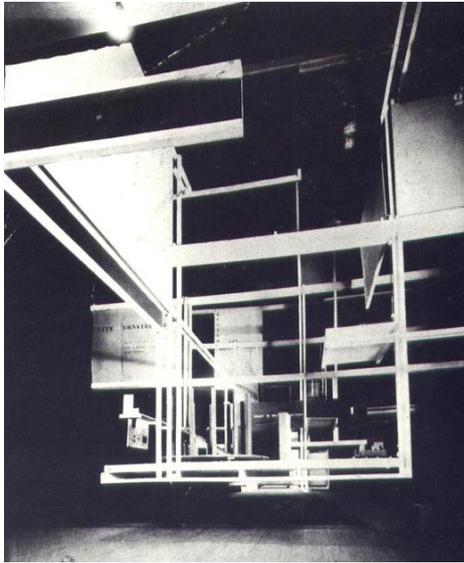
⁶⁸ I. Calvino, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 26.

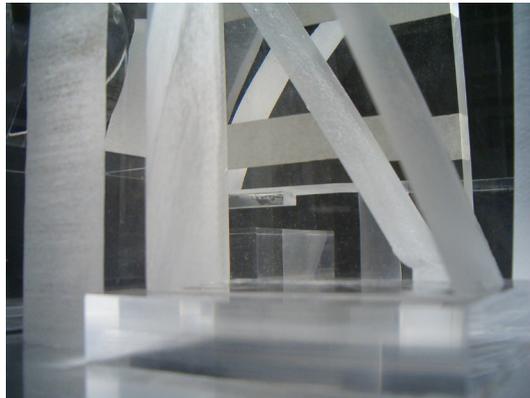
⁷⁰ *Ibid.*, p. 198.

⁷¹ Composé par *phalange et monastère* le terme désigne un ensemble de bâtiments à usage communautaire qui se forme par la libre association de ses membres. Pour Charles Fourier, les phalanstères représentent le socle d'un nouvel État.

⁷² Vita Fortunati, *Le città utopiche tra immaginazione e storia*, EUT Edizioni Università di Trieste, 2003.



F. Kiesler, *Ville dans l'espace*, (Raumstadt/City in Space), 1925,
Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Vienne



C. Buiatti, *Com-plex-cité*, photographie numérique,
dimensions variables, 2014

Parmi les exemples plus marquants et novateurs, voire même transgressifs pour certains, il me semble important de rappeler les expérimentations urbanistiques de l'artiste et architecte autrichien Friedrich Kiesler (1890-1965) qui, dès 1920, en pleine période de développement technologique et industriel, propose des projets atypiques et avant-gardistes. Formé dans un contexte viennois pluridisciplinaire imprégné de modernité, il imagine, à partir de ses propres expériences urbaines en Europe et aux Etats-Unis, une ville aérienne, lumineuse, flexible, ouverte. Dans une volonté d'unité entre art et vie, il développe une pensée singulière de l'espace dans laquelle j'aperçois des aspects – à la fois réels et abstraits - assimilables à ma recherche.

Une autre vision utopique intéressante, mais controversée, est celle de Frank Lloyd Wright (1867-1959). En 1932, dans *La ville évanescence (The Disappearing City)*, l'architecte américain présente pour la première fois son projet de ville de l'avenir. Dans son ouvrage, il entreprend d'abord une critique radicale par rapport à la qualité des espaces, oppressants et déjà saturés, des métropoles américaines. Comme évoqué par le titre de son texte, Wright entend esquisser les contours d'une ville qui s'évanouit, une ville étouffante et invivable. Puis il expose les principes architecturaux de *Broadacre City*, sa ville idéale, qui prend le nom de la parcelle de terrain – une acre⁷³ – dont chaque noyau familial pourrait disposer.

Wright propose la décentralisation des institutions économiques et sociales au profit d'une ville plus spacieuse et vivable, apte à favoriser les échanges entre les individus. De plus, nature et architecture ne sont plus éloignées : dans son projet la ville s'intègre dans le paysage naturel, ce qui doit contribuer considérablement à l'embellissement et à l'amélioration de la qualité de vie.

Cependant l'idée, idyllique au premier abord, a été au centre de nombreuses critiques à cause de ses ambivalences. *Broadacre City*, basée sur des principes forts de liberté individuelle, tout en proposant les moyens de transport les plus modernes, favorise l'usage excessif de la voiture, dans une époque sûrement encore imprégnée d'idéaux de progrès indéfini. Il y a donc gaspillage de ressources et d'espace, ce qui n'est plus du tout en accord avec les exigences contemporaines. La lecture de ce texte permet également de réfléchir aux problèmes liés à la convoitise, aux conflits générés par la

⁷³ Unité de mesure de superficie, l'acre correspond à 4046,8564224 m².



Léonard de Vinci, *Étude de fœtus humain dans l'utérus*,
encre sur papier, 1510-1513

possession du territoire et aux profits générés par les rentes foncières. Comment la distribution de l'espace est-elle organisée ? Sommes-nous donc contraints de lutter pour conquérir notre espace vital ? N'y avons-nous pas droit d'emblée ?

Pourtant nous provenons tous d'un microcosme feutré, d'un écrin particulier et, en principe, assez accueillant, qui est le ventre maternel. Celui-ci s'adapte à notre volonté d'expansion et nous libère assez rapidement dans un espace infini auquel, en fin de compte, nous appartenons et dans lequel nous devons nous adapter. La *condition humaine* serait donc basée, d'entrée de jeu, sur un éternel *conditionnement* ? Et qu'est-ce qui nous conditionne autant ?

Un écho attachant provient d'un texte daté du 1846 dont j'ai souhaité reprendre une partie de la préface :

Quand on considère les richesses dont la bienfaisante Nature a comblé le Genre humain, et l'Intelligence ou la Raison dont elle l'a gratifié pour lui servir d'instrument et de guide, il est impossible d'admettre que la destinée de l'homme soit d'être malheureux sur la Terre ; et quand on considère qu'il est essentiellement sociable, par conséquent sympathique et affectueux, il n'est pas plus possible d'admettre qu'il soit naturellement méchant. Cependant, dans tous les temps et dans tous les pays, l'Histoire ne nous montre que troubles et désordres, vices et crimes, guerres et révolutions, supplices et massacres, catastrophes et calamités.

Mais si ces vices et ces malheurs ne sont pas l'effet de la volonté de la Nature, il faut donc en chercher la cause ailleurs.

Cette cause n'est-elle pas dans la mauvaise organisation de la société ? Et le vice radical de cette organisation, n'est-il pas l'Inégalité, qui lui sert de base ?

Aucune question n'est évidemment aussi digne d'exciter l'intérêt universel ; car s'il était démontré que les souffrances de l'Humanité fussent un immuable arrêt du Destin, il faudrait n'y chercher de remède que dans la résignation et la patience ; tandis que si, au contraire, le mal n'est que la conséquence d'une mauvaise organisation sociale, et spécialement de l'Inégalité, il ne faut pas perdre un moment pour travailler à supprimer ce mal en en supprimant la cause, en substituant l'Égalité à l'Inégalité⁷⁴.

Il s'agit de *Voyage en Icarie*, traité politique sous forme de conte philosophique, d'Etienne Cabet (1788-1856), théoricien, avocat et politique français, considéré l'un des *socialistes utopiques*⁷⁵.

Inspirée par *L'Utopie* de Thomas More, *Icarie*, représente sa cité idéale, où l'on retrouve, encore une fois, la volonté de rassembler une communauté modèle organisée autour de principes d'égalité absolue et de fraternité. Inévitablement, ces principes, par ailleurs incontestables, entraînent une stricte uniformisation (même vêtements-uniformes, même mobilier, un seul journal, etc.).

Je me demande alors, si un environnement social vivable, authentique, harmonieux, à la fois libre et respectueux des libertés d'autrui, reste concevable.

⁷⁴ Etienne Cabet, *Voyage en Icarie*, Paris, 1846.

⁷⁵ La notion de *socialisme utopique* désigne les doctrines des premiers socialistes européens du début du XIX siècle.



C. Buiatti, *Plex-cité*, Assemblage d'éléments en plexiglas®,
40 x 40 x 30 cm, 2013-2014

La société idéale : une utopie irréalisable ?

*Dire qu'elle n'existera jamais ne relève pas du pessimisme, mais de l'optimisme*⁷⁶, affirme Henry Laborit en parlant de la société idéale. Dans son analyse impitoyable et lucide, il nous aide à comprendre l'impossibilité d'une telle société, ce qui est dû au simple fait qu'il n'existe pas d'homme ou de femme idéals. Cependant, *l'Utopie n'est pas dangereuse, au contraire, elle est indispensable à l'évolution. Le danger consiste plutôt, selon Laborit, dans le dogmatisme imposé par certains dans le but de garder le pouvoir, les avantages personnels, la domination*⁷⁷.

On a ici encore une exhortation à la vigilance afin de mieux nous retrouver dans ces non-lieux où le meilleur et le pire peuvent facilement se frôler. Pour ma part, il est primordial que rêve et imagination puissent continuer à ouvrir nos espaces, au sens large, afin que la dépréciation de l'utopie ne devienne un prétexte habile pour conserver le *statu quo*. Il serait plutôt souhaitable que nous apprenions à mieux vivre ensemble, avec un sens du respect mutuel qui n'oublie pas le respect de cet espace même qui nous accueille.

⁷⁶ H. Laborit, *op. cit.*, p. 165.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 165-170, trad. par mes soins depuis l'édition italienne.

La convivialité, la politesse et les belles manières

*Nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations
qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres
et absolument non superposables*⁷⁸.

Michel Foucault

*A quelle distance dois-je me tenir des autres pour construire avec eux
une sociabilité sans aliénation*⁷⁹ ?

Roland Barthes

*Par une froide journée d'hiver, un troupeau de porcs-épics s'était mis en groupe serré pour se garantir mutuellement contre la gelée par leur propre chaleur. Mais tout aussitôt ils ressentirent les atteintes de leurs piquants, ce qui les fit s'éloigner les uns des autres. Quand le besoin de se chauffer les eut rapprochés de nouveau, le même inconvénient se renouvela, de façon qu'ils étaient ballottés de çà et de là entre les deux souffrances, jusqu'à ce qu'ils eussent fini par trouver une distance moyenne qui leur rendit la situation supportable. Ainsi, le besoin de société, né du vide et de la monotonie de leur propre intérieur, pousse les hommes les uns vers les autres ; mais leurs nombreuses qualités repoussantes et leurs insupportables défauts les dispersent de nouveau. La distance moyenne qu'ils finissent par découvrir et à laquelle la vie en commun devient possible, c'est la politesse et les belles manières*⁸⁰.

Ainsi, selon Arthur Schopenhauer, l'homme ne peut ni vivre seul, ni vivre en promiscuité. Dans son recueil d'aphorismes *Parerga et Paralipomena*, le philosophe expose sa théorie sur la sociabilité / insociabilité de l'être humain, lequel pourrait cependant parvenir à garder ses distances grâce aux règles de vie en société.

En résonance avec la métaphore du porc-épic et ma recherche d'un meilleur espace de vie, plus propice à l'homme, je souhaite rappeler un ouvrage d'Ivan Illich, déjà cité en première partie : *La convivialité*.

⁷⁸ M. Foucault, *op. cit.*, pp. 46-49.

⁷⁹ R. Barthes, *Comment vivre ensemble*, cycle de cours au Collège de France, 1976-1977.

⁸⁰ A. Schopenhauer, *Parerga et Paralipomena : Aphorismes sur la sagesse dans la vie* (1851), General Books, 2012.

Le penseur y avance la thèse selon laquelle l'humanisation de la société passe par la convivialité, mais aussi par le *réoutillage de la société* – c'est-à-dire par la substitution de l'outillage industriel en échange d'*outils conviviaux* – et ce, afin d'éviter que les *bureaucrates du bien-être* puissent nous faire *crever de « bonheur »*⁸¹.

Selon Illich la société industrielle écrase l'être humain car un développement effrené et aveugle finit par rendre inefficaces et contreproductives les institutions et la structure portante que celle-ci a mis en place. Une occasion de plus pour constater combien la frontière entre utopie et dystopie est fragile et périlleuse.

Mais tendre à l'utopie est et restera une nécessité humaine. Touchée par chacun de ces exemples et impressionnée par la quantité de tentatives et de propositions imaginées par l'homme au cours de l'histoire, je rêve d'un espace sans contours où chacun de nous pourrait tracer librement ses propres paraboles, alimentées et enrichies par leur même diversité. Puis, revenant – de loin – à ma ville imaginaire, je me demande encore qu'elle est véritablement sa forme, au sens large. Elle s'est transformée au fur et à mesure d'une manière autonome comme si le travail d'agencement m'avait glissé des mains. Je voudrais la retenir mais... *la forme d'une ville change plus vite, on le sait, que le cœur d'un mortel*⁸².

⁸¹ I. Illich, *op. cit.*, pp. 29-30. Inspiré par les concepts de l'auteur, un projet de ville appelée *Illichville* a été imaginé par un groupe d'artistes américains à la fin du 20^e siècle. Totalement en opposition à la société de consommation et à la ville-automobile typiquement américaine, le projet défend la marche à pied, le vélo, les transports en commun et propose un modèle de décroissance.

⁸² Julien Gracq, *La forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985. Détournée dans l'ouverture de l'ouvrage de J. Gracq, la phrase est inspirée d'un vers du poème de Charles Baudelaire *Le Cygne* : « (...) la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel (...) ».

L'architecture de verre et les traces

*Ainsi l'architecture devient-elle le miroir du monde*⁸³.

Le Corbusier

En architecture, une erreur, ça peut durer longtemps.

Renzo Piano

Grace aux affinités et aux similitudes du plexiglas® avec le verre, les comparaisons entre les deux semblent spontanées et une incursion dans l'univers de ce dernier ne pouvait manquer.

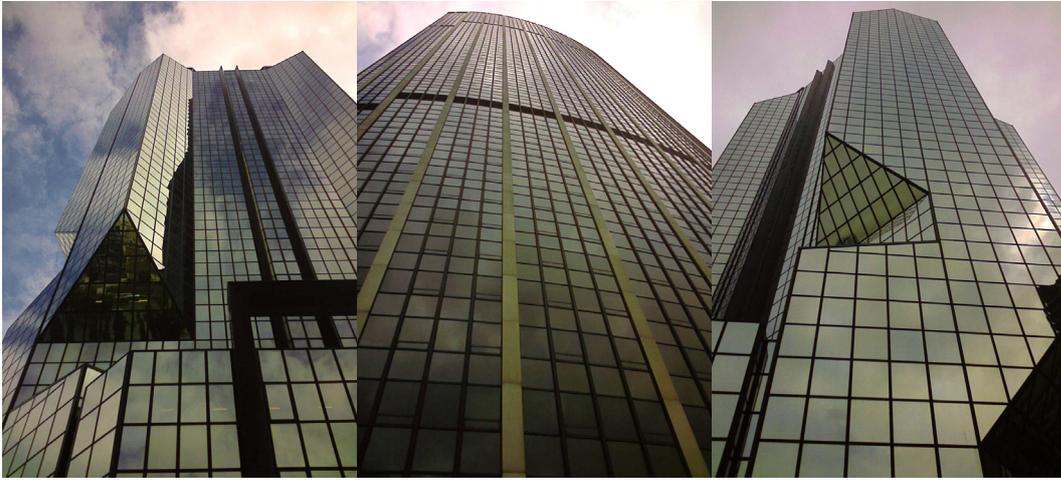
En instaurant une sorte d'esthétique « d'entreprise », d'efficacité, de progrès et de *modernité*, les constructions en verre se sont multipliées et ont envahi le paysage urbain. Tours et buildings miroitants surgissent à la fois en centre ville, sur les décombres d'anciens bâtiments, mais remplissent surtout le périmètre de la ville, comme s'il s'agissait de remparts futuristes et *hautement* fiables aptes à assurer notre *défense*...

Ces centres de pouvoir, en grande partie anonymes, donnent l'illusion de la transparence, synonyme positif de limpidité et de clarté, mais ils donnent surtout à voir leur uniformité dans un jeu de trames immatérielles qui brouille le regard.

Pourtant le lyrisme et les attentes émanant du manifeste utopique *L'architecture de verre*, daté de 1914, de l'écrivain et dessinateur allemand Paul Scheerbart nous feraient rêver autrement :

Nous vivons le plus souvent dans des espaces clos. Ils constituent le milieu d'où émerge notre civilisation. Notre civilisation est pour ainsi dire le résultat de notre architecture. Si nous voulons élever le niveau de notre civilisation, nous sommes donc contraints, bon gré mal gré, de transformer notre architecture. Et cela ne nous sera alors possible que si nous ouvrons les espaces clos dans lesquels nous vivons. La seule manière d'y parvenir est d'adopter l'architecture de verre, qui laisse pénétrer la lumière du soleil et la clarté de la lune et des étoiles dans les espaces, non seulement par quelques fenêtres mais aussi

⁸³ Le Corbusier, *Vers une architecture*, première publication 1923.



C. Buiatti, *Sans titre*, photographies numériques, dimensions variables, 2013

*par le plus grand nombre possible de murs, entièrement en verre et en verres de couleur. Le nouveau milieu, que nous aurons ainsi créé, ne peut que nous apporter une nouvelle civilisation*⁸⁴.

Le verre est donc signe de modernité et la modernité est dans la transparence idéologique. Or, Benjamin nous rappelle que *les choses en verre n'ont pas d'« aura » et que le verre est un matériau si dur et lisse, auquel rien ne peut être fixé*⁸⁵. Ne trouvant rien à quoi s'accrocher, le regard glisse, s'éblouit, se perd et s'emprisonne dans un jeu de miroirs. Des miroirs aux alouettes ?

L'excès de transparence tend alors à l'opacité. Le symbole de la légèreté et de la fluidité devient plus inquiétant que rassurant.

Scheerbart avec le verre et le Bauhaus avec l'acier, poursuit Benjamin, *ont créé des espaces dans lesquels il est difficile de laisser de traces*, en faisant allusion au concept de *pauvreté d'expérience*, qu'il explique comme étant l'aspiration des hommes à *se libérer de l'expérience, à créer un environnement dans lequel ils puissent mettre en valeur leur pauvreté de façon pure et explicite – leur pauvreté extérieure et finalement aussi leur pauvreté intérieure – de telle sorte qu'il en ressorte quelque chose de respectable*⁸⁶.

⁸⁴ P. Scheerbart, *L'Architecture de verre* (Glasarchitektur), Circé/Poche, 2013. Première éd. 1914.

⁸⁵ W. Benjamin, *Expérience et pauvreté*, Petite Bibliothèque Payot, 2011, p. 44.

⁸⁶ *Ibid.* p. 46.

Cependant, selon Benjamin, la sobriété du verre s'oppose avec une force révolutionnaire au confort surchargé des intérieurs bourgeois, imprégnés d'une intimité repliée sur elle-même et, commentant *Nadja* d'André Breton, il écrit :

*Vivre dans une maison de verre est, par excellence, une vertu révolutionnaire. Cela aussi est une ivresse, un exhibitionnisme moral dont nous avons grand besoin. La discrétion sur ses affaires privées, jadis vertu aristocratique, est devenue de plus en plus le fait de petits-bourgeois arrivés*⁸⁷.

⁸⁷ *Le Surréalisme. Le dernier instant de l'intelligentsia européenne* (1929), M. de Gandillac (trad.), revue par P. Rusch, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000 (p. 113-134), p. 118. Extrait de l'article d'Antonio Somaini, « Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, Glass House, et le cinématisme de l'architecture de verre », *Appareil* [En ligne], 7 | 2011, mis en ligne le 05 avril 2011, consulté le 18 août 2014. URL : <http://appareil.revues.org/1234>.

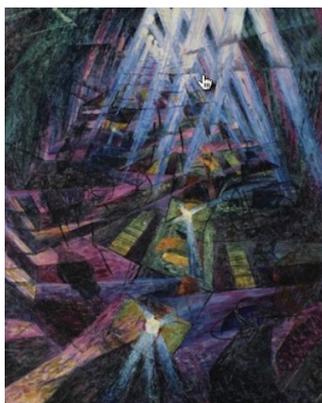
III - RÉSONANCES

Cette dernière partie sera consacrée à la présentation des travaux d'artistes ayant un lien de parenté formel et thématique avec mes propres recherches.

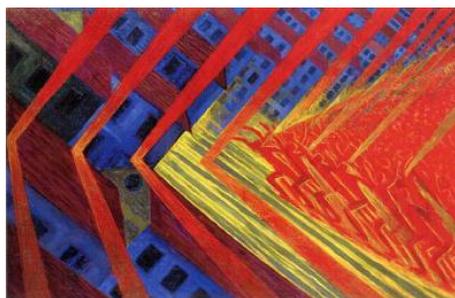
Les rencontres marquantes au cours de cet itinéraire ont été, bien sûr, nombreuses : il s'agit parfois de vieilles connaissances, mais également de relations récentes ou inédites. Il y eu de joyeuses retrouvailles et des premières approches inspirées, dans tous les cas, le parcours a été captivant et très enrichissant.

Visions et visionnaires

Une grande source d'inspiration est sûrement constituée par le mouvement futuriste. Malgré l'esprit belliqueux de la démarche, ce courant a toujours exercé sur moi une fascination énigmatique. Au-delà de l'exaltation guerrière et des idéaux frénétiques de progrès, le dynamisme, le mouvement, la sensation de vitesse et de simultanéité présents dans la plupart des œuvres futuristes ont alimenté mon imaginaire depuis longtemps. C'est surtout l'aspect graphique incroyablement avant-gardiste qui m'émeut, dont bon nombre de productions actuelles sont indéniablement toujours redevables. Que ce soit



Umberto Boccioni, *Forces d'une rue*,
huile sur toile, 100 x 78 cm, 1911.
Musée d'Art Moderne d'Osaka, Japon



Luigi Russolo, *La révolte*, huile sur toile,
150 x 230 cm, 1911. La Haye, Collection
Gemeentemuseum Den Haag

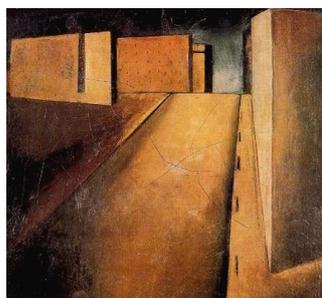
en peinture, en sculpture, dans un collage ou des *paroles en liberté*, la force dégagée par les lignes de construction est manifeste et palpable. De plus, les nombreuses représentations ayant pour sujet des espaces urbains, dont certains visiblement affectés par des questions qui nous préoccupent encore aujourd'hui, ont été une escorte idéale au cours de ma recherche. Ci-dessous les œuvres d'Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947), Mario Sironi (1885-1961), Giorgio Carmelich (1907-1929), Tullio Crali (1910-2000) qui m'ont le plus marquée.



Giorgio Carmelich, linoleum.
Reproduction numérique depuis le catalogue « *Giorgio Carmelich "Oh nulla, un futurista"...* », Éditions Electa, 2010



Tullio Crali, *Lumières de la métropole*, huile sur toile, 70 x 50 cm, 1931



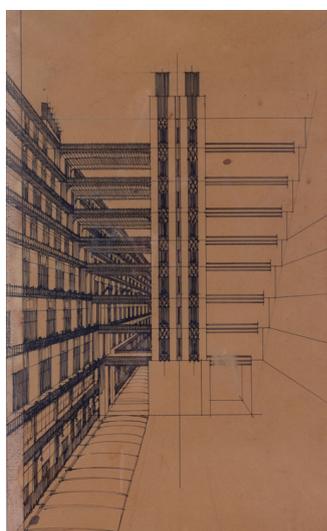
Mario Sironi, *Synthèse de paysage urbain*, huile sur toile, 40 x 43 cm, 1919-1920



Tullio Crali, *Espace scénique pluridimensionnel*, gouache sur papier, 84 x 62 cm, 1931. Musée d'Art Moderne et Contemporain de Trento et Rovereto

Toujours dans le mouvement futuriste, et plus précisément dans le domaine de l'architecture, l'œuvre d'Antonio Sant'Elia (1888-1916) est également incontournable.

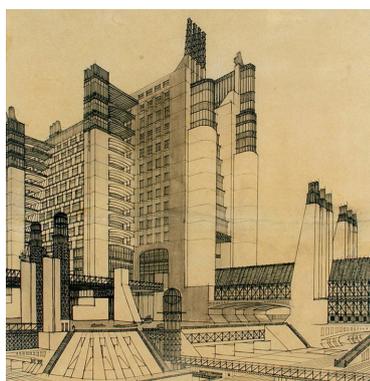
Visionnaire et précurseur, l'architecte imagine des constructions et des métropoles d'une incroyable modernité, préconisant l'utilisation de matériaux tels que l'acier, le verre, le béton, tous porteurs d'un message progressiste. Ses dessins montrent des masses très structurées s'enchevêtrant les unes dans les autres sur plusieurs niveaux comme dans une seule et unique imposante bâtisse, où les différentes parties sont connectées par le biais de terrasses, ascenseurs externes audacieux et passerelles suspendues.



Antonio Sant'Elia,
La Città Nuova (La Ville Nouvelle)
1914, encre et crayon sur papier
calque, 42 x 23,5 cm,
Milan coll. privée

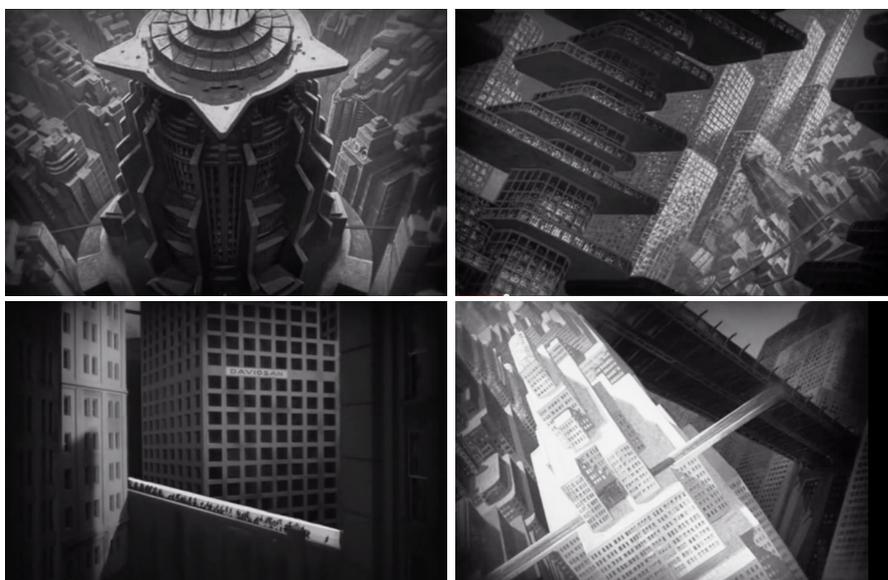


Antonio Sant'Elia,
La Città Nuova (La Ville Nouvelle)
1914, encre et aquarelle sur papier,
45,3 x 35,3 cm, Rome, coll. privée



Antonio Sant'Elia,
La Città Nuova (La Ville Nouvelle) 1914,
encre et crayon sur papier,
Côme, Musée Civique

La plupart de ses projets ne furent pas réalisés mais ils ont inspiré de nombreux dessinateurs, architectes et réalisateurs dont Fritz Lang pour son chef-d'œuvre *Metropolis* qui a représenté, à son tour, un des pivots essentiels de mon parcours.



Fritz Lang, *Metropolis*, 1927. Captures d'écran

Entre dadaïsme et Bauhaus

*On peut crier avec des ordures, c'est ce que je fis,
en les collant et les clouant ensemble.*

Kurt Schwitters

Parallèlement, deux autres personnalités singulières ont hanté la réflexion et la mise en œuvre de mes simulations urbaines : l'Allemand Kurt Schwitters (1887-1948) et le Hongrois László Moholy-Nagy (1895-1946).

Sculpteur, peintre et poète, en pleine révolte Dada, dans une volonté de s'éloigner des règles établies par une société hostile et ennemie de l'homme, le premier façonne son propre dadaïsme qu'il appellera *Merz*⁸⁸. Schwitters réalise des œuvres composées de fragments hétérogènes et notamment de déchets récupérés dans la rue après la guerre (bout de bois, de métal, bouchons, plumes de volaille, billet de tramway, clous, cailloux, cuir, etc.) et installe également, par accumulation de ce matériau, une immense composition - appelée *Merzbau*⁸⁹ - qui occupe l'espace vital de sa maison.



Kurt Schwitters, *Merzbau*,
1919-1930, Hannover.
Structure en plâtre et matériaux
divers recouvrant l'espace habitable
du logement de l'artiste

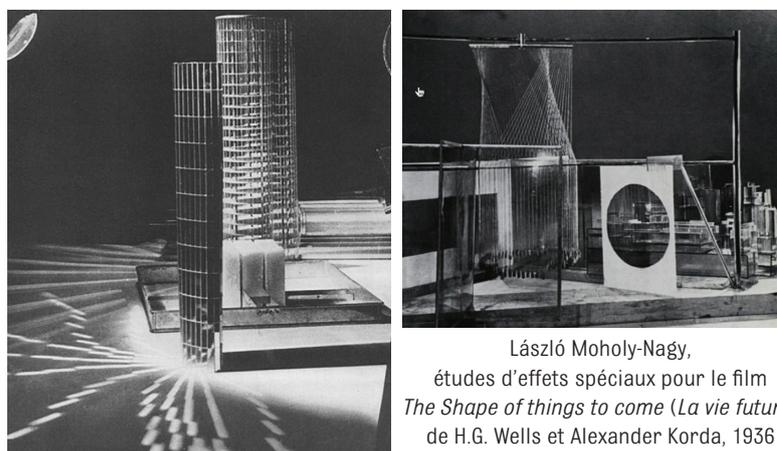
⁸⁸ Le terme est probablement le résultat de la coupe du mot *Kommerz* (commerce), pouvant ainsi indiquer la non-commercialité de l'avant-garde. Source : Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milan, U.E.F., 1986.

⁸⁹ Terme composé par *Merz* (voir note précédente) et *Bau* (construction).

Je me suis sentie particulièrement concernée par cette dernière au moment de l'accumulation des résidus en plastique qui a précédé la mise en forme de *Plasti-cité*. Déjà évoquée dans la première partie du mémoire, la sensation d'étouffement ressentie lors de l'entassement de déchets en plastique dans mon *espace vital* a été l'occasion de multiples dérives mentales mêlant l'élan créatif et les nécessités de la vie, les deux se trouvant fondus et indiscernables.

Peintre, photographe, théoricien et professeur au Bauhaus, Moholy-Nagy, de son côté, s'est affirmé comme expérimentateur peu commun, toujours tenté par les possibilités techniques et scientifique au service de la création. Il m'a permis de découvrir ses expériences réalisées avec de nouveaux matériaux plastiques, dont le plexiglas®, notamment dans la réalisation du film *The Shape of Things to come*⁹⁰.

Pour la ville utopique du futur, il rêvait d'une technologie inouïe qui aurait éliminé la forme solide. Les maisons, n'étant plus des obstacles, devenaient ainsi les écrans de la force vitale de l'homme. Il n'y avait pas de murs, seulement des charpentes en acier, filtrées par des écrans de verre et des surfaces en plastique. Les perforations et les contours ainsi révélés par les effets spéciaux et les changements d'échelle suggéraient de nouvelles possibilités.



László Moholy-Nagy,
études d'effets spéciaux pour le film
The Shape of things to come (La vie future)
de H.G. Wells et Alexander Korda, 1936

⁹⁰ *The Shape of things to come (La vie future)*, film de science-fiction de H.G. Wells et Alexander Korda, Londres, 1936.

Les contemporains

Parmi les artistes contemporains ayant constitué des points de repère précieux, je souhaite d'abord mentionner Rachel Whiteread (1963). Ses moulages d'espaces en négatif sont particulièrement intéressants pour ma recherche sur l'espace vital car ils me donnent la possibilité de visualiser l'invisible. L'artiste matérialise l'espace que je cherche à définir. En outre, cet espace empreint d'une vitalité révolue, bouleverse d'autant plus par l'inquiétante absence de l'être humain, lequel, comme une présence en creux, par son absence même, n'en devient que plus présent. D'une grande rigueur, ses renversements tridimensionnels révèlent les traces présentes sur les surfaces d'origine, ainsi que le moindre détail jusqu'aux grains de poussière. On pense alors aux traces dont parle Benjamin, celles qui font défaut au verre et qui le rendent par conséquent sans mémoire, incapable de transmettre l'expérience. Contrairement à l'architecture de



Raquel Whiteread, *Embankment*, 2005, boîtes en polyéthylène, Tate, Londres



C. Buiatti, *Plasti-cité*, assemblage de résidus en plastique, dimensions variables, 2014

la transparence, dans laquelle le regard saisit tout mais ne s'accroche à rien, dans les moulages de Whiteread il est capturé et retenu par tous les détails que, autrement, il ne serait pas en mesure d'apprécier. L'artiste rend tangible l'espace vide et cette matérialisation nous permet une confrontation différente et touchante avec des volumes à la fois familiers et impénétrables. Manipulant l'espace et jouant sur différentes échelles, Whiteread explore ainsi les thèmes de l'absence que je retrouve en partie dans mes cités



Giorgio Morandi, *Nature morte avec bouteilles*,
huile sur toile, 29 x 44 cm, 1941.
Rome, coll. privée



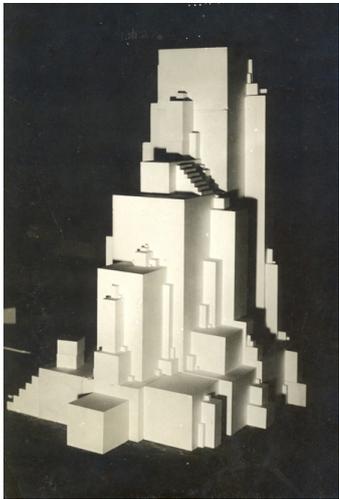
Giorgio Morandi, *Nature morte*,
huile sur toile, 30 x 35 cm, 1957.
Vevey, Suisse, Musée Jenisch



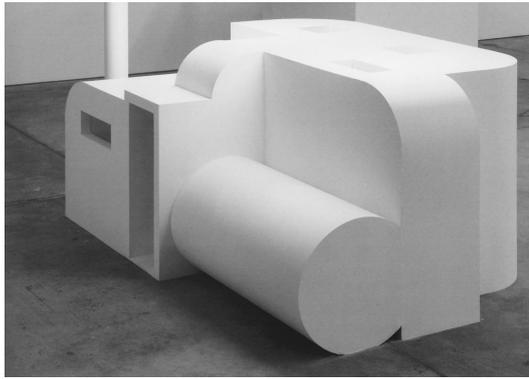
Tony Cragg, *Six bottles (Large), State 1'*,
Aquatinte sur papier,
371 x 612 mm, 1988



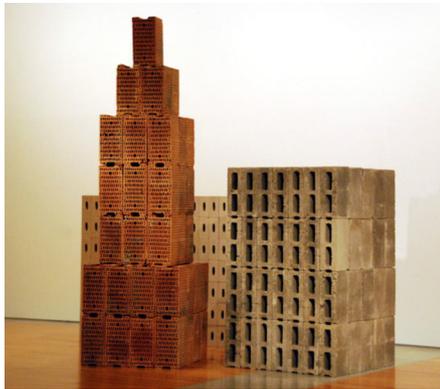
Tony Cragg, *Opening spiral*, installation, 1982



Kazimir Malevitch, *Architekton Zeta*,
plâtre, environ 1920.
Coll. Greek State Museum
of Contemporary Art



Absalon, *Cellule No. 3*, prototype,
1992, New York



Tony Cragg, *Three modern buildings*
(Trois bâtiments modernes), 1984,
argile et briques en béton armé,
350 cm

utopiques délaissées. *Plasti-cité* pourrait d'ailleurs générer un lien avec *Embankment*, une installation présentée par Whiteread à la Tate de Londres en 2005. En empilant 14000 boîtes en polyéthylène l'artiste crée un labyrinthe véritablement plastique. Je saisis alors l'occasion pour en rappeler l'éthymologie : plastique dérive du latin *plasticus*, issu du grec ancien *πλαστικός* / *plastikós*, « relatif au modelage », dérivé du verbe *πλάσσειν* / *plássein*, « mouler, former » dont dérive aussi le mot plasma. Ce qui paraît être forgé sur mesure pour Rachel Whiteread.

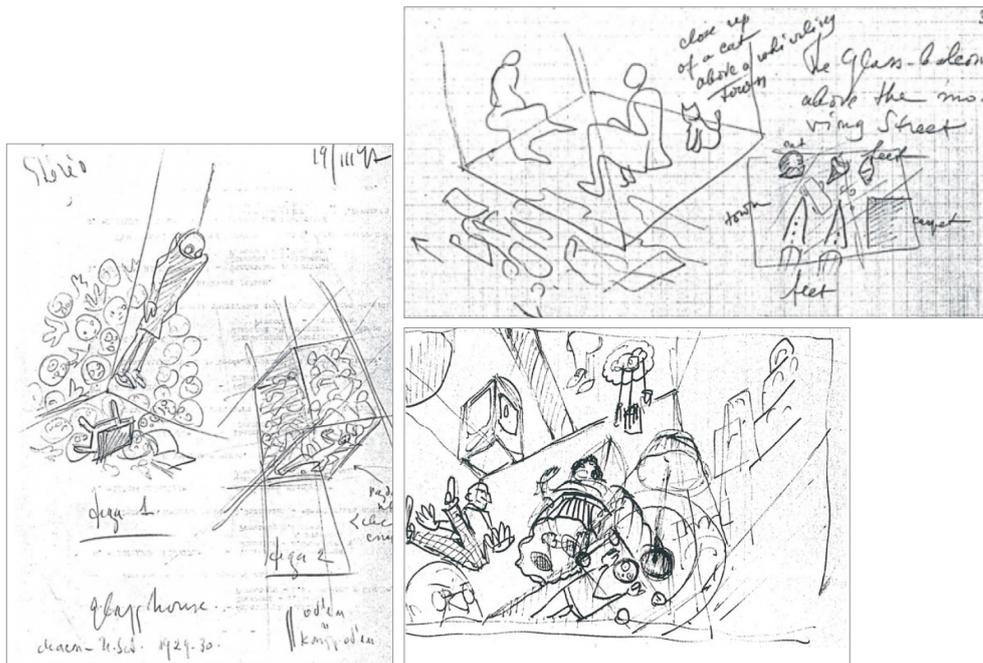
Dans certaines œuvres de Tony Cragg (1949) et en particulier celles réalisées à partir de matériaux récupérés par l'artiste sur les chantiers, j'ai également trouvé des similitudes avec mon approche. Soulignant une filiation à Giorgio Morandi (1890-1964), notamment en ce qui concerne l'étude sur la relation entre forme, espace et volume, si récurrents dans l'œuvre de ce dernier, Cragg est intéressé par les formes des objets du quotidien qui deviennent ainsi une source fondamentale d'inspiration.

Je désire un univers parfait.

*À mon avis, on pourrait se laisser inspirer de ce travail
de réellement construire une ville, de construire tout, presque une civilisation.*

Absalon

Les *Cellules* de Absalon (1964-1993), structures d'habitation succinctes permettant une activité minimale de survie, ont été aussi plus que jamais porteuses de méditation. Évoquant les Architectones de Malevitch (1878-1935), l'œuvre de l'artiste prend en considération le logement en tant qu'emblème de l'organisation sociale et de la vie privée, ce qui est au cœur de mes préoccupations. Cependant une inquiétante sensation émerge de ces *Cellules*. Elle s'exprime, entre autres, par les angles arrondis et la délicatesse candide du plâtre mat. On est tenté d'explorer l'intérieur mais nous imaginons le manque d'espace. De dimensions variables - entre 4 et 9 m² - chaque prototype contient les éléments de base nécessaires à une seule personne qui tentera ainsi de s'adapter aux volumes proposés. Tout en étant matériellement identiques l'intérieur et l'extérieur génèrent un contraste saisissant. Pourrions-nous vraiment habiter ces espaces ? Comment appréhender la pénurie d'ouvertures ? Nous sommes à l'opposé de l'excès de transparence. *L'espace vital* n'a pas encore trouvé son espace.



Sergueï Eisenstein, dessins pour le film *Glass House*, 1926-1930

Au cinéma

Chacun, une fois dans sa vie, écrit son mystère ; le mien c'est Glass House.

Sergueï Eisenstein

Nombreuses éminentes références liées à ma problématique sont également présentes dans le domaine cinématographique.

Le projet inachevé de *Glass House* d'Eisenstein (1898-1948) a été une découverte particulièrement touchante. Conçu en 1926, le film aurait dû être tourné dans un gratte-ciel en verre totalement transparent. Comme déjà évoqué, le verre, symbole de modernité et progrès, était au centre des recherches les plus innovantes et expérimentales dans l'architecture des années 1920. Et c'est justement cette dimension illusoire et utopique que *Glass House* devait remettre en question.

Dans son « histoire du verre », comme indiqué par lui même, Eisenstein, inspiré par Fritz Lang (ce dernier étant à son tour influencé par Sant'Elia), prévoyait de mettre à jour la vie quotidienne d'un immeuble complètement transparent où l'on pouvait voir à travers toutes les parois, mais aussi à travers tous les étages.

Cependant, les occupants ne se rendent pas compte de cette transparence, ce qui génère d'emblée un paradoxe entre la visibilité extrême accordée au spectateur et une série de circonstances dramatiques d'où émerge notamment l'indifférence réciproque des habitants. L'histoire, le scénario et l'épilogue tragique devaient alerter le spectateur sur les dérives d'un système capitaliste générateur d'aliénation et individualisation. La transparence, qui grâce à ses qualités symbolique de progrès et d'ouverture, aurait pu contribuer à l'harmonie dans les relations sociales, les transforme, là encore, en faisant basculer l'histoire dans le chaos.

Un point technique qui sera très important pour la suite de mes expérimentations de montages photographiques, concerne la place de l'objectif. Par la variation des points de vue de la caméra, dans *Glass House* le spectateur va être constamment désorienté, bousculé, dans un espace dystopique qui élimine toute séparation entre extérieur et intérieur, entre public et privé. Résultat que je me proposais aussi d'obtenir dans la séquence photographique-sonore *Com-plex-cité* et qui pourra être certainement améliorée par la suite.

Dans un esprit plus détendu mais non moins percutant et incisif, les productions de Jacques Tati (1907-1982) sont des prodigieux alliés dans la lutte quotidienne pour la survie. Son chef-d'œuvre *Playtime*⁹¹ devrait nous inciter encore, et peut-être d'autant plus aujourd'hui, à mieux analyser l'état actuel de nos cadres de vie qu'il avait, dans une époque moins suspecte, si bien pressenti. Ville sectorisée, uniformisation, maisons et appartements conçus comme des vitrines mettant en scène les habitants qui n'ont plus de vie privée ; bureaux déshumanisés, quadrillés et cloisonnés en *open space* ; parade de voitures entassées tournant comme dans un manège, tout cela nous rappelle tristement une certaine réalité.

Sa vision ironique et lucide remet en question les théories proposées par le mouvement moderniste.

Pourtant, *La Charte d'Athènes*⁹² – établie en 1933 et publiée à Paris en 1941 – laissait

⁹¹ J. Tati, *Playtime*, France-Italie, 1967, 155 min.

⁹² Le Corbusier, *La Charte d'Athènes* (1941), Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 1957. À la suite du Congrès International d'Architecture Moderne d'Athènes du 1933 furent établis les principes d'une Charte d'urbanisme signés ensuite par Le Corbusier.



Maquette de la Villa Arpel exposée à la Biennale de l'Architecture de Venise, 2014

imaginer un futur plus vivable. En voici quelques extraits significatifs :

*La ville doit assurer, sur le plan spirituel et matériel, la liberté individuelle et le bénéfice de l'action collective. Le dimensionnement de toutes choses dans le dispositif urbain ne peut être régi que par l'échelle humaine*⁹³.

*Les quartiers d'habitation doivent occuper désormais dans l'espace urbain les emplacements les meilleurs, tirant parti de la topographie, faisant état du climat, disposant de l'ensoleillement le plus favorable et de surfaces vertes opportunes*⁹⁴. *L'intérêt privé sera subordonné à l'intérêt collectif*⁹⁵.

Revenant aux œuvres de Jacques Tati, je souhaite également rappeler la portée de ses expériences autour de la matière sonore, travail tout à fait avant-gardiste et particulièrement

⁹³ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 117.

profitable pour les essais sonores que je viens d'entreprendre. J'en reparlerai un peu plus en détail dans la conclusion.

Enfin, ne pouvait manquer un dernier *clin d'œil* au modèle de maison futuriste du film *Mon Oncle*⁹⁶.

Très admirée et toujours surprenante, la maquette de la légendaire *Villa Arpel* est exposée à la Biennale de l'Architecture de Venise en cours actuellement.

Sa mise en espace au sein du Pavillon français permet d'ailleurs d'interpeller le public à travers des questionnements percutants inscrits en gros caractères sur les murs de la salle.

D'ailleurs l'une de ces questions, toujours très actuelle, constitue l'accroche de l'édition 2014 :

LA MODERNITÉ, MENACE OU PROMESSE ?



Biennale de l'Architecture de Venise, 2014, Pavillon français

⁹⁶ J. Tati, *Mon Oncle*, France, 1958, 110 min.

Conclusion

Pendant ce parcours de recherche autour de l'*espace vital*, j'ai réalisé à quel point le nombre de questions inhérentes à la thématique choisie pouvait être important et surtout combien de ramifications pouvaient s'engendrer et se dégager à partir de chaque tentative de réponse. J'avoue éprouver une sensation de frustration par rapport à l'étendue du sujet et à la difficulté de le traiter d'une façon exhaustive.

A défaut d'avoir débusqué de réponses concrètes, le questionnement du départ a certainement permis de déceler des points de repère importants et décisifs pour la suite du chemin.

L'espace en question, qui me tient tant au cœur, dispose à présent de contours définitivement moins précis et c'est cela qui me ravit. Si nous sommes privés d'espace, nous avons encore – et plus que jamais – la possibilité d'en créer. Et le domaine artistique peut constituer le terreau fertile capable de veiller à son éclosion et de soutenir son déploiement. Des possibilités de création d'espace nous attendent et parfois elles prennent vie là où nous ne les attendons pas.

Dans une partie de la production artistique récente, les rapports entre les domaines du visuel et du sonore convergent l'un vers l'autre et tendent à devenir de plus en plus étroits, tout en s'étendant et en se diversifiant. Les expérimentations menées par les futuristes et les dadaïstes, entre autres, sont d'ailleurs de précieuses références en ce sens. Favorisant le passage entre les différents domaines artistiques, les nouvelles technologies ont un rôle incontestable et permettent des expériences innovantes auxquelles, malgré mes quelques réticences déjà évoquées plus haut, je reste très sensible. Me voici alors impliquée dans une aventure qui s'annonce très enrichissante.

Au cours de l'élaboration de mon projet sonographique, au moment où j'essayais d'élargir l'espace grâce aux qualités extensibles de la matière sonore, j'ai eu l'occasion de rencontrer deux artistes américains – Lili Maya et James Rouvelle. Leur œuvre attachante a rapidement généré une résonance avec mes premières épreuves autour du son. Par une heureuse coïncidence, j'ai pu facilement établir un contact direct et régulier avec le couple d'artistes et entretenir ainsi un partage prolifique autour de nos réflexions respectives et de quelques références communes. À partir de ces échanges, l'idée d'un projet commun a pris forme.

Très intéressés par la culture grecque ancienne, période dans laquelle l'art était intégré au quotidien en tant que moyen d'accomplissement spirituel, les deux artistes souhaitent mener une réflexion autour d'un ancien fragment musical considéré aujourd'hui comme le plus ancien exemple de musique notée qui nous soit parvenu. Daté entre l'an 200 av. J.-C. et l'an 100 après J.-C. l'*Épithaphe de Seikilos* nous laisse ainsi un témoignage poignant que je retranscris ci-dessous en guise d'exhortation finale :

Ὅσον ζῆς φαίνου

Tant que tu vis, brille

μηδὲν ὄλως σὺ λυποῦ

Ne t'afflige absolument de rien

πρὸς ὀλίγον ἐστὶ τὸ ζῆν

La vie ne dure guère

τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαιτεῖ.

Le temps exige son tribut.

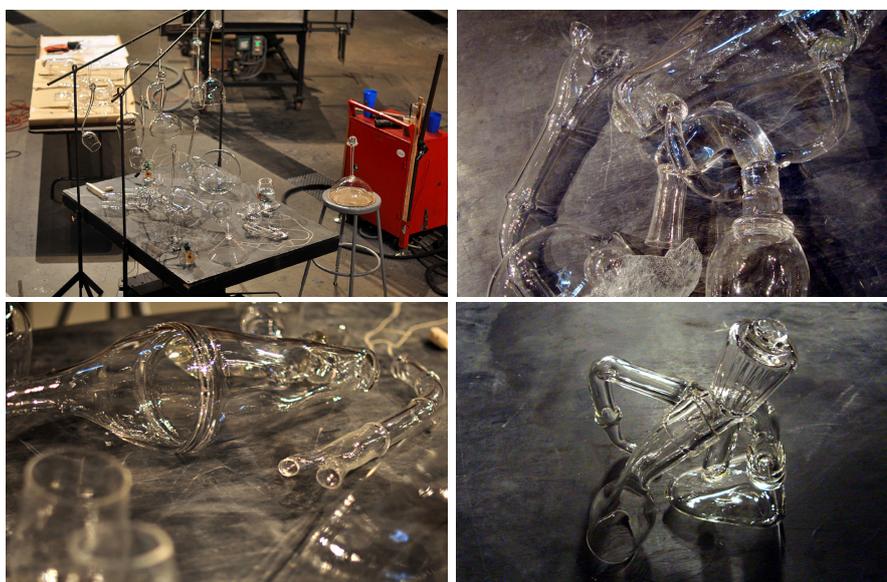
L'idée, encore en gestation, est d'*harmoniser* la mélodie à partir de la notation retrouvée et d'évoquer ses différentes significations en tant que pièce chantée, épithaphe et artefact culturel, prenant aussi en considération l'expérience esthétique moderne et les corrélations en évolution entre l'art, la culture, la technologie, l'histoire, l'esprit. Une harmonie polyvalente, donc, qui inclut les technologies, la recherche et l'exécution. Il s'agit également de mettre en relief le contraste saisissant entre la fragilité de ce document historique conservé à travers les siècles et la puissance de la technologie actuelle qui va permettre le traitement et la diffusion de ces échos si distants pouvant encore transmettre l'émotion. Ce qui me passionne tout particulièrement dans ce projet est la possibilité d'un partage qui prend forme grâce aux vibrations du son, élément que je considère comme un dilatant de l'espace.

Une deuxième curieuse coïncidence : au cours d'une résidence au Museum of Glass de Tacoma, Washington, Lili Maya et James Rouvelle ont récemment travaillé autour d'un projet pour lequel ils ont été amenés à concevoir des instruments musicaux tout à fait particuliers. La matière utilisée est peu commune pour des instruments et il s'agit d'un

élément dont il a été souvent question au cours de ce mémoire : le verre.

Nous pourrions alors poser une dernière question qui pourrait constituer l'objet d'une éventuelle prochaine recherche : la froideur, l'ambiguïté, le manque de mémoire du verre mentionnés précédemment, seraient-ils compensés par ses qualités de résonance ?

Ce que je souhaite, en attendant la réponse, c'est avant tout le partage des connaissances et il me semble que le langage artistique, quelle qu'elle soit la discipline, puisse favoriser et encourager cette démarche.



Lili Maya et James Rouvelle, Instruments en verre,
Museum of Glass, Tacoma, Washington, Juillet 2014

Bibliographie

Ouvrages

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Rivages Poche, Petite bibliothèque, 2007

ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, 2001

AUGÉ Marc, *Non-lieux*, Paris, Éditions du Seuil, 1992

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF (1957) ; édition « Quadrige », 2012

BARTHES Roland, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. Les Cahiers du cinéma (1980).

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957

BASCHET François, *Mémoires sonores*, Paris, L'Harmattan, 2007

BAUDRILLARD Jean, *À propos d'Utopie : Entretien avec Jean-Louis Violeau*, Sens & Tonka Éditeurs, 2005

BENJAMIN Walter, *Expérience et pauvreté*, Petite Bibliothèque Payot, 2011

BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle*, Éditions Allia, 2009

BRUNO Giordano, *Des liens*, Éditions Allia, 2001

CALVINO Italo, *Leçons américaines : Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, (1989) Trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992.

CALVINO Italo, *Les villes invisibles*, Trad. De l'italien Jean Thibaudeau, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2013 pour la trad. française

DAVILA Thierry, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002

- DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard Folio, 1992
- DE MICHELI Mario, *Le avanguardia artistica del Novecento (Avant-gardes artistiques du XX^e siècle)*, Milan, U.E.F., 1986.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975
- FRIEDMAN Yona, *Utopies réalisables*, Paris, Éditions 10/18, 1976
- HALL Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1971 pour la traduction française
- ILLICH Ivan, *La convivialité* (1973), Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2003
- KANDINSKY Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1910), Éditions Denoël, coll. Folio Essais, 1989
- LABORIT Henry, *Elogio della fuga*, (trad. Leonella Prato Caruso), Milan, Mondadori Editore, 1982 ; (*Éloge de la fuite*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976)
- LE CORBUSIER, *La Charte d'Athènes* (1941), Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1957
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture* (1923), Paris, Flammarion, 1995
- LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), *La Peinture*, Textes essentiels, Larousse, 1995
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1976
- MOHOLY-NAGY Sibyl, *Moholy-Nagy : L'expérimentation totale (La sperimentazione totale)*, Milan, Éditions Longanesi, 1975
- MORE Thomas, *L'Utopie* (1516), (trad. de l'anglais par Victor Stouvenel), Éditions Libro, 2013
- PAQUOT Thierry, *Introduction à Ivan Illich*, Paris, Éditions La Découverte, coll. Repères, 2012

PAQUOT Thierry, *L'espace public*, Paris, Éditions La Découverte, coll. Repères, 2009

PAQUOT Thierry, *Un philosophe en ville*, Gollion (CH) Infolio éditions, 2011

PAQUOT Thierry, *Utopies et utopistes*, Paris, Éditions La Découverte, coll. Repères, 2007

PEREC Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Éditions Christian Bourgois, 1975

RABREAU Daniel, *Piranèse : Prisons*, Chasse-Marée, 2007

RICHARD Lionel, *Encyclopédie du Bauhaus*, Paris, Éditions Somogy, 1985

SCHEERBART Paul, *L'Architecture de verre*, Circé/Poche, 2013

VIRILIO Paul, *Ville panique : Ailleurs commence ici*, Paris, Éditions Galilée, 2004

WRIGHT Frank Lloyd, *La ville évanescence*, Gollion (CH), Infolio éditions, coll. Archigraphy Poche, 2013 ; éd. orig. *The disappearing City*, W.F. Payson, New York, 1932.

Ouvrages collectifs

Art et ville contemporaine : Rythmes et flux, sous la direction de Jean-Pierre MOUREY et Béatrice RAMAUT-CHEVASSUS, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012

Formes Urbaines : de l'îlot à la barre, Philippe Panerai, Jean Castex, Jean-Charles Depaule, Marseille, Éditions Parenthèses, coll. Eupalinos, 2012

Regards sur l'utopie, dans la revue littéraire mensuelle Europe, publiée avec le concours du Centre National du Livre et de la région Île de France, Paris, 2011, n°985

Monographies

Francis Alÿs : A Story of Deception, Catalogue publié à l'occasion de l'exposition éponyme, Tate Modern, Londres 2010

Giorgio Carmelich, "Oh nulla, un futurista...", Catalogue de l'exposition éponyme, Milan, Éditions Mondadori Electa, 2010

Articles

Somains Antonio, *Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, Glass House et le cinématisme de l'architecture de verre*, Appareil [En ligne], 7 | 2011, mis en ligne le 05 avril 2011, dernière consultation le 18 juillet 2014.

URL : <http://appareil.revues.org/1234>

Œuvres cinématographiques

Lang Fritz, *Métropolis*, 1927, 145 min

Marker Chris, *La Jetée*, France, 1962, 26 min 37 s.

Source : <https://www.youtube.com/watch?v=yqMEc0oe4yc>

Tati Jacques, *Mon Oncle*, France, 1958, 110 min

Tati Jacques, *Playtime*, France-Italie, 1967, 155 min

Sites internet

Francis Alÿs : <http://francisalys.com/>

Bill Fontana : <http://www.resoundings.org/>

Lili Maya et James Rouvelle : <http://www.mayarouvelle.com/>

Tataville : <http://www.tataville.com/>

