



**HAL**  
open science

## La puissance projective. Narrativité et imagerie discursives au fondement du projet urbain

Peter Uyttenhove, Bart Keunen, Johanna Godefroid, Noemi Loeman, Hendrik Sturm, Tom Ysenwijn

### ► To cite this version:

Peter Uyttenhove, Bart Keunen, Johanna Godefroid, Noemi Loeman, Hendrik Sturm, et al.. La puissance projective. Narrativité et imagerie discursives au fondement du projet urbain. [Rapport de recherche] AAP-2005-UYT, Ministère de la culture et de la communication / Bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère (BRAUP); Ministère de l'écologie, du développement et de l'aménagement durables / Plan Urbanisme Construction Architecture (PUCA); Université de Gand. 2008. hal-01795211

**HAL Id: hal-01795211**

**<https://hal.science/hal-01795211>**

Submitted on 18 May 2018

**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.

# AAP-2005-UYT

**BRAUP**

BUREAU DE LA RECHERCHE  
ARCHITECTURALE,  
URBAINE ET PAYSAGÈRE



*Liberté • Égalité • Fraternité*  
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère

**Culture**  
**Communication**

MINISTÈRE DE L'ÉCOLOGIE, DU DÉVELOPPEMENT  
ET DE L'AMÉNAGEMENT DURABLES  
DIRECTION GÉNÉRALE DE L'URBANISME, DE L'HABITAT  
ET DE LA CONSTRUCTION  
PLAN URBANISME CONSTRUCTION ARCHITECTURE

Marché à procédure adaptée n° F05.55 du 3 novembre 2005  
Objet du marché : « Du paysage au récit, de l'intrigue au projet. Vers une méthode  
d'analyse chronophotographique des transformations paysagères »

Titulaire du marché : Pieter Uyttenhove

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION  
DIRECTION DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE  
BUREAU DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE, URBAINE ET PAYSAGÈRE

Programme interdisciplinaire de recherche  
« Art, architecture et paysages »  
Quatrième appel à propositions

**LA PUISSANCE PROJECTIVE**  
**Narrativité et imagerie discursives**  
**au fondement du projet urbain**

Pieter Uyttenhove & Bart Keunen  
direction scientifique

Johanna Godefroid  
Noemi Loeman  
Hendrik Sturm  
Tom Ysenwijn

UNIVERSITÉ DE GAND  
Faculté des Sciences de l'Ingénieur et de l'Architecture  
Faculté de Lettres et de Philosophie

Septembre 2008



## **SOMMAIRE**

SOMMAIRE .....	3
<b>1 PROJECTION ET CHRONOTOPIE : UNE APPROCHE NARRATOLOGIQUE .....</b>	<b>9</b>
1.1 DECRIRE LA VILLE EMERGENTE, ET APRES ?.....	10
1.1.1 <i>L'implicite de l'émergence</i> .....	11
1.1.2 <i>Ville émergente et urbanisme descriptif</i> .....	14
1.1.3 <i>La lecture du paysage</i> .....	15
1.2 LES HYPOTHESES D'UN FIL ROUGE QUI MENE DU RECIT AU PROJET 16	
1.2.1 <i>L'idée de la ville émergente construite par la narration de sa transformation</i> .....	16
1.3 UNE RECHERCHE BASEE SUR LA NARRATOLOGIE .....	18
1.3.1 <i>La narratologie comme clé</i> .....	18
1.3.2 <i>Trois espaces de narration au fond du projet</i> .....	19
1.3.3 <i>Un corpus d'images</i> .....	20
1.3.4 <i>Quelques projets comme cas d'étude</i> .....	22
1.4 LES CHRONOTOPES .....	23
1.4.1 <i>Changement et récit</i> .....	24
1.4.2 <i>L'imagination comme force cognitive</i> .....	25
1.4.3 <i>Bakhtine et les chronotopes de l'imagination narrative</i>	26
<b>2 ESPACE-ACTION : LE PAYSAGE COMME TASKSCAPE.....</b>	<b>31</b>
2.1 LE PAYSAGE COMME « TASKSCAPE » .....	32
2.1.1 <i>Anthropologie et paysage</i> .....	32
2.1.2 <i>Le paysage vu de l'intérieur</i> .....	39
2.1.3 <i>Le « taskscape » du paysage moderne</i> .....	44
2.2 LE PAYSAGE COMME « LIEU » .....	49
2.2.1 <i>Paysage de lieux</i> .....	49
2.2.2 <i>« Disembedding » et dé-localisation</i> .....	55
2.2.3 <i>L'exclusivité du paysage : idéologie et quotidienneté des lieux</i> 64	
2.3 ANALYSE DE CHRONOPHOTOGRAPHIES EN TERMES DE « TASKSCAPE » ET DE « LIEU ».....	71
2.3.1 <i>Implications narratologiques du « taskscape »</i> .....	71
2.3.2 <i>Analyse en termes de « taskscape » et de « lieu »</i> .....	72
2.3.3 <i>Le « taskscape » de Handzame-Kortemark</i> .....	73
2.3.4 <i>Le « taskscape » de Ruiselede</i> .....	77
2.4 NARRATION, ACTION ET IMAGE .....	107
2.4.1 <i>Le paysage comme image d'action</i> .....	108

2.4.2	<i>Réduction, schématisation et développement temporel dans la narrativité</i> .....	112
2.4.3	<i>Aion et Tyché comme répétition et différence : formes archétypiques de l'espace-action</i> .....	115
2.4.4	<i>Hestia et le chronotope d'équilibre</i> .....	120
2.4.5	<i>Hermès et le chronotope conflictuel</i> .....	124

<b>3</b>	<b>ESPACE-MOUVEMENT : LE PAYSAGE COMME TRANSFORMATION</b> .....	<b>131</b>
3.1	CATALOGUE D'IMAGES .....	132
3.1.1	<i>Introduction</i> .....	133
3.1.2	<i>Images du monde</i> .....	134
3.1.3	<i>Images discursives</i> .....	138
3.1.4	<i>Dissemblances</i> .....	140
3.1.5	<i>Variations de cadrage</i> .....	144
3.1.6	<i>Variations thématiques</i> .....	146
3.1.7	<i>Généalogies évolutives</i> .....	155
3.1.8	<i>Morphismes</i> .....	158
3.1.9	<i>Transformations chronologiques</i> .....	161
3.1.10	<i>Transformations cinétiques</i> .....	168
3.1.11	<i>Transformations évolutives</i> .....	170
3.1.12	<i>Variations par scénario</i> .....	179
3.1.13	<i>Variations projectives</i> .....	184
3.1.14	<i>Transformations projectives</i> .....	186
3.1.15	<i>Transformations projectives</i> .....	186
3.2	LA CHRONOPHOTOGRAPHIE .....	191
3.3	L'IMAGE SUIVANTE .....	200
3.4	LA RECONDUCTION PHOTOGRAPHIQUE AU FONDEMENT DE LA RECHERCHE ANALYTIQUE ET PROJECTUELLE.....	221
3.4.1	<i>Le narratif comme nouvel outillage</i> .....	221
3.4.2	<i>Continuer le récit</i> .....	224
3.4.3	<i>L'auteur du paysage</i> .....	226
3.4.4	<i>L'urbaniste comme auteur</i> .....	227
3.4.5	<i>Utilisation dénotative et connotative de l'espace</i> .....	228
3.4.6	<i>Influence de l'urbaniste sur l'expérience du paysage</i> 230	
3.4.7	<i>Le projet comme texte</i> .....	231
3.4.8	<i>Décor et narration</i> .....	232
3.4.9	<i>Le paysage comme décor</i> .....	232
3.5	INVESTIR LE PAYSAGE PAR LE MOUVEMENT.....	238
3.5.1	<i>Hendrik Sturm et l'art de la promenade</i> .....	239
3.5.2	<i>Walkscape : vers une science du lieu</i> .....	250
3.6	LE PAYSAGE INTERPRETE .....	259
3.6.1	<i>Parole, langue et cohérence du texte</i> .....	259
3.6.2	<i>La richesse des interprétations multiples</i> .....	262
3.6.3	<i>Projet et possibilité de significations multiples</i> .....	267
3.7	NARRATION ET INTRIGUE .....	273
3.7.1	<i>La logique narrative</i> .....	273
3.7.2	<i>Chronotopie téléologique et dialogique</i> .....	278

3.7.3	<i>Le chronotope de mission</i> .....	281
3.7.4	<i>Le chronotope de dégradation</i> .....	286
3.7.5	<i>Le chronotope de régénération</i> .....	289
3.7.6	<i>Les chronotopes dialogiques et les couples Hestia-Aion &amp; Hermès-Tyché</i> .....	291
3.7.7	<i>Les différentes intrigues au sein du dialogue chronotopique</i> .....	300
<b>4</b>	<b>ESPACE-PROJET : LE PAYSAGE COMME SCENARIO</b>	<b>305</b>
4.1	PROBLEMATIQUE ET CARACTERISTIQUES PROPRES DE LA PENSEE PAR SCENARIO EN URBANISME .....	306
4.1.1	<i>La méthode de la pensée par scénario</i> .....	307
4.1.2	<i>Pensée projective et pensée prospective</i> .....	314
4.1.3	<i>Évolution de la pensée par scénario</i> .....	316
4.2	UTILISATION DE LA PENSEE PAR SCENARIO .....	324
4.2.1	<i>Critères de sélection pour le choix des cas d'étude</i> ..	324
4.2.2	<i>« Un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas »</i>	326
4.2.3	<i>Plan de territoire pour le Hoeksche Waard 2010-2030</i> .	358
4.2.4	<i>La formule de l'Appel ouvert (« Open Oproep »)</i> .....	364
4.2.5	<i>Hypothèses et alternatives du Schéma de structure de Gand</i>	369
4.2.6	<i>Aperçu et mise en œuvre de la pensée par scénario</i> .	393
<b>5</b>	<b>ESPACE-PROJET ET NARRATION URBANISTIQUE</b>	<b>399</b>
5.1	ANALYSER LES RECITS URBANISTIQUES .....	400
5.1.1	<i>Modèles fictifs de la réalité</i> .....	400
5.1.2	<i>L'urbanisme et ses récits</i> .....	402
5.2	HOOG KORTRIJK, SECCHI-VIGANO, 1990.....	404
5.2.1	<i>Introduction</i> .....	404
5.2.2	<i>Parti urbanistique du projet</i> .....	405
5.2.3	<i>Image du monde et type d'intrigue</i> .....	410
5.2.4	<i>Parti conceptuel, types d'acteurs et développement</i> .	410
5.3	SEINE-ARCHE, TREUTTEL-GARCIA-S-TREUTTEL, 2002 ...	420
5.3.1	<i>Introduction</i> .....	420
5.3.2	<i>Parti urbanistique du projet</i> .....	422
5.3.3	<i>Image du monde, parti conceptuel, types d'intrigue et d'acteurs</i> .....	425
5.4	VAL D'EUROPE.....	430
5.4.1	<i>Introduction</i> .....	431
5.4.2	<i>Parti urbanistique du projet</i> .....	434
5.4.3	<i>Image du monde, parti conceptuel, types d'intrigue et d'acteurs</i> .....	439
5.5	EMSCHEP PARK.....	447
5.5.1	<i>Introduction</i> .....	448
5.5.2	<i>Parti urbanistique du projet</i> .....	448



5.5.3	<i>Image du monde, parti conceptuel, types d'intrigue et d'acteurs</i> .....	452
5.6	SAILLANT D'YPRES.....	459
5.6.1	<i>Introduction</i> .....	460
5.6.2	<i>Parti urbanistique du projet</i> .....	461
5.6.3	<i>Image du monde, parti conceptuel, types d'intrigue et d'acteurs</i> .....	465
5.7	ACTUAL TERRITORIES, STALKER/ON.....	478
5.7.1	<i>Introduction</i> .....	478
5.7.2	<i>Parti urbanistique du projet</i> .....	478
5.7.3	<i>Image du monde, parti conceptuel, types d'intrigue et d'acteurs</i> .....	480
5.8	CONCLUSION.....	487
<b>6</b>	<b>CONCLUSION</b> .....	<b>497</b>
6.1	MODERNITE ET TRADITION.....	498
6.2	ESCHATON EUCLIDIEN ET KAIROS EINSTEINIEN .....	502
6.3	DES PAYSAGES A INTERPRETATION MULTIPLE .....	505
6.4	VERS UNE SCIENCE DU LIEU INTERDISCIPLINAIRE .....	506
<b>7</b>	<b>GLOSSAIRE</b> .....	<b>509</b>
<b>8</b>	<b>SOURCES</b> .....	<b>519</b>
8.1	BIBLIOGRAPHIE GENERALE .....	520
8.1.1	<i>Publications</i> .....	520
8.1.2	<i>Sources internet</i> .....	531
8.2	BIBLIOGRAPHIE DES PROJETS .....	532
8.2.1	<i>Hoog Kortrijk</i> .....	532
8.2.2	<i>Seine-Arche</i> .....	535
8.2.3	<i>Val d'Europe</i> .....	536
8.2.4	<i>Emscher Park</i> .....	537
8.2.5	<i>Saillant d'Ypres</i> .....	538
8.2.6	<i>Actual Territories</i> .....	540
<b>9</b>	<b>NOTES</b> .....	<b>541</b>



# 1

## PROJECTION ET CHRONOTOPIE : UNE APPROCHE NARRATOLOGIQUE

## 1.1 Décrire la ville émergente, et après ?

Qu'est-ce la puissance projective d'un projet ? Lorsque nous sommes devant un projet urbain ou paysager, quel en est exactement l'objet ? En nous le présentant, que nous communiquent l'architecte, l'urbaniste, le paysagiste ?

Infiniment moins que la ville traditionnelle, la ville émergente se laisse saisir par quelques définitions rapides, de même qu'on ne saurait appréhender son développement par des principes simples. Pour mener une réflexion sur le sens à donner à la conception *urbaine* de la ville émergente, il faudrait, au travers d'une épistémologie de l'urbain précisément, forcer les disciplines – sinon les pratiques – de l'urbanisme et du projet urbain à expliquer ce que veut dire l'acte de « concevoir » et de « projeter » en milieu urbain. Si l'analyse discursive s'impose comme une voie évidente pour explorer le projet, l'approche proposée ici part tant de la théorie du projet urbain que d'un certain nombre de démarches empiriques qui nous aideront à déconstruire cette théorie.

La ville diffuse qui émerge sous nos yeux – quand bien même elle est « naissante » depuis la première vague d'industrialisation de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, voire depuis l'essor de la modernité au XV<sup>e</sup> siècle tardif –, se développe au coup par coup, au fil d'initiatives petites et grandes qui sont le fait à la fois de particuliers, d'acteurs locaux et de pouvoirs urbains, régionaux ou centraux. Confrontés à son destin incertain – et à cause même de cette incertitude –, architectes et urbanistes ont souvent abandonné la ville diffuse aux mouvements de la mondialisation, en proie aux infrastructures et aux prises avec l'impensé des conjonctures économiques et des contingences du vernaculaire.

Les nouveaux paysages urbains sont des objets de recherche d'une grande complexité. Ce sont des entités dynamiques dont la physiognomie est en changement constant. Géographes et anthropologues font remarquer que les paysages se modernisent sans

cesse plus vite sous l'influence d'une mobilité toujours croissante, des transports de biens dans la société de réseaux et du recul du secteur agricole au bénéfice d'autres activités économiques. En outre, le rapport de l'homme à son milieu étant lui aussi de plus en plus variable, on observe sur ce plan-là également que le paysage est en train de changer toujours davantage.

Plusieurs tentatives ont été entreprises pour rendre compte de cette évolution dans le cadre du projet urbain et paysager. Depuis quelque temps, la description des territoires émergents et la lecture du paysage sont venues s'ajouter à la panoplie des analyses et des voies de compréhension des urbanistes pour fonder l'impact de ces territoires sur l'urbanisation. Mais qu'en est-il lorsqu'on tente d'y lire d'autres formes et mécanismes que ceux liés aux phénomènes de l'environnement physique et spatial ?

### 1.1.1 L'implicite de l'émergence

Constituée de périphéries urbaines et de campagnes en voie d'urbanisation, la ville diffuse a évolué longtemps sans image propre, dans l'ombre de la nature romancée et des icônes – cartes et portraits, panoramas, vues aériennes – de la ville canonique comme institution, centre et cité.

Figure 1.1  
Vincent Van Gogh, Ville d'industrie, 1887.  
Sisley.



Si quelques artistes peintres, photographes et écrivains se sont intéressés à la ville diffuse et se sont attachés à lui donner une image et donc un contenu – on pense ici à des peintres du XIXe siècle tels que Monet, Sisley et Van Gogh, à des photographes comme les Bernd et Hille Becher, Thomas Struth, Gabriello Basilico ou Robert Doisneau, mais aussi à d'aucuns parmi les photographes de la mission photographique de la DATAR –, cet univers de l'émergence ne saurait s'offrir à la contemplation à la façon dont s'offre un corps en repos, posé, en attente d'un regard qui se pose sur lui.

Figure 1.2 :  
Robert Doisneau, Banlieue parisienne, années 1940.  
Bernd et Hille Becher, années 1960.

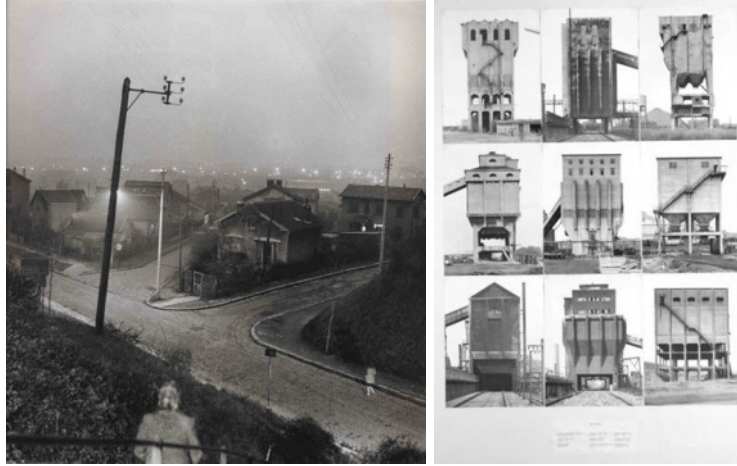


Figure 1.3  
Kreienbuhl, Nanterre, années 60.  
Raymond Depardon, vers 1987.



Contrairement à ce corps ex-posé, qui attire l'œil de l'esthète et du connaisseur, la ville diffuse ne se trouve pas en position de vedette. Elle ne reçoit d'attention que de la part de l'explorateur et de son regard créatif qui sait construire, à chaud, à la fois des images et de la connaissance. C'est depuis peu seulement que la ville émergente sort de l'ombre des paysages naturels et de la ville sublimée en scénographie urbaine, images parmi lesquelles il faut aussi compter celles de la banlieue qui, pendant longtemps, n'ont rien fait d'autre que de marier le couple antinomique ville-nature. Ce déficit de représentation de la ville émergente traduit l'ignorance ambiante de ce territoire en voie d'urbanisation, ignorance qui porte aussi bien sur les phénomènes qui en constituent la réalité que sur ses mécanismes de transformation et de genèse historiques.

Dresser l'inventaire des infrastructures, routes et autoroutes, canalisations fluviales, ponts et autres ouvrages d'art, lignes à haute

tension, mâts et antennes de toutes sortes, panneaux de signalisation, cabines électriques, etc., relève de l'impossible et n'a à strictement parler pas de sens. Ce que révèle par contre l'apparition de ces éléments, c'est l'action d'une foule d'interventions anonymes, effectuées par des administrations, des entreprises et des particuliers sans qu'ils puissent en situer, dans un contexte local et donc réel, les conséquences spatiales et physiques. Sans doute afin d'atténuer le choc de la confrontation visuelle entre habitat, commerce, industrie et infrastructure, un important dispositif de camouflage et d'amortissement visuel est apparu autour des pavillons, villas, maisons et lotissements, sous la forme de clôtures, de haies et de plantations faisant écran. Une des conséquences contradictoires en constitue « l'engorgement » progressif des campagnes par ces touffes de verdure qui apparaissent en ordre dispersé et tendent à fermer visuellement des paysages naguère ouverts. Le loisir, lui, donne lieu à une culture qui enveloppe définitivement les campagnes : le sport et le tourisme colonisent de plus en plus les espaces naturels et apportent des nouveautés parfois exotiques : équipements sportifs et récréatifs, nouveaux usages de l'espace, culture de consommation, résidences secondaires et styles de vie inédits. La protection de la nature, l'attention portée au patrimoine végétal, l'assainissement des eaux de surface, ont à leur tour contribué à donner un autre visage – visuel mais aussi mental – aux paysages. Ici et aujourd'hui, la campagne est devenue un jardin urbain.

Pour différentes raisons historiques, une prolifération de constructions individuelles, agricoles ou résidentielles, mal contrôlée et non contenue, a vu le jour pendant la seconde moitié du vingtième siècle, reflet d'une culture individualiste de maisons unifamiliales entourées d'un jardin et flanquées d'un garage, habitées par des enfants de paysans qui désormais travaillent en ville, à moins que ce ne soit par des citadins qui l'ont quittée. À un réseau de chemins de fer, historiquement très développé dans les régions industrialisées, s'est ajoutée la phénoménale croissance de la mobilité automobile. Amenant une redistribution des populations entre ville et campagne, le développement d'un réseau dense de routes a fait de cette dernière une extension directe de la ville, à moins qu'elle n'ait transformé la campagne urbanisée en un nouveau centre dont la ville ne serait plus qu'une extension. Si les constructions individuelles se sont posées le long des voies de circulation en rubans ininterrompus, ou se sont regroupées dans des lotissements, les activités commerciales et industrielles se sont développées souvent de façon plus anarchique encore le long des grands axes.

Ces deux notions – ville émergente et paysage – seront les points d'appui d'où partira notre réflexion : la première en tant que territoire d'un changement rapide et souvent radical par rapport à ce qui se passe en ville, le second en tant que clé d'accès à l'intelligence de ce territoire. C'est dire également qu'en s'articulant sur ces deux points,

cette réflexion exige d'emblée que nous définissions de façon plus précise l'objet et la modalité mêmes de nos « descriptions ». Car la ville émergente, changeante et diffuse, ne se laisse pas saisir aisément, comme on le ferait d'une figure finie et délimitée. De même, le paysage comme image déjà-construite n'apporterait, de son côté, qu'un secours tout relatif, vu que sa constitution est d'une nature trop implicite pour qu'il « lâche » d'un seul coup ce qui est contenu – ou faut-il dire compacté – en lui.

### 1.1.2 Ville émergente et urbanisme descriptif

La ville émergente, les territoires diffus et les campagnes en voie d'urbanisation préoccupent, désemparent ou fascinent le milieu professionnel. Si certains critiquent et rejettent ces nouveaux territoires, d'autres les acceptent, voire les érigent en modèle. Fondés sur un regard avant tout esthétique, ces points de vue souffrent en général d'un défaut de critique historique et d'un manque de connaissance fine des processus en cours.

Or, comme l'affirment plusieurs auteurs et urbanistes, la prolifération et l'anarchie apparente du développement émergent semble aussi receler la promesse d'une appréhension nouvelle et productive, qui accorde à ces territoires en voie d'urbanisation le statut d'une terre d'expériences. C'est probablement en raison de ce statut que l'on voit, ces dernières années, converger vers ce territoire tant de tentatives d'une lecture à la fois compréhensive, analytique et conceptuelle. De *La città diffusa* et *After sprawl* à *Zwischenstadt*, de *Mutations* à *USE*, multiples sont les approches qui renouent avec les traditions des premiers aménageurs – mais aussi historiens-voyageurs, sociologues et chroniqueurs de pays –, basées sur une connaissance rapprochée et vécue de l'environnement.

Bernardo Secchi est parmi ceux qui prônent depuis longtemps un « urbanisme descriptif » qui met en avant, d'abord et surtout, la capacité qu'à l'urbaniste de nommer et de décrire en tant que phénomènes et émotions ce qu'il voit et ce qu'il vit. Il est entendu que cet urbanisme descriptif est avant tout une approche où observation et conception ne font qu'un, et interagissent sans distinction. On n'observe pas le monde sans être sous l'influence d'idées conçues d'avance, mais toute conception répond en même temps à un certain empirisme.

En faisant de cette approche le principe essentiel de la réflexion créative sur la « *città diffusa* », l'urbanisme descriptif attache un intérêt particulier au paysage – « *interface* » privilégiée pour ce point de vue qui combine observation et conception, puisque le paysage est lui-même ni plus ni moins qu'une construction épistémologique et empirique.



### 1.1.3 La lecture du paysage

En complément à la réflexion sur l'émergence des territoires en voie d'urbanisation, il nous faudra disposer d'une vision qui prenne l'émergence au dépourvu, la mette à nu et la décortique. Le regard paysager a cette qualité de sectionner le film de l'évolution continue d'un territoire comme par un arrêt sur image. En fixant cette évolution dans une vue d'ensemble qui possède une certaine cohérence, construite grâce à la perspective et en approchant le monde en émergence d'un point de vue particulier, subjectif même, le regard paysager a tendance à créer de la narration. La construction de l'image paysagère est un dispositif narratif, une machine à produire du récit ; le point de vue du narrateur, le choix de la scène, du cadrage, de la figure, du fond et de la forme, les relations entre les parties, ... : ce sont autant de composantes du paysage en tant qu'image construite, mais également des éléments constitutifs du récit. Autrement dit, entre le paysage comme image et le récit comme développement d'une forme dans le temps, il y a non seulement analogie, mais aussi isomorphie. Un récit évoque des images, une image génère des récits.

## **1.2 Les hypothèses d'un fil rouge qui mène du récit au projet**

Une fois établis la confrontation et le recoupement entre ville émergente et paysage, d'autres questions viennent à l'esprit : quels sont les rapports réciproques entre observation photographique et imagination projectuelle, interprétation historiographique et discours urbanistique, narration populaire et explication des experts, littérature sur la ville émergente et projets de paysages urbanisés ? Quelles relations les représentations qui relèvent de la narration, entretiennent-elles avec le projet et la projection ? Qu'est-ce que la narratologie peut apporter à la formation, sinon au projet et au développement, de la ville émergente ? Nous croyons en effet qu'au travers de la narrativité, il est possible d'ouvrir une approche de ces territoires qui, au lieu de les refouler comme insaisissables, non seulement rend compte de leur changement continu ou parfois brutal, mais s'en sert comme matériaux de réflexion et de projet.

Le fil rouge de notre réflexion, et que nous déroulerons dans les paragraphes qui suivent, sera donc une tentative de souder deux hypothèses de base en une proposition nouvelle sur le fond narratif du projet urbain et paysager. La première se propose de mettre à jour le rôle qu'a joué la narration dans la constitution – textuelle et imagée – de la ville émergente. La seconde, dans un deuxième temps, exprimera le fondement narratif du projet urbain et paysager. La thèse finale consistera à fusionner les deux en essayant d'asseoir le projet de la ville émergente sur le narratif enfoui aussi bien dans l'évolution du territoire que dans l'action projective.

### **1.2.1 L'idée de la ville émergente construite par la narration de sa transformation**

Alors que pendant des siècles le paysage rural a été une constante dans la vie de générations de gens, il se transforme actuellement plus

vite que ne le font ses habitants. Comme l'indiquent Jan Kolen et Ton Lemaire dans leur ouvrage sur l'aspect pluriel du paysage, *Landschap in Meervoud* (1999), les supports de l'identité culturelle de « l'occupant » contemporain subissent une mutation profonde : « Depuis quelque temps, l'individu survit au paysage qu'il habite, si bien que son environnement n'est plus un milieu approprié pour la mémoire. » La mémoire de l'habitant se délite, n'a plus de lieu pour s'investir, et voilà que l'image apparaît pour fixer le lieu et en créer la mémoire. En parlant de l'image de la ville diffuse, on ne saurait passer sous silence le fait que cette image est forcément le résultat récent de productions picturales, littéraires, photographiques ou autres, le produit donc d'une création répondant à des règles techniques, sémiotiques ou stylistiques, voire à des points de vue idéologiques ou à un regard « cliché ». Cette idée du lieu comme phénomène qui n'est pas donné immédiatement à la conscience mais qui passe forcément par une représentation, voire par un vécu empirique lent et renouvelé, est précisément ce sur quoi s'appuie « l'urbanisme descriptif » que l'on a évoqué plus haut.

### 1.3 Une recherche basée sur la narratologie

De ce qui précède, un parcours en trois temps se dégage pour notre réflexion. Tout d'abord, nous nous pencherons sur les actions et mouvements qui sont implicites à l'évolution du territoire et sur leur représentation structurante sous la forme de récits et d'images paysagers ; ensuite, nous examinerons la projection de ces récits et images, projection où joue à fond la prise en compte de la force transformatrice des actions et mouvements afin d'en extraire les scénarios enfouis et de mettre à profit leur puissance projective ; enfin, nous fonderons le projet sur la puissance projective de ces scénarios en faisant appel à des techniques relevant de l'imagination narratologique.

#### 1.3.1 La narratologie comme clé

Mais comment, dans ce cadre, nous servir de la narratologie ? Nous ne sommes pas les premiers à établir le lien entre perception du paysage et imagination narrative. L'ouvrage de Potteiger et Purinton, *Landscape Narratives*, nous semble le plus proche de notre hypothèse initiale. En point de départ, Potteiger et Purinton posent que la combinaison des événements qui font une situation particulière peut être désignée par le terme de chronotope.<sup>1</sup> Étant donné le fait que les chronotopes sont les composantes de l'imagination humaine, nous retrouvons dans la théorie de ces auteurs une confirmation de notre hypothèse initiale. Malgré cette conformité, notre analyse narratologique des paysages urbanisés émergents se distingue toutefois de celle de Potteiger et Purinton sur un point fondamental. En effet, leur point de départ revient à dire que chaque paysage constitue une constellation spatiale isolée. Or, l'analyse des documents photographiques, et en particulier celle des séries chronophotographiques, montre que la dimension temporelle du paysage emporte bien davantage que de purs événements. Les paysages sont pénétrés de processus historiques, qui laissent leurs

traces dans l'observation et l'évaluation. Cette charge historique, les séries chronophotographiques essaient de l'expliciter. Elles tentent de reconstruire le flux d'événements apparemment chaotiques à partir de prises de vue significatives afin de « fixer » ainsi la conscience historique de la perception paysagère.

Comment construire alors notre recherche et organiser le présent ouvrage qui en fait le compte rendu ? Pour commencer, nous partirons à la recherche de l'imagination narrative qui domine le discours sur le paysage. L'ouvrage de Bart Keunen sur les chronotopes dans la culture narrative et l'imagination occidentales<sup>ii</sup> nous guidera dans notre analyse narratologique. Selon le degré d'abstraction de l'image narrative, nous pouvons distinguer différents types de base au sein de ce discours. Au fondement de chaque type se situent des coordonnées spatio-temporelles ; cependant, la composante spatiale peut se profiler de façon plus ou moins abstraite ou concrète, créant ainsi des différences de niveau. Nous distinguerons les trois types de chronotopes suivants : le niveau de l'*espace-action*, celui de l'*espace-mouvement* et celui de l'*espace-projet*. En effet, un chronotope peut d'abord désigner un événement dans un espace plus ou moins visualisable : c'est le chronotope de l'espace d'action, qui organise la cohérence narrative d'un paysage isolé. Ensuite, il peut rendre compte d'un développement temporel au sein de la totalité abstraite d'un paysage historique en évolution, et dont le temps et l'espace se rencontrent dans ce que Lotman a appelé l'« espace-intrigue ». Enfin, le chronotope peut aussi faire référence à la représentation philosophique abstraite des implications morales des événements en question : le chronotope est alors le véhicule d'une représentation idéologique concernant l'histoire et l'avenir de la communauté habitant le paysage.

### 1.3.2 Trois espaces de narration au fond du projet

Espace-action, espace-mouvement et espace-projet sont trois formes de chronotopie. Elles se différencient uniquement par la façon dont elles constituent le temps en tant qu'objet de connaissance. Dans l'espace-action, l'action crée le temps ; dans l'espace-mouvement, le mouvement comme intrigue se développe dans le temps ; dans l'espace-projet, l'élément temporel est constitué par la projection idéologique vers le futur. En interprétant la ville émergente, on peut, séparément ou simultanément, rendre compte de ces trois dimensions.

Notre recherche progressera dès lors selon trois parties qui recourent ces trois niveaux de chronotopie.

1. Dans un chapitre consacré à l'espace-action, des photographies de paysages en voie d'urbanisation s'offriront à lire sous la forme d'une narration. Ici, la transformation fait référence au changement induit dans le paysage par les différents processus impliqués dans les

éléments paysagers et par leur interaction. Par exemple, la représentation d'une moisson suppose un processus de travail des champs, de même qu'un moulin suppose la métamorphose du blé moissonné en farine. Une image paysagère est faite de plusieurs éléments narratifs ; ceux-ci constituent les différentes actions que nous pouvons y voir ou entrevoir et qui, de la sorte, racontent une histoire. Le paysage est un « taskscape ».

2. Deux images du même paysage saisies à des moments différents montrent la transformation du paysage dans le temps, et sont ainsi à même de créer un scénario. L'évolution d'un paysage peut se lire comme une narration. Notre chapitre centré sur l'espace-mouvement prend comme point de départ la recherche *Recollecting Landscapes* menée à l'université de Gand et portant sur des chronophotographies de paysages ruraux et naturels en Belgique.<sup>iii</sup> L'analyse de la narration inhérente à ces chronophotographies, prenant en compte à la fois les niveaux national et mondial, local et régional, met à jour les mécanismes et événements qui sont à l'origine des transformations qu'elles font voir et montre la diversité du mouvement d'urbanisation tel qu'il est intervenu en l'espace d'un siècle, entre 1904 et 2004.

3. Dans un chapitre portant sur l'espace-projet, nous montrerons enfin dans quelle mesure et comment les opérations caractéristiques de l'imagination narrative imprègnent les transformations spatiales. Nous entrerons ici dans le vif du sujet, car la question se posera de savoir si la théorie des chronotopes s'applique également au projet urbain et paysager. Existe-t-il une analogie entre la narration et la conception d'un projet ? Nous-nous reconnaitre des figures narratives dans le discours de la conception urbanistique ? Pour donner un début de réponse à ces questions, nous analyserons comme cas d'étude six projets urbanistiques qui correspondent à autant de situations différentes de la ville émergente.

### 1.3.3 Un corpus d'images

Il nous faut dire ici quelques mots des corpus documentaires sur lesquels nous nous sommes appuyés pour mener notre recherche, afin de mieux faire comprendre la complexité et la démarche de cette dernière.

Un premier corpus est constitué de trois séries de chronophotographies de soixante paysages, photographiés à trois reprises au cours d'un siècle. Ces séries ont été à l'origine de *Recollecting Landscapes*, une recherche sur la transformation et la mémoire des paysages en voie d'urbanisation.<sup>iv</sup> Afin de bien cerner les contours de ce corpus, il est important d'en connaître l'origine, de même que la constitution des séries chronophotographiques. En l'espace d'un siècle, un ensemble limité mais exceptionnel de photographies paysagères, couvrant certaines parties géographiques

du territoire belge, s'est constitué à la suite de trois initiatives différentes. L'ensemble est composé de trois séries photographiques qui représentent exactement les mêmes paysages, à trois moments différents au cours de cette période de cent ans. La première série comporte une sélection opérée parmi plus d'une centaine de photos réalisées de 1904 à 1911, et à sa propre initiative, par le botaniste Jean Massart dans un contexte de recherche scientifique. La deuxième série, qui date de 1980, est l'œuvre du photographe Georges Charlier ; elle répond à une préoccupation écologiste, et même nostalgique, du Jardin national de botanique, désireux de montrer la dévalorisation progressive des paysages naturels en Belgique. La troisième – et pour l'instant dernière – série a été exécutée par l'artiste-photographe Jan Kempnaers en 2003.

Ainsi donc, la première série a été créée par Jean Massart (1865-1925), professeur de botanique à l'université de Bruxelles. Jean Massart fut, au début du siècle, l'une des figures les plus influentes dans le domaine du paysage et de la protection de la nature. Son travail d'inventaire photographique est symptomatique du climat scientifique, politique et économique de la fin du XIXe siècle en Belgique. Massart n'hésitait pas à mettre sa connaissance de la biologie au service du développement et de l'émancipation de la classe ouvrière – l'idéal politique du leader socialiste Émile Vandervelde (1866-1938). Cette émancipation devait se réaliser par l'association de la vie rurale et industrielle, et par le « retour aux champs », en référence au livre-manifeste écrit par Vandervelde dans une volonté de contrer l'exode rural. Massart a marqué un large public et sa vision du paysage s'est imposée en Belgique comme une référence. Aujourd'hui plus que jamais, les nombreux tableaux, photographies, esquisses et cartes que l'on retrouve dans ses livres, nous aident à comprendre la constitution de ces paysages. Alors que l'intérêt scientifique direct de son inventaire se situe au niveau de la « phytogéographie » – c'est-à-dire l'étude de la distribution géographique des plantes –, son regard photographique s'ouvre, littéralement, sur d'autres horizons. Le parti pris contextualisant de sa photographie s'exprime de manière visible par sa « largeur de vue », saisissant tout à la fois les détails proches, les premiers plans et l'environnement paysager grâce à un cadrage généreux et une remarquable profondeur de champ. Massart cherchait, par l'image, à rendre le mieux possible la relation entre, d'une part, la culture et la végétation naturelles et, d'autre part, la géographie du site. À l'encontre de beaucoup de biologistes cliniques au tournant du siècle, Massart était d'avis que l'unique et le vrai laboratoire, c'est le paysage.

En analysant les transformations contenues dans un certain nombre de ces paysages, nous avons tenu à prendre en compte les bâtiments, les infrastructures, l'activité agricole, la politique environnementale, les cultures matérielle et technique et d'autres facteurs influant sur la

composition et les changements paysagers. Une première phase de la recherche a donc consisté à rassembler les récits contenus dans le paysage (naturel, culturel et social) – une démarche qui demande de réunir une grande masse d'informations. Le travail s'est situé à plusieurs niveaux : recherche historique dans les archives et documentation cartographique ; observation des lieux *in situ* ; collecte de témoignages directs par le biais d'entretiens avec les habitants, usagers, responsables locaux et autres personnes directement ou indirectement impliquées dans l'évolution du paysage photographié ; étude économique, écologique, urbanistique, etc. du site dans un contexte plus global ; recherche d'autres documents iconographiques pouvant servir d'éléments de comparaison ; analyse des discours législatifs ou administratifs se rapportant au site en question. Le document chronophotographique devient ainsi le lieu où se croisent récits, expériences, histoires et connaissances vécues. Les images se révèlent et deviennent narration du paysage, souvent à partir d'une anecdote ou d'une observation rapprochée.

En outre, parmi ces soixante paysages chronophotographiés, nous en avons sélectionné un seul sur lequel l'analyse narratologique a été menée en profondeur. Il s'agit en l'occurrence de l'ensemble chronophotographique de Ruiselede, qui offre une bonne illustration non seulement de la problématique de l'urbanisation des campagnes, mais aussi de plusieurs problèmes narratologiques tels que le cadrage et le choix du sujet comme vision du monde, la position du narrateur, la cohérence des espaces narratifs, etc.

#### **1.3.4 Quelques projets comme cas d'étude**

Comme cas d'étude auxquels appliquer l'analyse narratologique, nous avons choisi six projets urbains et paysagers que nous estimons illustrer notre propos de façon parlante. Ces projets – Seine-Arche à Paris-La Défense et Nanterre, Emscher Park, Saillant d'Ypres, Hoog Kortrijk, Val d'Europe à Marne-la-Vallée, et Actual Territories de Stalker/On – se situent dans un passé récent de l'urbanisme moderne et de la conception paysagère. Nous les retrouverons au long des différentes étapes de notre réflexion.



## 1.4 Les chronotopes

En analysant les éléments et les processus constitutifs du paysage pour en rendre explicite la structure narratologique, notre intention est de développer un regard qui renouvelle la relation entre espace et transformation. Nous proposons comme hypothèse centrale d'interpréter les transformations paysagères par le biais des modèles et grilles d'analyse de la culture narrative occidentale. Ceci nous conduit à l'hypothèse supplémentaire que les éléments de la théorie narrative coïncident avec trois niveaux de lecture : d'abord, le niveau du paysage isolé et des changements paysagers induits par des actions ; ensuite, celui de l'histoire d'un paysage et de ses transformations ; et troisièmement, celui de l'interprétation et de la projection du paysage et, partant, de l'intervention du concepteur.

Un paysage en transformation – et son territoire émergent, sujet dont il est en particulier question ici, rappelons-le – comporte donc trois niveaux de lecture qui confrontent l'urbaniste, l'architecte ou le paysagiste au problème de l'imagination narrative. C'est un problème dont l'étude n'est rien moins qu'évidente, d'autant plus qu'en dehors de la théorie littéraire, il n'a bénéficié que d'un intérêt limité. Cependant, la narration est en elle-même un phénomène ordinaire, tout en constituant un problème philosophique important. Les attitudes du monde de la recherche ont d'ailleurs progressé à cet égard. Depuis une trentaine d'années, des historiographes comme Hayden White, des philosophes comme Paul Ricoeur, des spécialistes de l'informatique comme Schank ou des psychologues comme Jerome Bruner nous font voir que c'est à travers la narration que l'homme saisit les transformations et les rend « objectivables », sinon « discutables ».

À l'aide d'outils purement mentaux, l'imagination narrative crée de la connaissance systématique sur les changements dans le monde ; hors du domaine littéraire, c'est un laboratoire dans lequel les changements de notre monde sont mis en scène et leurs tendances explorées afin de

mieux les comprendre et, au besoin, de mieux les diriger.

### 1.4.1 Changement et récit

De par sa formation scientifique, l'urbaniste est tenté de considérer les problèmes spatiaux comme des changements physiques et de les décrire en termes scientifiques. Pour des raisons évidentes, sa pensée scientifique et paradigmatique est l'outil le plus important pour baliser le travail sur le terrain. Grâce à elle en effet, il peut modeler les données particulières pour en faire des formes cognitives systématiques et catégorielles, c'est-à-dire des lois qui permettent la manipulation technologique.

Hormis ce regard neutre, l'urbaniste développe aussi, sur les transformations spatiales, une vision chargée de valeurs. Car tout regard comporte d'emblée une forme d'interprétation ; pour cette raison même, il n'est jamais sans jugement. Les images que l'imagination du sujet associe entre elles, ne sont jamais de simples empreintes de la réalité dans le cerveau ; elles s'accompagnent d'un transfert d'informations et de processus de pensée complexes. Dès les années 20, le théoricien russe de la littérature Volosinov a affirmé que « simultanément à l'existence de l'objet, nous percevons sa valeur comme l'une de ses qualités ; ainsi, en même temps que la chaleur et la lumière du soleil, nous percevons sa valeur pour nous. Et c'est ainsi que tous les phénomènes de la vie qui nous entourent font corps avec des valuations.<sup>v</sup> » De même, l'épistémologue Gilbert Ryle insiste sur la nature subjective de l'imagination. En référence au mont Helvellyn, un paysage monumental dans le Lake District anglais, il observe : « Seeing Helvellyn in one's mind's eye does not entail what seeing Helvellyn and seeing snapshots of Helvellyn entail, the having of visual sensations. It does involve the thought of having a view of Helvellyn and it is therefore a more sophisticated operation than that of having a view of Helvellyn. [Voir le mont Helvellyn en esprit n'implique pas ce qu'implique la vue effective du mont Helvellyn ou de photographies sur lesquelles il figure, n'implique pas ce qu'implique la perception visuelle. Se représenter le mont Helvellyn en esprit implique la pensée que l'on voit le mont Helvellyn ; il s'agit dès lors d'une opération plus élaborée que celle qui consiste à voir effectivement le mont Helvellyn.] »<sup>vi</sup>

De façon différente et spécifique, l'interprétation des changements s'inscrit elle aussi dans un discours évaluatif. Au moyen d'opérations imaginatives, le changement est contextualisé et les composantes de ce changement sont mises en relation sans que l'on puisse pour autant en déduire des lois générales ou empiriquement vérifiables. Ces opérations n'en possèdent pas moins une logique susceptible d'une description scientifique. Plus particulièrement, la narratologie – c'est-à-dire la science qui met en évidence les stratégies textuelles des narratifs – et la théorie littéraire – qui étudie des ensembles plus

consistants et structurés de narratifs fictionnels – démontrent l'existence d'invariants dans l'interprétation narrative du monde. La pensée narrative se construit à partir d'opérations séquentielles orientées vers l'action et les détails. En l'occurrence, cette pensée prend la forme de récits et d'événements « dramatisés » tout en structurant le matériau cognitif au moyen d'énoncés logiquement ordonnés.

On considère que les récits fictionnels fonctionnent comme des modèles permettant à l'homme de rendre compte du monde et des problèmes auxquels il est confronté. Dans *Universe of the mind* (1990), J. Lotman montre que l'homme donne du sens à sa vie en unifiant ses expériences au sein d'une intrigue. Il n'y a pas que les écrivains qui racontent des histoires ; aucun être humain ne peut s'en passer. L'homme a le sentiment d'avoir une vie ayant du sens s'il y reconnaît une histoire par laquelle il peut mettre en intrigue la masse informe de ses expériences disparates. Au travers d'une histoire pourvue d'une intrigue forte, l'homme assigne une orientation, un but, une séquence, une problématique et une solution à ses expériences momentanées. La tendance à penser par les structures de l'intrigue est une composante fondamentale de l'expérience humaine. Dans *Temps et récit*, Ricœur, à la suite de Lotman, propose que la personnalité de l'individu existe à travers son identité narrative. À partir du récit, il a l'occasion de prendre en considération des intrigues nouvelles, de changer donc le récit de sa vie et de produire des identités nouvelles. « La fiction a le pouvoir de refaire la réalité » : cette idée domine la scène intellectuelle depuis quelques années. À la suite de Charles Taylor, Martha Nussbaum, Geoffrey Hartman et Alistair McIntyre, la philosophie contemporaine et les sciences de la littérature mettent l'accent sur l'importance du littéraire pour la compréhension philosophique de l'homme.

#### 1.4.2 L'imagination comme force cognitive

Suivant la déduction des pionniers de la « révolution narrative », la description d'un changement peut se faire par deux opérations cognitives entièrement différentes : l'une est logico-déductive comme dans les sciences empiriques, l'autre s'appuie sur des opérations imaginatives ordonnées au moyen de la narration. Le psychologue cognitif Jerome Bruner compare ces deux modes cognitifs dans son essai *The Narrative Construction of Reality* (1991) et dans *Actual Minds, Possible Worlds* (1986). Selon cet auteur, la connaissance scientifique est caractérisée par le fait que le noyau dur de cette connaissance est constitué par les liens entre les composantes cognitives. Dans le cas des récits scientifiques, les composantes discursives sont en effet des propositions logiques tirées d'un événement donné et qui saisissent un processus causal sous forme de lois. Cette récurrence abstraite mène à une connaissance systématique

de ces processus tels qu'ils existent dans le monde. C'est pour cette raison que, selon Bruner, la pensée scientifique est la base du savoir paradigmatique : elle propose des paradigmes afin de comprendre la récurrence. Le complément de ce savoir est offert par la pensée narrative, qui opère sur des données plus concrètes : les composantes des récits ne sont pas des preuves logiques ou des constatations empiriques, mais des actions et des situations consécutives.

Le noyau de cette dernière forme de raisonnement est constitué par des images mentales liées entre elles par des attentes spontanées, comme par exemple le fait que l'on s'attend à un échange d'intimités lorsqu'on voit les images d'un couple d'amoureux. Ces deux modes de pensée, le scientifique et le narratif, ont en fin de compte un but identique : évoquer des processus et dresser la carte du développement à laquelle on peut s'attendre. Cependant, le matériau cognitif est différent dans les deux cas, car si pour le premier les composantes sont les données empiriques que l'on isole dans un laboratoire, pour l'autre le laboratoire induit des processus imaginatifs qui produisent les images d'un monde fictionnel et dynamique.

La pensée imagée est ainsi équivalente à la pensée abstraite des sciences, et la logique qu'elle met en œuvre nous paraît essentielle pour comprendre la relation de l'homme à l'espace. L'imagination narrative n'est aucunement une forme inférieure de pensée et certainement pas le moins efficace des modèles pour appréhender les transformations. En effet, sur une base empirique, une série de jugements sur le monde y est émise, de façon comparable à ce qui se passe du côté du savoir scientifique. Par la transformation des images que nous avons à notre disposition par l'observation et en puisant dans notre mémoire, la fiction produit des processus narratifs qui nous aident à nous imaginer un monde en mouvement. Nous donnons ainsi du sens à des phénomènes complexes, dont nous pouvons dès lors juger. L'imagination narrative est une forme cognitive indispensable pour l'homme. D'après Ferdinand Alquié, disciple de Bergson et un des mentors de Gilles Deleuze, elle est créative, car « elle présente des situations futures, ou de pure fantaisie, elle découvre, elle invente<sup>vii</sup> ». Dans ses *Leçons de philosophie*, Alquié met également l'accent sur le fait que la puissance imaginative est bien plus que le pouvoir de se représenter des images, allant jusqu'à dire qu'il s'agit de la force la plus vitale du cerveau humain : « Le pouvoir d'inventer qui est en nous ne porte pas seulement sur des combinaisons d'images, mais sur des idées, des jugements. Par 'imagination' il faut donc entendre toute pensée en exercice, contemplant ou combinant des matériaux représentatifs. L'imagination, c'est la pensée même.<sup>viii</sup> »

### 1.4.3 Bakhtine et les chronotopes de l'imagination narrative

Alors que des auteurs comme Ryle, Bruner et Alquié ont montré que

L'imagination narrative constitue un système de mise en réalité qui se distingue de la perception et de la logique, rien n'a été dit pour l'instant sur la façon dont il convient d'étudier cette réalité.

Un des théoriciens pionniers à cet égard est l'historien de la littérature Michael Bakhtine. À partir des conceptions de ce spécialiste russe de littérature, trop peu étudié de ce point de vue jusqu'à présent, notre recherche se proposera également de contribuer à une théorie systématique de l'imagination narrative. Pour ce faire, nous examinerons un des concepts-clés de Bakhtine, le *chronotope*, en nous aidant de certains résultats de la narratologie postclassique tels que nous les livrent des auteurs comme Eco ou David Herman, mais aussi Jurij Lotman (que l'on peut considérer comme postclassique). Grâce au concept de *chronotope*, la notion vague « d'image mentale » devient beaucoup plus maniable et opératoire. Darko Suvin, non par hasard spécialiste des histoires de science-fiction, avait déjà anticipé ce tournant de la narratologie en liant la « théorie des mondes possibles » à la pensée de Bakhtine : « The PW [possible world] is constructed by the reader's ideologically restrained imagination, it is a signified and representamen, to be clearly distinguished from the text surface, which is a signifier and representans. [« Le MP [monde possible] est construit par l'imagination idéologiquement contrainte du lecteur, c'est un signifié et un *representamen*, à distinguer nettement de la surface du texte, qui est un signifiant et un *representans*.] »<sup>ix</sup> » Considérer comme image narrative toute représentation mentale ordonnée dans le temps (*chronos*) et dans l'espace (*topos*) nous permettra d'établir quelques lois de l'imagination narrative, mettre à jour quelques-unes de ses constantes et formes de base, et énoncer des règles combinatoires opérant sur ces formes. De même que les psychologues de la perception (comme ceux du courant de la Gestalt) ont pu dégager des constantes dans les stratégies perceptives de l'homme, nous pourrions avec l'aide de Bakhtine repérer quelques stratégies élémentaires de l'imagination humaine.

Pour Bakhtine, les composantes d'un récit ne sont pas d'abord des mots ou des phrases – ou, dans le cas du cinéma, des images lumineuses sur pellicule – mais plutôt des entités imaginées. Dans son principal essai à ce sujet, *Forms of time and of the chronotope in the novel* (1937-1938), Bakhtine propose de façon à la fois pointue et polémique : « Any and every literary image is chronotopic. Language, as a treasure-house of images, is fundamentally chronotopic. [Toutes les images littéraires, sans exception, sont chronotopiques. La langue, trésor d'images, est fondamentalement chronotopique.] »<sup>x</sup> Du point de vue postformaliste de Bakhtine, la réalité imaginative qui crée des chronotopes narratifs n'est pas simplement une « forme textuelle » et encore moins une technique de mise en récit. Pour lui, les images narratives sont du même ordre que pour Bruner et Alquié : « First and foremost, we experience [chronotopes] in the external material being

of the work and in its purely external composition. But this material of the work is not dead, it is speaking, signifying (it involves signs); we not only see and perceive it but in it we can hear voices. (...) The text as such never appears as a dead thing; beginning with any text — and sometimes passing through a lengthy series of mediating links — we always arrive, in the final analysis, at the human voice, which is to say we come up against the human being. [De prime abord, nous percevons [les chronotopes] dans la matérialité extérieure de l'œuvre et dans sa composition purement externe. Mais ce matériau de l'œuvre n'est pas une matière morte ; elle parle, elle signifie (comprend des signes) ; nous ne faisons pas que la voir et la percevoir, nous y entendons des voix. (...) Le texte en tant que tel ne se présente jamais comme une chose morte ; au départ d'un texte, quel qu'il soit – et en passant quelquefois par une longue série de médiations – notre analyse, au final, parviendra toujours la voix humaine, ce qui revient à dire que nous rencontrons l'être humain.]<sup>xi</sup> »

En d'autres termes, la notion de *chronotope* doit être reliée à la voix humaine ou à l'instance que nous percevons comme le messenger derrière cette voix, l'imagination humaine. Les constructions imaginatives, mentales, n'appartiennent pas au texte en lui-même mais sont plutôt des *formes cognitives* (« forms of cognition »). Ceci ne veut pas dire que les images narratives sont irréelles ; au contraire, ce sont des « formes de la réalité la plus immédiate ».<sup>xii</sup> Afin de déterminer quelle est la réalité imaginative qui se cache derrière la voix du narrateur, il nous faudra nous concentrer sur les lois de l'imagination, qui touchent au temps et à l'espace. L'imagination narrative représente en effet des situations caractérisées par des coordonnées spatio-temporelles et qui, en outre, changent dans l'espace et dans le temps. Certains commentateurs aiment mettre l'accent sur le fait que Bakhtine a été influencé par l'idée kantienne que toute connaissance humaine se crée par des opérations psychologiques (transcendantales) qui font appel à des catégories spatiales et temporelles. D'après Holquist<sup>xiii</sup>, le temps et l'espace sont des composantes essentielles de la perception humaine – raison précisément pour laquelle on les retrouve lorsqu'on « perçoit » des images littéraires.

Images perçues et images narratives sont fondamentalement différentes. Quand bien même on peut poser une équivalence de structure quant à notre façon d'en faire l'expérience, elles constituent par essence deux formes différentes de l'imagerie mentale. Bakhtine se profile plutôt comme un spécialiste de l'imagination narrative et des figures spatio-temporelles spécifiques aux récits en ce qu'elles permettent de saisir le changement. Quant au reste, et contrairement à Kant, les conditions *a priori* de l'expérience ne l'intéressent pas. Cette orientation le rend plus proche d'un Gilles Deleuze, qui recherchait à travers son « empirisme transcendantal » les lois qui seraient caractéristiques des effets de notre expérience – les lois des images

dans l'imaginaire humain. Ce n'est pas l'origine de l'expérience en tant que spatio-temporelle qui intéresse Bakhtine, mais la façon dont les *effets* de cette expérience sont ordonnés grâce au spatio-temporel. Pour cette raison, nous croyons pouvoir affirmer que chronotope bakhtinien et effets imaginatifs sont synonymes. L'objet que vise notre recherche sur les chronotopes, ce sont donc ces effets imaginatifs que le monde provoque chez le narrateur avant et pendant qu'il les travaille dans un texte, ou encore ceux que provoque, chez le lecteur ou le spectateur qui les organise, la lecture d'un livre ou le visionnage d'un film.

Ces effets, Bakhtine a été le premier chercheur en littérature à en dresser la carte. En général, les chercheurs étudient les effets des récits en les réduisant aux thèmes ou aux idées que le récepteur peut en déduire. Selon Bakhtine<sup>xiv</sup>, ce genre d'*abstracta* ne peuvent être étudiés sans rendre compte des stratégies imaginatives qui les précèdent. Dans son étude sur les conditions transcendantales de la perception des images cinématographiques, Deleuze a mis ce principe en pratique en couplant la sémiotique pragmatique de C.S. Peirce – et plus précisément sa théorie du rôle des signes appartenant aux mécanismes de l'interprétation – à une réflexion philosophique sur la notion du temps. De même, dans notre étude, la question du « qu'est-ce que ça veut dire » sera remplacée par celle du « comment ça marche ».<sup>xv</sup> Bakhtine est parvenu à poser la première pierre d'une « grammaire de l'imagination ». Au cours de notre recherche, nous reconstituerons cette grammaire et nous l'appliquerons à l'imagination spatiale à l'œuvre lorsque l'homme tente de comprendre ou de projeter les transformations paysagères.





# 2

## **ESPACE-ACTION : LE PAYSAGE COMME TASKSCAPE**

## 2.1 Le paysage comme « taskscape »

L'anthropologie a longtemps négligé le paysage en tant qu'objet d'étude, au point qu'il a fallu attendre la publication de *Anthropology of the landscape*, en 1995, pour le voir à nouveau occuper la place d'un concept central.<sup>xvi</sup> *Anthropology of the landscape* se proposait d'en finir avec la vision occidentale et dominante de ce qu'est le paysage et d'introduire une approche d'application plus générale, qui permette de donner à la notion de paysage un sens plus large et « désoccidentalisé ».

Dans ces pages, nous tenterons de coupler une matière typiquement perçue comme géographique à une dimension anthropologique ou sociologique, c'est-à-dire de faire jouer une interaction entre praxis et paysage – ou lieu. Ce faisant, nous aurons à baliser la manière dont nous pourrions développer une science (anthropologique) du lieu. Au-delà de la relation entre perception, conscience et lieu, il s'agira de comprendre la relation entre signification du lieu et agir humain. A cet égard, le travail des géographes dits humanistes nous fournira une voie d'approche précieuse pour une élaboration anthropologique plus approfondie.

### 2.1.1 Anthropologie et paysage

Plutôt que de le considérer comme un élément à part entière des cultures qu'elle examinait, l'anthropologie traditionnelle avait l'habitude de traiter le paysage en parent pauvre, en lui assignant dans bien des cas un simple statut de décor matériel des groupes étudiés, décor fréquemment présenté comme une Arcadie naïve et intacte, non touchée encore par la civilisation. Si les auteurs décrivaient des paysages, c'était souvent pour activer l'empathie du lecteur. En témoigne le légendaire « Imaginez-vous soudain, débarquant, entouré de tout votre attirail, seul, sur une grève tropicale, ... » par lequel Malinowski entame *Les Argonautes du Pacifique occidental*.

Dans la plupart des cas, les observateurs tentaient de repérer en quoi ce paysage était perçu ou interprété par les « indigènes » de façon différente que nous le ferions. Pourtant, même ces enquêtes restaient calées sur une vision plutôt occidentale du paysage conçu comme source de nourriture, comme territoire et, plus généralement, comme « nature » par rapport à laquelle une population locale se positionne de telle ou de telle manière. Il a fallu longtemps avant que se fasse jour, dans la discipline anthropologique, l'idée que d'autres conceptions, non basées sur une dichotomie nature/culture, étaient possibles. Il semble clair que cette situation a partie liée avec la manière dont le paysage est perçu et conçu *chez nous*.

Souvent, notre notion du paysage est traversée par un réflexe esthétique massif : « Modernity may be considered marked and defined by an obsession with evidence, visibility, and visibility. [« On peut considérer que la modernité est marquée et définie par une obsession de l'évident, du visuel et de la visibilité. »]. »<sup>xvii</sup> Nous restons dans ce cas rivés au visuel : et ce terme même nous incite à un mode d'appréciation qui privilégie les qualités extérieures du paysage. Lorsque nous parlons de paysage, nous nous laissons souvent guider par l'idée qu'il s'agit d'une donnée purement visuelle. Dans la même optique, penser paysage, c'est souvent penser à des vues spectaculaires, qui autorisent un regard sur une nature exceptionnelle et sublime. Lorsqu'on nous demande d'évoquer un paysage, nous allons rarement rappeler à notre esprit un lieu banal et ordinaire ; au contraire, nous fouillerons dans notre mémoire pour y retrouver cette occasion où nous avons vaincu la montagne ou contemplé le coucher du soleil un soir d'été. De même, le paysage reste très souvent associé à l'idée de nature – une association qui s'explique par l'histoire du paysage en tant que concept ou notion. Dans celle-ci domine l'idée d'un point de vue qui est le fait d'un spectateur, donnant lieu à une dichotomie systématique entre observateur et observé. Ce faisant, la réalité est perçue pour ainsi dire comme un tableau que « l'on » aurait encadré et nous présenterait. Nous regardons les paysages comme des objets de contemplation, pour juger de leur beauté ou de leur laideur.

« After five centuries of landscape painting and poetry we are so accustomed to the landscape that we have forgotten that both the concept and the images of landscapes are cultural constructs of modern european society, manifestations of a very historical relation of man to nature. [Après cinq siècles de peinture paysagère, nous sommes tant habitués au paysage que nous avons oublié qu'à la fois la notion du paysage et les images que nous en avons sont des constructions culturelles de la société européenne moderne, des manifestations d'une relation historique spécifique de l'homme à la nature.] »<sup>xviii</sup>, indique Ton Lemaire. Le paysage en tant que notion est chargé de multiples connotations, et il est difficile de le fixer dans une signification précise. De plus, les sens qui lui sont associés ont varié au cours de son existence en tant que terme et concept, de sorte qu'il

nous est difficile d'être univoques en en parlant. Historiquement, on peut distinguer deux grands bassins de sens susceptibles d'investir un concept de paysage dont l'origine ontologique est celle d'un sujet autonome placé face au lieu.

Le premier ensemble de sens du mot *paysage*, correspondant aux vieux mots germaniques *landskipe* en *landscaef*, renvoie à une forme de territorialité. Ces formes anciennes, que l'on retrouve dans les *landscape*, *landschap* ou *Landschaft* de l'anglais, du néerlandais ou de l'allemand, désignaient une unité d'occupation humaine, un ressort juridique ou un territoire placé sous une même administration (à quoi correspondent aussi les vieux sens du mot français *pays*). Ce sens serait celui visé par des tribus germaniques lorsqu'elles voulaient parler d'un ensemble de terres ou de bien fonciers. Employés dans des contextes juridiques et de revendications sur des terres, ces termes renvoient à une notion politique ou sociale, précurseur de notions modernes comme la « région » ou le « pays » au sens d'État-nation : « In medieval England the word denoted a piece of land occupied by a particular group or controlled by a particular lord. [Dans l'Angleterre médiévale, le mot dénotait une terre occupée par un groupe donné ou placée sous le pouvoir de tel ou tel seigneur.] »<sup>xix</sup>

À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, une deuxième acception du mot paysage le fixera de plus en plus spécifiquement comme une notion esthétique. D'une part, le paysage sera compris comme genre pictural, correspondant à la représentation d'un lieu défini. D'autre part, un intérêt croissant se fait jour pour le paysage en tant que lieu de plaisance ou d'agrément. Ce n'est certainement pas un hasard que de riches citadins ont été les premiers à considérer le paysage comme source de distraction et d'admiration. En ce sens, le paysage devient une notion bourgeoise ; elle se répercute dans les premières formes d'architecture paysagère, qui façonnent l'environnement immédiat selon les normes esthétiques de l'époque. Souvent, ces jardins paysagés servent de symboles de puissance et de considération – cas dans lesquels on pourrait dire que l'ancienne signification politique et la signification esthétique ultérieure se rejoignent. Ce que nous entendons aujourd'hui par paysage est massivement marqué par la notion de paysage en tant que représentation, le plus souvent sous forme de tableau – la nature, dans cette représentation, étant ramenée à la culture et, d'une certaine façon, idéologiquement domestiquée.

Les deux sens renvoient ainsi, l'un, au paysage comme genre, l'autre, au paysage comme lieu environnant. Selon Ingold, ce n'est pas un hasard que ces deux significations soient arrimées sur un même vocable : « Although the invented artefact (the framed picture) and the dwelt-in terrain are clearly different things, it is surely no accident that at a certain moment in history, both were brought together under the single rubric of landscape. [Bien que l'artéfact (le tableau peint placé dans un cadre) et la terre que l'on occupe soient à l'évidence des choses différentes, ce n'est sûrement pas par accident qu'à un moment

donné de l'histoire, les deux se soient trouvés rangés dans une même rubrique lexicale.] »<sup>xx</sup>

Cette évolution doit être lue dans le cadre des mutations sociales de l'époque. Le milieu du XVe siècle voit apparaître des fractures dans l'image chrétienne du monde; notamment, le monde est reconnu peu à peu comme connaissable, comme l'objet possible d'une recherche empirique de l'homme. Le monde n'est plus une réalité révélée par un Dieu : tout se passe comme si l'homme, à la Renaissance, se libérait lui-même et revendiquait un droit à l'autodétermination, un droit à déterminer lui-même la signification de l'espace dans lequel il vit et, du même coup, créait la nécessité d'une épistémologie et d'une ontologie nouvelles. Argyrou écrit à propos de Descartes et de Kant : « Both had to make a decision about what should be knowable and hence real because there was no longer anyone else to make it for them. The revelational truth of the Christian Church was by now collapsing and with it, the structure of the world itself. Under the circumstances, 'man' had no option but to step in and assume sole responsibility for the world and for himself – no option, that is, if he wished to become once again certain and remain certain of his own sure continuance – his salvation. [Tous deux avaient à prendre une décision sur ce qui pouvait être connaissable et, partant, réel, car il n'y avait plus d'autre garant d'une telle décision. La vérité révélée de l'Église chrétienne se dérobaît désormais et, avec elle, la structure du monde elle-même. Dans ces conditions, « l'homme » n'avait d'autre choix que d'entrer dans la danse et de prendre sur lui la responsabilité du monde et de soi – pas d'autre choix, du moins, s'il voulait gagner et garder à nouveau la certitude de sa pérennité – de son salut.] »<sup>xxi</sup>

Cette révolution va de pair avec la découverte effective du monde, avec la conquête de l'espace-monde. La Renaissance est aussi le moment où les navires italiens (suivis plus tard par les flottes portugaise et espagnole) entrent dans l'espace inconnu. C'est un événement fondamental, par lequel une image du monde fermée et obscure, de facture médiévale, fait place à une mentalité exploratrice et active, à la recherche des lois et des mécanismes régissant le fonctionnement du monde, du cosmos et de l'homme. Elle contribue à l'émancipation du paysage. Cet élargissement de la terre est pour ainsi dire perçu pour la première fois « dans la distance », distance qui crée dans le même temps une fascination pour le monde, fascination qui se manifeste notamment par une volonté de représentation du monde. La « publication » du monde a commencé. Selon Lemaire, l'invention ultérieure de la photographie (concomitante de l'impressionnisme et du naturalisme) ne relève dès lors pas du hasard : « Beiden zijn wijzen om de zichtbare wereld integraal weer te geven, praktijken ter democratisering van de afbeeldbare werkelijkheid.[...] Het is als fotograaf van de wereld dat de na-middeleeuwse mens zich bevrijdt van de beklemming van de christelijke openbaring, het is als foto dat de wereld voorgoed in haar empirisch gehalte wordt geëmancipeerd.

[Toutes deux sont des modes de représentation intégrale du monde visible, des pratiques de démocratisation de la réalité représentable.[...] C'est en tant que photographe du monde que l'homme post-médiéval se libère du carcan de la révélation chrétienne, c'est en tant que photographie que le monde se voit émanciper pour de bon dans sa nature empirique.] »<sup>xxii</sup>

Tout se passe comme si, par cette naissance de l'individu, l'homme s'arrache à un univers homogène et se place lui-même face à l'inconnu. Dans le même temps, il découvre le paysage comme une chose dont il ne fait pas partie intégrante, mais qu'il peut considérer, contempler. En tant qu'objet, le paysage se voit en somme décontextualisé. A la fois donné ontologique et genre, il est le fruit d'une vision du monde. Ce n'est pas un hasard si c'est dans l'Italie du XVe siècle et du fait de citadins que l'on découvre la perspective. Elle est ce que Lemaire appelle « la réconciliation du proche et du lointain »<sup>xxiii</sup>. Un tel besoin de réconciliation ne peut se manifester que dans la mesure où le proche et le lointain ne sont plus vécus comme un tout. La perspective naît d'une position spécifique que l'homme occupe face à son monde. C'est un phénomène moderne, un particularité occidentale, et lourde de conséquences pour les siècles qui suivront. La Renaissance a initié un processus de détachement vis-à-vis du monde, qui résulte aujourd'hui dans la position de relative aliénation où l'Occidental moderne se trouve par rapport à ce monde (la nature, l'environnement, l'autre, ...). Cette aliénation se manifeste dans un paysage que beaucoup estiment laid, uniforme, appauvri, mais dont personne ne se sent responsable.

Cette évolution est une « condition ontologique » des paysages et des processus qui y entrent en résonance. L'objectivation et la décontextualisation permettent de « traiter » le paysage comme un en-soi : comme une chose abstraite, rationnelle, comme « nature », sans entretenir avec cet en-soi des liens essentiels ou émotionnels forts. En somme, c'est ici que naît la séparation entre le « soi » et le « lieu », séparation sur laquelle nous reviendrons.

Certains critiquent toutefois cette vision qui situe vers 1500 l'origine de ce regard « moderne » sur la nature. L'idée d'une nature maîtrisable, placée face au sujet humain, peut également être rapportée à la tradition judéo-chrétienne. Nous lisons dans la Genèse : « Dieu bénit Noé et ses fils, il leur dit : 'Soyez féconds et prolifiques, remplissez la terre. Vous serez craints et redoutés de toutes les bêtes de la terre et de tous les oiseaux du ciel. Tout ce qui remue sur le sol et tous les poissons de la mer sont livrés entre vos mains. Tout ce qui remue et vit vous servira de nourriture comme déjà l'herbe mûrissante, je vous donne tout. »<sup>xxiv</sup> Ce passage de la Bible trahit en effet une longue histoire de distanciation entre l'homme et son environnement, et constitue sans doute l'un des fondements de notre rapport au monde. Dans le texte cité, l'idée de l'homme en tant que « manager » et « mangeur » de la terre apparaît déjà clairement.

Néanmoins, l'avènement du « paradigme moderne » crée une césure par rapport aux siècles précédents. L'ouverture de l'image du monde, l'émancipation de la science (et la naissance des universités), l'essor d'une économie de marché capitaliste : autant de facteurs qui voient le jour quasi-simultanément et se déploient en un laps de temps relativement court ; ensemble, ils déterminent une mutation radicale et définitive du monde. Cette mutation touche aussi le paysage, et non de moindre façon. Si le changement se marque d'abord dans le paysage urbain, qui connaît une industrialisation rapide et agit comme un aimant sur les populations rurales, la série Massart-Charlier-Kempnaers nous fait voir que le paysage non urbain se transforme à son tour sous l'effet de processus que nous décrirons plus loin.

Les modes selon lesquels l'homme s'est défini et s'est placé face au monde ont conduit à concevoir les notions d'espace et de temps comme des entités abstraites et « vides ». Giddens (1990) a mis en évidence cette « désubstantiation du temps et de l'espace » comme une des conditions de la modernité ; et elle se répercutera sur le paysage. En effet, la manière de conceptualiser le temps et l'espace se manifeste dans l'organisation matérielle et cognitive de l'espace-paysage : « Each distinctive mode of production or social formation will, in short, embody a distinctive bundle of time and space practices and concepts. [En bref, chaque mode de production ou formation sociale rassemble un faisceau spécifique de pratiques et de concepts liés au temps et à l'espace.] »<sup>xxv</sup>

Il importe de ne pas considérer les concepts d'espace-temps comme des universaux mais de les saisir dans ce qu'ils ont de particulier, afin de ne pas perdre de vue qu'il existe d'autres façons d'envisager et de se rapporter à ces dimensions. D'ailleurs, le discours cartésien ou newtonien sur l'espace n'a jamais été absolu ni saturé le réel. Si ce discours appartient à la théorie officielle de la modernité, les lieux n'en ont pas moins toujours conservé un noyau affectif et non rationnel : les hommes investissent leurs lieux de significations auxquelles ils tiennent, de significations personnelles.

La carte est sans doute l'artéfact par excellence de cette approche abstraite de l'espace. Penser le territoire et son aménagement se fait communément à partir d'un matériel cartographique, de plans et de relevés. L'espace, alors, est saisi par le biais de représentations relativement abstraites de l'espace à aménager ou à comprendre. C'est là une manière spécifique d'approcher le territoire, une manière très peu sensible au contexte spatial et temporel tel qu'il est vécu lorsque l'on est physiquement présent dans le paysage. De ce paysage, la carte extrait – abstrait –, par une méthode avant tout quantitative, des éléments qui serviront de base pour le penser sous les modalités de l'aménagement du territoire, du génie civil, de la gestion territoriale. Nous y avons affaire à une vision assez réductionniste du paysage : « The map is a construction, an abstraction, an arrangement of markings that relates to spatial "reality" only by agreement, not by

sensory testability. [La carte est une construction, une abstraction, un dispositif de repères dont la relation à la 'réalité' est conventionnelle ; cette relation ne peut être vérifiée par les sens.] »<sup>xxvi</sup>

Historiquement, la cartographie s'est peu à peu éloignée de l'art pour devenir une science autonome. Cette évolution est homologuée à la naissance et l'installation dans les esprits et les pratiques du paysage comme genre. Les cartes anciennes (non modernes) étaient souvent des récits symboliques parlant de voyages ou de *lieux*, alors que les cartes modernes sont des représentations formalisées d'un *espace* : « (...) symbolic maps were common in the Early Middle Ages (from about 450 to 1100 A.D.) These maps located Jerusalem at the center of the universe, showing continents and oceans as rectangles with little or no detail. [...] These maps showed countries, oceans, rivers, cities, and coastlines but were also embellished with monsters and biblical references (such as the Garden of Eden). [...] Though quite beautiful, these maps were inaccurate. [...] les cartes symboliques étaient courantes au haut Moyen Âge (d'environ 450 à 1100 apr. J.C.) Elles plaçaient Jérusalem au centre de l'univers et figuraient les continents et les océans sous la forme de rectangles, sans pratiquement de détails. [...] Ces cartes montraient des pays, des océans, des rivières, des villes et des côtes, mais étaient en outre ornées de monstres et de références bibliques (comme le Jardin d'Éden). [...] Souvent belles, elles étaient cependant très peu précises.] »<sup>xxvii</sup> La redécouverte de la « carte » à la Renaissance alla de pair avec la déshumanisation de la représentation, se traduisant par un refus des récits, du mouvement et de l'expérience sensible dans l'image cartographique : « Maps, stripped of all elements of fantasy and religious belief, as well as of any sign of the experiences involved in their production, had become abstract and strictly functional systems for the //factual ordering of phenomena in space. [Les cartes, dépouillées d'éléments renvoyant au fantastique ou au religieux, sans plus de référence aux expériences liées à leur production, sont désormais des systèmes abstraits et purement fonctionnels destinés à l'arrangement //unilatéral de phénomènes dans l'espace.] »<sup>xxviii</sup>

C'est également le constat auquel arrive Ingold : « One of the most striking characteristics of the modern map is its elimination, or erasure, of the practices and itineraries that contributed to its production. [L'une des caractéristiques les plus frappantes de la carte moderne est l'élimination, l'effacement des pratiques et itinéraires qui ont contribué à sa production.] »<sup>xxix</sup> Ainsi naît une « illusion cartographique » qui représente un monde « dénué de vie ». <sup>xxx</sup> De par son caractère statique et symbolique, la carte ne peut jamais être un rendu de la réalité. Une carte est un objet quantitatif, indiciel, coté, qui fait de nous des étrangers au monde. « There is neither sunlight nor moonlight; there are no variations of light or shade, no clouds, no shadows or reflections... [On n'y trouve ni l'éclat du soleil ni le brillant de la lune ; ni jeux de lumière ou nuances de couleur, ni



nuages, ni ombres, ni reflets, ...] » bref, la carte est vidée du « stuff of life itself », du « tissu de la vie ». <sup>xxx1</sup> C'est précisément cette reconstruction virtuelle qui est trompeuse, ou en tout cas, il nous faut admettre qu'elle ne peut être comptée pour vraie que sous un certain angle. Ainsi donc, dès lors qu'il s'agit de mettre en place un projet, il serait judicieux de prendre le paysage en compte. Ce faisant, il convient de s'appuyer sur une bonne compréhension de ce qu'est ce paysage, sans se limiter à ses qualités visuelles ; au contraire, il semble indiqué de creuser davantage la signification du paysage en tant que « *taskscape* », en tant que paysage-action.

Car enfin, tout plan d'aménagement ou de construction de l'espace s'élabore en vue de certaines qualités, à matérialiser de diverses façons. Il est à coup sûr urgent de considérer la dimension esthétique. Pour nous qui voulons avancer dans le *taskscape*, il est intéressant de reconnaître que l'organisation des relations humaines marque indéniablement la morphologie de l'espace. Mais nous ferons aussi jouer une perspective méthodologique : en nous faisant promeneurs, nous pourrions nous donner une meilleure voie d'appréhension du « *taskscape* ». Une bonne compréhension du paysage demande, de la part du chercheur, qu'il s'en fasse partie prenante, demande un engagement physique par rapport à lui, ou pour le dire mieux, une implication dans le paysage en tant que lieu, une relation concrète avec ce qu'il y a de « *walkscape* », « d'espace-marche » dans le paysage : comprendre le paysage de l'intérieur requiert une nouvelle approche.

### 2.1.2 Le paysage vu de l'intérieur

Le contenu « classique » du paysage demande à être élargi. Le terme est en effet lié de façon si étroite à un certain regard, une certaine manière de voir, et compris comme tel, qu'il prête à confusion. Dans ce chapitre, nous quitterons le point de vue de l'observateur extérieur pour tenter de vérifier ce que signifie le paysage *vu de l'intérieur* : c'est l'apport que l'anthropologie peut fournir à l'étude du paysage. Le paysage n'appartient à aucune discipline en propre, et nous n'en avons pas encore bien compris le fonctionnement. Nous en sommes trop à le contempler, à le considérer comme un objet extérieur à nous. Un deuxième point à retenir est que les paysages ne sont pas immobiles : des hommes y vivent et, de ce fait, lui donnent forme selon des processus conscients et inconscients.

En outre, le paysage n'appartient pas à une seule « culture » donnée. Les hommes vivent dans les paysages et le font depuis des milliers d'années. C'est par l'engagement des hommes dans leur environnement que les paysages prennent corps. Il s'agit dans bien des cas de lieux quotidiens dans lesquels se déroulent des activités quotidiennes. D'une façon générale, le paysage signifie ainsi bien plus que ce qui est placé sous le regard observateur d'un sujet. Le paysage

n'est pas toujours une chose observée – c'est là une notion occidentale – ; bien plus souvent, il est une chose *vécue*, un objet *d'expériences*. Le paysage est une manière de comprendre le lieu, le « pays », et de traiter avec lui. Pour réfléchir selon cette voie, nous devons quitter la distance qui pour nous est associée au paysage, à savoir le point d'où nous l'observons en tant que spectateur extérieur.

Pour comprendre ce que peut signifier le paysage, nous devrions le *voir de l'intérieur*, en nous efforçant d'en comprendre le contexte culturel. Tim Ingold soutient qu'en le saisissant comme « *taskscape* », nous pouvons commencer à progresser dans le paysage et, chemin faisant, adopter ce nouveau regard.

Dans quelle mesure le concept de « *taskscape* », tel que Tim Ingold le propose à l'anthropologue, peut-il nous être utile pour l'analyse des transformations paysagères ? Ingold a élaboré le concept de « *taskscape* » en partant de l'archéologie et de l'anthropologie sociale et culturelle. Par « *task* » – tâche ou action –, il entend toute action pratique effectuée par un « agent » dans le cadre de ses activités quotidiennes et ordinaires. Le « *scape* » désigne l'ensemble de ces « actions » dans leur interaction. De cette manière, l'auteur est amené à mettre en équivalence le « *landscape* » et le « *taskscape* », le paysage et le paysage-action : « The Landscape is constituted as an enduring record of – and testimony to – the lives and works of the people who have dwelt within it, and in so doing, have left there something of themselves. [Le Paysage se constitue à la façon d'un enregistrement – et un témoignage – durable de la vie et des actions des hommes qui l'ont habité et, ce faisant, y ont laissé quelque chose d'eux-mêmes.] »<sup>xxxii</sup> Le concept de « *taskscape* » renvoie en fin de compte à l'ensemble des activités humaines qui s'inscrivent dans le paysage et, ce faisant, tente d'en expliquer la morphologie et la transformation. Nous nous demandons ici dans quelle mesure ce concept peut nous être utile dans l'étude chronophotographique des paysages ; nous importe en particulier la question de savoir de quelle manière nous pouvons approcher ou lire les paysages afin de parvenir à des connaissances valables à leur propos. Cette lecture demande une grammaire et un vocabulaire ; de plus, nous aurons à déterminer quelle est la meilleure « unité d'analyse » pour nos besoins. Les *tasks* présentes dans un paysage en constituent la situation narrative ; dans le paysage se dessinent des processus qui engagent une interaction entre les éléments de structure. Le paysage suggère ainsi une certaine cohérence, une cohésion, qu'elle fasse ou non système – de façon analogue à l'élément *-scape* dans *landscape*.

La vie humaine se déroule dans le temps. C'est également pendant ce « déroulé » que prend cours le processus de formation des paysages, et notamment par la présence, sur le lieu, du processus de vie des hommes. En effet, il est impossible de saisir le paysage dans un prisme naturaliste, optique selon laquelle il constituerait une sorte de décor neutre dans lequel se déroulent les activités humaines, ni de n'y

voir qu'un ordonnancement cognitif ou symbolique de l'espace. Un paysage spécifique naît de l'interaction entre l'agir humain et le lieu où ces activités s'exercent. Cet agir humain se compose de façon plus précise d'un réseau d'actions qui, par son exécution (répétée), s'inscrit dans le paysage. Pour Ingold, le « taskscape » peut se comparer à l'exécution ou l'interprétation d'une œuvre musicale où le jeu de chaque musicien entre en résonance avec celui des autres, ou encore, si l'on veut, être vu comme le développement spatial d'une série de processus : « Rather, by way of a progressive collapsing of conventional dichotomies Ingold arrives at what he terms a landscape (which is not merely 'land' nor 'nature' nor 'space', but a qualitative, heterogeneous 'enfolding' of processes, both living and non-living, and the relations between these) and a taskscape (neither 'chronology' nor 'history', but again a qualitative, heterogeneous resonance of activities that carry forward the processes of social life). [Plutôt, par la réduction progressive d'une série de dichotomies conventionnelles, Ingold parvient à ce qu'il appelle un *landscape* (qui n'est pas simplement un 'pays', une 'nature' ou un 'espace', mais une 'enveloppe' qualitative et hétérogène de processus ressortissant tant au vivant qu'au non-vivant, et de relations entre ces processus) et un *taskscape* (ni 'chronologie' ni 'histoire', mais un réseau de résonances, ici encore de nature qualitative, entre activités hétérogènes qui portent en avant les processus de la vie sociale).] »<sup>xxxiii</sup> Ingold compare encore le paysage à la peinture d'un tableau, non pas au tableau peint, mais à l'acte de peindre. Nous vivons *dans* le monde, non « à côté » de lui comme à côté d'un étranger, ou « sur » lui comme sur une surface ou de la manière dont une armée vit sur l'habitant. Et ce faisant, nous créons nos paysages, ils sont le résultat de notre agir.

Le paysage, ou son cliché photographique, illustre l'histoire de « l'être-dans-le-paysage » de l'homme. L'anthropologie parle à ce propos « d'incorporation » (*embodiment*), « a movement of incorporation, rather than inscription, not a transcribing of form onto material, (...) wherein forms themselves are generated [un mouvement d'incarnation plutôt que d'inscription, et non pas la transcription d'une forme sur une matière, (...) [un mouvement] dans lequel sont générées les formes elles-mêmes] »<sup>xxxiv</sup>. Ce processus d'incorporation se retrouve dans le paysage : les actions, ou tâches, accomplies par l'homme dans son environnement déterminent la morphologie du paysage. L'étude des paysages fait souvent l'impasse sur l'histoire de leur formation. C'est précisément la domination de la forme (figée) sur le processus de la formation qui explique ce qu'a de (trop) statique le concept de paysage tel que nous le manipulons. Or, le paysage est bel et bien un processus, ce qui devient clair lorsqu'on le comprend comme une exécution continue d'actions, de « tâches », de « choses à faire ».

Peter Gow pointe sur la difficulté qu'il y a, pour un observateur

extérieur, de percevoir ce *vécu* du paysage. C'est ainsi qu'il décrit de quelle façon le « mur vert » que la région amazonienne constitue pour l'étranger, forme un paysage pour les « indigenas » du cours inférieur de l'Urubamba : « One small part is lived as a human landscape by local native people by a multiplicity of engagements with the forest and the river, with each other in acts of generosity and in narration (...) the local environment is a lived space. It is known by means of movement through it, seeing the traces of other people's movements and agency, and through the narratives of yet other people's agency. [Une petite zone est vécue par la population locale comme paysage humain, au travers de multiples 'engagements' dans la forêt et concernant la rivière, d'engagements réciproques entre les hommes dans des actes de générosité et des narrations (...) l'environnement local est un espace vécu, connu par les cheminements que l'on y effectue, la vue des traces des déplacements et de l'action d'autres hommes, et les récits relatant les actions d'autres hommes encore.] »<sup>xxxv</sup> Dans ce contexte, le concept « *d'espace vécu* » est de la plus haute importance. Introduit initialement par Lefebvre dans *La production de l'espace* (1974), il signifie : « (...) affective, bodily lived experience. It embraces the loci of passion, of action and lived situations, and thus immediately implies time. It has an affective kernel or centre: Ego, bed, bedroom, dwelling, house, square, church, graveyard. The FUNCTION is carried out, effectively or not, and corresponds to the directly experienced in a representational space. [(...) une expérience affective, vécue corporellement. Il embrasse les *loci* des passions, des actions et des situations vécues, et ainsi suppose d'emblée le temps. Il possède un noyau, ou centre, affectif : l'ego, le lit, la chambre, l'habitation, la maison, la place, l'église, la tombe. Ce qui est effectué, de façon effective ou non, est la FONCTION ; elle correspond au vécu direct dans un espace de représentation.] »<sup>xxxvi</sup>

« Taskscape » et « espace vécu » renvoient dès lors tous deux à une *interprétation* par les hommes, au sens où l'on interprète une pièce de théâtre ou une œuvre musicale. Il est important de remarquer la mise en relation effectuée par Lefebvre entre cette interprétation et son noyau affectif. Ainsi donc, une des visées du « taskscape » est la création de *lieux*. Un lieu est plus qu'un endroit et, surtout, renvoie à une signification. Un lieu tient son caractère des « (...) experiences it affords to those who spend time there – to the sights, sounds and indeed smells that constitute its specific ambience. (...) And these, in turn, depend on the kinds of activities in which its inhabitants engage. It is from this relational context of people's engagement with the world, in the business of dwelling, that each place draws its unique significance. [(...) expériences pour ceux qui y passent du temps – expériences qui passent par la vue, l'ouïe et jusqu'à la perception des parfums ou odeurs qui, ensemble, constituent l'ambiance spécifique du lieu. (...) A leur tour, ces éléments dépendent des types d'activités dans lesquelles s'engagent les habitants du lieu. C'est de ce contexte relationnel créé par l'engagement des hommes dans le monde lors de

leur séjour dans le lieu que chaque lieu tire sa signification unique.] »<sup>xxxvii</sup> Ingold, dans ce passage, met explicitement en relation l'agir, le « taskscape », avec la signification qu'un *lieu* acquiert de ce fait pour les hommes qui y séjournent. Il semble donc bien que, si nous voulons comprendre les paysages, il nous faille quitter le point d'observation du spectateur étranger pour tenter de pénétrer dans le paysage et le voir « de l'intérieur », comme un monde de lieux.

Il appartient à la « condition humaine » d'agir sur le monde, de le travailler. Nous pourrions avancer que l'homme est placé dans une « op-position » fondamentale par rapport à la manière dont le monde se présente à lui ou, pour le dire autrement, que l'homme a besoin de lieux pour se réaliser en tant qu'homme : c'est la raison pour laquelle nous créons des lieux. Par lieu, nous n'entendons pas seulement, et certainement pas au sens visé ici, un emplacement dans l'espace, mais bien plutôt les éléments de l'espace sur lesquels nous établissons notre contrôle, que nous travaillons ou auxquels nous donnons sens. Les lieux sont des constructions humaines, créées et maintenues. Un lieu, dès lors, devient à la fois une interprétation et l'interprétant de l'espace : « (...) an often neglected fact is that for humans, both the effects of space on our behaviour and our use of space are mediated by place. [...] on perd souvent de vue le fait que pour les humains, tant les effets de l'espace sur notre comportement que notre usage de l'espace sont médiés par le lieu. ] »<sup>xxxviii</sup> Les lieux sont le moyen d'humaniser « l'espace ». Ils font du paysage un paysage de culture, une construction sociale. La conception que nous avons des lieux qui nous importent est précisément ce qui détermine le paysage. Nous sommes ainsi des agents dans l'espace et déterminons dans une grande mesure ce qui s'y passe, « ce qui a lieu ». Les paysages ne sont jamais là sans raisons, mais toujours « analysable as social products. [analysables comme des productions sociales.] »<sup>xxxix</sup>.

De même que nous créons et travaillons des lieux, les lieux nous créent et nous travaillent. Il en émane donc un certain pouvoir ; les lieux ont un caractère contraignant, normatif, et nous aident à organiser la réalité. Ce ne sont pas des donnés, mais des choix. Les lieux auxquels notre action donne lieu sont souvent à la fois des solutions et des instruments politiques dans la lutte perpétuelle des groupes et des groupes d'intérêt qui composent la société. C'est pourquoi il peut exister des lieux d'effroi, des « lieux du mal ». En visitant Buchenwald ou Dachau, le sentiment d'être dans un lieu spécifique, d'une nature toute particulière, s'impose à nous avec force. Or, même de tels lieux sont créés par les hommes, bien souvent pour d'autres hommes, et les uns et les autres, en s'y rendant, continuent à en percevoir la nature. Nous ne pouvons faire autrement que de vivre dans des lieux, ni vivre si ce n'est en interprétant.

En proposant une « perspective de séjour » (« dwelling perspective »), Ingold rejette l'idée d'une succession d'histoires stratifiées qui viendraient se draper sur le paysage, comme si la culture s'étendait

par-dessus celui-ci. Nous vivons *dans* le paysage et *dans* des lieux. Répétons-le : « The Landscape is constituted as an enduring record of —and testimony to— the lives and works of the people who have dwelt within it, and in so doing, have left there something of themselves. [Le Paysage se constitue à la façon d'un enregistrement – et un témoignage – durable de la vie et des actions des hommes qui l'ont habité et, ce faisant, y ont laissé quelque chose d'eux-mêmes.] »<sup>xi</sup> Le paysage est « le lieu de l'action », le lieu de l'agir humain. Pour l'homme, cet agir veut dire : travailler la nature, l'informer, mais aussi entrer en relation affective avec l'environnement, le signifier. Ce « taskscape », bien entendu, ne surgit pas du néant. Il semble patent que l'homme agisse selon des conceptions, des valeurs, des idées, des desseins donnés, qui portent non seulement sur le territoire mais sur tous les domaines de la vie.

Le paysage est le résultat, la solution d'une façon d'agir donnée. Il est maintenu, entretenu et transformé au fil des jours en fonction d'un profil donné de comportements. En ce sens, le paysage limite et détermine, tout en donnant de la continuité. Il s'en dégage deux constats : tout d'abord, que cette approche peut mettre en évidence que ce que nous éprouvons comme « naturel » est bel et bien le produit d'une façon de nous comporter à l'égard de notre paysage ; ensuite, qu'elle peut être à même de nous en rendre à nouveau responsables.

### 2.1.3 Le « taskscape » du paysage moderne

Le concept de « taskscape » est relativement nouveau. S'il présente un intérêt certain pour l'anthropologue, l'archéologue, l'historien et le géographe, il a jusqu'à présent été appliqué surtout à des contextes et situations non modernes. Ingold lui-même l'illustre par des exemples tirés des communautés de chasseurs-cueilleurs ou le met à l'épreuve sur un tableau de Breughel.<sup>xii</sup> Nous avons donc à vérifier dans quelle mesure le « taskscape » en tant que concept peut être utile pour l'étude d'un paysage moderne.

Par exemple, comment comprendre le taskscape dans les paysages des photos de la série Massart-Charlier-Kempenaers ? Qu'est-ce qui s'y trouve interprété ? Appelons cela de l'idéologie, l'idéologie au quotidien, celle qui est au fondement de l'agir humain. Ce n'est pas un ensemble délimité et uniforme de valeurs et de certitudes, mais un amalgame de convictions et de croyances – et il est vrai qu'à l'époque (post-)moderne qui est la nôtre, l'univocité des idées semble perdue. Appadurai a introduit le terme plus neutre « d'ideoscape », de « paysage-idéologie » ; celui-ci sera peut-être opératoire pour désigner ce qui est induit par le taskscape. « Le paysage-idéologie » précède l'interprétation. Tout paysage pourrait ainsi être considéré comme un ordonnancement et une effectuation idéologiques de lieux. Lefebvre déjà le faisait remarquer : « What is an ideology without a space to

which it refers, a space which it describes, whose vocabulary and links it makes use of, and whose code it embodies? What would remain of a religious ideology—the Judaeo-Christian one, say—if it were not based on places and their names: church, confessional, altar, sanctuary, tabernacle? What would remain of the Church if there were no churches? The Christian ideology... has created the spaces which guarantee that it endures. More generally speaking, what we call ideology only achieves consistency by intervening in social space and in its production, and by thus taking on body therein. Ideology per se might well be said to consist primarily in a discourse upon social space. [Qu'est-ce qu'une idéologie sans un espace auquel elle se réfère, dont elle emploie le vocabulaire et les relations, dont elle incarne les codes? Que resterait-il d'une idéologie religieuse – l'idéologie judéo-chrétienne, disons – si elle ne s'appuyait pas sur des lieux et leurs noms: église, confessionnal, autel, sanctuaire, tabernacle? Que resterait-il de l'Église s'il n'y avait pas d'églises? L'idéologie chrétienne... a créé des espaces qui en garantissent la durée. De façon plus générale, ce que nous appelons idéologie n'acquiert sa consistance et sa cohérence qu'en intervenant dans l'espace social et sa production, et, ce faisant, en y prenant corps. Il se pourrait bien, ainsi, que l'idéologie en soi consiste avant tout en un discours sur un espace social.] »<sup>xlii</sup> Ainsi, toute idéologie a besoin de son lieu propre. Les transformations du paysage, c'est-à-dire les déplacements qui s'y opèrent, la création de nouveaux lieux et leur *maintenance*, nous apprennent de quelle manière et selon quels modes l'idéologie s'y transforme et s'y manifeste.

Ce serait faire preuve d'un déterminisme poussé, voire de fatalisme, si nous considérons cette interprétation comme un simple effet univoque d'un « set of practices common to a particular human group, practices that were learned and passed down the generations [ensemble de pratiques communes à un groupe humain particulier, pratiques apprises et transmises au fil des générations] »<sup>xliii</sup>. Muir fait ici allusion à une théorie de la culture telle qu'elle est adoptée par Sauer. Comprise de la sorte, la culture agit, sans critique ni mise en question, à travers les hommes, ceux-ci étant considérés comme *l'élément* (le médium) dans lequel, ou l'instrument par lequel, opère la culture. Lorsque nous disons que la culture s'interprète ou s'exécute (à la façon d'une oeuvre), nous suivons Cosgrove, qui notait que la culture demande à être reproduite par l'homme au travers de ses actions quotidiennes.<sup>xliiv</sup> Nous ne pouvons donc pas faire l'économie d'un examen de la façon dont intervient cette (re)production de la culture : comment le paysage prend-il forme? quelle destination y donne-t-on à une portion de l'espace? comment une culture se positionne-t-elle vis-à-vis du « pays », du lieu? Le paysage quotidien et les pratiques du quotidien sont rarement problématisées, précisément en raison de leur apparente évidence, normalité ou naturalité. Mais même l'ordre des jours est un ordre, qui ne vient ni seul ni sans raison.

Il est important de revenir à l'idée de « l'*agency* », de l'agir, telle que nous la trouvons chez Gow. L'interprétation-exécution, dans le taskscape, est le fait d'hommes qui d'une part sont déterminés par leur culture, mais d'autre part incorporent et reproduisent cette culture chacun de façon individuelle et à sa manière. « L'agence » humaine, le fait d'être agent d'actions, suppose un certain espace de liberté ; elle ne se laisse pas structurer d'emblée ni aisément... « and structures themselves are made through repetition of practices by agents [or, les structures elles-mêmes se réalisent par la répétition de pratiques de la part d'agents] »<sup>xlv</sup>.

L'expérience du lieu, du paysage dans lequel les vies se déroulent, Seamon l'associe au mouvement.<sup>xlvi</sup> Prises ensemble, les occupations quotidiennes constituent la « routine du temps et de l'espace ». Souvent, ces actions s'effectuent dans un même rayon d'action et donnent naissance à ce qui serait de l'ordre de l'usuel, de l'usage, de l'habitude. De l'interaction de ces routines du temps et de l'espace et de celles des hommes du « voisinage » naît un « ballet du lieu » (« place-ballet »), qui à son tour détermine un sentiment spécifique du lieu et de la localité. Il me semble que c'est aussi, et précisément, ce « ballet » qui résulte en une façon spécifique de travailler tel lieu, tel paysage. L'approche de Seaman suggère une grande liberté de l'individu ; néanmoins, nous ne pouvons pas ignorer les limites « chorégraphiques » du ballet.

Nous songeons du coup à « l'*habitus* » bourdieusien : une manière durable de percevoir, de penser et d'agir par laquelle les hommes sont capables de se maintenir dans le champ et d'y évoluer. La société se compose de différents champs en chevauchement, tels celui de la politique, de la science ou de l'art. Dans ces champs, les acteurs sont en lutte incessante (et en partie inconsciente) pour le pouvoir et pour les moyens, toujours rares, en jeu dans le champ donné. Chaque champ est marqué par des règles du jeu spécifiques (et ici encore en partie inconscientes) auxquels les acteurs doivent se tenir. Ayant totalement intégré l'*habitus* en jeu, ceux qui se trouvent depuis longtemps dans un champ donné, par exemple depuis leur naissance, ont une avance sur les nouveaux venus. L'*habitus* est ainsi formé par l'interaction des individus, pour prendre dans un deuxième temps des formes structurées qui influencent à leur tour les actions et les comportements : voilà la clé entre l'individu et la société, entre micro et macro.<sup>xlvii</sup> Selon moi, cet *habitus* est aussi ce qui se trouve à la base de l'interprétation-exécution répétée de lieux, de la reproduction de sa valeur symbolique et idéologique. L'anthropologue doit s'efforcer de comprendre ce lien entre paysage (comme monde de lieux) et praxis.

Dans sa *théorie de la structuration*, Giddens propose que nos activités quotidiennes, et donc notre « routine du temps et de l'espace », sont toujours influencées par des structures plus englobantes (comme le capitalisme, les autorités locales ou nationales, la langue, ...) qui



imprègnent notre agir d'agents, notre liberté d'action : « This means that there is a social structure – traditions, institutions, moral codes, and established ways of doing things; but it also means that these can be changed when people start to ignore them, replace them, or reproduce them differently. [Cela signifie qu'il y a une structure sociale – des traditions, des institutions, des codes moraux et des modes institués de faire les choses ; mais également que ces facteurs peuvent être modifiés lorsque les hommes se mettent à les ignorer, à les remplacer ou à les reproduire différemment.] »<sup>xlviii</sup> Il naît ainsi une interaction entre les structures dont l'existence dépend de leur effectuation par les hommes. « D'autre part, nos actions sont investies de sens par les structures sous-jacentes : dans cette 'dualité de la structure', la notion de 'structuration' occupe un rôle central. En résumé, le raisonnement de Giddens revient à dire que les systèmes sociaux ne sont structurés que dans (et par) une reproduction continue et contingente au fil de la vie quotidienne. De plus, et dans le même temps, les actions des acteurs sociaux – qui sont *l'élément*, le médium de cette reproduction – sont toujours liées par [ces] systèmes nés historiquement. »<sup>xlix</sup> L'interprétation du paysage, du lieu ou du taskscape ne peut donc pas faire autrement que de s'occuper à la fois du microniveau et du macroniveau. Et c'est précisément dans le paysage comme pratique que micro et macro se rencontrent, car ils s'originent tous deux et par essence dans l'agir humain. Tout comme chez Seamons « les structures » influencent le « ballet de l'espace », nous devons poser des limites à l'exécution, à la façon d'une œuvre musicale, du taskscape ingoldien.

En résumant, nous pouvons distinguer dès lors trois piliers pour une approche du paysage. Le paysage perçu ou photographié est la mise en image (l'imagination) d'un système culturel et se rapporte à lui comme le « visible » se rapporte à « l'invisible ». Pourtant, ce paysage, nous ne pouvons pas le considérer simplement comme un ordonnancement symbolique ou idéologique de lieux sans faire entrer en ligne de compte l'interprétation, ou disons la scène (à comprendre ici non comme les planches ou le podium, mais comme le jeu des acteurs lui-même) dans laquelle ce système culturel s'interprète d'une façon donnée. Nous pourrions représenter cela par le schéma suivant :

Tableau 2.1 :  
Les trois piliers du paysage.

Traduction (mise en mots)	Imagination (mise en images)	Interprétation (mise en jeu)
Ideoscape	Paysage	Taskscape
Macro		Micro
Invisible	Visible	Scène

L'idéologie, le paysage et le taskscape forment ainsi un tout en relation réciproque ; ils ne peuvent être envisagés l'un

indépendamment des deux autres. De même, il importe de garder à l'esprit qu'aucun de ces concepts ne peut être compris sur le mode statique : ce sont toujours des processus dont il est question. Voici donc que nous disposons d'une voie d'approche de nos paysages modernes.

## 2.2 Le paysage comme « lieu »

### 2.2.1 Paysage de lieux

Pour Giddens, la modernité a rendu la notion de « lieu » bien plus complexe qu'elle ne l'était : « The primacy of place in pre-modern settings has been largely destroyed by disembedding and time-space distancing. Place has become phantasmagoric because the structures by means of which it is constituted are no longer locally organized. The local and the global, in other words, have become inextricably intertwined. [La primauté du lieu dans les contextes prémodernes a été largement détruite par la dé-localisation (*disembedding*) et la distanciation spatio-temporelle. Le lieu est devenu fantasmagorique parce que ses structures ne sont plus organisées localement. En d'autres termes, le local (régional) et le global (mondial) sont désormais imbriqués de façon inextricable.] »<sup>i</sup>

Un des traits intrinsèques de la vision moderniste est la séparation du « soi » et du « lieu ». L'homme, le sujet connaissant, se retire pour ainsi dire du monde et n'est plus, dans son essence, que conscience. Depuis Descartes, cette vision domine peu ou prou : « Place belongs entirely to the physical world, the self to the realm of consciousness, and the twain supposedly never meet. [Le lieu appartient intégralement au monde physique, le soi au domaine de la conscience, et tout se passe comme si les deux étaient inconciliables.] »<sup>ii</sup>

L'opposition du soi et du lieu est en contradiction radicale avec la « perspective du séjour » d'Ingold. Ingold, en fin de compte, s'inscrit dans le prolongement de la phénoménologie de Husserl et surtout de Heidegger. Pour ce dernier, le « *séjour* » (la demeure, l'être-dans-le-monde) se ramène essentiellement à la création d'un lieu où l'on est chez soi, où l'on se sent à sa place. Il s'agit chez lui d'une catégorie avant tout ontologique, mais aussi spatiale. Dans cette vision, le lieu et le soi sont étroitement liés : « Selon Heidegger, être-homme signifie notamment entretenir un rapport avec un lieu en faisant 'usage' de ce dernier : en le façonnant, en le cultivant, en étant à son contact, en l'éprouvant, en l'habitant. »<sup>lii</sup>

Ce qui nous entoure (« l'espace ») n'est donc pas un contenant ou un donné abstrait, mais une condition de notre être. Nous vivons dans des lieux. Lorsque l'aliénation apparaît dans la modernité, qu'il y a « déperdition du lieu », cela provient du fait qu'il est désormais impossible d'établir le lien entre le soi et le lieu. Le lieu est ainsi un élément de la « condition humaine ». « L'être-dans-le-monde » est un processus créatif qui advient dans un dialogue entre le soi, l'homme et le lieu. Le manque de lieu authentique conduit rapidement à l'incertitude et à l'instabilité. Pour Heidegger, le lieu implique d'entretenir un rapport direct avec un lieu local, avec la localité. Les lieux, pour lui, constituent dès lors une sorte de totalité de l'habitat-travail (*Werkwelt* – « monde d'œuvre » ou « monde du faire-œuvre »), un univers authentique. *Grosso modo*, l'habiter et le travailler coïncident avec le paysage dans lequel « a lieu » le *Werkwelt*. Dans la « condition moderne », et en Flandre à coup sûr, un tel monde et une telle coïncidence sont devenus impensables. Cela ne me conduit cependant pas à penser que les lieux ont disparu. Tant qu'il y aura des hommes, il y aura des lieux significatifs et maintenus par les hommes.

Mais ce à quoi Heidegger nous rend attentifs, c'est le fait que les lieux évoluent sous l'influence de la logique capitaliste et moderniste. Et que les lieux doivent renoncer à leur authenticité précisément parce qu'y entrent en résonance tant de processus non locaux, c'est-à-dire non liés au lieu. Ce mouvement va donc de pair avec une perte du contrôle sur le lieu. Comme nous le verrons plus loin, les lieux sont sans cesse davantage pénétrés et pétris par des systèmes experts auxquels les hommes sont tenus de faire confiance.<sup>liii</sup> Il est clair qu'Heidegger est loin de leur accorder cette confiance. La modernité n'est pas marquée seulement par le phénomène de la séparation du soi et du lieu : la conceptualisation de l'espace en tant qu'unité avant tout abstraite et uniforme (et son effet sur la compréhension et la conception du lieu) contribuera, comme nous le verrons, à cet appauvrissement, cette banalisation de l'espace et à la perte du lieu au sens heideggérien.

Dans ses *Consequences of Modernity*<sup>liv</sup>, Giddens traite du rapport entre modernité et transformation du temps et de l'espace. À l'époque prémoderne, temps et lieu étaient toujours liés. La vie quotidienne se déroulait au rythme des cycles et des événements locaux. La généralisation du temps chronométrique (vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle) a conduit à une séparation du temps et du lieu : l'horloge exprime la dimension uniforme d'un « temps vide ». Progressivement, c'est la vie de toute une région, de tout un pays (par les zones horaires nationales), puis du monde entier qui s'est trouvée placée dans ce nouveau temps. Le temps, ainsi, s'est abstrait pour devenir une unité universellement applicable, détachée et indépendante des rythmes locaux ou prenant le pas sur ces derniers. Il se crée une opposition entre ce temps (inter)national d'une part et, de l'autre, les marées, le cycle des saisons, les cycles lunaires ou les rythmes locaux.

Pour Giddens, en même temps que cette désubstantiation du temps, s'opère une séparation de l'espace et du lieu. Dans les temps prémodernes, ils coïncidaient pratiquement : la dimension spatiale dans laquelle se déroulait la vie sociale était pour la plupart des hommes « dominated by "presence" – by localised activities [dominée par la 'présence' – par des activités localisées] »<sup>lv</sup>. Peu à peu, le lieu est pénétré et façonné par des facteurs d'influence sociale qui à la fois agissent à une autre échelle et se trouvent loin de lui. C'est précisément la séparation //du temps et de l'espace, dans toute leur universalité, qui confère à la modernité un dynamisme extrême. De plus, le primat de l'espace sur le lieu permet d'être « opérationnel » – opératoire et rationnel – à un rythme soutenu et en tout endroit. Il en résulte un paysage sans cesse plus uniforme et dont les éléments deviennent interchangeable : « What structures the locale is not simply that which is present on the scene; the 'visible form' of the locale conceals the distanced relations which determine its nature. [Ce qui structure le local n'est pas simplement ce qui est présent sur la scène ; la 'forme visible' du local dissimule les relations distantes qui en déterminent la nature.] »<sup>lvi</sup> C'est un constat peut-être curieux chez un auteur qui ne cesse d'insister sur le fait que les structures ne peuvent exister sans agents humains qui les effectuent : d'une manière ou d'une autre, il faut bien que ces structures soient portées à la pratique « sur le terrain ».

En somme, nous pourrions donc affirmer que le non-local pèse désormais d'un poids plus lourd sur le lieu. Les processus, les textes ayant un effet sur l'organisation et l'interprétation d'un lieu ont gagné considérablement en complexité et en diversité. De plus, on peut voir à l'occasion comment des lieux se transforment sous la pression de processus suscitant une « interprétation » (une effectuation, une mise en scène) radicalement différente de ce qu'était auparavant l'endroit correspondant à ce lieu. C'est ce qu'illustre de manière frappante la transformation d'un paysage de polders à Zandvliet, dans la zone d'extension du port d'Anvers.

Figure 2.1 :  
Anvers, Extension du port à Zandvliet (RL 38) : a. Massart,  
10 octobre 1904 ; b. Kempnaers, 7 novembre 2003.



C'est un fait au fond paradoxal : bien que la pensée moderne ne tienne

en soi pas véritablement compte du lieu en tant que donné ontologique, on voit que c'est dans les lieux (et donc dans les paysages) que la modernité suscite de grandes transformations. Serait-ce à dire qu'il y a eu oubli du lieu, par le fait même que celui-ci n'était pas une catégorie disponible ? Car la pensée moderne est avant tout à la recherche d'universaux, comme l'indique Escobar : « Since Plato, Western philosophy – often times with the help of theology and physics - has enshrined space as the absolute, unlimited and universal, while banning place to the realm of the particular, the limited, the local and the bound. [Depuis Platon, la philosophie occidentale – souvent avec l'aide de la théologie et de la physique – a hypostasié l'espace et l'a mis au rang de l'absolu, de l'illimité et de l'universel, tout en reléguant le lieu dans le domaine du particulier, du limité, du local et du confiné.] »<sup>lvi</sup> Ainsi, l'étude du paysage est toujours aussi l'étude d'une interaction avec le paradigme moderne.

Il nous faut dynamiser le concept de lieu. Dans un monde mobile et en mutation rapide, l'approche heideggérienne ne tient plus. Si Heidegger a sans doute raison de déplorer une perte d'authenticité, c'est aussi là un réflexe conservateur. Le changement est inévitable, les paysages et les lieux changent. Parler dans ce cas de « déperdition du lieu », c'est peut-être aller trop loin ; en revanche, nous pouvons affirmer que les lieux deviennent plus volatils, plus ténus, plus mobiles. Les lieux continueront d'exister et les hommes continueront de les investir de significations ; compris ainsi, les lieux ne seront jamais dénués de sens.

Reconnaissant ce fait, la géographie humaine s'est tournée vers les lieux. C'est ainsi qu'elle parle du « sens du lieu » (« a sense of place ») : malgré ce que ce concept a d'insaisissable et malgré ses airs peu scientifiques, la discipline géographique y a recours pour désigner la « qualité » des lieux. Le sens d'un lieu a partie liée avec son identité ; on pourrait le comparer à ce que nous appelons le « génie du lieu », le « *genius loci* » : en fait, on attribue ainsi à un lieu des caractéristiques non matérielles ; le lieu est considéré comme une personnalité : « It is commonplace in Western societies in the 21st century to bemoan a loss of a sense of place as the forces of globalization have eroded local cultures and produced homogenized global spaces. [C'est un lieu commun dans les sociétés occidentales du XXI<sup>e</sup> siècle que de déplorer une perte du sens du lieu à mesure que les forces de la mondialisation érodent les cultures locales et produisent des espaces globaux et homogènes.] »<sup>lviii</sup>

Nous devons à Relph, dans *Place and Placelessness*<sup>lix</sup>, une tentative d'explication de cette évolution et une élaboration plus précise du concept de « sens du lieu ». L'absence de ce sens-du-lieu conduit selon l'auteur à un déficit de lieu, à une uniformisation et une « placeless geography », une « géographie sans lieu » : « Placelessness does comprise look-alike landscapes that result from improved communications and increased mobility and imitation,

behind these lies a deep-seated attitude that attends to the common and average characteristics of man and of place. This “inauthentic attitude of placelessness” is now widespread – to a very considerable degree we neither experience nor create places with more than a superficial and casual involvement. [L’absence de lieu se décline en paysages semblables qui sont le résultat de communications plus efficaces, d’une mobilité accrue, d’une imitation généralisée ; derrière ces paysages, profondément ancrée, il y a une attitude tournée vers les caractéristiques ordinaires et moyennes de l’homme et du lieu. Cette ‘attitude inauthentique de l’absence de lieu’ est aujourd’hui commune – dans une très grande mesure, nous n’éprouvons ni ne créons de lieux en nous y impliquant autrement que de manière superficielle, fortuite, négligente.]<sup>lx</sup> Ici encore, nous voyons jouer cette association du lieu et de l’authenticité, ici encore, la modernité est donnée comme un principe d’érosion. C’est donc en réaction à la pensée moderne que les lieux sont vus comme espace. Relph constate et déplore l’avènement de « types génériques » de lieux. Les « paysages-copies », les « lookalike landscapes » dont il parle sont ce que Marc Augé désignera du nom de « non-lieux » : « Des espaces de circulation nous donnant le sentiment que la terre est petite, des espaces de communication (des espaces virtuels éventuellement), ou bien de consommation puisqu’une grande partie de ce qui circule a pour but de faire circuler les produits (et éventuellement les hommes qui les produisent), pour que l’activité de consommation reproduise cette société elle-même. Ces espaces de circulation, de communication et de consommation et y compris les moyens techniques qui permettent de les fréquenter ou de les concentrer (l’aéroport, le supermarché, l’autoroute, etc.), c’est cela que je nomme le non-lieu. »<sup>lxi</sup> Cependant, cet anthropologue et philosophe précise lui-même que lieu et non-lieu ne sont pas des catégories absolues : « Aucun de ces deux extrêmes n’étant jamais réalisé, la paire lieu/non-lieu me paraît plutôt un couple conceptuel qui permettrait de décrypter le caractère social d’un espace. »<sup>lxii</sup> Ainsi, nos lieux (hyper)modernes ne sont plus entièrement des lieux, tout en n’étant pas entièrement des non-lieux.

Cette idée nous sera utile si nous voulons comprendre le paysage comme « taskscape ». Le lieu, pour nous, advient précisément de par l’exécution de tâches déterminées à un endroit (et de par la manière dont il est, ou n’est pas, reproduit). Tant qu’il y aura des hommes, il y aura des lieux – même s’il arrive que le paysage soit dominé par des lieux génériques et que beaucoup d’entre nous soient pris d’un sentiment d’absence de lieu. Nous pourrions peut-être affirmer que les lieux deviennent moins visibles, moins concrets ou permanents. Quoi qu’il en soit, il est important de reconnaître que la notion « classique » du lieu en tant que « permanence » locale et authentique ne vaut pas pour notre temps. Tout d’abord, parce que le local ne peut plus exister en soi et que tout est pétri de plurivocité (post)moderne, mais aussi, fait encore plus important, parce que le lieu en tant que permanence ne

fait pas droit à ce que les lieux, dans le fond, sont aussi : des interprétations-exécutions actives. Le lieu comme permanence est statique ; il faut le comprendre à la lumière de l'inconfort et du caractère incontrôlable des processus propres au flux du monde moderne. Dans ces conditions, le lieu comme permanence reste parfois une réponse à cette absence de contrôle, afin qu'il dispense une certitude ontologique. Dans le vacarme, sinon la violence, d'une agitation incessante, dans un monde qui semble tourner de plus en plus vite, le lieu se voit ainsi assigner quelquefois le statut d'un lieu de repos, d'une « réserve ». Cette définition du lieu comme permanence close peut s'avérer problématique en ce qu'elle se pose parfois de façon trop appuyée par contraste à ce qui n'en fait pas partie, ce qui risque d'engendrer « reactionary nationalisms, [...] competitive localisms, [...] introverted obsessions with heritage [des nationalismes réactionnaires, [...] des localismes agressifs, [...] des obsessions traditionalistes et introverties] »<sup>lxiii</sup>.

L'idée de perte du « sens du lieu » telle qu'elle est présente chez les géographes humanistes et chez des penseurs comme Heidegger, Harvey, Lefebvre, ... semble donc avant tout inspirée par ce qu'il y a de déstructurant dans les processus qui se sont engagés dans le monde et dans le paysage au cours des cent dernières années. Peut-être s'agit-il d'une forme de nostalgie, qu'il conviendrait d'examiner plus avant et en même temps que les nouveaux liens que les hommes entretiennent avec le « pays ». Pour l'anthropologie du lieu, paysage, mémoire et identité sont des relations fondamentales. Pourtant, nous avons besoin d'un concept différent du lieu, moins nostalgique et plus dynamique, et qui permette un regard sur les modes selon lesquels, malgré tout et toujours, les hommes créent du lieu et des lieux.

De façon sans doute analogue à ce que visait l'École des Annales pour l'histoire, on assiste depuis les années 1970 à un intérêt pour le paysage quotidien en géographie. Des études comparatives et multidisciplinaires tentent de rechercher de quelle manière les grands processus entrent en résonance avec le quotidien. Comment l'homme se rapporte à son paysage, le manipule, en fait « usage », y séjourne comme visiteur ou comme habitant. À l'anthropologue, la géographie culturelle, humaine ou humaniste offre autant d'angles d'approche importants. En raison notamment d'un moindre intérêt porté aux approches positivistes du paysage, et en réaction à la méthode quantitative des années 1960, un espace se dégage désormais pour d'autres perspectives : « The early quantitative work, with its determinism, economism, and abstraction [...] seemed to eradicate humanity, culture, human variability and free will. [Les premiers travaux quantitatifs, empreints de déterminisme, d'économisme et d'abstraction [...] semblaient faire nier l'humanité, la culture, la variation humaine et le libre arbitre.] »<sup>lxiv</sup> L'accent est mis davantage sur le paysage en tant que paysage culturel. Même les paysages dits naturels, d'une façon ou d'une autre, peu ou prou, l'homme les



investit de significations, les travaille et les transforme : « Landscapes have a deeper significance, identity and character, not easily quantified by positivistic methods. This is because every landscape and artefact is associated with cherished attitudes, values and images, making them evocative, ideosyncratic and reflective of social values. [Les paysages possèdent une signification, une identité et un caractère plus profonds, qui ne se laissent pas aisément quantifier par des méthodes positivistes. Il en est ainsi parce qu'à tout paysage, tout artéfact sont associées des attitudes, valeurs et images émotionnelles qui le rendent évocateur, singulier, en tant que reflet, non simple effet, de valeurs sociales.] »<sup>lxv</sup> Pour ces chercheurs, le paysage quotidien est une source primaire. C'est une conviction que partage Ingold lorsqu'il écrit : « The Landscape is constituted as an as an enduring record of – and testimony to – the lives and works of the people who have dwelt within in, and in so doing, have left there something of themselves. [Le Paysage se constitue à la façon d'un enregistrement – et un témoignage – durable de la vie et des actions des hommes qui l'ont habité et, ce faisant, y ont laissé quelque chose d'eux-mêmes.] »<sup>lxvi</sup> Ainsi donc, le *taskscape* consiste en grande partie dans la quotidienne « effectuation d'un lieu », cette effectuation étant à comprendre comme l'exécution d'une œuvre ou d'un ouvrage. Ou encore : c'est précisément le *taskscape* qui fait d'un paysage donné un lieu particulier et singulier.

### 2.2.2 « Disembedding » et dé-localisation

« And the landscapes that result from modern processes appear to be pastiches, disorienting, inauthentic and juxtaposed. [Et les paysages qui résultent des processus modernes se révèlent des pastiches, ils désorientent, sont inauthentiques, simplement juxtaposés.] »<sup>lxvii</sup> On a beaucoup écrit sur les conséquences de la modernité, souvent sur le mode de la désolation, voire de la plainte, sur la perte des vieilles valeurs, sur la destruction de la tradition. D'autres, à l'inverse, chantent les bienfaits des Lumières de la pensée et de la libération de l'homme qu'elles ont suscitée.

Lorsque nous examinons la série Massart-Charlier-Kempenaers, certains changements remarquables sautent à l'œil. Nous allons nous attacher à quelques-uns de ces paysages photographiés parce qu'il s'y manifeste des processus fondamentaux. Ce faisant, nous nous exposons bien sûr à un risque de généralisation : il n'y a pas de processus absolu, et tout paysage est associé à une histoire spécifique. Pourtant, il semble bien qu'il existe des tendances qui marquent les dehors de notre paysage quotidien. En ce sens, les paysages que nous avons choisis sont à coup sûr exemplaires d'une évolution. « Local transformation is as much a part of globalization as the lateral extension of social connections across time and space. (...) What happens in a local neighbourhood is likely to be influenced by factors

such as world money and commodity markets- operating at an indefinite distance away from that neighbourhood itself. ? [La transformation locale s'inscrit tout autant dans la mondialisation qu'elle est un prolongement latéral de connexions sociales dans le temps et l'espace. (...) Ce qui se passe dans un « voisinage » local a toutes les chances d'être influencé par des facteurs tels que les marchés mondiaux monétaires et des matières premières – agissant à une distance infinie de ce voisinage lui-même.] »<sup>lxviii</sup>

La tentative de documentation paysagère telle qu'elle a été entreprise par Massart au début du dernier siècle étaient inspirée par une inquiétude face à la disparition des paysages. Massart voyait dans la modernisation et l'industrialisation des dynamiques menaçant des paysages précieux et authentiques. De même, il était conscient de la mutabilité, du caractère éphémère ou en tout cas non pérenne du paysage. Massart, au fond, opposait une sorte de paysage traditionnel à un paysage nouveau et moderne, se modifiant à un rythme rapide sous la pression du capitalisme, de la rationalisation et de l'industrialisation. Ses craintes étaient fondées : plus tard, les photos de Charlier et de Kempenaers nous montrent une utilisation radicalement différente du « pays » et du territoire, et un grand nombre des paysages considérés se sont profondément modernisés.

Ci-dessous, nous allons détailler quelques autres évolutions transversales au caractère local et confiné des paysages considérés. Elles interfèrent avec ce que, chez Massart, l'on peut encore considérer comme des phénomènes prémodernes.

*Habiter et bâtir : la délocalisation.* A comparer les habitations des photos de Massart avec l'habitat contemporain, on observe souvent une disparition des styles de construction locaux au profit de ce que l'on caractériserait plutôt comme un style « flamand » ou « belge ». Au cours des dernières années, on voit même surgir des maisons de type vaguement provençal. Outre cette rupture de style, on constate que les matériaux de construction employés ne proviennent plus de la région mais du monde entier. Dans une maison contemporaine, les châssis des fenêtres sont en bois tropical, les fenêtres du toit sont fabriquées en Allemagne et les dallages sont d'origine italienne ; quant à la cuisine, Ikea la fait fabriquer en Inde. Dans la série 6, la Driftweg à Klemskerke est bordée de quelques maisons de pêcheur traditionnelles entourées d'une campagne vouée à l'horticulture et à l'élevage. Sur la photo de 2004, cette campagne s'est remplie de maisons de vacances au style peu définissable : c'est une sorte d'hybride entre la villa normande et le cottage anglais. Il n'y a donc pas que les matériaux de construction que l'on importe : on fait de même avec les styles. A remarquer également : l'empierrement de plus en plus fréquent des trottoirs et des entrées de garage. A l'arrière-plan, on voit surgir Park Atlantis, un bâtiment sans aucun caractère local : il aurait pu tout aussi bien être construit ici qu'à mettons Lucerne, au milieu des années 1950. Les phénomènes

d'uniformisation et de mondialisation sont donc étroitement associés à cette délocalisation.

Figure 2.2 :  
Klemskerke, Driftweg (RL 6) : a. Massart, 11 septembre 1908 ;  
b. Charlier, 9 septembre 1980 ; c. Kempnaers, 20 mai 2004.



*Rationalisation et industrialisation.* Dans les zones agricoles, les champs et labours traditionnels cèdent le pas devant des parcelles de plus grande étendue (cf. p.ex. RL 8, 9, 17, 19a, 20, 22, 30, 31, 44). Weber déjà considérait la rationalisation comme un trait caractéristique de la modernité ; chez cet auteur, elle va toujours de

pair avec le développement d'une bureaucratie. Or, les bureaucrates sont précisément ceux qui décident de choses telles que l'affectation des sols. L'histoire de l'agriculture flamande a été fortement marquée par une rationalisation impulsée par le Boerenbond, influencée à son tour par la politique européenne de modernisation de l'agriculture (songeons par exemple aux plans Mansholt, commissaire européen à l'agriculture dans les années 1950). Chez Giddens, la modernité est également mise en relation avec l'avènement des systèmes experts, qui sont des « systems of technical accomplishment or professional expertise that organise large areas of the material and social environments in which we live today [systèmes de réalisation technique ou d'expertise professionnelle organisant de vastes domaines de l'environnement matériel et social dans lequel nous vivons aujourd'hui] »<sup>lxix</sup>. Cela s'exprime dans l'application généralisée de techniques agricoles qui ne sont plus liées à des usages locaux ou des coutumes régionales, mais conçues rationnellement, des « produits d'ingénierie » (*engineered*) mis au point par des experts et mis en œuvre par une bureaucratie (ainsi, par exemple, la rectification des cours d'eau ou les systèmes de subventionnement). On voit également apparaître la mécanisation du travail de la terre (cf. série 31) ou de l'abattage des animaux – on parle désormais de « transformation animale » – (dans la série 18 par exemple, un abattoir se présente comme une usine anonyme et banalisée). Giddens dit à ce propos : « Even in states which remain primarily agricultural, modern technology is often applied in such a way as to alter substantially preexisting relations between social human organisation and the environment. [Même dans des états qui restent agricoles avant tout, le mode de mise en œuvre de la technologie moderne est souvent de nature à modifier profondément les relations préexistantes entre l'organisation sociale humaine et l'environnement.] »<sup>lxx</sup> Une condition première pour que cette mise en œuvre soit possible est la confiance que les « locaux » placent dans ces experts. Cette relation entre la « confiance » (traduisant le *trust* de Giddens) et cet enchevêtrement de systèmes experts qui interfèrent avec la vie locale mérite une étude plus approfondie, afin de mettre à jour en quoi consiste exactement cette solide base de confiance.

*Nationalisation.* L'État-nation en tant que concept est une création relativement récente. C'est aussi l'un des piliers de la modernité. L'idée d'un territoire national, d'un seul peuple, d'un seul pays, est une idée qui a une force prégnante : c'est ainsi que l'idée de la Flandre, ou la Belgique, s'est développée de manière assez affirmée sous la forme d'un « lieu ». Dans le contexte de la côte, la construction de la Route Royale / Koninklijke Baan a fortement contribué à cette idée. Elle a placé la bande côtière sous un signe et dans une réalité unitaires pour en faire « la côte belge ». Le désenclavement s'est effectué avant tout sous l'impulsion du roi Léopold II, pour qui « la côte [était] comme une mine d'or en attente

d'être exploitée ». Dans ce but, il créa le Service Spécial de la Côte, chargé notamment de la construction de la Route Royale ; le chemin de fer et des liaisons locales au moyen du tramway à chevaux devaient parachever ce désenclavement. Ces grands travaux d'infrastructure ont ouvert différentes voies d'accès à la côte pour la masse de touristes qui, après la première guerre mondiale, allaient venir chercher détente et délasserment à la côte. Léopold, ainsi, a contribué à créer les conditions matérielles d'une mutation profonde : en tant que roi, il a disposé du destin d'un territoire – tout comme, à un autre titre et avec d'autres suites, il l'a fait en Afrique – et mis en branle un mouvement ayant eu des conséquences considérables pour la population locale, tout en assignant à la côte un statut de « destination ». On peut affirmer que les différents lieux ou terroirs côtiers ont été intégrés par là dans un lieu appartenant à une échelle plus grande et englobante, à savoir l'échelle nationale, dans laquelle ils forment une unité « imaginée », sinon « imaginaire ». L'effet et le fonctionnement mental de la nationalisation a été décrit avec une grande clarté par Benedict Anderson dans son ouvrage *Imagined communities*<sup>lxxi</sup>. Selon cet auteur, il s'agit d'une construction indispensable de la modernité en vue de la réalisation de l'agenda politique et économique de cette modernité<sup>lxxii</sup>. Dans les paysages qui nous occupent, on vérifie l'apparition d'éléments qui ne cessent d'affirmer cette unité : Route Royale, cimetières militaires, mémoriaux, monuments, statues, toponymes exprimés dans la langue nationale. Des mobiliers tels que panneaux routiers, bornes-frontière, feux de circulation, etc. peuvent également être considérés comme des éléments paysagers ayant un effet nationalisant. « This political culture intentionally invests cultural landscape with //contentious ideological messages --obvious and subtle mnemonic and didactic devices that remind citizens of their loyalties and responsibilities. [Cette culture politique investit délibérément le paysage culturel de messages idéologiques //impérieux – de dispositifs, manifestes ou subtils, destinés à rappeler aux citoyens leur devoir d'allégeance et leurs responsabilités.] »<sup>lxxiii</sup> : Anderson analyse la manière dont les groupes rivaux d'Irlande du Nord marquent certains lieux de leurs symboles ; toutefois, on peut sans doute considérer tout ensemble de panneaux, signalisations et marquages « nationaux » comme des « dispositifs didactiques » qui, inconsciemment, nourrissent le sentiment d'appartenance à la nation. Dans la région examinée, ne confirment-ils pas, jour après jour, l'impression et le sentiment d'être en Belgique ? Ce faisant, ils contribuent alors à la reconnaissance de ce pays en tant que lieu. La guerre menée pour la Nation est, elle aussi, souvent commémorée « dans le paysage » par des inscriptions diverses : la photo 1 de Charlier montre ainsi des restes de bunkers dans les dunes.

Figure 2.3 :  
Koksijde, 28 juin 1980.



Ces restes sont des vestiges mémoriaux « fortuits », laissés là. Sur un mode plus formel et volontaire, les cimetières militaires constituent dans tous les pays – et chez nous dans le Westhoek par exemple –, des lieux de célébration des héros nationaux. Cette intégration des lieux dans l'espace national est un phénomène répandu : « Throughout the Pacific Rim, various organs of the region's state governments have taken on the role of reinscribing local sites of culture as national sites of culture. The geographical rereading of local culture as national culture is probably the most pervasive source of change for locales throughout the region in the last several decades. [Sur tout le pourtour du Pacifique, les États, au travers de différents organismes, se sont donnés la mission de réinscrire des sites culturels locaux dans l'espace national pour en faire des sites culturels nationaux. La relecture géographique d'une culture locale sous forme de culture nationale constitue probablement le facteur de changement le plus présent dans cette région au cours des dernières décades.] »<sup>lxxiv</sup> Il serait extrêmement intéressant d'étudier plus avant cette nationalisation du paysage et d'élucider la manière dont nationalité et lieux interagissent et s'influencent. En particulier, la relation entre le tourisme de masse né avec les congés payés accordés aux salariés et la création du paysage belge me semble mériter une thèse, et cela d'autant plus vu l'enracinement profond du concept de nation (peuple et territoire) dans l'esprit humain.

*Inversion ?* Pourrions-nous affirmer qu'une inversion s'est produite quant à la typologie que nous avons élaborée pour les paysages de Massart /// dans le chapitre précédent ? En un sens, oui. Dans la pensée sur la modernité et ses rapports au prémoderne et au postmoderne, les discussions sont souvent vives et les positions considérées comme inconciliables. Pourtant, le projet chronophotographique pourrait offrir une voie permettant les comparaisons, en ce sens que, « in terms of social structure, many of the defining events and characteristics (...) stem from a transition from relatively isolated local communities to a more integrated large-scale society. Understood this way, modernization might be a general, abstract process which can be

found in many different parts of histories, rather than a unique event in Europe. [en termes de structure sociale, beaucoup des événements et des caractéristiques définitoires (...) prennent leur source dans la transition entre communautés relativement isolées vers une société davantage intégrée à grande échelle. Comprise de cette façon, la modernisation pourrait être un processus général et abstrait dont on peut repérer les effets à bien des moments de l'histoire et dans un grand nombre de cadres historiques, plutôt qu'une événement unique et survenu uniquement en Europe.] »<sup>lxxv</sup>

Notre but n'est pas ici d'analyser et de cartographier l'ensemble des signes de la modernité ; néanmoins, les processus ci-après devront à coup sûr faire l'objet d'un examen plus approfondi dans l'analyse du paysage et du lieu :

- La *mobilité* croissante des biens, des hommes, du capital et de l'information, et leur circulation au travers de lieux auparavant isolés ;
- un mouvement de *spécialisation*, suscitant des dépendances interlocales par rapport à des spécialistes non locaux ;
- *l'éphéméralisation et l'illusion optique* : le surgissement et la disparition d'éléments (notamment paysagers) non pérennes et la construction de pastiches (des châteaux en polyester par exemple), qui jette le doute sur la « vérité » des choses ;
- *la privatisation / la commodification / le bornage* : la manière dont l'ensemble du territoire est « commodifié » et de ce fait pourvu de délimitations. Il conviendrait d'étudier l'influence du bornage sur l'espace restant disponible aux initiatives « locales ». Le bornage conduit souvent à assigner au « public » une position « d'étranger ». Les passants sont priés, et tenus, de ne pas franchir la barrière ou la clôture. La clôture en tant qu'élément à la fois architectural et politique est un objet des plus intéressants, non seulement dans les paysages considérés ici, mais également dans un contexte international : il suffit de penser à Israël ou à la frontière entre les États-Unis et le Mexique ;
- *l'aliénation* : l'avènement de types génériques de lieux (aéroports, galeries marchandes, chaînes d'hôtels et de restaurants) recèle une dualité. D'une part, ils paraissent familiers à leurs usagers et visiteurs ; d'autre part, ils créent un sentiment d'aliénation parce qu'ils ne sont pas ressentis comme des lieux « vécus ». Relph interprète comme suit cette dualité complexe : « (...) obscurity, uniformity, and proteanism ... (as) expressions of new processes and values in society ... source of confusion, not merely because they are chaotic in themselves, but also because they break with our inherited and established images of how landscapes

should be organized and because we have few contemporary and appropriate images [(...) obscurité, uniformité, protéisme ... (comme) expressions de nouveaux processus et de nouvelles valeurs dans la société ... sources de confusion, non pas simplement parce qu'elles sont chaotiques en elles-mêmes, mais aussi parce qu'elles créent une rupture par rapport à nos images traditionnelles et établies sur l'organisation des paysages et parce que nous n'avons que peu d'images contemporaines et appropriées] »<sup>lxxvi</sup> ;

- *l'homogénéisation* : la multiplication des lieux génériques conduit à une homogénéisation des paysages ;
- *l'hybridation* : la re-localisation de types génériques de lieux ; la glocalisation.

A la suite de Giddens, nous pouvons considérer le processus que nous venons de distinguer comme des « mécanismes de dé-localisation » (*disembedding mechanisms*), au sens où ces mécanismes opèrent un découplage entre relations sociales et contextes d'action locaux. « Disembedding mechanisms remove social relations from the immediacies of context. [...] and] presume the separation of time from space as the condition of the time-space distancing which they promote. An expert system disembeds [...] by providing “guarantees” of the expectations across distanced time-space. [Les mécanismes de dé-localisation éloignent les relations sociales de l'immédiateté du contexte [...] et] présupposent la séparation du temps et de l'espace comme la condition de la distanciation spatio-temporelle dont ils sont porteurs. Un système expert dé-localise [...] en « garantissant » les attentes dans un domaine spatio-temporel distant et distendu.] »<sup>lxxvii</sup> Comme on le constate, ce découplage s'accompagne également d'une mise en relation avec d'autres localités, institutions et surtout systèmes experts dans lesquels une culture place sa confiance. Ce double mouvement donne naissance à une « déqualification » du local : comme les photos permettent de le vérifier, l'aménagement du paysage est effectivement, et sans cesse davantage, l'effet de facteurs externes, de « systèmes experts », au détriment des « agents qualifiés » (*skilled agents*)<sup>lxxviii</sup> locaux, pour le dire dans les termes d'Ingold.

L'argent est un autre mécanisme essentiel. L'introduction d'une économie monétaire permet d'organiser des transactions avec autrui sans que les agents qui y sont impliqués doivent être présents sur le même lieu. Pour être complet, il me faut renvoyer ici à Polanyi, qui pointait déjà sur les effets du « désencastrement » des pratiques économiques locales dans un système économique global. L'Europe du XIXe siècle « disembedded the economy from the social structure, freed economic motives from social control and set in motion a process by which economic considerations came to dominate society. Once the economic system is organized in separate institutions, based



on specific motives and conferring a special status, society must be shaped in such a manner as to allow that system to function according to its own laws. [a détaché l'économie de la structure sociale, soustrait les motifs économiques au contrôle social et mis en branle un processus par lequel les considérations économiques en sont venues à dominer la société. Une fois le système économique organisé en institutions distinctes, basées sur des motifs spécifiques et dotées d'un statut particulier, la société doit être façonnée de façon à permettre à ce système de fonctionner selon ses propres lois.] »<sup>lxxxix</sup> Ainsi, c'est le changement social, la mise en place d'une autre organisation des relations humaines, qui ont un effet sur l'effectuation du « taskscape » ; et cette action à son tour conduit à des paysages en transformation.

Nous pourrions être tentés de proclamer le dépérissement du « taskscape » et être enclins à considérer nos paysages comme des espaces où les processus ont pris possession de « nos » lieux authentiques. Dans ce cas, nous sommes des victimes, tenues de s'adapter sans cesse à ce que la « mondialisation », la « globalisation », nous réserve. Ce qui inspire la réflexion suivante à Lemaire : « Is de mens onbeperkt aanpasbaar, kan hij zich steeds weer aanpassen aan de omstandigheden die hij zelf creëert? Hoeveel beton en asfalt, hoeveel lawaai, vervuiling en mobiliteit kunnen we verdragen? Zullen we ons ooit echt thuis kunnen voelen in een technotoop met een hoge graad van delocalisering zoals die van ons wordt gevraagd door een marktgerichte samenleving die meer en meer door het proces van globalisering wordt gestuurd? [L'homme est-il adaptable à l'infini ? Peut-il s'adapter chaque fois à nouveau aux conditions qu'il crée lui-même ? Combien de béton et d'asphalte sommes-nous à même de supporter ? Allons-nous un jour nous sentir 'chez nous' dans un technotope marqué par une forte dose de délocalisation, comme nous demande de le mettre en place une société axée sur le marché et dirigée sans cesse davantage par le processus de la globalisation ?] »<sup>lxxx</sup> Mais les processus et les structures n'existent pas en soi : ils ont besoin d'interprètes, d'agents. En effet, c'est par l'action des hommes que se maintiennent les structures responsables de la « déperdition » du lieu ou qui interfèrent avec lui. La mondialisation-globalisation sert souvent de commun dénominateur à l'ensemble de ces processus. Pourtant, c'est un concept « parapluie », qui oblitère une série de nuances. Précisément parce que « l'ingénierie mondiale » et ses « *global designs* »<sup>lxxxii</sup> doivent être re-localisés par les hommes dans leur environnement, le terme de « glocalisation » semble mieux convenir aux faits. Il indique en effet que la re-localisation des relations sociales dans des contextes locaux s'effectue par une certaine adaptation de ces « *global designs* », par une « locally-situated expression of distanced relations [expression, située localement, de relations distancées] »<sup>lxxxiii</sup>.

Encore une fois, ce sont les hommes créent leur culture et leurs

paysages, ce ne sont pas des exécutants passifs de la culture. Il est toutefois indéniable que cette pression venant de l'extérieur pèse en permanence sur le local et que la colonisation par les « *global designs* » est inévitable. Pour entreprendre une phénoménologie du *taskscape*/paysage moderne, Giddens a recours à l'image du « *Juggernaut* »<sup>lxxxiii</sup>. Contrairement à Weber, qui voit la modernité comme une « cage d'acier » déshumanisée construite par la rationalité bureaucratique, ou Marx qui dépeint la modernité comme un monstre, Giddens insiste sur la plurivocité et sur le caractère incontrôlable de cette modernité ; c'est pourquoi il parle du « *Juggernaut* », du « camion fou furieux », « a runaway engine of enormous power which, collectively as human beings, we can drive to some extent but which also threatens to rush out of our control and which could rend itself asunder. The juggernaut crushes those who resist it, and while it sometimes seems to have a steady path, there are times when it veers away erratically in directions we cannot foresee. [machine surpuissante, emballée que nous pouvons, collectivement en tant qu'êtres humains, diriger dans une certaine mesure, mais qui menace également d'échapper à notre contrôle. Le camion fou furieux écrase tout ce qui lui résiste, et s'il paraît à certains moments aller tout droit, il lui arrive de zigzaguer n'importe comment, de manière imprévisible.] »<sup>lxxxiv</sup> Voilà une caractérisation frappante de la manière dont nous éprouvons nos lieux et nos paysages : ils sont devenus des « emplacements », ils sont hors contrôle, mais nous, les hommes, sont ceux qui entretiennent ce processus.

Comment ces mécanismes entrent-ils en résonance avec notre agir au quotidien ? Et comment se fait-il que nous sommes ceux qui donnent naissance à ces transformations ? Quelle est la relation entre la structure et la praxis ? Et comment l'idéologie fonctionne-t-elle ? Nous avons parlé plus haut de « l'ideoscape » : la collection des idées, valeurs et normes qui peuvent servir de base à l'action, au « *taskscape* ». Il est clair que plusieurs idéologies agissent à la fois. Pourtant, les modernes processus que nous avons décrits dans ce chapitre semblent conduire tous à la perte du « sens du lieu », à savoir à une absence d'authenticité et le sentiment que les lieux ne s'enracinent plus dans un *taskscape* donné.

### **2.2.3 L'exclusivité du paysage : idéologie et quotidienneté des lieux**

Examinons brièvement le fonctionnement de l'idéologie dans les lieux. Tout paysage est le reflet d'une idéologie. Cette idéologie n'y trouve pas place par l'effet de la structure elle-même : comme nous l'avons vu, cette structure est reproduite par les membres d'une communauté culturelle. Nous avons donc à nous demander comment l'idéologie parvient « à se faire reproduire ». Duncan décrit le paysage comme « one of the central elements in a cultural system, for as an

ordered assemblage of objects, a text, it acts as a signifying system through which a social system is communicated, reproduced, experienced and explored [l'un des éléments centraux d'un système culturel, car en tant qu'assemblage ordonné d'objets, que texte, il agit comme un système signifiant au travers duquel un système social se communique, se reproduit, s'éprouve et s'explore] »<sup>lxxxv</sup>. Si nous considérons, avec Duncan, le paysage comme un élément central d'un système culturel, une première question se pose immédiatement : quel système culturel pouvons-nous reconstruire, lire dans ce paysage ? Quels sont les textes qui ont précédé sa production, « how they are constructed on the basis of a set of texts, how they are read, and how they act as mediating influence [comment se construisent-ils sur la base d'une série de textes, comment se lisent-ils, et comment agissent-ils en tant qu'influence médiatrice] »<sup>lxxxvi</sup> ?

En guise d'illustration, nous pourrions nous appuyer sur (RL 23), à Eeklo, dans la série Massart-Charlier-Kempnaers (RL 23). Dans les images de Massart, l'église domine l'horizon. Dans la Flandre du début du siècle passé, cet impact visuel se traduisait par un impact idéologique : la domination de l'Église catholique sur le « système culturel » de l'époque restait pratiquement absolue. Il est donc tout aussi significatif, dans les images de la fin du XXe siècle, de voir cette tour contrainte de tolérer un pylône à haute tension à ses côtés.

Figure 2.4 :  
Eeklo (RL 23).

a. Massart, 4 mai 1911 ; b. Charlier, 9 mai 1980.



Dans un paysage, il y a donc plus que le seul visible – et c'est ce que l'on a parfois tendance à oublier : « Especially in relation to (...) landscape, the phrase "visual culture" segregates and privileges that which is seen from that which is thought, constructed, bought, sold, exchanged, inscribed in memory or forgotten. It is this misapprehension that permits objects (...) to be seen as primarily visual rather than social, economic or ultimately, political objects that have a range of meanings and that provide the basis for the construction of mystifying formalistic analysis. [En particulier lorsqu'il est question de (...) paysage, l'expression 'culture visuelle' distingue et privilégie ce qui est vu par rapport à ce qui est pensé,

construit, acheté, vendu, échangé, inscrit dans la mémoire ou oublié. C'est en raison de cette méprise que les objets (...) peuvent être vus avant tout comme visuels plutôt que comme sociaux, économiques ou en fin de compte politiques, ayant une gamme de significations et fournissant la base de la construction d'une analyse formaliste et mystificatrice.] »<sup>lxxxvii</sup> King propose d'aller au-delà de l'interprétation visualiste. Nous pouvons et devons nous avancer dans le hors-champ, faire autre chose et plus que regarder seulement. Rien n'est là sans plus ; tout est la conséquence de choix, et donc d'exclusions. Il n'y a pas de relation un-sur-un entre le paysage et les idées. Le paysage est un choix final parmi une série d'autres possibilités. C'est un fait à bien garder en vue, car le paysage, en fin de compte, détermine massivement. Par exemple, il peut avoir un effet de socialisation et de discipline – il suffit de songer au paysage côtier flamand. La juxtaposition serrée de digues bétonnées, de boulevards et d'infrastructures récréatives n'y autorise pratiquement pas d'autre vécu paysager. La présence de ces éléments en nombre et en rangs serrés n'autorise pas d'autres paysages.

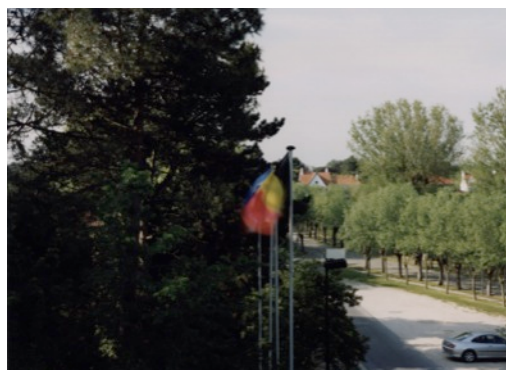
Dès lors, un paysage sera souvent l'issue d'une lutte pour le pouvoir : lutte avec l'environnement, lutte contre la « nature », mais aussi lutte entre idéologies, parties prenantes, groupes sociaux, classes. Ingold a mis le doigt sur le caractère conditionnant du paysage : « But since the taskscape through which any person moves is constituted by the practices of all the others, each play a part in establishing the conditions of development for everyone else. [Mais comme le 'taskscape' dans lequel tout un chacun évolue est constitué par les pratiques de tous les autres, chacun contribue à la mise en place des conditions de développement d'autrui, de tous les autres.] »<sup>lxxxviii</sup> En effet, chacun joue un rôle dans la création des conditions pour autrui ; cependant, comme il s'agit toujours d'une lutte pour le pouvoir, un choix en fin de compte se fera sur une seule « condition », qui souvent (mais pas toujours) sera celle du groupe dominant.

De par son organisation, son aménagement spécifique, le paysage induit une utilisation déterminée de l'espace ; du coup, le comportement humain s'en trouve peu ou prou conditionné. Ainsi, dans la série de Klemskerke (RL 6), le paysage est marqué par la construction d'un centre de séjour – cette marque n'est pas seulement visuelle ou formelle, mais régit également la présence des hommes au paysage. Aussi longtemps qu'elle sera là, cette infrastructure ne cessera d'attirer de nouveaux touristes. Pour ainsi dire, cette intervention dans le paysage est le facteur de production du « touriste ». Au sens strict, les visiteurs et les familles qui s'y rendent toutes les semaines perpétuent un même rôle. Dans le même temps, le paysage se pérennise par les « actions » qui s'y déploient et s'y répètent. De cette manière, le touriste se reproduit lui-même – un certain type de touriste, cela va de soi. Il est clair, sans doute, que les visiteurs de Park Atlantis (RL 6) appartiennent à une autre classe que

les propriétaires d'une villa dans la Blinckaertlaan (RL 7).

Figure 2.5 :

Knokke, Blinckaertlaan (RL 7). Kempenaers, 20 mai 2004.



Chacun à leur manière, ces deux paysages reproduisent ainsi un certain ordre qui est lié à une classe, à un revenu. Ce faisant, il se font aussi *lieux de distinction*. Il est donc improbable que les paysages ne naissent que de « textes » seulement ; ce sont plus que des « transformations d'idéologies »<sup>lxxxix</sup>. Nous ne faisons pas que lire de l'idéologie dans le paysage : nous y avons aussi affaire à des lieux dans lesquels nous rencontrons des hommes qui « effectuent », « interprètent », cette idéologie.

Pour comprendre le rôle des lieux, nous devons nous interroger sur le fonctionnement des idéologies. J'estime que l'étude des lieux en tant qu'éléments du paysage est à même d'expliquer en partie le fonctionnement de notre comportement quotidien. Giddens nous a déjà rendus attentifs au fonctionnement des structures dans et au travers de nos actions quotidiennes. La principale institution agissante est pour lui le capitalisme ; néanmoins, notre agir au quotidien est également marqué par l'appartenance de classe, le genre, la sexualité, etc. Tout a sa place, une place assignée. C'est pourquoi il est important d'étudier la nature des lieux. Car nous vivons dans des lieux qui sont, comme le dit Cresswell, des « centers of meaning » [« centres de significations »]<sup>xc</sup>.

Les lieux, pour être des emplacements physiques, sont en même temps créés et pourvus de significations par des processus mentaux. En tant que bâtiment, une école par exemple est un emplacement physique, mais le comportement qu'elle conditionne est perpétué, *maintenu*, par les actions que nous y accomplissons et la manière dont nous nous y tenons. Les comportements déviants ne sont pas tolérés dans ce cadre ; on veille ainsi à ce que le comportement adéquat soit reproduit dans ce lieu précis. À celui qui aurait une autre « lecture » de l'école et voudrait y camper par exemple, on lui intimerait de ne pas se servir de ce lieu pour cet usage impropre – alors qu'il s'y prête

physiquement. Hebdige dit à propos des écoles : « Here the buildings literally reproduce in concrete terms prevailing (ideological) notions about what education is and it is through this process that the educational structure, which can, of course, be altered, is placed beyond question and appears to us as 'given' (i.e; as immutable). In this case, the frames of our thinking have been translated into actual bricks and mortar. [Ici, les bâtiments 'bétonnent' littéralement, de façon on ne peut plus concrète, des notions (idéologiques) dominantes quant à ce qu'est l'éducation, et c'est à travers ce processus que la structure de l'éducation, qui est bien sûr susceptible de modifications, est soustraite aux remises en cause et nous apparaît comme un 'donné' (c'est-à-dire comme immuable). Ici, nos cadres de pensée ont été véritablement transposés en briques et en mortier.] »<sup>xci</sup>

Les conceptions sur la manière dont il convient de se servir des lieux et dont nous devrions nous comporter dans cet espace, c'est ce que nous avons déjà caractérisé comme étant l'idéologie quotidienne. C'est que les lieux ont toujours un caractère normatif, et les actions que nous y réalisons – le taskscape – sont précisément dirigées par cette idéologie invisible. Le propre de l'idéologie est que son contenu normatif soit déterminé par des relations de pouvoir. Ces idéologies peuvent porter sur l'appartenance sexuelle, raciale, etc., mais aussi sur l'organisation du travail.

Les lieux peuvent être un facteur important de consolidation idéologique et, par là, d'installation et de maintien des rapports de force qui fondent cette idéologie. L'idéologie devient ainsi, littéralement, un principe d'ordre et d'ordonnement, constituant une base solide et concrète pour le maintien d'une position. Les lieux étant des données inertes, ils constituent pour le chercheur des objets d'étude privilégiés. Tout a sa place, son lieu. C'est ce qui apparaît clairement lorsqu'une action est accomplie « au mauvais endroit », lorsqu'elle est « déplacée ». Le caractère normatif des lieux se manifeste ainsi surtout lorsqu'il y a transgression de cette norme ou de ce contenu idéologique. De plus, les lieux et leur disposition les uns par rapport aux autres structurent nos façons de nous comporter dans et avec le monde ainsi que nos manières de l'envisager. Nous pouvons une fois de plus y repérer l'expression de *l'habitus* bourdeusien. C'est lui qui conditionne les idées qui dirigent nos actions. Dans le même temps, et tout autant, nos comportements sont conditionnés par notre lecture du « lieu ». Lorsque tout se passe comme prévu (par l'idéologie), nous gardons le silence en entrant dans une église ; et par notre silence, nous contribuons à perpétuer, à renforcer l'idée qu'il est « convenable » de ne pas parler à voix haute dans les églises. Les lieux quotidiens sont des emplacements dont nous effectuons inconsciemment la lecture ou le codage par nos actions et nos comportements. Nous en avons incorporé l'aspect normatif, nous savons ce qu'il « convient » de faire ou de ne pas faire dans tel ou tel lieu. De ce fait, les lieux acquièrent une évidence qui fait supposer que

la manière dont nous y agissons est la seule possible ; plus encore, nous organisons, aménageons avec le même « naturel » d'autres lieux que nous considérons comme normaux, alors même qu'en le faisant, nous réalisons en fait des points inscrits sur un agenda idéologique.

« Dominant groups in society, including fundamentally but not exclusively the ruling class, maintain their dominance by securing the 'spontaneous consent' of subordinate groups, including the working class, through the negotiated construction of a political and ideological consensus which incorporates both dominant and dominated groups. [Les groupes sociaux dominants, dont essentiellement mais non exclusivement la classe au pouvoir, maintiennent leur domination en s'assurant le 'consentement spontané' des groupes subordonnés, dont la classe des travailleurs, par la construction négociée d'un consensus politique et idéologique qui englobe à la fois les groupes dominants et les groupes dominés.] »<sup>xcii</sup>

Pour garantir son efficacité, pour se réaliser et se voir incorporer de la manière la plus efficace possible, l'idéologie devra se faire passer pour la chose la plus naturelle du monde : elle devra « aller de soi ». C'est un thème autour duquel Gramsci a développé une œuvre théorique importante. Le monopole du pouvoir exercé par la bourgeoisie repose à la fois sur une domination économique et sur une prépondérance intellectuelle et morale. Selon Gramsci, l'hégémonie fonctionne de telle manière que « people are not simply imposed upon by dominant groups but are convinced that the ideas of dominant groups will also benefit subordinate groups [les hommes ne subissent pas simplement le pouvoir des groupes dominants, mais aient la conviction que les idées des groupes dominants sont également à l'avantage des groupes dominés] »<sup>xciii</sup>.

Lorsque l'idéologie devient une forme de raison, devient le « sens commun », elle finira par être effectuée sans critique ni esprit critique. Lorsque les hommes font ce qu'ils sont « censés » faire dans un lieu déterminé, et dans la mesure où cette attente sert les intérêts d'un groupe dominant, nous parlerons de lieux idéologiques. Beaucoup de ce que les hommes font dans leur environnement quotidien, dans le *taskscape*, reviendra alors à « effectuer », c'est-à-dire à rendre effective, une idéologie dominante. Si l'on considère le paysage comme une chose qui constamment se façonne et est maintenue, il est logique de le lire comme la manifestation d'idéologies données. En effet, le paysage n'est pas simplement là, sans raisons : Bourdieu montre que tout ordre ou classe dominante vise à une « naturalization of its own arbitrariness »<sup>xciv</sup>, à la naturalisation de son propre arbitraire. C'est précisément en explicitant les mécanismes de la reproduction que nous pourrions mettre à jour l'arbitraire de cet ordre, tout en y reconnaissant le rôle que nous y jouons. Nous développerons plus loin l'idée du paysage comme paysage colonisé, dans lequel l'espace ou le territoire se présente comme « accaparé », excluant de ce fait même la prise en compte d'autres aspects de réalité ou d'autres

usages de cet espace ; c'est le caractère exclusif et excluant de l'idéologie.

Ainsi, tout paysage peut être considéré comme un ordonnancement et une organisation idéologiques de lieux. C'est ce sur quoi Lefebvre déjà attirait notre attention : « More generally speaking, what we call ideology only achieves consistency by intervening in social space and in its production, and by thus taking on body therein. Ideology per se might well be said to consist primarily in a discourse upon social space. [De façon plus générale, ce que nous appelons idéologie n'acquiert sa consistance et sa cohérence qu'en intervenant dans l'espace social et sa production, et, ce faisant, en y prenant corps. Il se pourrait bien, ainsi, que l'idéologie en soi consiste avant tout en un discours sur un espace social.] »<sup>xcv</sup> Toute idéologie, par conséquent, nécessite un lieu propre et approprié. Les transformations du paysage, c'est-à-dire les glissements et les mutations intervenant dans des lieux, la création de nouveaux lieux ou le maintien de lieux existants, nous apprennent comment l'idéologie se transforme et se manifeste dans le paysage, et comment certaines classes se donnent leur représentation au travers du paysage. Le caractère exclusif et excluant du paysage, c'est donc bien souvent le caractère exclusif et excluant de l'idéologie. Il n'y a de place que pour un seul paysage, qui sera l'issue et la solution d'une lutte pour le pouvoir. C'est l'idéologie dominante qui déterminera le paysage tel qu'il se présente au visiteur ou à l'étranger ; plus encore, par l'effet de l'idéologie, déguisée en « quotidien », ce paysage sera exécuté, effectué et reproduit par ses habitants, qui seront souvent amenés à le considérer comme allant de soi, comme un effet « des choses comme elles vont » – la naturalisation de son caractère arbitraire étant alors un fait.



## 2.3 Analyse de chronophotographies en termes de « taskscape » et de « lieu »

### 2.3.1 Implications narratologiques du « taskscape »

L'utilité de la notion de *taskscape* se vérifie dans la possibilité d'une analyse narratologique de photos paysagères isolées et d'en nommer les composantes. A titre d'exemple, nous allons nous concentrer ici sur le cliché d'un paysage de Ruiselede pris par Massart et sur les nouvelles photographies qu'en ont réalisées Charlier et Kempnaers (RL 18).

Lorsqu'on les considère comme des composantes d'une totalité paysagère, les différents éléments de l'image forment une construction narrative. Le photographe avait l'intention de donner l'image d'une totalité. Celle-ci, toutefois, a été créée par une *intervention narrative*. En composant sa photographie paysagère, Massart a agi comme un narrateur voulant donner un message spécifique concernant une situation spatiale. Il ne s'est pas intéressé surtout aux tensions entre la situation de l'habitat de l'époque et les traditions agricoles qui ont façonné le paysage durant des siècles, mais a opté pour une mise en évidence unilatérale des actions, des *tasks*, appartenant à ce dernier groupe de phénomènes, c'est-à-dire à un ensemble de « tâches » en tant qu'elles constituent un « patrimoine ».

De manière implicite, Massart a également défini le déroulement du récit du paysage représenté et cela, tant sur le plan *paradigmatique* que sur le plan *syntagmatique* – deux termes de la sémiotique que nous empruntons à Roman Jakobson et à Roland Barthes. Par l'aspect paradigmatique, nous entendons que le photographe manipule le cadre de la photo par un regard sélectif : il choisit le paysage parmi une multitude de possibilités. L'aspect syntagmatique renvoie au fait que le photographe, en suggérant des connexions au sein du cadre adopté et en omettant d'autres connexions dans ce cadre (comme la cheminée de la briqueterie, qui renvoie à une interaction fondamentalement

différente avec l'économique au sein du *taskscape*), que le photographe donc transforme le paysage en 'paysage-action' (*taskscape*) et en récit. Les motifs narratifs d'un récit idyllique, la temporalité cyclique et la clôture de l'espace, le confinement spatial, sont parfaitement mis en image. Le cliché photographique fonctionne ici comme un mécanisme de réduction permettant de produire de la narrativité au sens que nous avons évoqué plus haut (§2.1.2).

Le résultat de « l'histoire » que Massart impose au paysage est qu'il fait de l'espace le témoin d'une identité culturelle spécifique. Par la composition rigoureuse de la structure narrative de l'espace-action, Massart nous montre que l'identité culturelle résulte en fait d'une identité narrative. Ce faisant, il démontre sans le vouloir la thèse de Paul Ricoeur – et d'autres philosophes qui se sont occupés de narrativité – selon laquelle la culture fait fréquemment appel à des opérations narratives pour investir les choses de sens et de significations.

L'étude chronophotographique fait apparaître également que les instances actionnelles implicites fournissent les principales indications pour décrire la dynamique des paysages. Contrairement aux études existantes sur le lien entre narrativité et paysage (où les acteurs « pré-supposés » et implicites sont absents et qui prennent uniquement en compte les acteurs visibles), nous attribuerons à cette dimension une fonction fondamentale dans notre recherche.

Prises ensemble, les différentes « tâches » forment le *taskscape*. Dans le paysage qu'il représente, Massart souligne les actions agricoles (champs, école d'agriculture) en les associant à la transformation économique des cultures, à savoir le moulin. Le moulin renvoie également à des processus technologiques (l'énergie éolienne) qui ont soutenu l'économie agraire pendant des siècles. L'école d'agriculture renvoie au processus de formation au service des tâches économiques mises en avant dans ce paysage. A gauche sur la photo, on distingue le jardin d'expériences de l'école communale : ainsi donc, l'enseignement général était lui aussi placé sous le signe du travail de la terre et servait de cadre de transmission, par le maître, de la connaissance de « leur pays » aux élèves.

Lorsqu'on compare les clichés de Massart à ceux des photographes ultérieurs, des différences remarquables se font jour. Chez Charlier, Ruiselede connaît une autre intrigue, car le *taskscape* y est multiforme : il est impossible d'y ranger toutes les « tâches » sous un même dénominateur (comme « *taskscape* agraire ») ; le paysage-action acquiert chez Charlier un caractère fragmentaire et conflictuel.

### 2.3.2 Analyse en termes de « *taskscape* » et de « lieu »

Dans ce qui suit, nous nous pencherons sur les transformations, en termes de « *taskscape* » et de « lieu », telles que nous pouvons les

dégager par l'analyse des photos ultérieures de la série Massart-Charlier-Kempenaers. Ce qui nous intéressera au premier chef, c'est comment comprendre les processus et structures modernes et leur influence sur l'aménagement spatial. Tout se passe comme si ce qui façonne certains lieux, ce n'est plus l'interaction directe des hommes « du lieu » avec eux. Ce changement peut être attribué à plusieurs facteurs, parmi les quels il y a à coup sûr la rareté de l'espace : celle-ci crée une lutte pour l'occupation du paysage. La reproduction de la culture et, par là, du paysage, du lieu et de l'espace à la fois, est déterminée par des structures agissant à une échelle plus vaste. La construction de l'espace s'opère par la participation de plusieurs parties prenantes ou agents. Comme l'indique Ingold : « But since the taskscape through which any person moves is constituted by the practices of all the others, each play a part in establishing the conditions of development for everyone else. [Mais comme le 'taskscape' dans lequel tout un chacun évolue est constitué par les pratiques de tous les autres, chacun contribue à la mise en place des conditions de développement d'autrui, de tous les autres.] »<sup>xvii</sup> Ingold parle ici de « tous les autres » ; dans un monde globalisé, cela veut dire pratiquement n'importe qui ou, en tout cas, tout quiconque a le pouvoir d'agir sur ces processus. En effet, les tâches qui constituent un paysage donné, voilà longtemps qu'elles ne sont plus exécutées par ceux qui y habitent. Les photos de Massart documentent un paysage qui dans le fond reste prémoderne ; à l'époque de Charlier, on peut déjà parler « d'abondance grise » (*grijze overvloed*), ce héraut de la modernité.

Quels sont donc les lieux que nous donne à voir la série Massart-Charlier-Kempenaers ? Commençons par le paysage prémoderne de Massart. Il nous présente deux sites avec lesquels les hommes qui y habitent entretiennent un rapport vécu intense, à savoir Ruiselede (RL 18) et (RL 20). Ces lieux sont prémodernes en ce sens que les évolutions que nous allons esquisser plus loin n'y opèrent ni fortement ni de manière très visible. Les paysages font soupçonner que le mode de vie qu'ils présentent existe depuis de longues années ; sans doute certains éléments « extérieurs » s'y sont-ils déjà infiltrés, mais sans qu'ils se traduisent dans le paysage. En somme, le paysage est peut-être, parmi les composantes visibles d'un système culturel, celle douée de l'inertie la plus grande.

### 2.3.3 Le « taskscape » de Handzame-Kortemark

Dans l'ensemble habitat-travail de Handzame-Kortemark, les « tâches » se trouvent pour ainsi dire éparpillées autour de la ferme. Rouissage, semilles, moissons, fenaisons et autres activités similaires constituent le mode sur lequel les habitants assurent leur subsistance. La diversification était de mise, car les sols sablonneux et pauvres interdisait toute exploitation intensive : souvent, les membres d'un

ménage étaient tenus de fournir du travail à domicile pour que la maisonnée puisse nouer les deux bouts. Outre une grande diversité agraire, nous pouvons penser que ce paysage recèle également une importante biodiversité.

Figure 2.6 : Kortemark-Handzame, Spondestraat. Massart, 26 juillet 1911 (RL 17).



Les éléments paysagers sont en connexion relativement étroite, ce qui constitue un terrain fécond pour cette diversité. C'est ainsi que le sentier qui déploie ses courbes au travers de l'image ne forme pas une barrière, mais s'est plutôt comme incrusté dans le paysage par la tâche quotidienne que constitue le cheminement entre champs et maison. Ce genre de sentiers, nombreux sur les photographies de Massart, peuvent être compris comme une « incorporation » (*embodiment*), par le paysage, de l'activité humaine : « For every path shows up as the accumulated imprint of countless journeys that people have made – with or without their vehicles or domestic animals – as they have gone about their everyday business. (...) In this network is sedimented the activity of an entire community, over many generations. It is the taskscape made visible. [Car chaque sentier se manifeste comme l'empreinte accumulée d'une multitude de cheminements effectués par les hommes – avec ou sans véhicules ou animaux domestiques – dans l'exercice de leurs activités quotidiennes. (...) Dans ce réseau se trouve sédimentée l'activité de toute une communauté sur de nombreuses générations. C'est la manifestation visible du *taskscape*.] »<sup>xvii</sup> Les sentiers naissent souvent dans un dialogue avec le paysage, d'une interaction entre les déplacements des hommes et la transformation de la surface de la terre en un lieu donné. Le sentier, le chemin, connaît ainsi une « croissance » plus ou moins organique

jusqu'à, les générations passant, faire partie intégrante du paysage en tant que *taskscape*.

Figure 2.7 :  
Kortemark-Handzame, Spondestraat. Charlier, 29 juillet 1980  
(RL 17).



Le paysage de Kortemark s'est profondément modifié au moment où Charlier prend son cliché. Sur pratiquement tout le territoire flamande, les agriculteurs passaient alors à l'élevage extensif. Cette transformation de l'agriculture et de l'emploi des sols, en bref du *taskscape*, était motivée par la conviction que l'élevage était le seul mode d'exploitation « viable » pour conserver une activité agricole. Il en résulte un paysage uniforme et appauvri. La (bio)diversité d'antan a largement disparu. La maison et ses dépendances, qui formaient encore l'élément central de l'image chez Massart, ont été démolies. Le nouveau paysage, manifestement, est moins « vécu ». Le sentier a été asphalté et pourvu d'une signalisation routière. Cette transformation est intéressante dans la mesure où ce type de route uniforme ne se crée pas dans un dialogue avec le lieu : il est le résultat d'une planification. La nature particulière du sol et du terrain ne contribue plus à la manière dont une telle route se forme. De son côté, la signalisation fonctionne alors comme un mode d'emploi pour la traversée d'un lieu donné. La route n'appartient plus au paysage de manière intrinsèque, elle n'est rien d'autre qu'une « mesure spatiale », un « dispositif spatial ». Dans le même temps, on assiste à une compression du *temps vécu* dans ce paysage et ce lieu. Les routes asphaltées, adaptées au trafic automobile, permettent la vitesse et transforment le « cheminement » en « traversée ». De plus, une ligne de chemin de fer traverse le paysage de gauche à droite. Nous pouvons y voir un

exemple à échelle réduite de la « space-time compression », la « compression spatio-temporelle » de Harvey, par quoi cet auteur entend « dat het kapitalisme zowel tijd als ruimte ‘gecomprimeerd’ heeft. Door steeds snellere vormen van transport en communicatie en door de integratie van plaatsen in een wereldeconomie wordt het leven steeds sneller en afstand overbrugd. Dit is inherent aan het kapitalisme: aan economisch imperialisme, technologische ontwikkeling en de uitbuiting van natuurlijke grondstoffen. [que le capitalisme a ‘comprimé’ à la fois le temps et l’espace. Par l’adoption de formes de transport et de communication sans cesse plus rapides et par l’intégration des lieux dans une économie mondialisée, la vie va sans cesse plus vite et les distances se réduisent. C’est un fait inhérent au capitalisme – à l’impérialisme économique, au développement technologique et à l’exploitation des ressources naturelles.] »<sup>xcviii</sup> La réduction incessante du temps des trajets et des voyages modifie le sens de l’espace, la manière dont nous faisons l’expérience de « l’espace »... « and with a change in the sense of space came a correlative change in the sense of time [et cette modification du sens de l’espace a conduit à une modification corrélative du sens du temps] ».<sup>xcix</sup> En quelque sorte, ce paysage, de lieu, est devenu un « outil de transit », dont la fonction essentielle est la traversée et qui n’abrite plus guère d’actions, de tâches liées au lieu. En exagérant quelque peu, on pourrait affirmer que l’espace de ce paysage « est dans le passage » : c’est un espace inutile, situé entre deux « occupations ».

Pour servir au commentaire des transformations de la série photographique, nous donnerons ci-après une typologie limitée du *taskscape* rural tel qu’on le rencontre à l’époque de Massart, époque à laquelle le paysage se trouve presque entièrement placé sous le signe de l’agriculture.

- Les maisons et bâtiments que nous apercevons sont pratiquement tous construits à l’aide de matériaux locaux ou proches : bois, paille, terre glaise, brique. Ils confèrent à l’habitat et au construit un caractère local. De plus, le bâti est moins dense que celui présent sur les photos prises quatre-vingts ans plus tard.
- Fréquemment, les moulins sont les seuls éléments mécaniques présents dans le paysage. Avec les églises, ils déterminent la ligne d’horizon des photos. A côté de la force musculaire des hommes et des animaux, ce sont les principales sources de production d’énergie – encore que sur deux photos, nous apercevons un bateau à vapeur. Plus tard, l’horizon est dominé par les pylônes électriques et les relais GSM, qui pointent vers d’autres besoins d’énergie au sein de la société.

- Les chemins sont en terre : il n'y a pratiquement pas de sentiers ou de chemins empierrés. Sentiers et chemins semblent avoir pris naissance de manière organique ; ils sont l'aboutissement des cheminements dans le paysage au cours du temps. Il n'est bien sûr pas encore question d'asphalte, mais même les pavés sont absents. C'est le signe d'une mobilité différente de celle que donnent à voir les photos ultérieures, dans lesquelles on peut constater à quel point le paysage est toujours davantage conditionné par le trafic automobile.
- Les ruisseaux conservent souvent un cours naturel. Si des ouvrages de drainage et des infrastructures de régulation des eaux existaient à l'époque de Massart, leur échelle restait modeste.
- On observe moins d'éléments « directeurs » : signalisation routière, accotements et bermes, clôtures (par exemple autour de réserves ou de zones naturelles).
- Davantage d'espace « sauvage » : la pression sur le paysage semble moindre à l'époque de Massart que par la suite. Sur ses clichés, il reste une série de terres et de terrains non utilisés et, surtout, non commodifiés. Remarquons de plus que le tourisme restait réservé à la classe supérieure ; le tourisme de masse et son corollaire, la ruée vers des lieux comme les dunes et les plages, n'existait pas encore.
- Les parcelles sont petites : le sol était généralement encore travaillé à la main ou à l'aide d'engins tirés par des chevaux. De ce fait, les parcelles étaient plus petites. De même, il y avait souvent une bien plus grande diversité de cultures. Il en résulte un paysage plus hétérogène et moins « rectifié ».
- Alors qu'une exploitation agricole actuelle peut ressembler à une usine, de tels éléments sont absents chez Massart. S'ils frappent, c'est avant tout par leur *absence* : chez Massart, pas de plastique, de pneus usagés, de silos en béton ou de hangars de type industriel.
- Les horizons sont vastes, le bâti est plus épars : d'une part, l'horizon n'est pas encore dominé par les pylônes, les mâts et les relais ; d'autre part, le paysage n'est pas encore barré par des interventions « esthétiques » telles que des écrans verts.

#### 2.3.4 Le « taskscape » de Ruiselede

La photo de Massart nous montre un paysage qui répond étroitement à l'image typique d'un coin de campagne flamand vers 1900. Les

différents éléments paysagers, d'une manière ou d'une autre, semblent en harmonie. On observe une forte concentration d'activités, toutes liées de près ou de moins près à la vie à la ferme. Le paysage est déterminé par le cycle agricole qui s'y déroule. Le seigle a été moissonné et sèche en meules. Ces meules nous donnent un indice sur le niveau de vie des paysans du village, qui n'avaient pas les moyens de construire des granges de grande taille : il ne disposaient ni de l'argent, ni du terrain nécessaires. Pourtant, cette région était placée sous le signe de l'agriculture depuis des siècles, et ses dirigeants successifs ont toujours voulu favoriser la fertilisation et le défrichement. Pour les ménages ordinaires, il était impossible de vivre de l'agriculture seule ; pour nouer les deux bouts, ils devaient également se tourner vers l'industrie domestique et le travail saisonnier. À gauche sur la photo, on aperçoit le jardin d'expériences de l'école communale : l'enseignement était lui aussi placé sous le signe du travail de la terre ; le maître, ainsi, transmettait la connaissance de « leur pays » à ses élèves. Ce à quoi on assiste est pour ainsi dire la constitution d'un enseignement agricole *local*, lié au lieu spécifique. Ce savoir s'attachait aux caractéristiques spécifiques du sol, probablement en tenant compte de *l'expérience* du lieu accumulée au fil des générations. L'environnement et l'action humaine interagissent, les savoirs – ou les savoir-faire, les *skills* – s'élaborent sur un mode interactif-réactif. C'est précisément cette « interactivité-réactivité » de l'homme qui lui permet de se rapporter à son environnement de manière habile et compétente. Ce rapport à la terre et au « pays » est diamétralement opposé à ce que nous rencontrerons plus tard, lorsque la Flandre passe à une agriculture de type homogène et appliquant des méthodes quasi-industrielles. À l'époque de Massart, le moulin servait à moudre le produit des cultures locales ou à récolter l'huile. Les maisons se trouvent en majorité regroupées au village, certaines sont dispersées çà et là dans la campagne, entourées des champs. L'ensemble est relié par des chemins bordant les champs. Aussi loin que porte l'œil, on voit un paysage « travaillé », dans lequel un *taskscape* s'inscrit de manière cohérente et presque didactique. L'ensemble est empreint d'un caractère pastoral ; ce que représente la photo est au fond une totalité habitat-travail, un microcosme dans lequel se déroule la vie des habitants du paysage. Le « *taskscape* » est intégré au paysage ; de plus, il nous apparaît que son rythme est déterminé par les cycles « naturels » que constituent les semaines, les moissons, la mouture, ce qui lui confère un caractère *situé dans le temps*, ou mieux, *situé par le temps*. Il va de soi que ce que nous venons de donner est une interprétation visuelle. Ce qui nous amène à la sensation du lieu est la cohérence et la connexion entre les divers éléments du paysage, de même que l'absence d'éléments qui viendraient perturber cette sensation.

Nous faisons suivre maintenant un aperçu analytique des principales tâches (*tasks*) telles que l'on peut les repérer dans le cliché du paysage



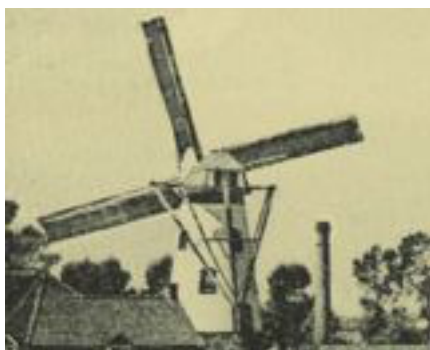
rural de Ruiselede (RL 18) tel qu'il a été pris par Massart, mais nous analyserons également le *taskscape* tel qu'il se présente dans les images chronophotographiques ultérieures de Charlier et de Kempnaers. Chacune des tâches est donnée sous la forme d'une fiche descriptive ; parfois, une fiche peut renvoyer à une ou plusieurs autres (dans ce cas, les lettres M, C ou K sont à comprendre comme Massart, Charlier ou Kempnaers, respectivement).

### Massart

Figure 2.8 :  
Ruisselede, centre. Massart, 11 août 1905 (RL 18).



#### KNOKMOLEN



Photographe : Massart

Description :

- Le Knokmolen, situé dans la Knokstraat à Ruisselede, est un moulin à plate-forme en pierre utilisé pour la mouture de céréales, principalement du seigle (*production de farine et d'huile*).

- À l'époque de Massart, le moulin était encore en pleine activité, une activité favorisée par le « droit de vent » dont il bénéficiait (ce droit garantissait l'absence de constructions en hauteur à proximité des moulins, de façon à ce qu'ils puissent profiter du vent sans encombre).

Remarques :

- Le moulin est situé sur la parcelle 809, section C, à Ruiselede ; il appartenait à Karel Heyndrickx, le meunier était Ludovick Spiesschaert. Plus tard, le moulin devint la propriété de la famille Spiesschaert, qui le vendit à Charles Billiet en 1905.

- C'est pourquoi, à partir de 1905, le moulin fut appelé « Billietszemeulen » (au lieu de « Knokmolen ») ; cet usage consistant à nommer les moulins d'après leur propriétaire est une tradition ancienne.

Interactions :

- Droit de vent : ce droit interdisait, dans un rayon de quelques centaines de mètres autour du moulin, la présence d'éléments paysagers susceptibles de gêner le captage du vent.

- Le moulin constitue un maillon important dans la chaîne agraire telle qu'elle se donne à lire sur le cliché de Massart.

---

#### HANGAR ET CHEMINÉE



Photographe : Massart

Description :

- Ce bâtiment est une minoterie mécanique, dotée d'une machine à vapeur ajoutée afin d'optimiser la productivité du moulin.

- Ici comme ailleurs, la pression d'une mécanisation croissante est irrésistible ; bientôt, le moulin sera couplé à une machine à vapeur qui ajoutera une cheminée industrielle au paysage.

Remarques :

- Le Knokmolen a été modernisé par l'ajout d'une machine à vapeur, à une époque où les anciens engins à vent risquaient de perdre leur rôle prépondérant.

Interactions :

- De par la mécanisation, il n'est plus nécessaire de respecter les zones de capture du vent selon les principes anciens. Du coup, le bâti prend rapidement de l'importance dans la Knokstraat et la Bruggestraat (fiche Habitat M).

---

**HABITAT**


Photographe : Massart

Description :

- Les habitations sont très dispersées ; seul l'habitat au voisinage du Knokmolen est un peu plus dense. Ca et là, le paysage abrite de petites fermes ; vers le sud, on aperçoit le village de Ruiselede, qui est la seule agglomération et fait centre par la présence d'une église, de quelques commerces et de la maison communale.

Remarques :

- Le bâti se concentre principalement dans la Knokstraat, à proximité du Knokmolen. Dans la Bruggestraat, en revanche, les constructions sont rares, voire inexistantes. Il n'y a donc encore aucune trace de construction linéaire bordant les routes.

Interactions :

- Le bâti de la Knokstraat se concentre essentiellement autour du Knokmolen (fiche Knokstraat M).

---

**JARDIN PÉDAGOGIQUE DE L'ÉCOLE COMMUNALE**


Photographe : Massart

Description :

- Ce cours d'eau prend sa source à Tielt en Flandre-Occidentale et serpente le long de Ruiselede et de Poeke, en passant par Poesele, jusqu'à Nevele. Le ruisseau débouche dans le canal de Schipdonk.

- A l'époque de Massart, le ruisseau du Poekebeek est encore totalement à découvert. En hiver, ses débordements étaient fréquents ; de ce fait, les terres qui l'entourent ont les caractéristiques des prairies humides et des terrains inondables.

Remarques :

- Sur la photo, le Poekebeek est marqué par une rangée de peupliers accompagnant, sur les rives, le cours du ruisseau.

Interactions :

- Le ruisseau assure le drainage de l'eau excédentaire des champs ; en été, son eau constitue une ressource importante pour l'irrigation (fiche Champs M)

- Dans le paysage, le Poekebeek est doublé par une rangée de peupliers (fiche Rangée arborée M)

---

#### POEKEBEEK

Photographe : Massart

Description :

- Ce cours d'eau prend sa source à Tielt en Flandre-Occidentale et serpente le long de Ruiselede et de Poeke, en passant par Poesele, jusqu'à Nevele. Le ruisseau débouche dans le canal de Schipdonk.

- A l'époque de Massart, le ruisseau du Poekebeek est encore totalement à découvert. En hiver, ses débordements étaient fréquents ; de ce fait, les terres qui l'entourent ont les caractéristiques des prairies humides et des terrains inondables.

Remarques :

- Sur la photo, le Poekebeek est marqué par une rangée de peupliers accompagnant, sur les rives, le cours du ruisseau.

Interactions :

- Le ruisseau assure le drainage de l'eau excédentaire des champs ; en été, son eau constitue une ressource importante pour l'irrigation (fiche Champs M)

- Dans le paysage, le Poekebeek est doublé par une rangée de peupliers (fiche Rangée arborée M)

---

#### RANGÉE ARBORÉE



Photographe : Massart

Description :

- Une rangée de peupliers longe le cours du ruisseau du Poekebeek dans le paysage de Ruiselede.

- Plus loin dans le paysage, nous apercevons d'autres rangées d'arbres ; chacune borde un autre élément spatial.

Interactions :

- Le paysage montre plusieurs rangées d'arbres, chacune bordant un autre élément spatial. Champs, chemins et fossés sont fréquemment marqués par de telles rangées d'arbres (fiche Champs M, Poekebeek M).

---

#### PLAN-PROFONDEUR



Photographe : Massart

Description :

- Les meules de foin (en double cône) s'étalent jusqu'à l'horizon.

- Éparses dans le paysage, on aperçoit une multitude de fermes.

- Les rangées d'arbres marquent des chemins et de petits cours d'eau.

Remarques :

- Le regard est tourné vers le nord-ouest, à l'opposé du centre de Ruiselede.

Interactions :

- Les nombreux éléments paysagers, principalement agraires, qui « colorent » l'avant-plan du cliché de Massart se retrouvent à l'horizon. Toute l'image, jusque dans ses moindres détails, présente des éléments qui s'inscrivent dans la chaîne agraire.

---

#### MEULE EN DOUBLE CÔNE



Photographe : Massart

Description :

- Meule en double cône avec couverture en chaume.

Remarques :

- Une bonne partie des céréales était conservée sur le site même de la moisson. La récolte était transportée jusqu'à la ferme à mesure que le battage du grain avançait. Le manque d'espace de stockage, mais surtout la crainte d'une destruction totale de la récolte en cas d'incendie d'une grange, avaient maintenu la tradition des meules dressées en plein champ.

Interactions :

- Élément paysager saisonnier, caractéristique du facteur de production au sein de la chaîne agraire.
- Les meules à l'arrière-plan sont du type à double cône (fiche Plan-profondeur M).

---

#### CHAPELLE



Photographe : Massart

Description :

- Le seigle récolté était dressé en « chapelle » en vue du séchage.

Remarques :

- En pratique, le seigle d'hiver se sème de début octobre à fin décembre, le moment des semailles étant déterminé avant tout par le précédent cultural et les conditions du sol. Le seigle se récolte en juillet-août, comme on peut le voir sur la photo.

- De même que les meules, les « chapelles » constituent une forme de première conservation de la récolte à même les champs.

Interactions :

- Élément paysager saisonnier, caractéristique du facteur de production au sein de la chaîne agraire.

---

**CHAMPS**


Photographe : Massart

Description :

- Les parcelles agricoles (parcelles 489, 488, 492 et 482) sont situées le long de la Bruggestraat.
- Au fil du temps, les cultures varient ; au moment de la prise de vue (11 août 1905), on vient de moissonner le seigle (*Secale cereale*).

Remarques :

- La parcelle 489, section B, est la propriété des frères Dewulf (1835).
- Fait frappant : la parcelle 489, déjà de petite taille, a été scindée en 1859 en parcelles d'un demi-hectare environ. Apparemment, c'était là la taille ultime et minimale.
- Plus tard, la parcelle 489 sera scindée davantage, mais cette nouvelle division s'explique par un lotissement à caractère résidentiel (et non plus déterminé par un usage agricole).
- La parcelle 488, moins sujette à division, subira au fil du temps l'influence de la transformation du mode d'exploitation agricole (culture céréalière -> élevage (pâturage))
- La parcelle 490 subit la même transformation, mais évoluera plus tard vers une autre destination et deviendra une zone de chargement/déchargement de la S.A. De Coster
- Les champs sont parsemés de meules et de chapelles à seigle.

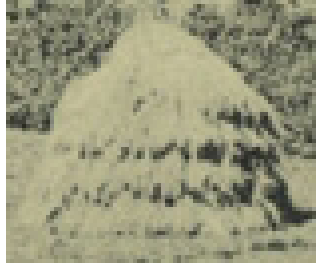
Interactions :

- Le seigle était transporté à la ferme à mesure que le battage au champ avançait.
- Au bout de la chaîne, le seigle (cultivé sur les champs) est transformé en farine et huile au moulin du Knokmolen (fiche Knokmolen M).

---

**MEULE EN CLOCHE**





Photographe : Massart

Description :

- Meule en cloche dressée rapidement et non encore entièrement achevée.

Remarques :

- Une bonne partie des céréales était conservée sur le site même de la moisson. La récolte était transportée jusqu'à la ferme à mesure que le battage du grain avançait. Le manque d'espace de stockage, mais surtout la crainte d'une destruction totale de la récolte en cas d'incendie d'une grange, avaient maintenu la tradition des meules dressées en plein champ.

Interactions :

- Élément paysager saisonnier, caractéristique du facteur de production au sein de la chaîne agricole.

## BRUGGESTRAAT



Photographe : Massart

Description :

- Cette route existait déjà à l'époque de Ferraris ; c'était une voie de communication menant à Bruges.

- A l'époque de Massart, cette route est toujours un chemin de terre.

Interactions :

- Il n'y a pas de démarcation stricte ou en dur entre la route et les champs environnants. Le paysage se présente comme un ensemble harmonieux (fiche Champs M).

#### KNOKSTRAAT



Photographe : Massart

Description :

- Ce chemin de campagne doit son nom à la présence du moulin ; cette présence contribuera d'ailleurs à l'intégration de ce chemin dans l'agglomération.

Remarques :

- A l'époque de Massart, la Knokstraat comprend déjà quelques habitations au voisinage du moulin, alors que la Bruggestraat, adjacente, ne connaît pas encore de constructions.

Interactions :

- La Knokstraat relie le Knokmolen à la Bruggestraat, rue plus fréquentée (fiche Bruggestraat M).

### Charlier

Figure 2.9 :  
Ruisselede, centre. Charlier, 29 juillet 1980.




---

### KNOKMOLEN



Photographe : Charlier

Description :

- En 1980, le moulin du Knokmolen n'est plus exploité et ne constitue plus un élément paysager économique ; en revanche, le moulin a été classé par un AR du 20 septembre 1958.

Remarques :

- Gérard Billiet, ayant hérité du moulin de son père pendant la deuxième guerre mondiale, l'a maintenu en activité jusqu'en 1987.

- Le moulin depuis lequel Massart avait pris son cliché (le Goudenstermolen, ou Moulin de l'étoile d'or) a été démoli en mai 1966.

- Au cours des années 1970 va intervenir un souci plus marqué de conservation des paysages à moulins. Un intérêt renouvelé pour le droit de vent jouera un rôle important dans cet effort.

Interactions :

- Le Knokmolen restauré s'intègre dans le concept « Ruiselede, village de moulins ».

---

## ATELIER DE VÉLOS



Photographe : Charlier

Description :

- Ce qui ressemble à une porcherie est en fait l'atelier de l'entreprise de bicyclettes Vaneenooghe SPRL

Remarques :

- En raison de l'absence de données concrètes, il est difficile de retracer l'historique exact de ce bâtiment. On peut toutefois proposer deux hypothèses :

\* La construction a effectivement servi de porcherie et a été transformée plus tard (au cours des années 1960) en atelier de réparation de vélos.

\* La construction a été érigée dans le style d'un bâtiment agricole dans un but de réduction des coûts et a d'emblée servi d'atelier de réparation de vélos.

- L'atelier est entièrement entouré, d'une part par du bâti résidentiel, d'autre part par la zone de chargement/déchargement de l'abattoir De Coster S.A.

Interactions :

- Selon l'hypothèse retenue pour l'origine du bâtiment, il se peut qu'il y ait eu une interaction avec l'abattoir : une ancienne porcherie pourrait se justifier de par la proximité de l'abattoir De Coster S.A.

---

## HANGAR ET CHEMINÉE

Photographe : Charlier

Description :

- L'évolution des caractéristiques économiques ont conduit à la disparition du hangar et de la cheminée. En revanche, le moulin attenant du Knokmolen a été conservé.

---

**POEKEBEEK**

Photographe : Charlier

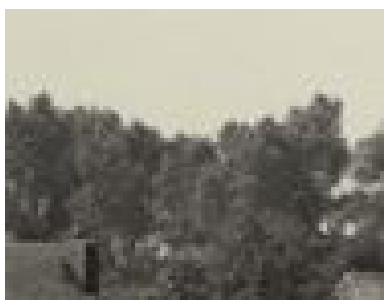
Description :

- Ce cours d'eau prend sa source à Tielt en Flandre-Occidentale et serpente le long de Ruiselede et de Poeke, en passant par Poesele, jusqu'à Nevele. Le ruisseau débouche dans le canal de Schipdonk.

Remarques :

- Sur la photo, le cours du Poekebeek est toujours marqué par une rangée de peupliers, bien qu'un certain nombre d'arbres aient été abattus par le vent sans avoir été remplacés.

---

**RANGÉE ARBORÉE**

Photographe : Charlier

Description :

- Une rangée de peupliers longe le cours du ruisseau du Poekebeek dans le paysage de Ruiselede.

Remarques :

- Une comparaison avec la photo de Massart permet d'observer qu'un certain nombre d'arbres ont été abattus par le vent sans avoir été remplacés.

Interactions :

- La rangée d'arbres bordant le Poekebeek joue un rôle important dans le système de gestion des eaux de la région, car il limite quelque peu le risque de petites inondations (fiche Poekebeek C).

---

**PLAN-PROFONDEUR**

Photographe : Charlier

Description :

- Selon le plan de secteur régional, la zone correspondant au plan-profondeur est une zone agricole comportant certaines bandes affectées à l'habitat en zone rurale (Bruggesteeweg et Abeelstraat).

Remarques :

- Un regard attentif fait apparaître que ces maisons sont encore en pleine phase de construction. A l'arrière-plan, on peut même distinguer quelques grues.

Interactions :

- La Bruggesteeweg s'inscrit dans le prolongement de la Bruggestraat et assure la communication entre Ruiselede et Bruges (fiche Bruggestraat C).

---

## HABITAT RÉSIDENTIEL



Photographe : Charlier

Description :

- En quarante ans, la Bruggestraat ainsi que la Knokstraat seront entièrement construites. Les terrains situés le long des meilleures lignes d'infrastructure sont des parcelles agricoles, qui seront divisées pour répondre à leur nouvelle fonction de parcelles d'habitation.

- Pendant la période allant de 1949 à 1983, la Bruggestraat sera entièrement construite et les conditions d'une extension linéaire de l'habitat seront un fait.

Interactions :

- La croissance du bâti a une influence directe et décisive sur la réduction de la superficie agricole (fiche Champs C).

---

## ABATTOIR DE COSTER S.A.

Photographe : Charlier

Description :

- L'entreprise De Coster S.A. est un exemple typique d'une situation créée lorsque l'aménagement du territoire n'intervient pas en temps utile sur les transformations de l'espace.

L'abattoir s'est développé après 1945. Dans un premier temps, l'entreprise était une crèmerie. Cependant, à mesure que les

activités d'élevage à Ruiselede allaient se spécialiser dans l'élevage porcin, Georges De Coster décida de modifier son activité à son tour. Les transformations importantes dont attestent les sources cartographiques indiquent que 1953 est l'année pivot d'une extension à grande échelle. L'entreprise profite alors encore des lacunes de la politique d'aménagement du territoire.

Remarques :

- Il n'y a pas de grande industrie à Ruiselede : la commune a opté pour les activités artisanales. L'abattoir, implanté historiquement, forme la seule exception à cette règle.

Interactions :

- Il ne faut pas être visionnaire pour constater que dès sa création, l'abattoir se trouvait très près du centre du village, mais qu'il n'en a pas moins eu la possibilité de s'étendre. En très peu de temps, l'entreprise sera entourée de terrains à bâtir, résultat de l'envol pris par le secteur de la construction au cours des années 1960. Les développements plus récents, dont le Plan de secteur régional, viendront trop tard pour résoudre l'anomalie que constitue la présence de l'entreprise dans l'espace qui l'entourne.

- L'entreprise est une source d'incommodités diverses : trafic, odeurs, bruit.

- L'entreprise est depuis plus de soixante ans le plus grand employeur de la commune (fiche Habitat résidentiel C).

---

## CHAMPS



Photographe : Charlier

Description :

- Dans les années 1980, la région s'est déjà totalement convertie à l'élevage. La plupart des terrains agricoles sont dès lors des prairies destinées au pâturage du bétail.

- Une comparaison avec la photo de Massart fait apparaître que toutes les parcelles sont délimitées par des clôtures en fil de fer barbelé.

Remarques :

- Après la deuxième guerre mondiale, on voit apparaître de plus en plus de clôtures entre les différents champs, alors qu'auparavant les terres agricoles se présentaient comme un

patchwork dont les pièces se succédaient sans dispositifs de délimitation.

- La superficie de la plupart des champs (489 et 488) s'est réduite sous l'effet d'une forte croissance de la construction résidentielle.

Interactions :

- Les champs destinés à l'élevage vont de pair avec le développement de l'agro-industrie qui, dans notre paysage, se manifeste notamment par l'abattoir et les exploitations agricoles de type industriel.

- La croissance du bâti a contribué à une réduction des superficies agricoles, clairement observable sur la photo (fiche Habitat résidentiel C).

#### BRUGGESTRAAT



Photographe : Charlier

Description :

- Depuis des siècles, la Bruggestraat est une voie de communication importante menant de Ruiselede à Bruges. La route a été asphaltée suite à la forte croissance du trafic automobile au cours des années 1950-1960.

- Pendant la période allant de 1949 à 1983, la Bruggestraat sera entièrement construite et les conditions d'une extension linéaire de l'habitat seront un fait.

Interactions :

- La Bruggestraat forme désormais une ligne frontière fortement marquée, ce qui se manifeste également par l'implantation d'un grand nombre de maisons d'habitation le long de cette route. Par là, la Bruggestraat stimule quelque peu l'extension linéaire du bâti (fiche Habitat résidentiel C).



---

**KNOKSTRAAT**

Photographe : Charlier

Description :

- Après la Bruggestraat, la Knokstraat a été asphaltée à son tour jusqu'après le moulin.

Remarques :

- Dans le même temps, la Knokstraat sert de liaison entre la Bruggestraat et l'Abeelstraat.

---

**TERRAIN RÉSIDUEL**

Photographe : Charlier

Description :

- Ce terrain, entouré par le bâti résidentiel d'une part, par un champ et l'abattoir d'autre part, et en outre séparé de l'espace environnant par une enceinte en plaques de béton, est un terrain résiduel sans fonction immédiate.

- A l'avant-plan, on distingue une cabane blanche dont la fonction est incertaine.

Remarques :

- Le phénomène des terrains résiduels est caractéristique d'une société moderne qui a longtemps négligé l'aménagement

harmonieux du territoire. Il en résulte la présence éparse dans le paysage de terrains sans réelle affectation.

Interactions :

- Allant de pair avec la clôture croissante des parcelles dans le paysage, il y a la multiplication des terrains résiduaire sans affectation.

## Kempenaers

Figure 2.10 :  
Ruisselede, centre. Kempenaers, 18 août 2003.




---

### KNOKMOLEN

Photographe : Kempenaers

Description :

- Le moulin du Knokmolen appartient à un particulier qui, via des subventions (accordées par révolution), est à même d'entretenir le moulin.
- Le moulin a fonctionné de façon continue jusqu'en 1987 ; il était affecté à la production de farine et d'huile.

Remarques :

- Le Knokmolen est classé comme élément de patrimoine ponctuel dans l'Atlas des paysages.
- Sur la photo de Kempenaers, on entr'aperçoit une aile du moulin entre les branches et le feuillage de l'écran vert.

Interactions :

- Le moulin, en tant que patrimoine, est un donné important pour la promotion du village de Ruisselede en tant que « village de moulins ».
- Le moulin est totalement enserré par le bâti résidentiel (fiche Habitat résidentiel K).

---

### POEKEBEEK

Photographe : Kempenaers

Description :

- Ce cours d'eau prend sa source à Tielt en Flandre-Occidentale et serpente le long de Ruisselede et de Poeke, en

passant par Poesele, jusqu'à Nevele. Le ruisseau débouche dans le canal de Schipdonk.

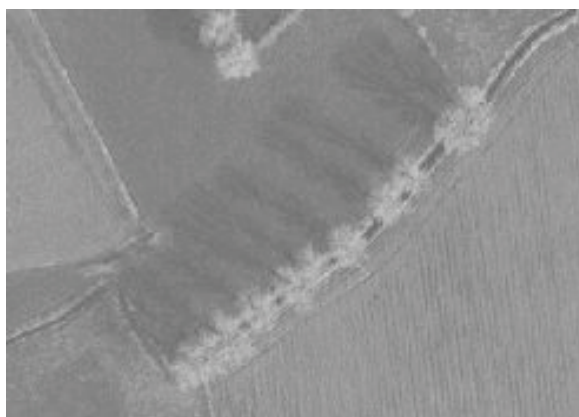
- En raison des nombreux travaux d'infrastructure, un nombre croissant de fossés ont été comblés ou rendus plus étroits. Ce phénomène se manifeste également pour une partie relativement importante du cours du Poekebeek.

Interactions :

- Le comblement ou le rétrécissement des fossés entraîne souvent des inondations hivernales sur les terrains où ces adaptations n'ont pas encore eu lieu, d'autant plus que les dispositifs naturels de défense y font défaut (arbres, lit inondable, ...) (fiche Rangée arborée K).

---

#### RANGÉE ARBORÉE



Photographe : Kempenaers

Description :

- Une rangée de peupliers longe le cours du ruisseau du Poekebeek dans le paysage de Ruiselede.

Remarques :

- La rangée d'arbres bordant le Poekebeek joue un rôle important dans le système de gestion des eaux de la région, car il limite quelque peu le risque de petites inondations.

Interactions :

- Du fait que le Poekebeek a été comblé ou rétréci à certains endroits, d'autres portions doivent absorber plus d'eau qu'avant ; pour cela, l'aide d'éléments naturels (comme les peupliers) est indispensable. Pourtant, on observe que ces éléments paysagers ont tendance à disparaître (fiche Poekebeek K).

---

#### HABITAT RÉSIDENTIEL



Photographe : Kempenaers

Description :

- Au cours des dernières années, l'habitat connaît un certain statu quo. Dans le champ de l'image photographiée en tout cas, on voit peu de nouvelles habitations. Les zones entourant le terrain industriel et la grand-route Aalter-Tielt sont désormais les quartiers privilégiés de l'extension du village. De même, le Plan de secteur régional assure une fonction de frein par le classement de certains terrains en zone jaune (zone agricole).

Interactions :

- 1990 voit la création du comité d'action VZW Beter Bruggestraat [ASBL Mieux vivre dans la Bruggestraat] : les habitants du quartier agissent depuis 16 ans déjà contre la présence de l'abattoir au centre du village. Ce comité milite pour un espace résidentiel de meilleure qualité, qui ne peut cohabiter avec une entreprise de transformation de viande dont le fonctionnement n'est pas dépourvu d'odeurs et de bruit incommodants. Ce groupe d'action s'est dès tourné vers le Conseil d'État. Les procédures judiciaires durent jusqu'à ce jour et une décision finale et définitive se fait toujours attendre. Les groupes d'action exigent une relocalisation complète de l'entreprise vers la zone artisanale située à l'est de Ruiselede, une zone délimitée qui se constitue parallèlement à l'élaboration du PPA Bruggestraat.

- La construction de la pénétrante nord menant à l'abattoir a conduit l'un des habitants du quartier au suicide : cette personne ne pouvait plus vivre dans un environnement immédiat de plus en plus oppressant.

---

#### STATION-SERVICE

Remarques :

Photographe : Kempenaers

Description :

- Station-service Van Eenoooghe (Bruggestraat 131), appartenant au réseau de distribution Power.

Interactions :

- La station-service s'est très probablement implantée en raison

de la croissance de la population et du trafic à Ruiselede. Située le long d'une route de communication et pratiquement attenante à la pénétrante nord menant à l'abattoir, elle occupe un emplacement idéal pour assurer également l'approvisionnement en carburant des poids lourds.

- L'activité de station-service se double d'un commerce de vêtements de sport. La combinaison de différentes activités commerciales gérées par le même propriétaire dans un même bâtiment est typique des petits villages ruraux.

---

#### ABATTOIR DE COSTER S.A.



Photographe : Kempenaers

Description :

- Au cours des deux décennies précédentes, l'abattoir a poursuivi son développement, marqué par l'aménagement d'une zone de chargement/déchargement plus performante, l'érection de bâtiments d'exploitation plus grands, etc.
- Dans le cadre du PPA Bruggestraat, l'entreprise se voit imposer une série de limitations en ce qui concerne le respect de l'environnement et la gestion de l'espace. La présence de zones tampon, de dispositifs d'épuration des eaux et de l'écran vert résultent de limitations imposées par l'autorité publique.

Interactions :

- L'entreprise, dont la croissance se poursuit, est arrivée aux limites extrêmes pour ce qui concerne la cohérence spatiale du site avec l'agglomération. Une relocalisation n'est actuellement pas en vue.
- L'entreprise est une source d'inconvénients divers : trafic, odeurs, bruit.
- L'entreprise est depuis plus de soixante ans le plus grand employeur de la commune.

---

#### CHAMPS



Photographe : Kempenaers

Description :

- Dans les années 1980, la région s'est déjà totalement convertie à l'élevage. La plupart des terrains agricoles sont dès lors des prairies destinées au pâturage du bétail.
- Une comparaison avec la photo de Massart fait apparaître que toutes les parcelles sont délimitées par des clôtures en fil de fer barbelé.

Remarques :

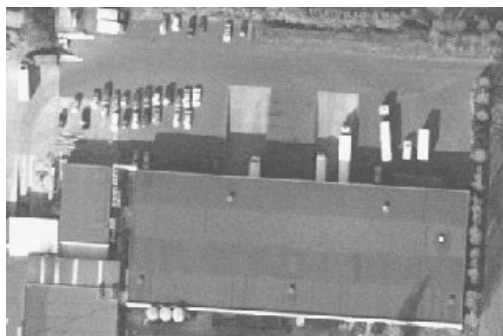
- Au nord de la pénétrante nord, les parcelles (notamment la 487) sont toujours utilisées pour le pâturage.
- La transformation la plus visible est celle qui touche la parcelle 490, qui est désormais une zone de chargement/déchargement asphaltée de l'abattoir De Coster S.A..
- On observe peu de changements pour les parcelles 488 et 489. La répartition entre habitat et activité agricole a atteint un statu quo.

Interactions :

- La croissance du bâti a contribué à une forte réduction des superficies agricoles, clairement observable sur la photo (fiche Habitat résidentiel C).
- La solution donnée à un problème de trafic (pénétrante nord) est allée au détriment de l'activité agricole, dont la superficie s'est réduite (fiche Pénétrante nord K).

---

ZONE DE CHARGEMENT/DÉCHARGEMENT



Photographe : Kempnaers

Description :

- La poursuite de l'extension de l'abattoir a entraîné, outre la construction d'une nouvelle pénétrante et celle d'un système d'épuration des eaux propre à l'entreprise, à la création d'une zone de chargement/déchargement asphaltée.
- L'acheminement et l'enlèvement de la viande et des produits transformés sont effectués par des entreprises (comme le grossiste en viande Bernard Langeret).

Interactions :

- Le bétonnage croissant du paysage est « apparemment » compensé par un écran vert.

---

## ÉCRAN VERT



Photographe : Kempnaers

Description :

- A la suite du PPA Bruggestraat, une série de mesures seront prises en vue notamment d'une meilleure intégration spatiale de l'abattoir. Le but spécifique de l'écran vert est de dissimuler visuellement l'entreprise, de l'intégrer dans son environnement et de lui donner un habillage paysager plus efficace. En outre, l'écran vert constitue un tampon contribuant à l'hygiène et à la qualité de l'environnement. Le site de l'entreprise est clairement isolé des zones habitées grâce à ce tampon ; les inconvénients pour le voisinage s'en trouvant réduites (sans être supprimées



pour autant, loin de là).

Remarques :

- Afin de ne pas mettre en péril l'emploi, le PPA Bruggestraat entré en vigueur le 17 janvier 1994 inclut aussi l'entreprise de transformation de viande et l'entreprise de vélos Vaneenooghe SPRL.

Interactions :

- L'écran vert qui a été installé coupe la vue ; de ce fait, il n'y a plus de plan-profondeur étagé.

---

#### PÉNÉTRANTE NORD



Photographe : Kempenaers

Description :

- Afin de soulager quelque peu l'agglomération du trafic lourd venant de l'abattoir De Coster S.A., une pénétrante menant à l'entreprise a été construite au nord de la commune. Il s'agit d'une route privée.

Remarques :

- Le trafic lourd à destination de l'abattoir, venant de la direction de Beernem et de Bruges, ne doit plus traverser le village. Il va de soi que cela ne signifie pas que d'autres poids lourds ne doivent plus traverser l'agglomération. Il s'agit donc d'une solution très sélective.

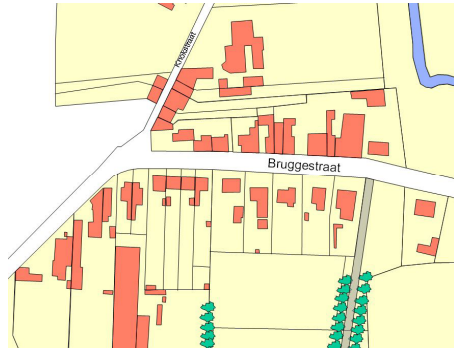
Interactions :

- La pénétrante a peut-être conduit à la construction de la station-service (fiche Station-service K).

- La pénétrante nord se manifeste comme une frontière entre l'agglomération de Ruiselede et la zone plus agricole qui la jouxte au nord.

---

#### BRUGGESTRAAT



Photographe : Kempenaers

Description :

- La Bruggestraat reste pour la commune de Ruiselede une artère importante, qui désenclave ce village construit tout en longueur. Le trafic lourd agro-industriel continue d'emprunter cette route (notamment en direction de l'abattoir).

Remarques :

- La construction, depuis 1986, d'une nouvelle pénétrante plus efficace (Aalter-Ruiselede-Tielt) au sud de l'agglomération entraîne une modification de la charge de trafic. Un nombre plus important de voitures empruntent cette nouvelle route, ce qui réduit l'importance de la Bruggestraat.

Interactions :

- La Bruggestraat se présente davantage comme une route utilisée spécifiquement pour la circulation locale.

#### KNOKSTRAAT



Photographe : Kempenaers

Description :

- La Knokstraat se construit lentement mais sûrement ; contribuent à cela quelques nouvelles maisons implantées plus loin dans la rue.

---

**PLAN-PROFONDEUR**

Photographe : Kempenaers

Description :

- Selon le regard adopté, soit on ne distinguera pas de plan-profondeur, soit on verra un plan-profondeur spécifique et composé. La première interprétation est l'effet de la limitation créée par l'écran vert, qui « bouche la vue ». La seconde construit un plan-profondeur par la recherche et l'étude (visite de terrain, cartes, photos). C'est ainsi que l'on observe une croissance de l'habitat linéaire le long des routes ; ces évolutions se font au détriment d'éléments verts tels que les rangées d'arbres.

- Selon le plan de secteur régional, le territoire couvert par le plan-profondeur correspond à une zone agricole dont certaines bandes sont affectées à l'habitat en milieu rural (Bruggesteenweg et Abeelstraat)

Remarques :

- Le cliché accompagnant la fiche est une photographie aérienne du plan-profondeur de la photo.

---

**ATELIER DE VÉLOS**

Photographe : Kempenaers

Description :

- L'atelier de vélos Van Eenooghe SPRL est établi dans ce bâtiment.

Remarques :

- L'atelier est entièrement entouré, d'une part par du bâti résidentiel, d'autre part par la zone de chargement/déchargement de l'abattoir De Coster S.A.

Interactions :

- Dans une phase ultérieure, cette petite entreprise a été incluse, au même titre que l'abattoir De Coster S.A., dans un PPA de 1986 (PPA Bruggestraat).

---

#### TERRAIN RÉSIDUEL



Photographe : Kempenaers

Description :

- La parcelle est couverte d'épicéa dont on trouvait déjà les signes à l'époque de Charlier.

- La cabane blanche à l'avant-plan a disparu.

Remarques :

- Les dispositions du PPA Bruggestraat augmentent le risque de formation de terrains résiduels.

## 2.4 Narration, action et image

L'anthropologie reconnaît la narrativité des paysages. Elle pose que les paysages sont des situations culturelles et qu'ils « racontent » la vie des hommes. Un paysage, ainsi, n'est pas un objet dont il se trouve un reflet dans la tête de l'observateur, mais un ensemble de significations culturelles que l'observateur a à décoder, interpréter et évaluer. Il lui est certes loisible d'observer un paysage à distance et de manière distante ; néanmoins, il n'y a d'interaction réussie entre l'homme et l'environnement spatial que si l'espace est « entendu » et « ressenti », observé en tant qu'expérience concrète, en tant que message renvoyant à des activités humaines.

Les relations entre les actions qui ont lieu dans un paysage ou entre les éléments paysagers nés de ces actions et renvoyant à elles, c'est là ce qui forme la base du narratif qui se dessine dans l'espace. C'est ainsi que la meule de foin renvoie à l'action effectuée par les paysans qui ont moissonné, ou qu'un moulin réfère à l'action de moudre le grain pour le transformer en farine. Toute situation spatiale, ainsi, est une composition qui en fait un événement narratif, un récit qui rassemble différentes actions du présent et du passé. Le sémioticien A.J. Greimas a déjà insisté sur cette relation entre paysage et narrativité dans son essai *Pour une sémiotique topologique* (1976), dans lequel il avance que l'espace parle à l'observateur parce que l'homme, dans son environnement spatial, ne cesse d'assigner des significations : « Si le signifiant spatial apparaît comme un véritable langage, on comprendra qu'il peut être pris en charge pour signifier et tout d'abord pour signifier la présence de l'homme au monde, son activité informatrice de la substance, transformatrice du monde. »<sup>c</sup>

Dans la théorie de l'architecture en revanche, il n'est pas rare que l'espace soit compris sur un mode déterministe : le conditionnement spatial serait à la base de l'agir humain, ou – pour un peu moins forcer le trait – les conditions spatiales délimitent et dirigent l'expérience qu'auront de l'espace les usagers de cet espace. L'étude des aspects

narratifs de la spatialité entend montrer que ce « déterminisme environnemental » passent sous silence le fait que l'espace (comme l'affirmaient déjà Lefèbvre et Greimas en 1974 et en 1976) est un produit social. Dans tout espace percolent l'agir humain et des modes d'action institutionnalisés. Ce qui implique deux hypothèses :

– Par la description de paysages comme des totalités opératoires, des ensembles de processus (c'est-à-dire comme des *taskscape*), notre recherche entend montrer que les projets paysagers ne conduisent pas à des comportements individuels ou sociaux prévisibles, mais que tout projet prend son point de départ dans une interprétation du comportement humain (dans le travail conduisant à l'image mentale d'un *taskscape*). Un projet est toujours la proposition d'un *taskscape* déterminé, et la projection spatiale d'un tel dessein n'est rien d'autre que la conception de constellations spatiales susceptibles de permettre ce *taskscape*.

– En acceptant que les paysages sont des *taskscape* que l'histoire peut transformer, notre étude admet une vision relativiste sur « l'aménagement du territoire », sur le projet spatial. Cependant, et tout à la fois, la prise en compte des possibles historiques ouverts aux constellations spatiales offre des perspectives à un regard nuancé et fin sur les projets spatiaux : elle permettra par exemple de reconnaître l'importance de la multiplicité des stratifications de ces constellations spatiales, ou de démasquer les perspectives transcendantales comme étant des pseudo-récits.

#### 2.4.1 Le paysage comme image d'action

Il convient de faire une distinction entre l'expérience physique, ou vécu physique, du paysage d'une part, et la représentation de ce dernier de l'autre. On peut parler à ce propos de paysages *in situ* et de paysages *in visu*.<sup>ci</sup> La photographie construit les paysages *in visu*. Dans le cas de ces derniers, le spectateur se détache du paysage physique, et le paysage se détache de son contexte. Cette isolation du paysage entraîne un regard moins « prévenu » et incite le spectateur à « raconter », à fabriquer du récit. « ... seeing oneself or one's representation is the beginning of a "narrative", which is a discourse characterized by the absence of the reader from the scene of the event... the outsider can sometimes see things in a perspective view, see more and yet be closer to fictions, possible realities. [... se voir ou voir une représentation de soi est le début d'un « narratif », un discours caractérisé par l'absence de la scène du lecteur de l'événement ... le spectateur extérieur est quelquefois à même de voir les choses en perspective, de voir davantage tout en se rapprochant davantage de la fiction, des réalités possibles.] »<sup>cii</sup> Le chercheur qui se sert des photos comme instrument d'analyse est, lui aussi, moins « prévenu » par le fait qu'il n'a pas choisi l'emplacement de la scène photographiée qu'il analyse.

L'image incite son spectateur à raconter. La photographie isole un moment donné et l'extrait de son contexte. Le fait que nous ne puissions pas inscrire la photo dans un ensemble plus vaste crée chez nous un malaise. Par le biais du récit, nous chargeons l'image de sens. De cette manière, dit Dirk Lauwaert, l'image pourra trouver un lieu ; quant à nous, nous pourrions peut-être sortir du malaise, et notre pensée pourra laisser l'image là, pour ce qu'elle sera désormais : « Ieder beeld vangt ons in zijn kader, betovert ons met zijn futiele oppervlak. Wij kunnen er ons slechts uit bevrijden door er dieper op in te gaan: er is nooit een weg terug, slechts een weg vooruit, steeds dieper, steeds fataler in het beeld ... Hoe dieper we ons in het beeld boren, hoe meer 'verhaal' (als energie) daarbij vrijkomt. Via het verhaal kunnen we ons – misschien, misschien niet – uit de greep van het beeld losmaken. Via het verhaal vinden we een antwoord op het fatale want onomkeerbare ogenblik van het monochrome beeld. Het verhaal zet daar een sequens tegenover, een diachronie ... In het verhaal kunnen we – misschien, misschien niet – de greep die het beeld op ons heeft binnenstebuiten keren. Het beeld dat mij omklemd houdt, grijp ik nu zelf vast. [Toute image nous capture dans son cadre, nous tient sous le charme de sa surface futile. Nous pouvons toutefois rompre le charme, nous en libérer, en entrant dans la profondeur : il n'y a jamais de chemin de retour, il n'y a qu'un chemin en avant, qui va vers la profondeur, vers la fatalité de l'image ... Plus loin nous nous frayerons un chemin dans l'image, plus il s'en dégagera de 'récit' (en tant qu'énergie). Par le récit, nous pourrions – peut-être oui, mais peut-être non aussi – nous libérer du charme de l'image. Par le récit, nous trouvons une réponse au moment fatal – fatal car irréversible – de l'image monochrome. Le récit y oppose une séquence, une diachronie ... Par et dans le récit, nous pourrions – peut-être oui, mais peut-être non aussi – retourner comme un gant le charme dans lequel l'image nous tient. L'image qui me tient, voilà qu'à présent je la tiens.] »<sup>ciii</sup> Le même auteur dit encore : « Geen enkel beeld vertelt. Het verschijnt slechts in een drukkende stilte ... Toch gaat ieder beeld vertellen, want de schouwer knoopt schaamteloos met ieder beeld een gesprek aan ... [Aucune image ne raconte. Elle se contente d'apparaître, dans un silence oppressant ... Pourtant, toute image se met bientôt à parler, car le spectateur engage sans vergogne la conversation avec chaque image qu'il voit ...] ».<sup>civ</sup> L'image ne nous impose donc pas de récit. Des récits, en revanche, l'image nous incite, nous, à en raconter. Il se crée un dialogue entre la photo et le spectateur. Vue de cette manière, la photographie peut être considérée comme un catalyseur de récits.

Le récit construit par le spectateur, il y a peu de chances qu'il corresponde entièrement au récit vrai de ce qui est photographié. Souvent, les récits construits s'écarteront largement de la réalité. Le spectateur interprète « l'instantané » de l'image qu'il voit selon sa culture, son caractère, ses connaissances, sa propre histoire, ... De plus, le photographe vient lui aussi influencer le récit. Le photographe,

en effet, ajoute une strate de significations supplémentaire à ce qui est représenté. Ce qui est photographié recèle une multitude d'histoires ; le photographe y ajoute les siennes. Le lecteur de la photo, de ce fait, est orienté, guidé dans une direction donnée. Le choix de l'objet ou de l'emplacement, le point de vue du photographe, le cadrage, l'angle de l'objectif, le moment de la prise de vue, le style du photographe, ... autant d'éléments qui renvoient à une perception donnée. Ainsi, la photographie emporte de soi une projection. Qu'il le veuille ou non, le photographe fait une déclaration – sur la beauté d'une vue, sur le caractère souhaitable ou non, désirable ou non de ce qu'il capte.

En retenant la photographie comme point de départ, la vision qu'a du paysage un spectateur spécifique peut devenir l'objet d'une étude critique. Il apparaîtra qu'un photographe paysager, lorsqu'il saisit un paysage, place au cœur de sa démarche la reconstruction du paysage en question : le paysage se trouve interprété par son regard photographique. Une attention portée aux conventions de genre liées à la perception paysagère nous permettra de parvenir à une étude comparative et évaluante des différents types de perception des paysages. Le rapport entre narrativité et espace, en d'autres termes, sera examiné en tant que relation de genre au sens de genre littéraire. Ainsi, ce n'est pas seulement la relation entre espace et récit qui nous intéresse, par l'analyse de la narrativité du paysage : de façon plus générale, nous voulons montrer que le rapport des hommes à ces paysages, l'analyse narrative permet d'en donner une évaluation.

L'aspect évaluatif et critique de notre étude se déploie dans deux dimensions : l'une enveloppe l'observateur actif qui est à l'origine de la forme narrative (le photographe, le concepteur ou responsable de projet, l'historien, le narrateur, etc.) ; l'autre concerne la forme même du récit (le genre, le cliché photographique, l'image et le texte, etc.). Entre toutes ces formes existe une analogie forte qui, fondamentalement, nous permet d'étendre la méthode narrative à d'autres domaines que la littérature. Ce qui nous intéresse au premier chef, c'est la narration, qu'elle soit descriptive ou projective, qui saisit le paysage comme un ensemble d'actions diverses. Un paysage est constitué d'actions mises en image. En tant qu'image, la photographie paysagère est un acte créateur de narration. Dans un projet urbain ou paysager, les images et le texte qui décrivent et/ou expliquent le projet peuvent être considérées comme des formes narratives.

Tableau 2.2 :  
Analogie des différentes sortes de regards sur le paysage et leurs composantes.

	<b>ACTE CREATEUR</b>	<b>MISE EN INTRIGUE</b>	<b>ACTANT</b>	<b>FORME</b>
<b>REPRÉSENTATION</b>	prise de vue	taskscape	photographe	photographie



<b>HISTORIOGRAPHIE</b>	interprétation	temps	historien	histoire
<b>NARRATION</b>	genre	scénario	narrateur	récit
<b>PROJECTION</b>	texte/images	programme	concepteur	projet

L'interprétation d'une photo paysagère ne signifie en aucune façon que l'on se contente de décrire la perception du paysage en question. La perception d'un objet spatial ou d'une situation spatiale est toujours subjective et « chargée de théorie ». La perception d'objet est toujours « schématique » ; elle ouvre un certain espace de liberté au sujet observant. En s'attachant à des objets spécifiques et à des relations spécifiques entre objets observés, l'observateur confère à l'espace des coordonnées spatiales spécifiques. Dans *The structure of the artistic text*, Jurij Lotman cite l'anthropologue russe A.D. Aleksandrov pour soutenir une définition des images spatiales en tant que simulation de relations. L'espace est « the sum total of homogeneous objects (phenomena, states, functions, figures, variable meanings, and so on), between which relations exist which are similar to normal spatial relations (continuity, distance, and so on). In viewing a given sum of objects as space, we ignore all the properties of these objects except for those which are defined by the spatially similar relations which we are considering. [la somme d'objets homogènes (phénomènes, états, fonctions, figures, significations variables, etc.), entre lesquels existent des relations similaires aux relations spatiales normales (continuité, distance, etc.). En regardant une somme d'objets donnée en tant qu'espace, nous ignorons toutes les propriétés de ces objets, à l'exception de celles qui sont définies par les relations spatialement similaires que nous considérons.] »<sup>cv</sup> Nous trouvons une formulation plus récente de l'espace narratif en tant qu'espace de relations chez Marie-Laure Ryan : elle voit la mise en image – l'imagination – de l'espace narratif comme une carte cognitive qu'elle définit comme « a mental model of spatial relations [un modèle mental de relations spatiales] ».<sup>cvi</sup>

La recherche narratologique nous permet d'écrire le « scénario historique » à partir des séries chronophotographiques. Par la mise en intrigue, les récits des gens se transforment en savoir plus abstrait qui offre une compréhension plus globale du « monde » ou des « mondes » non donnés directement à l'expérience mais dont les structures empiriques influent sur le savoir. L'épistémologie génétique de Jean Piaget et de ses élèves du constructivisme radical (von Glaserfeld, Maturana en biologie, S.J. Schmidt en théorie de la littérature et des médias) envisageait la connaissance par le biais de la logique d'action : la perception n'est qu'un élément de l'être agissant dans le monde. L'homme ne connaît pas le monde par la seule observation, il appréhende le monde en agissant sur lui. Tout narrateur est en cela un *expert de l'action*, car il ne projette pas un miroir de la

réalité ni une représentation déformée des données empiriques externes, mais il simule des trames d'action. L'intrigue n'est pas seulement temporelle parce que le narrateur décrit des séquences d'action ; elle donne encore une autre dimension du temps en créant non seulement une image de l'homme, mais en articulant aussi une image du monde.

#### 2.4.2 Réduction, schématisation et développement temporel dans la narrativité

Dans ce contexte qui nous intéresse, comment pouvons-nous définir ce qu'est le fond narratif de l'image paysagère ? Ou peut-être devons-nous poser cette question d'une autre façon : comment une image paysagère, c'est-à-dire narrative, se crée-t-elle ? Trois mécanismes générateurs de narrativité nous importent à cet égard : une *réduction* qui opère lors de la transition (créative) de la complétude à la narration ; une *schématisation* qui intervient entre l'imagination et la visualisation ; le *développement temporel* qui génère des événements.

Un premier mécanisme narratif est le processus de réduction nécessaire pour que la « pleine » réalité puisse être « racontable ». Cette réduction est liée aux caractères propres du médium employé. Zoran indique : « A spatial object is characterized by its being complete, full, and existing simultaneously. In the attempt to give verbal expression to the structure of such an object, the object must first lose some of its 'completeness', since it is impossible to give an identical expression to all its parts and aspects (...). Language cannot give full expression to the spatial existence of any object. [Un objet spatial se distingue par son caractère d'objet complet et 'plein' et son existence simultanée. Lorsqu'on tente de donner une expression verbale à la structure d'un tel objet, ce dernier doit d'abord perdre de sa 'complétude', puisqu'il est impossible de donner une expression identique à toutes ses parties et tous ses aspects (...). Le langage ne peut pas donner une expression complète de l'existence spatiale des objets.] »<sup>cvi</sup> Nous pouvons élargir cette réflexion et l'appliquer au paysage. Lorsque le spectateur réfléchit au paysage dans sa totalité et qu'il veut former un jugement à son propos, la perception schématique du paysage entre en relation avec une logique narrative. La perte de plénitude ou de complétude interviendrait alors en première instance par la formation d'une image, la représentation, par laquelle la profondeur et la spatialité de la réalité se trouvent réduites par le cadrage, l'adoption d'un point de vue, une réduction dimensionnelle, une construction perspectiviste, etc. Ce processus de réduction (la prise de vue photographique, la restitution photographique) constitue un premier pas dans la logique narrative. Et c'est cette logique narrative qui nous intéresse ici.

La schématisation, deuxième mécanisme narratif, renvoie à la différence entre image visualisée et image mentale. Dans notre

réflexion, nous souhaitons cependant être à même de poser des relations entre ces deux images, car ce processus constitue l'un des fondements cognitifs de tout projet. Nous indiquons ici quelques principes de base qui seront développés dans la suite de notre réflexion. Ainsi, la théorie de l'imagination de Bakhtine, à laquelle nous ferons encore appel par la suite, part de l'idée que la matière première des récits est constituée par des images mentales. Ou, pour le dire avec Morson et Emerson : « For us to understand (...) meanings, they must reach us; they must pass through the gates of the chronotope. [Pour que nous puissions comprendre (...) des significations, elles doivent nous atteindre ; elles doivent passer par les portes du chronotope.] »<sup>cviii</sup> Le psychologue Anderson, quant à lui, pose que même pour les représentations d'objets empiriques, il est impossible d'admettre qu'ils se réfléchissent de manière claire et univoque dans l'image mentale. Un objet « imagé » sera toujours transformé par la tendance à la schématisation qui est inhérente à notre fonctionnement cérébral ; en aucun cas, il ne sera identique à une image visuelle : « Although many people report experiences of visualizing objects in imagery tasks, an image does not seem to be a mental picture in the head. It differs from a picture in that it is not tied to the visual modality, it is not precise and can be distorted, and it is segmented into meaningful pieces. [Bien que beaucoup de sujets rapportent des expériences de visualisation d'objets dans des tâches d'imagerie, une image ne semble pas être une photographie mentale présente dans le cerveau. Elle diffère d'une photographie en ce qu'elle n'est pas liée à la modalité de la vision, qu'elle n'est pas précise et qu'elle puisse subir des distorsions, et qu'elle est segmentée en éléments significatifs.] »<sup>cix</sup> Le défi posé au concepteur consiste dans sa capacité à transférer l'image mentale pour l'exposer à autrui.

Le troisième mécanisme narratif auquel nous nous attacherons est le développement temporel. La base de la relation entre action et narrativité est jetée par l'idée qu'un récit montre un monde-en-mouvement. Les récits abordent des évolutions et des processus intéressants et, pour cela, se servent d'images marquées elles aussi par le changement. En effet, les événements qu'un récit enchaîne sont eux aussi des « images en mouvement ». En ce sens, le temps est la pierre angulaire de la construction narrative, imagée et imaginaire. Les images perceptuelles (un regard sur un paysage, une photo de ce paysage) ou les objets imaginés (le visage d'un être cher mais absent) peuvent parfaitement exister sans développement temporel. Un *récit*, pour valoir la peine d'être raconté (cf. le concept de *tellability* de David Herman), nécessite qu'un processus ait lieu. Un récit n'est intéressant que s'il raconte un événement pertinent (qui intéressera le destinataire) – une action significative, un changement d'humeur ou d'état d'esprit, la confirmation d'une valeur morale ou l'évolution d'une opinion. En d'autres termes, les événements sont le noyau de l'imagination narrative.<sup>cx</sup> Pour cette raison, les philosophes qui s'occupent de théorie du récit insistent sur le fait que « le temps » est

au cœur de l'art de conter. Dans *Temps et récit*, Paul Ricoeur établit que les récits fictionnels ne sont des récits que pour autant qu'ils visent à créer une « mimésis de l'action ». <sup>cxix</sup> Un récit, affirme Ricoeur à la suite d'Aristote, doit beaucoup de son intérêt à la langue et au style ; néanmoins, même des récits peu achevés stylistiquement restent des récits s'ils mettent en image des actions et des processus. L'auteur pose que le poète « meer maker van plots moet zijn dan van verzen, omdat hij nu eenmaal dichter is krachtens het uitbeelden en het handelingen zijn die hij uitbeeldt [doit davantage être un faiseur d'intrigues que de vers, car il se fait qu'il est poète en vertu de ses images et que ce sont des actions qu'il met en images] ». <sup>cxii</sup> Le moteur des constructions narratives imagées et imaginaires, c'est donc l'agir humain (rares sont les récits dans lesquels la source du changement prend des formes non humaines). Morson et Emerson mentionnent sous ce rapport quelques problèmes d'allure aristotélicienne : « What is the relation of human action to its context? Is the context mere background, or does it actively shape events? Are actions dependent to a significant degree on where or when they occur? [Quelle est la relation de l'action humaine à ce contexte ? Le contexte est-il simplement une toile de fond, ou façonne-t-il des événements de façon active ? Les actions dépendent-elles dans une mesure significative du lieu ou du moment où elles se déroulent ?] ». <sup>cxiii</sup> La vision du récit comme la mise en image d'activités humaines correspond aux questions posées par Bakhtine dans son étude des chronotopes.

Les verbes (au sens grammatical), pour banals qu'ils soient, fournissent un instrument apte à induire des développements temporels. Dans *Mille plateaux*, Gilles Deleuze avance que les verbes représentent le noyau des événements. En effet, les verbes expriment le « devenir » d'une situation, de l'image-en-mouvement. <sup>cxiv</sup> En outre, les récits renferment des indicateurs temporels qui repèrent les moments clés des processus évoqués dans la narration. Des indicateurs tels que « soudain », « à ce moment précis », « c'est à ce moment », « le lendemain », etc. donnent du rythme aux récits (d'aventure, surtout), tout en affirmant le caractère contingent des actions intervenant dans le monde fictionnel. D'autres indicateurs peuvent concerner une conception du temps où le hasard n'entre pratiquement pas, comme « par un bel après-midi » ou « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ». De tels indicateurs temporels renvoient plutôt à une situation d'équilibre. Comme nous le verrons, le temps de l'idylle ou des mythes de création du monde se construit entièrement à l'aide de processus répétitifs, engendrant une image d'équilibre. Par la mise en scène des saisons et des cycles naturels, le récit se place entièrement sous le signe de la répétition et de la régularité.

Les transformations qu'un paysage subit au cours du temps s'accompagnent de l'exclusion ou, au contraire, de la mise en avant de perceptions spécifiques et marquées par un genre spécifique. C'est

ainsi que le regard (transcendantal) de Massart contraste avec le regard (réaliste) de Charlier, alors que le regard construit de Kempenaers crée à nouveau une illusion de transcendantalité. Dans notre recherche, nous pourrions caractériser ces trois perceptions contrastées par des situations perceptives marquées par un genre spécifique, comme par exemple l'idylle, le réalisme ou l'hyperréalisme. La comparaison et l'évaluation de ces trois perceptions a partie liée avec l'analyse de la narrativité paysagère : les relations entre l'homme et l'environnement présentées dans le paysage – ce que nous appelons le « taskscape », le « paysage-action » – déterminent en grande mesure si telle ou telle perception spatiale pourra être qualifiée d'idyllique, de réaliste ou d'hyperréaliste.

### 2.4.3 Aion et Tyché comme répétition et différence : formes archétypiques de l'espace-action<sup>cxv</sup>

La définition que nous donnons du « chronotope d'équilibre » fait apparaître que l'interprétation de l'espace-action est fortement déterminé par des représentations et images idéologiques. Des métaphores spatiales abstraites (extérieur-intérieur) agissent comme principes structurants. Plus manifeste encore est l'influence des idéologies sur la conception du temps sous-jacente aux images d'équilibre. L'association du « bonheur » et de l'équilibre en est une indication. Toutes les théories dans lesquelles l'homme religieux accepte l'univers confirment d'ailleurs, dans une plus ou moins grande mesure, la régularité des processus temporels. Dans *The Varieties of Religious Experience*, William James cite à cet égard un passage significatif du philosophe stoïcien Marc-Aurèle : « Everything harmonizes with me which is harmonious to thee, O Universe. Nothing for me is too early nor too late, which is in due time for thee. Everything is fruit to me which thy seasons bring, O Nature: from thee are all things, in thee are all things, to thee all things return. [Tout s'harmonise à moi qui est en harmonie pour toi, ô Univers. Rien ne vient pour moi trop tôt ou trop tard qui vient en temps voulu pour toi. Tout est fruit pour moi que tes saisons apportent, ô Nature : de toi viennent toutes choses, dans toi sont toutes choses, à toi retournent toutes choses.] »<sup>cxvi</sup> La régularité est la caractéristique par excellence des systèmes religieux et métaphysiques. La raison en est que la régularité et la répétition soulignent le caractère intemporel de la création ou de la nature. Tout mouvement est par essence un retour au point de départ, une illusion dont le lien au temps est ténu, voire inexistant. Dans un autre texte de William James (*A Pluralistic Universe*), nous trouvons une pensée, attribuée à McTaggart, où l'absolutisation de la régularité est suivie d'un déni (typique dans les religions) du « temps » : « Reality is not in its truest nature a process, but a stable and timeless state. [La réalité, dans sa nature la plus profonde, n'est pas un processus mais un état

stable et intemporel.] »<sup>cxvii</sup>

Cependant, de telles visions du monde ne concernent pas que le temps seul. La régularité absolue et la répétition recèlent également un concept absolutisé de l'espace. Chez Aristote et plus tard chez Plotin, l'espace est conçu comme une structure invariante dans laquelle les processus réguliers se déploient progressivement. En physique, un chronotope d'équilibre similaire forme la base d'un dilemme auquel Newton s'est vu confronté. En effet, ses nouvelles lois impliquaient que l'espace absolu ne pouvait exister ; toutefois, des raisons métaphysiques le conduisaient à refuser que les objets n'occupent pas un lieu déterminable avec une certitude absolue. Il faudra atteindre l'image du monde einsteinienne pour qu'une vue sur des espaces relatifs puisse se développer à côté de la vision relativiste du temps qui avait été formulée par Newton.

Dans le cadre d'une interprétation narrative des paysages, il faut garder à l'esprit que les récits peuvent être régis par une composition extrêmement stéréotypée. L'histoire que raconte le paysage de Ruiselede par le biais du cliché de Massart est un bon exemple d'un de ces stéréotypes, tel qu'il ne cesse de revenir dans la culture occidentale du récit : l'idylle. L'étude des « récits » paysagers doit porter son attention sur de tels archétypes. Ce faisant, il est important d'étudier convenablement la temporalité de ces archétypes. C'est pourquoi nous nous arrêtons à deux formes contrastées de temporalité : la répétition et la différence, deux catégories qui fournissent un fil rouge pour l'interprétation de n'importe quel espace-action.

La répétition et la différence sont des catégories essentielles de l'expérience. Lorsqu'un phénomène se répète, il est possible de nommer le motif (*pattern*) formé par cette répétition, d'en expliquer l'origine et de faire des prédictions. La répétition introduit de la régularité et de la certitude dans le monde. Au contraire, devant un phénomène déviant, qui ne peut s'inscrire dans un motif, on parlera de hasard : l'événement est un « incident », qui rompt le motif de notre attente. La différence introduit de l'inquiétude et de l'incertitude dans le monde. Pour les Grecs, deux dieux distincts présidaient à ces deux catégories de l'expérience. Aion régnait sur les saisons et sur toutes les autres formes de régularité ; on l'invoquait aux moments où l'homme désirait l'éternel retour du même. À l'inverse, Tyché, la déesse de la fortune, de la (bonne ou mauvaise) « étoile », représentait l'inquiétude éprouvée par l'homme dans des situations qui semblent incontrôlables (Köhler 1973: 27). Ces deux dieux expriment parfaitement la vision occidentale de l'univers, et le font d'une façon qui s'écarte de celle d'autres cultures. Dans les cultures chamanistes, par exemple, rien n'arrive par hasard et tous les événements s'interprètent à la lumière de l'action de forces spirituelles. Dans l'art du récit occidental, ces deux catégories d'expérience sont présentes selon un équilibre subtil : tantôt les récits évoquent des situations

prévisibles et universelles, tantôt elles réfèrent à des situations imprévues et contingentes. Il est impossible de généraliser les rapports dans lesquels interviennent ces deux situations typiques, mais une chose est sûre : les deux catégories d'expérience sont nécessaires pour qu'il puisse y avoir des récits intéressants. La préférence du public pour les situations d'équilibre correspond à une valorisation psychologique de l'ordre et de la régularité. Dans le même temps toutefois, la mise en scène de ce qui est familier et prévisible implique son contraire, à savoir l'inquiétude et le chaos.

Le narrateur a besoin des contingences de Tyché parce qu'une histoire n'est intéressante que si elle contient des conflits. Honoré de Balzac a dit un jour : « Le hasard est le plus grand romancier du monde ; pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier ». David Herman dit une chose similaire en termes narratologiques lorsqu'il affirme que les récits sans conflits possèdent une faible « *tellability* » – « *racontabilité* » (ou « *noteworthiness* » – « *intérêt* ») (Herman 2002: 84). Pour qu'une histoire soit « digne d'être racontée », un élément essentiel est « the thwarting of intended actions by *unplanned* events, which may or may not be the effect of other characters' intended actions [que des actions voulues soient contrecarrées par des événements *non planifiés*, qui peuvent être, ou non, l'effet des actions voulues par d'autres personnages] » (Herman 2005: 83 ; je souligne). Les récits intéressants montrent de quelle manière les événements échappent aux attentes et aux plans des individus. En ce sens, les ancêtres de nos récits sont d'anciennes formes d'histoires telles que l'anecdote et la légende. Les *anecdotes* jouent un rôle important dans la communication quotidienne : on ne cesse d'en raconter, qu'elles soient vraies ou fictives, sérieuses ou amusantes. Les *légendes* sont un traitement fictionnel d'anecdotes : il suffit de penser aux légendes populaires racontant des histoires de sorcières ou, au Limbourg, de *bokkenrijders* (brigands se déplaçant à dos de chèvres volantes dans la nuit – il arrive que le terme soit traduit plaisamment en français par « chévaliers ») : des siècles durant, elles ont fait office d'une sorte de pseudo-connaissance historique dans des régions déterminées. Dans les deux cas, le narrateur se fixe sur des écarts intéressants dans le cours des choses. Dans le genre romanesque aussi, les éléments les plus intéressants sont les écarts, qui parlent davantage à l'imagination que les phénomènes qui se répètent et, de ce fait, se ressemblent par trop. Au début d'*Anna Karénine*, Tolstoï dit avec raison : « Toutes les familles heureuses se ressemblent, mais chaque famille malheureuse l'est à sa propre façon ». L'inquiétude et la contingence, en d'autres termes, sont une matière plus intéressante que la régularité et la répétition.<sup>cxviii</sup>

Mais les récits redeviennent inintéressants s'il y manque la « pointe », s'ils ne véhiculent pas un message ou ne posent pas de question qui donnera matière à réflexion au destinataire. C'est pourquoi les récits doivent exprimer des valeurs. Il faut qu'un récit puisse être associé à

des situations que le destinataire est en mesure d'approuver ou de désapprouver (sur le plan esthétique ou éthique). Lorsque le destinataire ne peut pas se former de jugements généraux, le récit devient ennuyeux – comme c'est le cas pour certains textes expérimentaux (qui peuvent, cela dit, avoir une valeur sur un autre plan). La naissance d'images persistantes repose pour une grande partie sur la présence de telles valeurs. On les retrouve surtout dans des situations (ou des images de situations) qui confirment la régularité du monde. La forme ancestrale de telles situations est fournie par les mythes et les hymnes. Les *mythes* constituent le modèle même de récits dans lesquels les irrégularités sont l'exception et la régularité la règle. Le mythe fait appel à une notion du temps dont, en fait, un contenu temporel est absent : il raconte l'intemporalité des valeurs universelles. Le temps n'y joue de rôle que sous la forme d'une « répétition du même », ce qui est, si l'on veut, le contraire du mouvement : car le mouvement nécessite un espacement de moments dans le temps. Les mythes, dit Lotman (en se référant implicitement à Bakhtine), « reduce the world of anomalies and surprises which surrounds humanity to norm and orderliness. They tell not of one-off exceptional events, but of events which are out of time, endlessly repeated, and in this sense, unchangeable. [réduisent le monde d'anomalies et de surprises qui entoure l'humanité à la norme et à l'ordonnement. Ils ne parlent pas d'événements uniques et exceptionnels, mais d'événements situés hors du temps, répétés à l'infini, et en ce sens, invariants.] » (Lotman 1990: 152) Lévi-Strauss dit à ce propos : « Repetition has as its function to make the structure of myth apparent [La répétition a pour fonction de rendre apparente la structure du mythe] ». (Lévi-Strauss 1968: 229 ; cf. aussi 1968: 102-106).

La mise en scène de la régularité est également un élément central des *hymnes* (et des hymnes nationaux), qui évoquent l'unité harmonieuse du peuple, de la nature et de l'histoire. Dans de tels récits, toutes les tensions sont évacuées au profit de l'évocation d'une harmonie parfaite.<sup>cxix</sup> Mais on retrouve aussi des éléments mythiques dans des récits moins ambitieux. Il est frappant que constater que les situations dans lesquelles la régularité est la norme et auxquelles participent des objets ou des personnes de valeur y occupent une place essentielle. On remarque que la plupart des récits populaires s'achèvent sur une situation harmonieuse dans laquelle un besoin humain élémentaire se trouve satisfait : un environnement naturel harmonieux (soleil couchant sur un paysage paisible, après-midi d'été), un sentiment euphorique d'appartenance collective (la consommation de gaufres dans la bande dessinée *Néron*, le festin aux sangliers chez *Astérix*) ou l'entrée euphorique dans une institution sociale qui renvoie indirectement à la vie collective (le mariage de la princesse, le baiser hollywoodien, un procès où la justice triomphe, un couronnement, un hommage public comme dans *La guerre des étoiles* ou dans les films de pirates avec Errol Flynn). De plus, les récits populaires s'ouvrent



souvent sur une situation de départ harmonieuse qui d'une part renvoie à une activité essentiellement collective (la représentation du village gaulois dans *Astérix*, l'attente du bonheur d'un prochain mariage dans le roman grec, le sentiment d'appartenance communautaire d'une petite ville des années cinquante dans les romans de Stephen King ou des films de David Lynch) et, d'autre part, à l'unité symbiotique d'une communauté humaine et de son contexte naturel ou culturel (un lieu de villégiature paradisiaque, un jour de printemps, la quiétude initiale du bureau du détective privé). De telles images présentent toutes les caractéristiques des constructions imaginatives que Bakhtine désigne du nom de « *chronotope idyllique* ». Les idylles sont très souvent des « hymnes à la vie ». Le scénario intertextuel de l'idylle se retrouve dans différents types textuels : non seulement dans les idylles classiques (comme le *Daphnis et Chloé* de Longus ou d'autres poèmes bucoliques dans lesquels le « lieu amène » est un thème fréquent), dans le roman pastoral du XVI<sup>e</sup> siècle ou dans le roman de terroir et des lignées des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, mais aussi dans le roman sentimental anglais, le roman d'apprentissage allemand et la comédie romantique d'Hollywood. Les idylles constituent des formes narratives qui poussent à l'extrême la mise en scène de la « régularité » et de la répétition. En effet, elles thématisent des processus cycliques (la répétition de phénomènes naturels, les répétitions de la vie sociale) qui interviennent dans un espace paisible, à l'abri de tout danger. Au rebours des chronotopes de conflit, ces thèmes sont l'exact contraire des anecdotes et des actions qui entretiennent le suspense.

Une chose qui frappe dans l'étude des interprétations paysagères est la tendance à mettre unilatéralement l'accent sur l'un des deux concepts du temps. Tantôt, le paysage est interprété à partir du concept de la répétition, tantôt l'interprétation le donne comme contingent et accidentel. Cette dernière option est surtout fréquente dans les interprétations de caractéristiques paysagères qui renvoient à la modernité.

Ci-après, nous voudrions commenter brièvement ces deux approches stéréotypées des espaces-actions paysagers en nous arrêtant quelque peu à deux structures chronotopiques élémentaires. La première est placée sous le signe de la répétition ; nous parlerons dans ce cas de chronotopes d'équilibre ; dans l'autre, le hasard et la différence forment le noyau essentiel, et nous parlerons de chronotopes de conflit.

Potteiger et Purinton développent deux autres concepts pour ces deux types d'interprétation, à savoir « le foyer » – « *the chronotope of the home* » et « la route » – « *the chronotope of the road* ».

#### 2.4.4 Hestia et le chronotope d'équilibre

Hestia en Hermès, deux figures de la mythologie antique, renvoient à des composantes structurelles fondamentales de la narrativité. Dans les récits, ces deux figures se conditionnent l'une l'autre ; elles partagent le monde du récit en deux composantes de base : Hestia renvoie aux espaces-action qui mettent en scène un « dedans » et évoquent la clôture, l'immobilité, la vie domestique ; Hermès, quant à lui, symbolise les espaces-action qui mettent en scène le « dehors » et le relie à l'ouverture, la mobilité et la rencontre. Dans le récit, ces composantes peuvent se répéter à l'infini. Tantôt, on aura affaire à des images paisibles, tantôt, ce seront des images qui renvoient à l'inquiétude et au bouleversement. Les variations que l'on pourra mettre à jour seront d'autant plus nombreuses que l'étude s'attachera à des unités plus petites. Parfois même, on trouvera des images de conflit dans des chronotopes d'équilibre ; ou à l'inverse, une image harmonieuse sera imprégnée de conflit. Pour cette raison, une étude qui se limite aux chronotopes en tant que tels ne pourra jamais donner lieu à des interprétations textuelles convaincantes. De telles recherches ne fournissent guère plus qu'un catalogue de contrastes ; de plus, une interprétation textuelle sur la base de reconstructions subjectives d'éléments imaginatifs ne peut être beaucoup plus qu'une variante de l'herméneutique traditionnelle. La force de la méthode d'étude doit plutôt résider dans les affirmations générales que l'on pourra énoncer sur une culture narrative donnée. Comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, l'étude des chronotopes liés à l'espace-action permet de repérer des types chronotopiques (comme par exemple des formes externes et psychologiques de l'équilibre et du conflit) et de montrer l'influence des images du monde sur les événements concrets.

Pour qu'il y ait chronotope d'équilibre, deux conditions doivent être assurées. L'espace doit constituer un tout clos ; de plus, le schème temporel (*pattern*), dans le cadre de ce système isolé, doit présenter des mouvements répétitifs ou à tout le moins répétables. C'est ce qu'exprime la déesse grecque Hestia, gardienne du foyer. Dans le chronotope idyllique, le mariage de la « régularité » et de la « maison » s'exprime parfaitement. Le chronotope idyllique est nommé tel d'après le grec *eidyllion*, qui est un court poème descriptif évoquant de paisibles scènes pastorales et champêtres. Une idylle se caractérise par un espace homogène et isolé (« l'unité idyllique du lieu », on la trouvera par prédilection dans un « coin de l'espace », affirme Bakhtine<sup>cxv</sup>), irrigué par un temps cyclique. Herman Pleij, par exemple, souligne que les récits du pays de cocagne sont placés sous le signe de l'harmonie : « de verjongingsbron, een permanent lenteklimaat, volslagen harmonie zonder haat of nijd en altijd muziek en dansen [la fontaine de jouvence, un printemps éternel, une harmonie complète, sans haine ni envie, et la musique et la danse toujours et partout] ». <sup>cxvi</sup> Au centre de l'idylle, il y a le paysage familier des montagnes, des champs, des rivières, la maison, et des

événements étroitement liés à la succession des générations (le cycle parents – enfant – petit-enfant) et aux processus naturels (le cycle du jour et de la nuit, des saisons, des années et des siècles).

Les espaces-action dont les images s'inscrivent dans un chronotope d'équilibre sont dans le fond des narratifs mythiques, qui appartiennent aux formes de récit les plus anciennes de l'humanité. Dans le mythe, le narrateur et son public se soumettent à la vérité intemporelle de processus cosmiques intemporels. Ils se rangent dans le cadre de processus supra-individuels et, ainsi, permettent au temps de se détacher de l'expérience individuelle. Les idylles tendent déjà à sacraliser les traditions collectives et les rapports collectifs avec la nature en isolant les régularités du groupe humain et de la nature et en les élevant à une structure détachée de l'agir individuel. Dans les mythes, cette tendance s'affirme davantage : les phénomènes décrits y deviennent des vérités universelles. Ce faisant, les mythes fixent des normes universelles (le meurtre, la vengeance et le blasphème sont démonisés et attribués à des puissances divines et intemporelles) – avec, d'ailleurs, une très grande efficacité. Ne fût-ce que parce qu'ils se répètent à l'infini dans les cultures et les traditions orales, les mythes ont acquis un caractère sacré.

Contrairement aux idylles, les mythes font plus que louer des traditions répétables dans un univers qui procède de façon cyclique. Dans les mythes généalogiques, ceux des dieux et des ancêtres, l'influence des traditions normatives est portée à son paroxysme. Plutôt que de mettre en scène des traditions, de tels récits portent sur l'origine même des traditions. En ce sens, ce sont les meilleurs exemples de « mythes sacraux ». Mineke Schipper, africaniste, indique par exemple : « Mythes verklaren de oorsprong van de mens, zijn relaties met de goden, de voorouders, de grond waarop hij leeft, de hem omringende natuur en zijn eigen cultuur. Ook wordt in mythen de godenwereld beschreven en het leven van de allereerste voorouders. [Les mythes expliquent l'origine de l'homme, ses relations avec les dieux, les ancêtres, le sol sur lequel il vit, la nature qui l'entoure, et sa propre culture. Les mythes décrivent aussi le monde des dieux et la vie des premiers ancêtres.] »<sup>cxvii</sup> A première vue, de tels mythes offrent de fortes ressemblances avec les idylles : les communautés des dieux y sont décrites comme une famille qui se réunit régulièrement (festins dans Asgard ou sur l'Olympe), qui opère dans un espace clos (Asgard est une cité entourée de murailles ; le ciel, au sens de royaume des dieux, est inaccessible), et où chaque membre de la famille exerce une fonction spécifique. Les théogonies et les mythes ancestraux vont cependant plus loin que l'idylle dans leur prétention à décrire un équilibre originel. Ces récits explicatifs d'une situation harmonieuse, par leur reprise, leur répétition, leur interprétation incessante par le narrateur mythique (un prêtre, un éducateur), permettent à ce dernier, mieux qu'au narrateur idyllique, d'exercer une action normative. En réaffirmant sans cesse une

situation originelle, le narrateur mythique proclame la justesse fondamentale de l'ordre du monde.

Seuls certains groupes de récits manifestent une orientation exclusive soit vers les chronotopes d'équilibre, soit vers les chronotopes de conflit. Dans les mythes et les anecdotes, on peut effectivement parler d'un choix pratiquement exclusif pour l'un ou l'autre type d'espace-action. Toutefois, dans la majorité des récits, le narrateur recherche un dosage équilibré des deux. C'était déjà le cas dans la religion grecque. Jean-Pierre Vernant, anthropologue et historien, voit dans l'alternance entre chronotopes d'équilibre et de conflit un système qui prend sa signification par l'interaction entre ces deux types. En évoquant les deux catégories spatiales de l'imagination, Hestia et Hermès (qui sont les analogues des catégories temporelles Aion et Tyché), il résume ainsi le noyau de la culture occidentale du récit : « S'ils font couple, pour la conscience religieuse des Grecs, c'est que les deux divinités se situent sur un même plan, que leur action s'applique au même domaine du réel, qu'ils assument des fonctions connexes. Or, au sujet d'Hestia, pas de doute possible : sa signification est transparente, son rôle strictement défini. Parce que son lot est de trôner, à jamais immobile, au centre de l'espace domestique, Hestia implique, en solidarité et contraste avec elle, le dieu véloce qui règne sur l'étendue du voyageur. À Hestia, le dedans, le clos, le fixe, le repli du groupe humain sur lui-même ; à Hermès, le dehors, l'ouverture, la mobilité, le contact avec l'autre que soi. »

Le sentiment d'être chez soi qui se forme dans un environnement familial et bienveillant (dans un « *familiar territory* »<sup>cxviii</sup>) est une constante de tous les chronotopes d'équilibre. Ce sont des images qui reposent sur le désir d'espaces qui offrent accueil et abri. De façon complémentaire, ce désir s'accompagne d'une exclusion de tout ce qui est inhospitalier et non reconnaissable. Les ennemis des contes habitent invariablement au bord d'un espace hostile ou dans des pays lointains. Pour autant que l'inconnu et l'étranger soient évoqués, ce qui est loin d'être toujours le cas, on le situe dans un espace « d'exclusion » : au-delà des montagnes, là où règne la mort et le malheur, la solitude et l'isolement, là seul est le lieu où l'on est irrémédiablement perdu. Dans l'espace clos d'un chronotope d'équilibre, tout reste « calmement » à sa place, tous les éléments sont décrits avec précision et s'inscrivent dans un système « posé », maîtrisé, contrôlé. Cet équilibre spatial est ressenti comme un « intérieur » destiné à exclure tout ce qui n'est pas en équilibre. Foucault parlerait à ce propos d'une hétérotopie, un espace alternatif qui, tout comme l'utopie, diffère de l'espace dominant et quotidien tout en étant réel et reconnaissable. Une vallée idyllique dans laquelle les touristes se retirent au calme, ou encore un village rural et idyllique, loin des dangers de la grande ville, se rapprochent beaucoup de quelques-unes des hétérotopies énumérées par Foucault : le cimetière, la bibliothèque, le navire de croisière. Comme

caractéristique de telles hétérotopies, Foucault indique dans *Des Espaces autres* qu'ils se rapportent à tous les autres espaces, leur apportent une réponse, en sont un retournement ou une déviation. La caractéristique principale des images dans lesquelles sont reconstruits des espaces-action idylliques est – tout comme dans « l'hétérotopie » foucauldienne – l'exclusion. À côté d'hétérotopies qui incarnent des situations idéales, il y a les prémodernes « hétérotopies de crise » et les modernes et bourgeoises « hétérotopies de déviation, (...) dans [lesquelles] on place des individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée ». <sup>cxxiv</sup> Les images idylliques sont des portraits dont on a gommé ou exclu ce qui est négatif : elles cultivent un « intérieur » absolu et gardent à distance, « à l'extérieur » ce qui est irrégulier ou anormal.

Un même « mécanisme d'exclusion » se manifeste dans les schèmes temporels (*patterns*). Foucault insiste sur l'intrication du temps et de l'espace, sur « cet entrecroisement fatal du temps avec l'espace ». La définition de l'hétérotopie inclut également la caractéristique de l'hétérochronie, où les hommes se trouvent « dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel ». <sup>cxxv</sup> Si le changement, le développement temporel jouent un rôle important dans l'image de l'équilibre, l'espace-action en équilibre n'en connaît pas moins une conscience du temps qui s'écarte de ce qu'on peut entendre par « développement temporel », « développement dans le temps » dans la vie quotidienne. La progression du temps ne s'y effectue pas de façon linéaire (que celle-ci soit lente ou rapide), mais constitue bien plutôt un détour qui, depuis un « état de repos », passe par des actions pour revenir à un état de repos. Dans le chronotope d'équilibre, les actions sont conçues de façon à agir comme autant de confirmations de l'équilibre. Lorsqu'un chronotope d'équilibre contient des éléments fortuits et des contingences, elles seront présentées comme des écarts – qui plus est, des écarts mis au service de l'équilibre. C'est ainsi que la situation idyllique du repos (l'été, la saison féconde) a besoin d'une relation avec les processus de déclin (l'automne, culminant dans l'infécondité de l'hiver) pour qu'un cycle puisse être décrit. De même que les feuilles, après leur chute, deviennent humus nourricier de nouvelles plantes, de même, les processus de déclin permettent la croissance. En d'autres termes, les écarts ne sont ici évoqués que pour préserver l'équilibre du système fermé de l'idylle. Le monde social se revêt d'une même cyclicité : l'âge mûr et adulte correspond à l'état de repos, soumis au changement apparent des processus de déclin (la vieillesse et la mort) et de croissance (régénération au travers des enfants et dans l'amour porté au conjoint, dans le cadre du couple où les enfants sont conçus et naissent). Dans ce cas également, le temps est un donné abstrait : les contingences qui caractérisent le temps du quotidien sont écartées, on leur refuse toute « place » dans le récit idyllique. En fait, rien ne change jamais, il n'y a pas d'imprévu, seuls les changements réguliers sont représentés. Chez Deleuze et Guattari, le concept « d'Aion » désigne pratiquement le

contraire : « floating, nonpulsed time proper to Aeon, in other words, the time of the pure event or of becoming [le temps flottant, non pulsé d'Aion, en d'autres termes, le temps de l'événement pur ou du devenir] ». <sup>cxxvi</sup> Depuis *Différence et Répétition*, Deleuze tente de redéfinir le concept de « répétition » en le contrastant avec les habitudes et les idées générales (ce à quoi on l'applique habituellement). Bien que sur le plan philosophique, nous nous sentions proche de l'idée de la répétition comme devenir, comme « répétition du même comme différent », nous utilisons dans cette étude le concept dans le sens incriminé par Deleuze. Parce que le chronotope d'équilibre est purifié de tout développement irrégulier, on l'associe spontanément au bonheur, à l'accomplissement ou à l'espoir. Cette raison permet d'expliquer l'importance du rôle joué par le chronotope d'équilibre dans l'imagination littéraire. Frye voit dans l'idylle un modèle du mode comique, comme dans les récits qui se terminent sur un *happy end* ou qui célèbrent l'intégration de l'individu dans un ensemble plus vaste. <sup>cxxvii</sup>

Le concept de « chronotope d'équilibre » peut s'appliquer sans difficulté aux paysages. Reprenons l'exemple de Ruiselede : les acteurs de l'histoire du « village de moulins » de Ruiselede sont indissociablement unis à leur environnement, le paysage de Ruiselede, ou en constituent une partie intégrante et explicite. Il est essentiel de remarquer que les développements de l'intrigue découlent de l'interaction des forces de l'homme et de la nature, comme il convient à un paysage racontant un récit de type idyllique. Parmi les acteurs intervenant dans ce récit, on peut citer notamment les moulins, les rivières, la S.A. De Coster, les autorités locales et la justice. Tous sont des « *flat characters* », des personnages « plats », « à deux dimensions ». L'idylle porte sur les heurs et les malheurs d'une communauté villageoise ; à ce titre, les habitants de Ruiselede forment un personnage principal en tant que tel. Comme à l'époque du folklore, il n'y a pas encore d'individu s'émancipant et se dégageant de la communauté, cette dernière intervient dans le récit comme une unité, un personnage unique. Nous pouvons comparer cette situation à l'image de la société agricole que nous présentent de nombreux tableaux de l'époque romantique, à savoir un groupe de gens effectuant des travaux collectifs aux champs. C'est aussi pourquoi le récit se présente pour l'essentiel sous la forme de tableaux descriptifs. Dans ce type de sociétés, les faits quotidiens possèdent une forte valeur d'information, que le narrateur communique au lecteur.

#### 2.4.5 Hermès et le chronotope conflictuel

Dans les cultures anciennes qui « fonctionnent au mythe », les systèmes d'interprétation et d'explication doivent beaucoup à leur capacité à composer des chronotopes d'équilibre ou à les employer comme stratégie d'interprétation. La culture de folklore de périodes

plus récentes, en revanche, projette des images dans lesquelles prend corps une variante profanisée des chronotopes d'équilibre. Toutefois, c'est d'une autre manière encore que la culture occidentale du récit s'oppose au mythe idéaliste : dans les récits tels qu'on les raconte depuis d'Antiquité, le monde est pensé par définition en termes ambivalents. A côté des chronotopes d'équilibre, ces récits reconnaissent l'existence de conflits fondamentaux et les expliquent comme un élément nécessaire de la structure de l'univers. Pour les narrateurs de l'Occident, le « sublunaire » n'est pas seulement (et, dans certains cas, pas du tout) un effet dérivé du « supralunaire », mais est pris comme point de départ pour une réflexion sur le monde. L'attention portée aux images de conflit telle que nous la reconnaissons dans la culture occidentale du récit nous en donne la preuve. On pourrait affirmer que nos récits comportent toujours une dose d'anti-utopisme et d'anti-idéalisme. En termes philosophiques : nos récits sont pluralistes, non absolutistes.

L'une des meilleures formulations du conflit entre systèmes d'interprétation et d'explication idéaliste et pluraliste se lit dans *A Pluralistic Universe* de William James. James y décrit l'ambivalence cultivée par l'homme occidental comme une opposition entre les deux systèmes philosophiques suivants : « The doctrine on which the absolutists lay most stress is the absolute's 'timeless' character. For pluralists, on the other hand, time remains as real as anything, and nothing in the universe is great or static or eternal enough not to have some history. But the world that each of us feels most intimately at home with is that of beings with histories that play into our history, whom we can help in their vicissitudes even as they help us in ours. This satisfaction the absolute denies us; we can neither help nor hinder it, for it stands outside of history. It surely is a merit in a philosophy to make the very life we lead seem real and earnest. Pluralism, in exorcising the absolute, exorcises the great de-realizer of the only life we are at home in, and thus redeems the nature of reality from essential foreignness. Every end, reason, motive, object of desire or aversion, ground of sorrow or joy that we feel is in the world of finite multifariousness, for only in that world does anything really happen, only there do events come to pass. [La doctrine sur laquelle les absolutistes insistent le plus est le caractère 'intemporel' de l'absolu. Pour les pluralistes, en revanche, le temps reste aussi réel que toute autre chose, et rien dans l'univers n'est assez grand ou statique ou éternel pour n'avoir pas quelque histoire. Mais le monde dans lequel chacun de nous se sent le plus familier est celui composé d'êtres ayant des histoires qui interfèrent avec la nôtre, que nous pouvons aider dans leurs vicissitudes, de même qu'ils peuvent nous venir en aide dans les nôtres. Cette satisfaction, l'absolu nous la refuse ; nous ne pouvons ni lui venir en aide ni l'entraver, car il est en dehors de toute histoire. C'est à coup sûr un mérite, pour une philosophie, de nous faire paraître la vie même que nous menons comme une chose réelle que l'on peut prendre au sérieux. Le pluralisme, en exorcisant

l'absolu, exorcise le dé-réalisateur de la seule vie qui nous soit familière, et, de ce fait, rachète la réalité en arrachant sa nature à une essence qui serait une extériorité fondamentale. Toute fin, raison, motif, objet de désir ou d'aversion, source de peine ou de joie que nous éprouvons se trouve dans le monde du fini et du divers, car c'est dans ce monde seulement que les choses arrivent réellement, et que les événements se passent.] »<sup>cxxviii</sup>

Les éléments dont parle James dans ce passage, à savoir « l'histoire » et les « événements », génèrent des images de conflit. Là où une chose se passe, il y a résistance de la matière. Tantôt, cette résistance provient d'éléments matériels de la nature (les forces naturelles), tantôt elle trouve son origine dans des éléments d'origine anthropomorphe (l'opposition d'autres hommes). En ce sens, les événements du « bas monde », du « monde sublunaire », sont caractérisés par le conflit. Les images qu'ils suscitent dans les récits, nous les appellerons des chronotopes de conflit. Dans sa forme la plus extrême, le chronotope de conflit se retrouve dans des récits anti-idylliques : légendes évoquant de mystérieuses malformations, de tares ou de comportements inacceptables, tragédies traitant de concours malheureux de circonstances, ou encore (dans des récits plus terre à terre), anecdotes parlant de nouveautés (*novella*). Dans des récits plus complexes, le chronotope de conflit permet d'insérer dans le récit des « péripéties » ou une situation de crise (psychologique notamment). Ce type de chronotope applicable à l'espace-action se retrouve tantôt sous la forme d'une situation idéal-typique de déshumanisation (l'enfer chez Dante), d'un comportement à affronter (les forces maléfiques dans les récits d'aventure étudiées par Joseph Campbell et Vladimir Propp), tantôt sous la forme d'une situation négative à surmonter (la condition modeste du picaro dans les romans de brigands, le labyrinthe de la confusion et de la menace dans les histoires d'épouvante) ou encore, d'un résultat défavorable de décisions que l'on a prises (les déformations déshumanisantes du ou des héros dans la tragédie).

Pour qu'il y ait chronotope de conflit, le temps doit être pris dans des mouvements qui entrent en conflit avec le centre du chronotope, à savoir le héros et ses objectifs (les « *goal-directed plans* » de Herman<sup>cxxix</sup>). C'est pourquoi l'on peut affirmer que le noyau temporel du chronotope de conflit est l'aventure. Au sens littéral, la notion « d'aventure » désigne des événements contingents, des *in-cidents*, qui *inter-viennent* sur la route de l'individu, lui *arrivent*, et qui sont réparés par des contre-actions tout aussi « aventureuses ». En raison de ce concept du temps, le chronotope de conflit est placé sous le signe des anomalies et de la rupture de l'ordre et de la « quiétude ». Tantôt, Tyché est favorable à l'homme aventureux, tantôt elle lui est défavorable ; elle est l'instance responsable de la « chance », de la « fortune » des hommes ou, au contraire, de leur « malchance », de leur « infortune ».



Dans *Filosofie van het landschap [Philosophie du paysage]*, Lemaire associe l'influence croissante du concept de la « différence » au « déracinement » qui marque la condition humaine moderne : « De moderne mens is niet alleen aan de tijd van de profane geschiedenis uitgeleverd, maar evenzeer aan de profane ruimte. (...) Op twee manieren heeft de moderne westerling zijn traditionele houvast verloren: de herhaling heeft haar betovering opgeheven en het heilige centrum is geëxplodeerd. [L'homme moderne n'est pas seulement livré au temps de l'histoire profane, mais tout autant à l'espace profane. (...) L'homme occidental moderne a perdu ses points d'ancrage traditionnels sur deux plans : la répétition a perdu son charme et le centre sacré a explosé.] »<sup>cxxx</sup> Il s'agit là de deux éléments typiques de l'idylle – l'abri et le retrait – que l'homme moderne récuse. L'image idyllique du monde d'antan ne suffit plus et explose. Cette explosion de l'image idyllique du monde ne reste pas sans conséquences : « Omdat we gebroken hebben met de georiënteerde Herhaling – waarbinnen de mens oorspronkelijk bij zichzelf was juist door bij zijn oorsprong en zijn bestemming te zijn – zijn we eksentrisch geworden, hebben ons voor alles geopend door elk centrum te likwideren, zijn overal wel min of meer thuis, maar zijn tegelijkertijd overal ontheemd, zelfs in het huis dat we gewoonlijk bewonen. [Parce que nous avons rompu avec la Répétition orientée – au sein de laquelle, originellement, l'homme résidait auprès de soi précisément parce qu'il résidait auprès de son origine et de sa destination – nous sommes devenus excentrés, nous nous sommes ouverts à tout en liquidant tout centre ; nous nous sentons plus ou moins chez nous partout, mais dans le même temps nous sommes partout déracinés, jusque dans la maison où nous habitons d'habitude.] »<sup>cxxxi</sup> Ainsi, les caractères principaux de l'image mythique/idyllique du monde se perdent : le chaos règne désormais en maître – tant sur le plan spatial que sur le plan temporel. Pour l'homme moderne, l'espace-temps confiné et la répétition éternelle sont des éléments oppressants.

Un chronotope de conflit est donc un espace-action dans lequel interviennent des processus irréversibles. C'est aussi ce qui se vérifie dans les transformations paysagères de Ruiselede. Habiter et travailler semblent devenir deux fonctions – deux actions ou *tasks* – placées en opposition. Au cours des années, l'utilisation de l'espace dans et autour du village en vient à être l'objet de conflits : « De reukhinder en de verkeersoverlast van het zwaar vrachtwagenvervoer rond de dorpskern zijn onvereenigbaar met het verlangen naar een rustige woonomgeving. [Le odeurs et la gêne occasionnée par le trafic de poids lourds autour de l'agglomération sont incompatibles avec le souhait de vivre dans un environnement serein.] »<sup>cxxxii</sup> Ainsi a surgi un « conflit d'actions » entre ceux qui exigeaient un « espace habitable » (et tranquille) et d'autres qui souhaitaient continuer à y déployer des activités quasi-industrielles. C'est que depuis les années 1960, en raison de son excellente situation géographique, Ruiselede est devenu

un village de plus en plus recherché comme lieu de résidence. Ces conflits autour des fonctions et de l'aménagement de l'espace ont donné lieu à une médiation de la part des autorités publiques, qui a élaboré des plans régionaux d'occupation des sols tenant compte de paramètres tels que l'emploi et la qualité de vie. Dans le cas de Ruiselede, il a été décidé d'ériger une sorte de mur vert qui divise le paysage en deux.

Les actions ci-dessous (essentiellement des lois, des décrets et des arrêtés) ont déterminé le déroulement du récit, le « cours de l'histoire » : elles sont à la base des phénomènes qui font du paysage de Ruiselede un chronotope de conflit.

*Droit de vent [Windrecht]* : ce droit a été créé parce qu'un moulin a besoin, autour de ses ailes, d'un certain périmètre sans obstacles afin de pouvoir fonctionner de manière optimale. Ce droit entraîne l'interdiction d'implanter certains éléments spatiaux gênants dans un rayon de quelques centaines de mètres autour des moulins. Le droit de vent a perdu de son utilité avec la venue des machines à vapeur, qui utilisaient une autre force motrice que le vent.

*Plan de secteur régional [Gewestplan]* : l'arrêté royal du 28 décembre 1972 en matière de plans de secteur prévoyait un zonage par fonctions pour l'ensemble de la Région flamande. En raison de l'échelle concernée, cette affectation s'est faite de manière peu précise, ce qui allait conduire à des problèmes importants par la suite (comme par exemple la situation hors zone de certaines habitations). Le plan de secteur régional a donné des solutions *ad hoc* à un grand nombre de problèmes qui se posaient à l'échelle communale. Le classement de l'abattoir comme zone industrielle en constitue un bon exemple.

*Règle du remplissage [Opvulregel]* : la « règle de remplissage » inscrite dans l'arrêté royal du 13 décembre 1978 permettait d'ériger, dans les zones non destinées à l'habitat (par exemple, les zones agricoles), des constructions dans l'espace compris entre deux bâtiments implantés à moins de 70 mètres l'un de l'autre. La règle du remplissage, et surtout son application très souple, a été l'un des principaux facteurs de l'extension linéaire du bâti le long des routes, considérée comme néfaste pour l'aménagement du territoire en Flandre. Par exemple, c'est à la suite de cette mesure que toute la Bruggestraat a été construite. Pour sauver ce qui restait d'espace ouvert, la règle du remplissage a été abrogée par le Parlement flamand en 1993.

*Maintien et entretien des monuments et des paysages urbains et ruraux [Instandhouding en onderhoud van monumenten en stads- en dorpsgezichten]* : cet arrêté du Gouvernement flamand du 10 mars 1994 consacre l'importance du paysage flamand en tant qu'élément culturel de plein droit. Il reconnaît également l'intérêt du paysage de moulins.

*Législation VLAREM*: ce nouveau Règlement flamand de 1991 portant sur le Permis d'environnement (VLAREM), modifié en 1996, avait pour but de clarifier et d'homogénéiser les dispositions de l'ancien Règlement général pour la protection du travail (RGPT). Les nouvelles dispositions comportaient notamment une limitation du permis dans le temps et son couplage au permis de bâtir. Elles prévoyaient en outre l'intégration à la procédure d'un rapport sur les incidences environnementales (RIE) [milieueffectenrapport (MER)].

*Schéma de structure d'aménagement de la Flandre [Ruimtelijk Structuurplan Vlaanderen]*: le Schéma de structure d'aménagement de la Flandre constitue une vision scientifiquement étayée sur la manière dont il convient de gérer l'espace en Flandre – une denrée rare – afin d'obtenir une qualité d'aménagement aussi grande que possible. Le Schéma est en vigueur depuis 1997 en tant que cadre directeur pour la gestion de l'espace et le restera jusqu'en 2007, moment où un nouveau Schéma sera adopté pour la période allant jusqu'en 2017.

*Décret sur l'aménagement du territoire [Decreet Ruimtelijke Ordening]*: ce décret du 1er mai 2000 dispose que l'ancien système d'aménagement et de zonage régional sera remplacé par un système de Plans d'exécution territoriaux [Ruimtelijke uitvoeringsplannen (RUP)]. Ces plans d'exécution se basent systématiquement sur la vision d'un Schéma de structure d'aménagement afin d'éviter autant que possible les affectations et zonages *ad hoc*.



# 3

## **ESPACE-MOUVEMENT : LE PAYSAGE COMME TRANSFORMATION**

### 3.1 Catalogue d'images

### 3.1.2 Introduction

Ce catalogue propose en images un aperçu de ce que représente l'espace-scénario. De même que dans les chronotopes littéraires, l'intrigue se construit par la relation entre actions, le scénario impliqué dans la visualisation projective se développe au fur et à mesure des relations qui se tissent entre images. Plus que les images en tant que telles, il s'agit donc d'analyser les liens qu'elles entretiennent. C'est la tension chronotopique entre images qui fait qu'elles se situent activement au sein d'un scénario, qu'elles s'avancent en acteurs d'un récit en construction. Le choix d'images qui suit est donc à lire comme un catalogue de différentes puissances relationnelles ou potentialités scénaristiques élémentaires. À partir de cette lecture, qui se doit d'être analytique, pourront alors se dégager plusieurs paramètres qui rendent compte de ces potentialités. La plupart des images constituent en effet des séries logiques, c'est-à-dire des ensembles logiques dans lesquels on peut déceler, d'une image à l'autre, soit des variations ou des dissemblances, soit des transformations ou des généalogies, des chronologies ou des périodisations, des diachronies ou des synchronies – et l'on pourrait évidemment allonger la liste dès qu'ils s'agit de nommer les relations « chroniques » entre les images ; mais quel que soit leur nombre, tous ces éléments ont en commun d'être caractérisés par leur proximité. Plus que les « *taskscapes* » contenus dans les paysages ou les images du monde, dans lesquels l'œil glisse, à l'intérieur même de l'image, d'un élément à l'autre, nous sommes ici confrontés à un passage mental dans le vide très fourni pour aller d'une image à une autre, d'une réalité représentée à une autre. Dans ce glissement entre images, parfois à la limite de l'imperceptible, se trouve la puissance d'activation de la construction de scénarios, que l'on peut appeler la *puissance projective*, dès qu'elle porte sur une situation vouée au changement.

### 3.1.3 Images du monde



*Brueghel, Les moissonneurs, 1565.*



*Valckenborch, L'Escaut à Anvers, 1590*

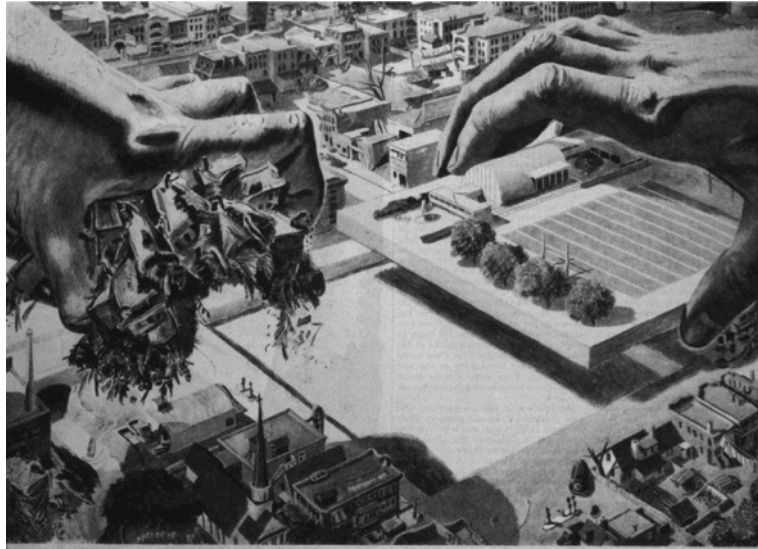


*Humphrey Repton, Beaudésert, Staffordshire, Marquis of Anglesea, 1816.*



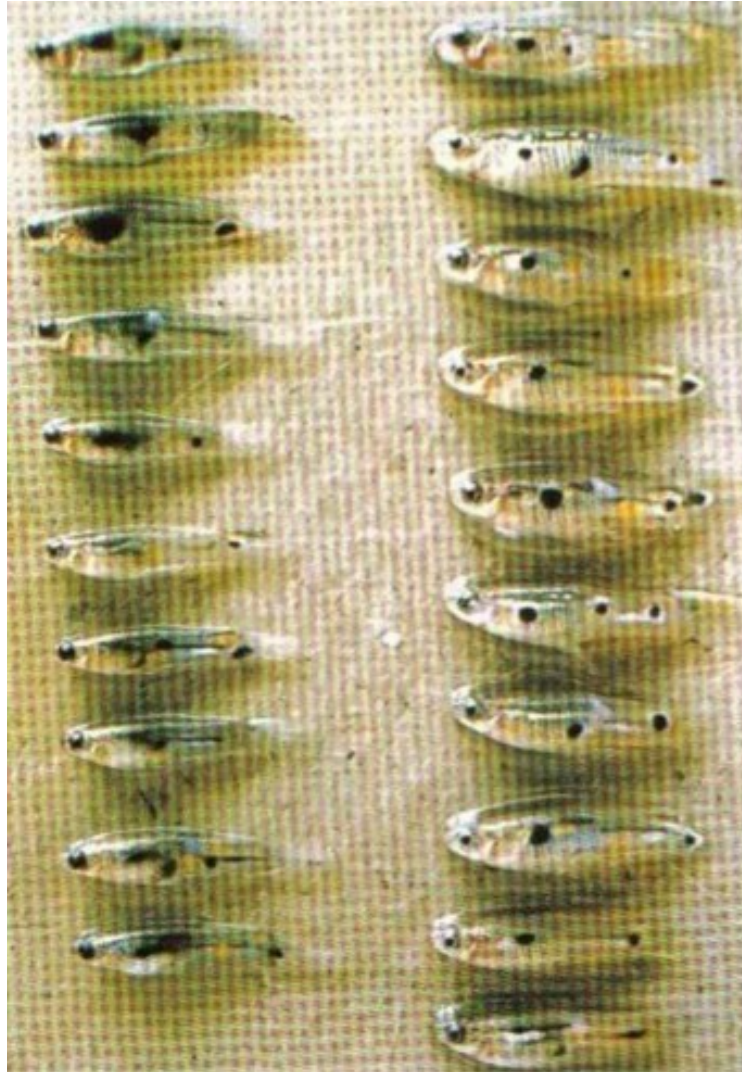
### 3.1.4 Images discursives

*Louis Kahn.*



### 3.1.5 Dissemblances

*Variations d'une espèce de poissons.*



*Othon Fiersz, La Côte de Grâce, 1906-07.*



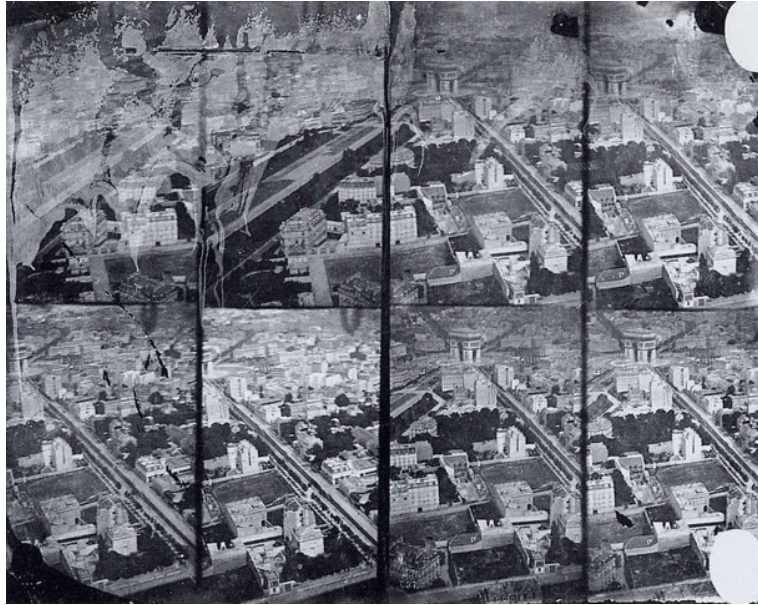


*Othon Friesz, Anvers, vue du port, 1906.*



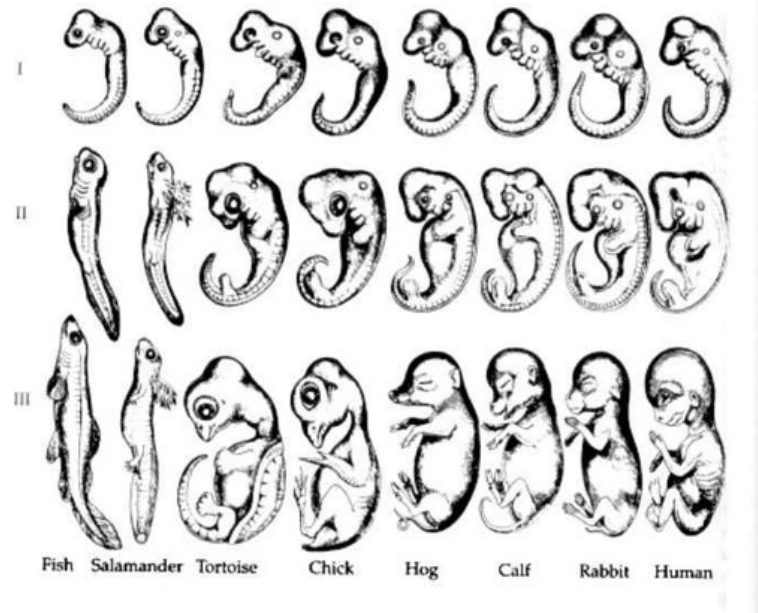
### 3.1.6 Variations de cadrage

*Prises de vue depuis la tour Eiffel*



### 3.1.7 Variations thématiques

*Développement de l'embryon de différentes espèces*



*Sebastiano Serlio, les trois genres du drame antique.*



a



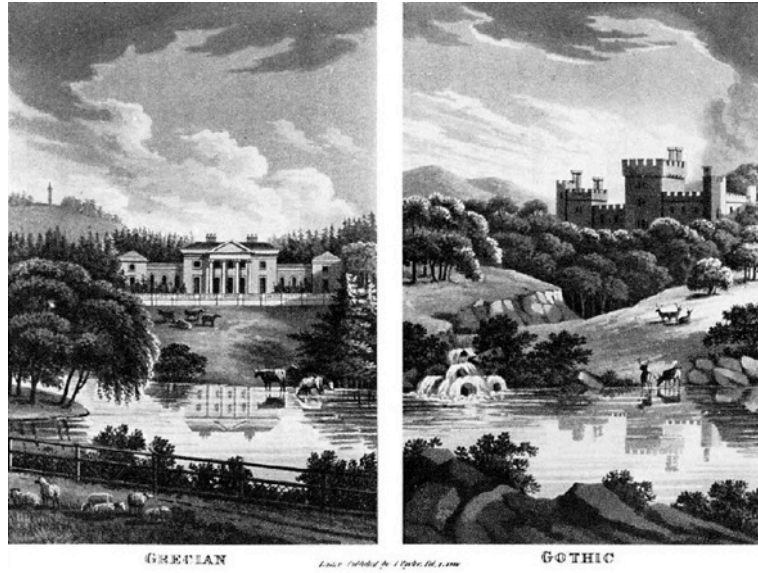
b



c

- a. Tragédie (dans un décor de palais)
- b. Comédie (dans un décor de rue)
- c. Satyre (dans un décor champêtre).

*Humphrey Repton, Grecian and Gothic, (1816 ?).*



*Richard Payne Knight, Downton Castle, (1794).*

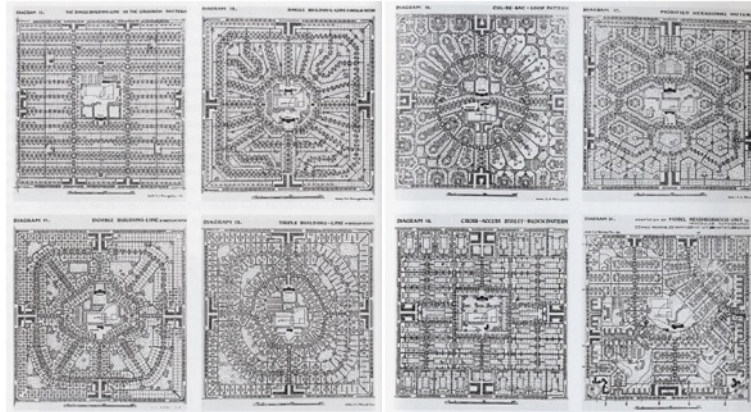


« Richard Payne Knight (1750-1824) was a connoisseur, author and owner/designer of Downton Castle, between 1774 and 1778. Pevsner, in the *Art Bulletin* for December 1949, traces the origins of the Downton design to Vanburgh Castle and Strawberry Hill. Richard Payne Knight was the grandson of an ironmaster and the son of a clergyman. Pevsner believed he was more interested in sexual symbolism than anything else. This interest is revealed in Knight's book on *The Worship of Priapus*. Richard Payne Knight wrote a Poem, *The Landscape* (1794) in which he mocked the 'smooth' style of Lancelot Brown. This led to the 'picturesque controversy' between Knight, Price and Repton. Richard Payne Knight designed a castellated mansion with a picturesque garden at Downton. The architectural style was 'mixed', just as Humphry Repton was later to propose a 'mixed' approach to garden design. He also came to agree with Repton that a house should have a terrace in the foreground to frame the view of the landscape. [Richard Payne Knight (1750-1824) était un amateur d'art, auteur et propriétaire/concepteur de Downton Castle, construit entre 1774 et 1778. Dans l'*Art Bulletin* de décembre



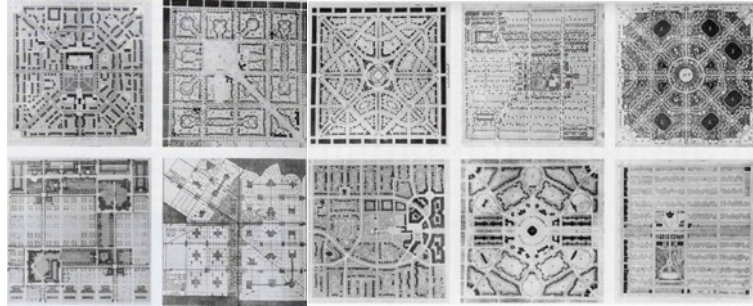
1949, Pevsner fait remonter l'origine de la conception de Downton à Vanburgh Castle et Strawberry Hill. Richard Payne Knight était le petit-fils d'un maître de forges et fils de pasteur. Selon Pevsner, son principal sujet de préoccupation était le symbolisme sexuel, comme on peut le voir dans l'ouvrage qu'il a consacré au culte de Priape. Richard Payne Knight a également écrit un poème, intitulé *The Landscape* (1794), dans lequel il se moquait du style « lisse » de Lancelot Brown. Cette écrit polémique a donné lieu à la « controverse sur le pittoresque » opposant Knight, Price et Repton. La demeure de Downton conçue par Richard Payne est un manoir crénelé, entouré d'un jardin pittoresque. L'architecture était de style « mixte » ; de la même façon, Humphry Repton allait plus tard proposer une approche « mixte » pour l'architecture de jardins. Il accorda également à Repton qu'une demeure devait être précédée d'une terrasse à l'avant-plan de façon à cadrer la vue sur le paysage.] »<sup>cxxxiii</sup>

*Harvard City Planning Series, 1932.*



« Diagrams from study conducted for the Harvard City Planning Series : (a) single building line in the gridiron pattern, (b) single building line in irregular pattern, (c) double building line in irregular pattern, (d) triple building line in irregular pattern, (e) cul-de-sac-loop pattern, (f) modified hexagonal pattern, (g) cross-access street-block pattern, (h) adaptation of model neighborhood unit to irregular topography. [Schémas d'une étude menée pour la Harvard City Planning Series : (a) alignement simple suivant la structure orthogonale, (b) alignement unique de structure irrégulière, (c) double alignement de structure irrégulière, (d) triple alignement de structure irrégulière, (e) cul-de-sac en boucle, (f) structure hexagonale modifiée, (g) structure en îlots avec accès transversal, (h) adaptation d'une unité de voisinage à une topographie irrégulière.] »<sup>cxxxiv</sup>

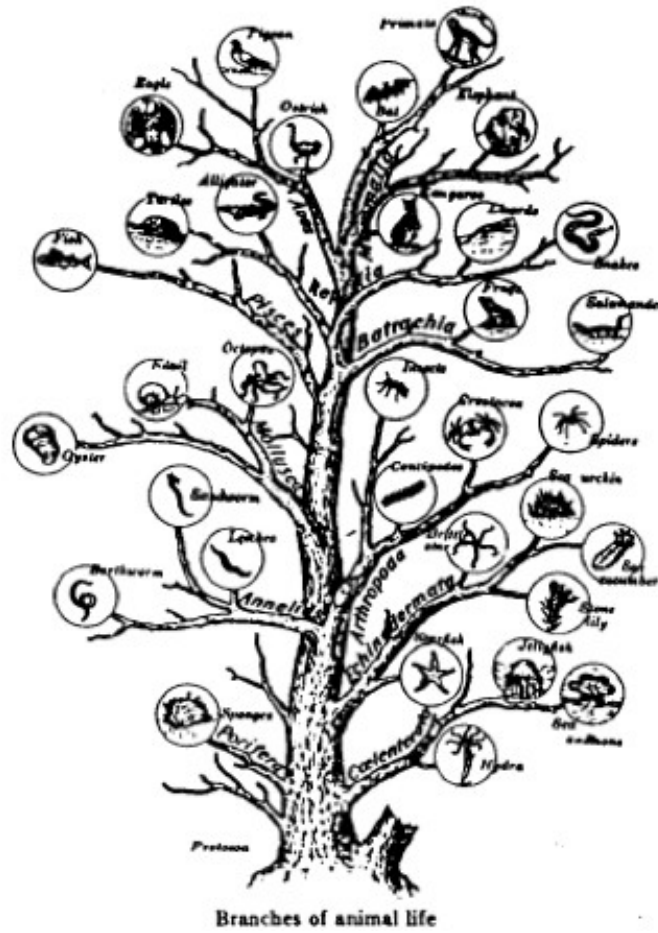
*Chicago City Club Competition, 1913.*



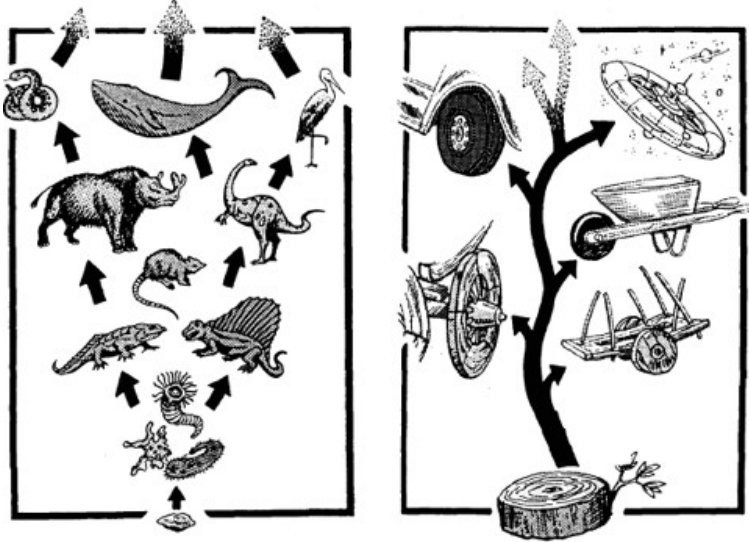
???okx John Conron<sup>xxxv</sup>

### 3.1.8 Généalogies évolutives

Arbre généalogique de la vie animale



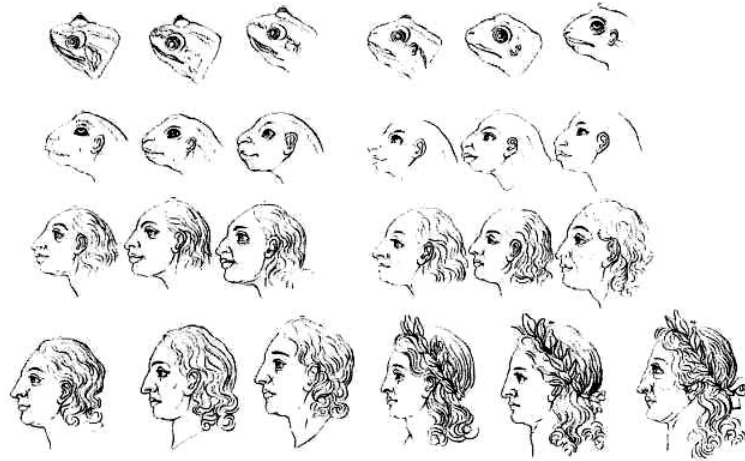
*Darwinisme biologique et darwinisme technologique*



### 3.1.9 Morphismes



*J. K. Lavater, Morphisme grenouille Apollon.*



*Lawick & Müller, Metamorphose...Portrait...?, 1996.*



« Les "morphings" de visage exercés par Lawick et Müller, au croisement exact où deux identités singulières fusionnent pour engendrer une entité unique, hybride, susceptible de modéliser l'expérience de la fusion. »<sup>cxxxvi</sup>

### 3.1.10 Transformations chronologiques

*Kiliman Djaru, Avant/après le réchauffement climatique).*



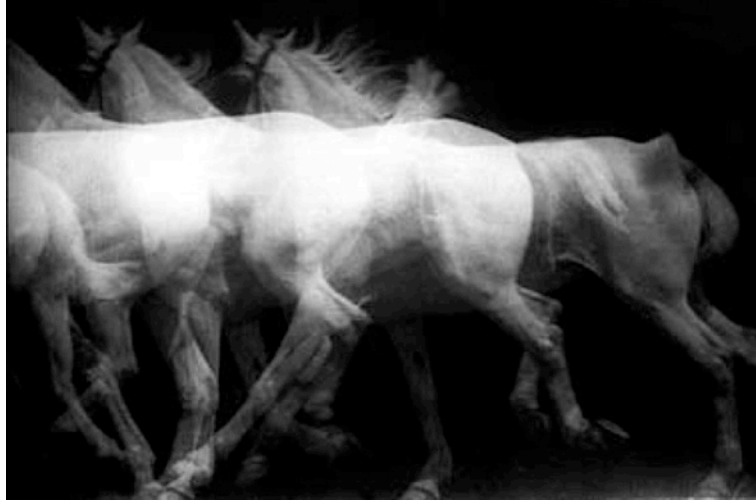
*Avant/Après*



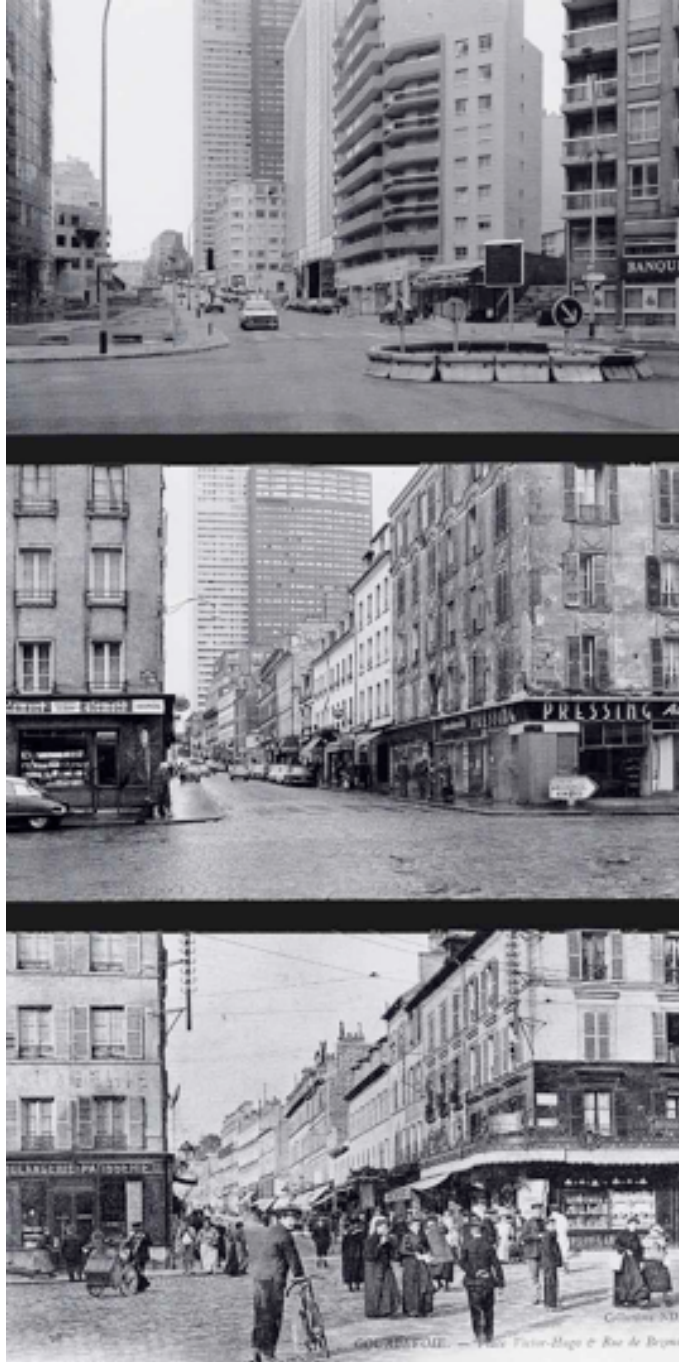
*Tsunami, Before / After.*



*Étienne-Jules Marey.*

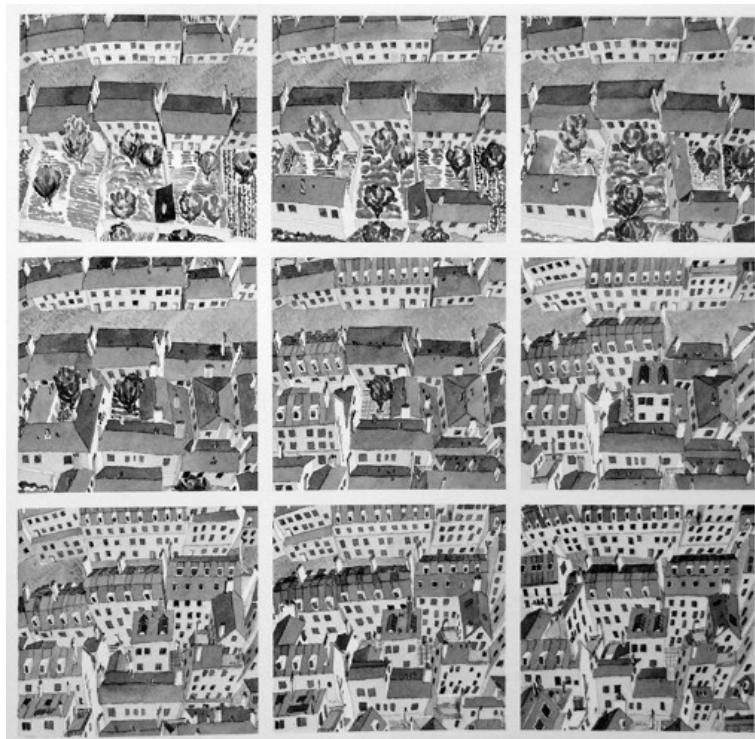


*Alain Blondel, Laurent Sully-Jaulmes, place Victor Hugo et rue de bezons à Courbevoie, 1905-1972-1993.*





*Spiro Kostof, Paris, le remplissage urbain.*



« Stages of urban infill, on the Parisian model. At first, houses sit on the heads of the plots, with gardens behind (1). In the next stage, the gardens are gradually built over (2-4). From then on, the story is one of heighthening, as streetfront and then backlot buildings are raised, and the open spaces are further reduced to gloomy courts and airshafts. [Étapes du remplissage urbain sur le modèle parisien. Au départ, les maisons sont construites à l'avant des parcelles et possèdent un jardin à l'arrière (1). Dans un deuxième temps, on construit progressivement dans les jardins (2-4). Ensuite, le bâti se développe en hauteur : des étages sont ajoutés aux bâtiments à front de rue et aux constructions à l'arrière ; les espaces libres se réduisent à des courettes sombres et à des colonnes d'aération.] »<sup>cxxxvii</sup>

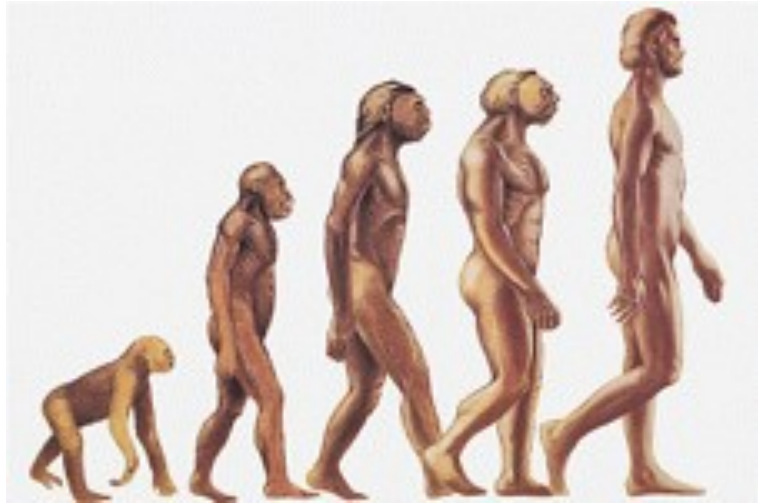
### 3.1.11 Transformations cinétiques

*Pellicule de film montrant un tramway urbain qui passe.*

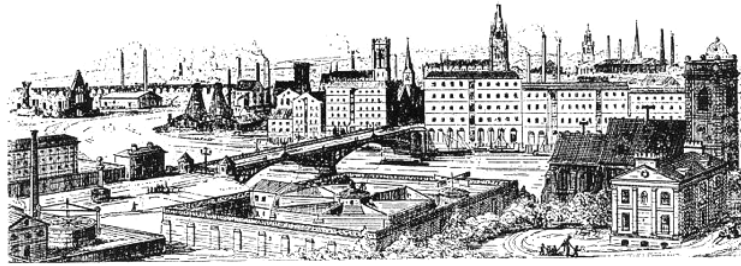


### 3.1.12 Transformations évolutives

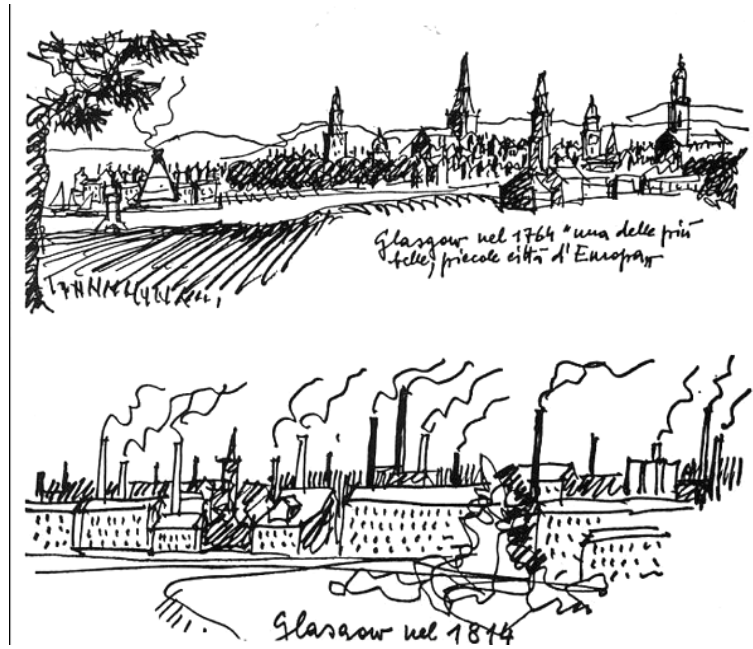
*Evolution du chimpanzé à l'homme.*



*Welby Pugin, Glasgow, 1841.*



Carlo Aymonino, 1965.



*Patrick Geddes.*

## Yesterday



*Living and Working in the Smoke*

## To-day



*Living in the Suburbs - Working in the Smoke*

## To-morrow



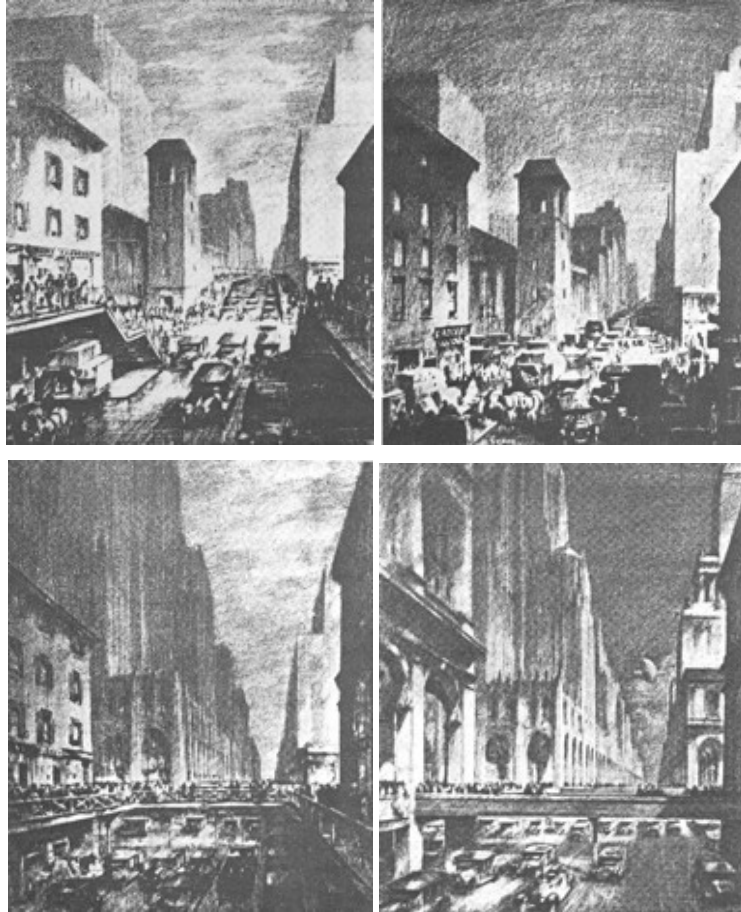
*Living & Working in the Sun at WELWYN GARDEN CITY*



*Karl Grüber, Ville allemande en 1180, 1350, 1580 et 1750.*



*Corbett Hjarvey, New York City Regional Plan 1929.*



*Johannes Göderitz & Rainer Hoffmann, 1957.*



Bild 46. Über gleichartigen, bescheidenen Wohnhäusern erheben sich die Türme gotischer Städte als weithin sichtbare Sinnbilder der Kräfte, die das Leben der Stadt beherrschen. Lübeck nach Merian, Ausschnitt.

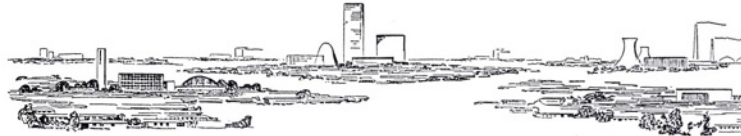


Bild 47. Nur über niedrigen Wohnhäusern können sich in einer modernen aufgegliederten Stadt alle Bauten der Arbeit und des öffentlichen Lebens zu einer ausdrucksvollen Silhouette von symbolischer Bedeutung erheben.

*Paul De Roose, 1979.*

*waar de relatie stad-landschap vroeger nog bestond...*



*... is ze nu meestal « weggebouwd » door ongestructureerde  
stadsuitbreiding*

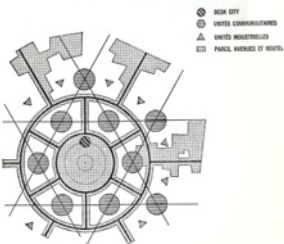
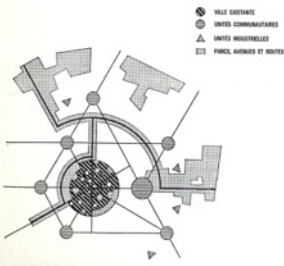
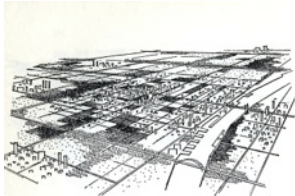
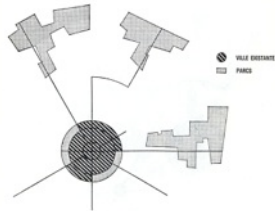


« Là où, avant,  
existait encore la  
relation ville-  
campagne ...

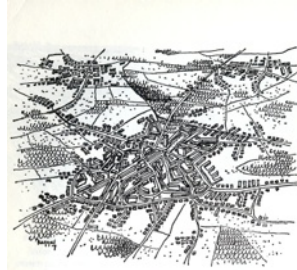
... elle est aujourd'hui  
le plus souvent  
"déconstruite" par une  
extension urbaine  
non-structurée. »

### 3.1.13 Variations par scénario

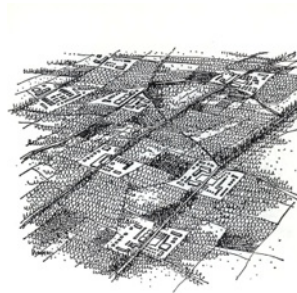
*E.A. Gutkind, Le crépuscule des villes*



*E.A. Gutkind, Le crépuscule des villes*



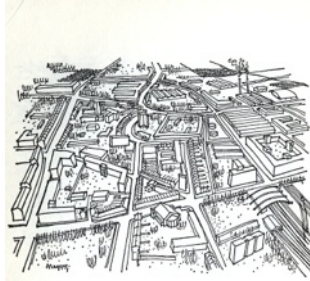
Antagonisme de la ville et de la campagne  
Paysage toléré  
Décentralisation imparfaite  
Hiérarchie des localités  
Monstre à tentacules  
Stratification sociale  
Concentration culturelle  
Désordre industriel  
Isolement rurale  
Exploitations agricoles archaïques  
La production commande



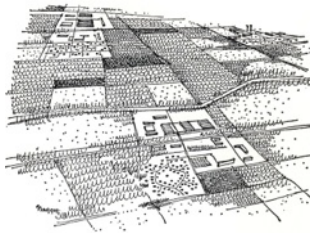
Une zone unique  
Paysage partout présent  
Dispersion parfaite  
Égalité des communautés  
Agglomération claire  
Affinité sociale  
Unité culturelle  
Isolement industrielle  
Intégration rurale  
Exploitations agricoles rationnelles  
La consommation demande



*E.A. Gutkind, Le crépuscule des villes*



Vastes fragments  
 Milieu en concentration  
 Rigidité et enrégimentation  
 Unité par répétition  
 La cour arrière  
 Rue principale  
 Filonerie commerciale  
 Monotonie sociale  
 Industrie ou agriculture  
 Civilisation : le cinéma



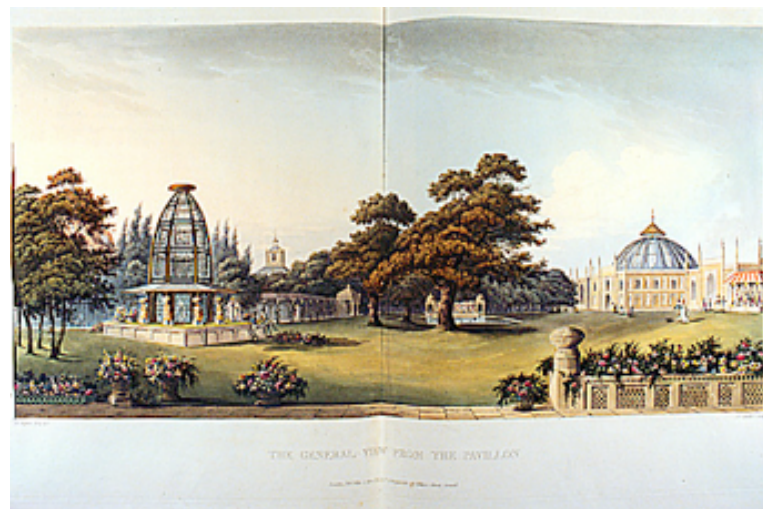
Petites unités  
 Milieu en expansion  
 Vitalité et ouverture  
 Unité par diversité  
 Le parc continu  
 Centre social  
 Récréation  
 Éveil social  
 Industrie et agriculture  
 Culture : tout l'environnement

### 3.1.14 Variations projectives

*Denis Delbaere et Katia Emerand*<sup>cxxxviii</sup>

### 3.1.15 Transformations projectives

*Humphrey Repton, Brighton, 1808.*



*Humphry Repton.*



*Humphry Repton.*

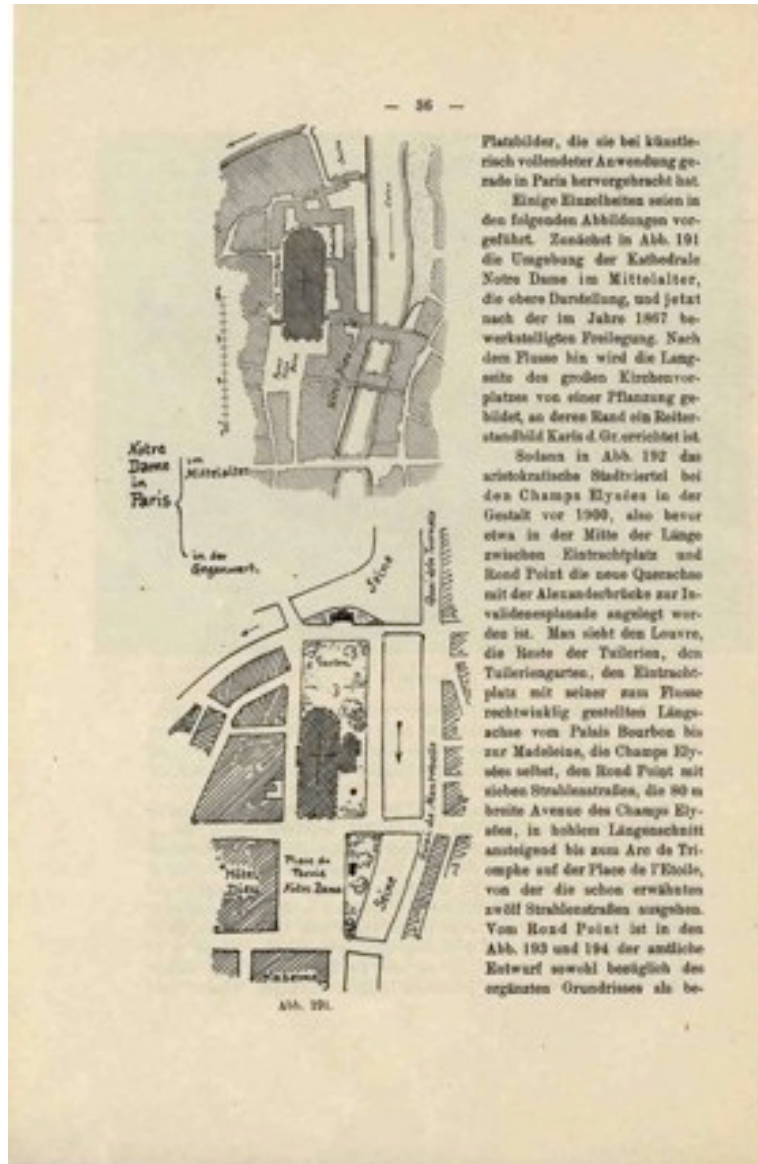


*Humphry Repton.*





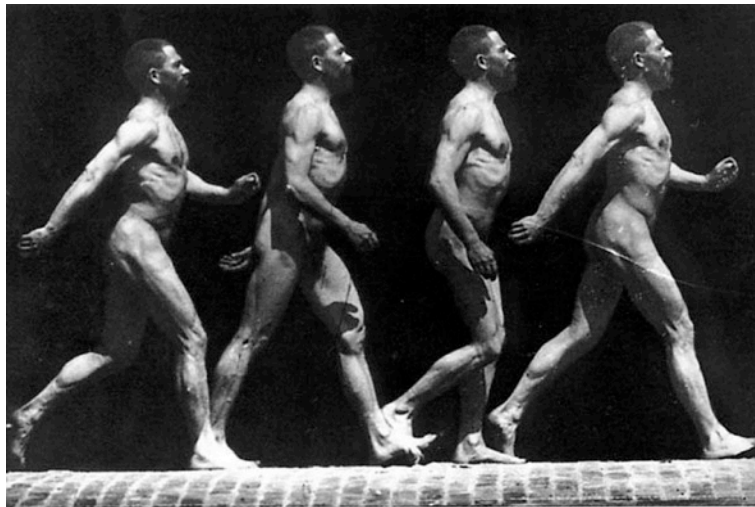
Joseph Stübben<sup>cxxxix</sup>



### 3.2 La chronophotographie

La chronophotographie est une technique datant du début du XIXe siècle ; elle consiste à fixer un objet en mouvement à de multiples reprises et à intervalles rapprochés. En montrant ces images rapidement les unes après les autres, le mouvement fixé peut être recomposé et évoqué.

Figure 3.1 :  
Étienne-Jules Marey, chronophotographie.



La chronophotographie, mise au point dès le XIXe siècle, consiste à prendre à intervalles réguliers une série de photos d'un objet en mouvement. Cette technique fut utilisée tout d'abord par Eadweard Muybridge aux États-Unis et Étienne-Jules Marey en France. La chronophotographie suggère le mouvement et peut être considérée comme le prédécesseur de la cinématographie.

La chronophotographie s'attache davantage au processus qu'à l'image en soi. La « recondensation photographique », ou « re-photographie », intègre l'aspect temporel. C'est pourquoi, intuitivement, on sera aisément amené à assimiler la chronophotographie au récit.

Edward Muybridge, *Femme descendant des escaliers*, fin du XIXe siècle.<sup>cx1</sup>



Tout comme le cliché isolé, la chronophotographie incite le spectateur à la narration. Mais contrairement à la photo isolée, il s'y installe d'abord un dialogue des images entre elles. Pour autant, cela ne signifie pas qu'il faille minimiser le rôle du spectateur dans la formation du récit – encore que les impulsions communiquées au spectateur y soient différentes que dans le cas de la photo isolée. Les séquences renforcent notre curiosité. Nous voulons connaître les récits qui sont à la base des transformations du paysage. Le spectateur veut compléter les chaînons manquants. Les séries photographiques demandent donc bien à être complétées et, ce faisant, favorisent l'innovation. Il ne s'agit pas de trouver *le* trajet suivi, mais de rechercher *un* trajet à suivre. Il n'y a pas une seule et unique vérité.

Somme toute, la chronophotographie demande une opération semblable à celle qui consiste à lire entre les lignes.

Pourtant, on pourrait avancer que la chronophotographie est un bon médium pour raconter le récit, « l'histoire », du paysage. Elle est plus objective qu'une représentation unique de ce dernier. Il y est davantage question d'un enregistrement du récit du paysage que de la narration du récit du photographe – encore que cette affirmation aussi, il faille la nuancer : le choix d'un paysage donné par le premier photographe contient déjà en soi une certaine détermination. C'est ainsi que Massart a fréquemment choisi des lieux se trouvant à proximité d'une gare, parce qu'il aimait faire usage du dense réseau de chemins de fer nationaux et vicinaux pour ses déplacements. De même, il avait une préférence pour les lieux situés en bordure de route. « *Massart nam verschillende camera's en een assistent mee op pad. Hij maakte scherpe en gedetailleerde foto's door te werken met negatieven op dezelfde grootte (ook ongeveer dertig op veertig centimeter). Deze negatieven op glasplaat waren zwaar, en de uitrusting moest verplaatst worden per kruitwagen of ezelskar. Veel foto's zijn dan ook genomen in de buurt van een station, aan de rand van de weg... [Massart emportait plusieurs appareils photographiques et se faisait accompagner d'un assistant. Il prenait des photos nettes*

*et détaillées en recourant à des négatifs toujours de même taille (de trente sur quarante centimètres environ). Ces négatifs sur verre étaient lourds ; l'équipement se transportait en brouette ou dans une charrette tirée par un âne. C'est pourquoi beaucoup de ses photos ont été prises près d'une gare et au bord de la route...]* »<sup>cxli</sup>

Ce que la reconduction photographique fait moins, par contre, c'est raconter le regard d'une société sur les paysages. Sur la manière dont le paysage est considéré à un moment donné par une société donnée, les séries photographiques donnent moins d'informations qu'un cliché unique, pour lequel le photographe a toute liberté de choix quant au paysage à photographier.

Plusieurs campagnes photographiques, aux États-Unis, au Canada, en France et ailleurs, ont tenté de réaliser des séries chronophotographiques, en contrôlant, parfois jusqu'à l'extrême, la répétition exacte du point de vue, du cadrage, de l'éclairage, du moment de la prise de vue dans l'année, etc. Le résultat de cette méthode se rapproche d'un effet « stroboscopique », bien que la fréquence et les intervalles des prises de vue de la chronophotographie paysagère ne soient évidemment pas comparables aux applications stroboscopiques en médecine, par exemple. Sur le plan théorique, l'analogie est néanmoins intéressante car elle nous met devant l'effet cinématographique que procure l'enchaînement des séries chronophotographiques, et nous montre la similitude de ces modèles d'observation basés sur la découpe temporelle et la fixation de l'information momentanée. Des photos enregistrent tous les détails, mais elles ne font pas ressortir les particularités importantes, comme cela arrive dans les dessins. L'analyse de l'*effet filmique* de la chronophotographie comblera cette lacune en mettant en lumière l'aspect temporel et évolutif des paysages, et fera ressortir non pas des détails formels mais les processus particuliers des transformations.

Figure 3.2 :  
Third View, Salt Lake City (Timothy O'Sullivan, 1869; Gordon  
Bushaw, 1978; Mark Klett, Kyle Bajakian, Toshi Ueshina, 1997).





### Third View

Third View revisits the sites of historic western American landscape photographs. The project makes new photographs, keeps a field diary of its travels, and collects materials useful in interpreting the scenes, change and the passage of time.

The Third View project began in 1997 and completed fieldwork in the year 2000. Over the course of four years the project revisited 109 historic landscape sites, all subjects of nineteenth-century American western survey photographs. The project's « rephotographs » were made from the originals' vantage points with as much precision as possible. Every attempt was also made to duplicate the original photographs' lighting conditions, both in time of day and year.

Most sites are represented in a series of three views taken at different times. The original photographs were taken by photographers such as Timothy O'Sullivan, William Henry Jackson, John K. Hillers, and William Bell. The photographs were made for the western geological and geographical surveys of the 1860's and '70's. These surveys were lead by Ferdinand V. Hayden, Clarence King, Lt. George Wheeler, and Major John Wesley Powell. The survey photographs were typically the earliest to be made in the American West, and form the baseline of an important visual record. The pictures are benchmarks for monitoring physical changes in the land as well as providing access into the earliest ways land and culture were represented by photography.

The second views, from which our third views were based, were made during the late 1970's for the Rephotographic Survey Project (please see the book *Second View: the Rephotographic Survey Project*, Klett, Manchester, and Verburg, the University of New Mexico Press, 1984).

Third View was created specifically to investigate changes that have occurred since the landscape sites were last photographed, a time period ranging from twenty to one hundred and thirty years. In most cases there are three

photographs at each site, but Third View includes over a dozen sites that had not been rephotographed previously and in those cases there are only two views presented.

Like the Rephotographic Survey Project of the 1970's, Third View made repeat photographs each site. However, unlike the earlier project Third View also attempted to record the context under which the rephotographs were made. This web site samples only the rephotographic portion of the visual and aural materials collected at each site. Collateral materials such as interviews with people associated with sites and other sound files, video clips, field notes, artifacts, personal photographs from the project team, and site-related imagery such as Quick Time Virtual Reality panoramas were also collected. This material may be seen on the project's interactive DVD-ROM published along with the book *Third Views, Second Sights: A Rephotographic Survey of the American West*, Museum of New Mexico Press, 2004. The DVD includes two ways of experiencing the materials, either from a searchable database or from a more experiential « journey » which follows the routes of the field team.

From the beginning, the project explored techniques that are specifically designed for interactive programming on computers, and there were several earlier adaptations of the material, including the Third View Demonstration CD-ROM, first released in 2002. The web site includes sites visited by the project in its fieldwork as well as field notes by writer William L. Fox and other materials that may be helpful to others interested in devising their own rephotographic methodologies.

The Project's Personnel and Goals:

The project's original field team included photographers Mark Klett (Project Director and Chief Photographer for the Rephotographic Survey Project), Kyle Bajakian, Toshi Ueshina, and Byron Wolfe. Writer William L. Fox and photographer Michael Marshall later joined this group in its second and third season respectively. The project combined our interests in fine art photography, history, literature, the natural and social sciences, new digital technologies, design, and interactive media.

The team was motivated by many questions. First, we had an interest in understanding the physical changes that have occurred in the West since the last views were made. Among views taken in the 1860's, 1970's and 1990's, we asked: what kinds of changes have occurred in the last twenty years between pictures compared to the first one hundred and ten? Was there a trend to these changes? How can we create different perspectives on time and change?

A conceptual goal of the project was to address the obvious cultural changes that were part of many sites. We intended a new kind of survey, focused on the changing lands of the region, but also in the evolving West of the imagination. We believed that visualizing the relationships between land, time and culture would alter our perspectives on the West.

Third View is an updated version of the 19th century western geographical survey. We were drawn to the early surveys with their multiple observers working together on different tasks rather than to the prevailing practice of individual

photographers who represent the land through singular visions. We thus intended to refocus contemporary landscape practice by using collaboration and diversification as our model. Many of us also have science backgrounds, and we were attracted to earlier eras of natural history when art and science were more integrated than today. But, unlike our predecessors, we were endowed with late 20th century self-consciousness about our roles as photographers.

Rather than exploring unknown territory, this project re-explores the once sparsely populated lands of the West as it has become home to millions of Americans. The project team made a conscious decision to value a layered approach, one that preserves the complexity of the contemporary West rather than focusing on specific issues.

Major funding for Third View and its digital publication came from the Anderson Ranch Arts Center, Snowmass, Colorado.

© Third View Project, 2004.

Mark Klett  
School of Art  
Arizona State University

La re-photographie d'un paysage peut entraîner un changement du cours de l'intrigue du paysage photographié. La photographie peut servir d'outil pour introduire de nouvelles lignes narratives. C'est ce qu'illustre par exemple le *Rephotographic Survey Project*, lancé à la fin des années 1970 aux États-Unis. Grâce au projet, les paysages photographiés ont suscité un grand intérêt. Les points à partir des photos étaient prises sont devenus les coordonnées de nouvelles routes, transformant ces emplacements en lieux touristiques. De la sorte, les paysages photographiés ont acquis un usage inédit, induisant une expérience totalement différente.

La photographie peut également servir d'instrument de préservation du récit du passé.

Un exemple en est le projet de reconduction photographique au départ de l'exposition *Le dernier témoin. Le paysage de guerre du Saillant d'Ypres – De laatste getuige. Het oorlogslandschap van de Ieperboog*, présentée au musée *In Flanders Fields* à Ypres en 2005???. Dans ce projet, le paysage du Westhoek est pris comme un des derniers témoins qui soit encore à même de raconter le récit de la Première Guerre Mondiale, les témoins oculaires étant de plus en plus rares. En montrant ces photos, les initiateurs du projet soulignent l'importance de préserver ce « dernier témoin » et souhaitent empêcher que les traces du récit de la Grande Guerre ne soient définitivement effacées. Les plans de prolongation de l'A19 constituaient en effet une menace pour ce « dernier témoin ». Grâce notamment à l'exposition, cette portion d'autoroute ne sera pas construite et le récit de la Première Guerre Mondiale ne s'estompera pas davantage.

Photographier un paysage peut donc avoir un réel effet sur la suite de



son récit. Parfois, il y aura la volonté de conserver un paysage photographié parce qu'il a acquis une place dans notre mémoire collective. Si de ce fait certains paysages intéressants peuvent être préservés, il peut toutefois arriver aussi qu'ils soient isolés de leur environnement réel et perdre ainsi en dynamique.

Comme dans le cas du *Rephotographic Survey Project*, la photographie d'un paysage peut aussi conduire à un foisonnement de développements nouveaux. La photographie d'un paysage peut entraîner la formation d'un paysage dont la saisie se limite à un seul point de vue : le paysage cadré sur le cliché se fige, alors que le paysage alentour, hors champ, subit des modifications profondes par l'injection d'une dynamique nouvelle.

Les changements de cours sont fortement conditionnés par l'appréciation dont fera l'objet le paysage photographié. Si on considère qu'il présente une grande valeur, on tentera de bloquer son évolution autant que possible. A l'inverse, si le cliché dénonce une atteinte ou une évolution négative, il en résultera plutôt une modification du traitement du paysage photographié.

On ne se rend souvent pas compte des nouvelles lignes de récit que la photographie peut introduire dans un paysage. En s'y arrêtant, on peut imaginer qu'elle pourrait constituer un nouvel outil de planification spatiale.

Cela donne à penser que la panoplie des instruments de planification spatiale pourrait être conçue de façon bien plus large. Il n'est pas toujours nécessaire de travailler sur plans. Il n'est pas toujours utile d'intervenir de façon drastique et de réglementer fortement. Des interventions plus subtiles, comme par exemple la photographie, peuvent avoir un impact important sur le paysage. De plus, de telles interventions sont des outils de sensibilisation, susceptibles d'induire une adhésion plus grande aux projets et de favoriser les actions venant du public.

Ce que l'on connaît est source de plus-value et ce que l'on considère comme étant de valeur, on le gère mieux. C'est pourquoi il est important de donner une attention plus grande au paysage. La commande de reconduction des photographies de Massart et Charlier passée par le Vlaams Architectuurinstituut – Institut flamand d'architecture en coopération avec le Labo S, le laboratoire d'urbanisme, de l'université de Gand, s'inscrit d'ailleurs dans le cadre d'une campagne de sensibilisation sur la problématique des paysages urbanisés.<sup>cxliii</sup>

### 3.3 L'image suivante

*Dans une réflexion sur la construction d'une « quatrième image » qui suivrait, en 2025, celles de Massart (1904), de Charlier (1980) et de Kempnaers (2004), quatre jeunes architectes ont imaginé la suite de quelques séries chronophotographiques. Ces quatre chercheurs créatifs n'ont pas omis de bousculer les a priori qui sont au fondement de la reconduction photographique et de l'interprétation sémiotique des images.*

CONTOURS COGNITIFS ET L'IMPOSSIBLE CAGE

*Bert Callens*

*Jan de Moffarts*

*Lauren Dierickx*

*Elisabeth Mercelis*

C'est inéluctable. L'agriculture disparaît – ou disparaîtra – des projets des urbanistes en vogue ou visionnaires. Et de nouvelles fonctions n'attendent que d'occuper la place laissée vacante. Des fonctions – le hasard fait bien les choses – qui s'inscrivent parfaitement dans l'Image Exemple du Citadin Tout-Puissant, du citadin excursionniste, vacancier, villégiateur, corsaire de la campagne, pirate sans quartier qui fera son butin de tout, et d'abord des territoires les moins accessibles. Le citadin se légitime du droit du premier occupant et d'avoir prétendu le premier aux zones résiduelles qui ne manqueront pas de subsister, épars et sans structure, dans le Plat Pays. Cette pulsion, cette volonté apparemment définitive d'annexer la campagne au territoire urbain semble pouvoir assouvir ce rêve final du citadin : être l'occupant de la ville diffuse de Flandre, être le "métropolitain" accompli.

Mais ce désir de colonisation urbaine, existe-t-il vraiment autant qu'on le prétend ? Sommes-nous tous dans l'attente ardente d'autres campings à la ferme et de nouveaux itinéraires cyclistes balisés ? Ou bien les planificateurs prêcheraient-ils pour leur chapelle, couperaient-ils au plus court pour donner une solution commode et simpliste à des territoires aujourd'hui en friche et qui, des siècles durant, ont été voués à une agriculture qui désormais cède le pas à une cadence accélérée. Un oeil sur l'incapacité très belge à comprendre ce qu'est la planification à long terme, les planificateurs songent à des scénarios catastrophe lorsqu'ils pensent à la "mise en vacance" à grande échelle de ces zones. Le vacancier prêt à payer le maintien de son paysage rural constitue alors une planche de salut. Et pourtant, le paysage flamand est un champ plein de possibles, sans doute l'un des rares territoires où un aussi grand nombre d'acteurs en coprésence disposent d'autant de libertés de choix. Ce sentiment fictif d'être dans une "zone franche" est une situation typiquement belge, dont on voit régulièrement les manifestations dans les photos de Charlier et Kempnaers. La Flandre, un territoire qui n'est pas pris dans le corset d'une planification à outrance, caractérisée par une méthode dont le laisser-faire est une composante intrinsèque, peut justement exploiter cette image de bricolage et de particularisme. Ce sens original de l'appartenance recèle en effet des qualités diverses tant pour l'habitant et l'agriculteur que pour le vacancier, le "citadin diffus", l'amateur de nature ou le touriste.

Si nous abandonnons la perspective citadine, c'est précisément le

paysage qui peut constituer le dernier rempart, et le plus résistant, pour la création d'un domaine aux règles que l'on s'invente. En tant que dernière barricade devant la Métropole Flandre, le paysage connaît des contrastes accusés, contrastes entre ville et campagne, entre domaine public et domaine privé.

C'est ce fonctionnement contrasté sur lequel nous voulons travailler, car le paysage s'avère assez résistant – de longues décennies de non-planification l'ont prouvé – pour accueillir et intégrer des groupes aux intérêts divers.

Pour donner du paysage, ou du moins de l'image du paysage, une vision publique et porteuse, nous avons choisi certains cas typiques pour lesquels nous nous servons exactement des interventions désormais communes que sont les brise-vent, les pylônes électriques ou les écrans verts, éléments communs mais qui n'ont jamais eu d'usage spatial organisé. En mettant l'accent sur ces éléments de façon spécifique et selon chaque lieu, en en faisant des domaines connus ou reconnaissables dans un environnement générique, nous espérons provoquer un effet de contraste, susciter des paysages différenciés et distincts, et qui portent les traces de leurs contradictions. De la sorte, des lieux qui en soi n'ont pas beaucoup changé pourront signaler que d'autres usagers y sont les bienvenus.

*1.*

Grâce à la réglementation sur les engrais, la culture du maïs s'étend pour devenir un élément de plus en plus déterminant du paysage. Dans le même temps, l'intensification de l'agriculture et le bâti de type industriel qui l'accompagne fait naître le besoin d'écrans verts et d'éléments naturels ayant une fonction de remplissage paysager. De telles évolutions dans le secteur agricole peuvent être mises à profit en tant que mécanismes de structuration paysagère et trouver ainsi leur représentation. De grandes parcelles jaunes-camouflage structurent le plan d'une "région de maïs", le vert prétexte et croupion oriente le regard. Une culture de remplissage répandue comme le maïs peut de cette manière s'intégrer dans un réseau plus vaste, mieux, en devenir un élément porteur.

2.

Moyennant une bonne planification, l'agriculture en tant que telle peut se combiner de façon optimale avec les fonctions récréatives, la nature, l'habitat, le passage. Le maïs est accueillant aux visiteurs. Dans un champ de maïs, le fauchage crée des pièces, des chambres, où habiter, pique-niquer, dormir, seul ou en groupe. De telles lacunes, qui peuvent varier selon les saisons, sont également des sources de biodiversité spécifiques. La végétation de camouflage, de par son implantation spatiale, devient alors un "fil vert" pour les différents usagers qui s'y rencontrent. L'image publique est un élément porteur.

## 3.

En passant au crible les situations bricolées du quotidien, on peut en dégager des pièces d'un puzzle et insérer celles-ci comme éléments structurants à des endroits précis, créant ainsi une image susceptible d'être un élément porteur et public. Les initiatives privées et le besoin très flamand des mini-interventions ne s'y opposent pas forcément : elles aussi disposent d'un outillage "plastique". En modifiant l'échelle de ces éléments, les lieux deviennent un éclair qui éclaire et ramasse le paysage ailleurs épars, aléatoire, bricolé. Pour le passant, un usager trop souvent oublié, l'intégration d'éléments dont l'effet structurant joue à une échelle plus vaste que la parcelle évoque l'image d'un domaine public. Celui-ci à la fois souligne et fait contraste avec le fait que la plus grande partie du paysage appartient au domaine privé.

## 4.

La relation public-privé a son revers. Depuis la coquille qu'est la maison, l'oeil privé observe en retour et s'approprie l'espace arrière comme oeuvre d'art. L'horizon semble conçu spécifiquement pour s'insérer dans le cadre. Le paysage actif, habité, travaillé, devient une image qui donne aux habitants une opportunité de s'arracher à leur lotissement : habiter dans un paysage, c'est alors vraiment habiter un paysage. Cet horizon, qui ramasse une vaste étendue, donne aux habitants une voie d'identification : là où ils habitent, c'est différent du village voisin, pourtant très semblable. Si nous voulons mettre en avant le paysage – qu'il soit agraire, industriel ou urbanisé – comme image porteuse, complément et interlocuteur de l'urbanisation en marche, il importe qu'il s'ouvre à l'appropriation. Que l'on y habite ou que l'on s'y promène, un lieu doit avoir une certaine identité, posséder une image assez large pour qu'elle puisse attirer des usagers variés et leur permettre d'engager une relation avec le paysage de ce lieu. Le regard individuel, l'échelle réduite, sont souvent dissimulés derrière l'avant-plan d'une image collective ; pourtant, ils constituent un acteur important et représentent une fraction non négligeable du conglomerat d'usagers.



## 5.

Nous recherchons un paysage stratifié, une confrontation entre de nombreux acteurs, entre des forces contradictoires. Dans cette série, cependant, nous explorons les limites du "remplissage" de l'espace rural. Jusqu'à quel point les différentes activités peuvent-elles s'enrichir et se renforcer ? Quand naissent les compromis sans qualité ? Que faire ? Camper dans une ferme accessible ou faire halte en arrêtant sa voiture le long de la grand-route ? Strate après strate, le paysage est donné à des acteurs sans cesse variables qui, chacun, tentent au maximum de donner libre cours à leur individualisme. Ces décisions privées qui font le charme du pays flamand, faudra-t-il à un moment y mettre fin, ou faut-il les canaliser par un système de règles ? Où commence l'ensablement, le colmatage d'une dynamique rurale en soi très riche ? L'appropriation et l'adaptation continue du paysage paraît souvent conduire à une urbanisation rampante qui semble avoir la possibilité d'englober toute la Flandre. Mais on pourrait également penser en termes de paysagification rampante, une aspiration dans le vide de ce que devrait être le paysage comme illustration et comme "décor aéré".

## 6.

La manipulation formelle de petits éléments paysagers n'a-t-elle d'effet qu'à l'échelle de la photo ? Les formes déjà présentes et acceptées sont-elles assez prégnantes pour frapper en tant que porteurs publics d'une région dans la réalité ? Gardent-elles le pouvoir d'attirer et d'orienter notre regard sans l'aide du cadre photographique ?

Devant ces questions, la série des conteneurs a recours à une artillerie plus lourde : de grands équipements de stockage sont mis à contribution sur le plan formel, façonnent le paysage dans le sens de l'extraordinaire. Ce passage à l'extrême sur le plan de l'échelle et de la forme aiguise la question du non-urbain. Mettre l'accent sur la valeur d'image du paysage, n'est-ce pas justement un réflexe hyper-urbain ? Est-il permis, sans autre forme de procès, de réduire l'agrar et l'industriel à des papiers collés ?

## 7.

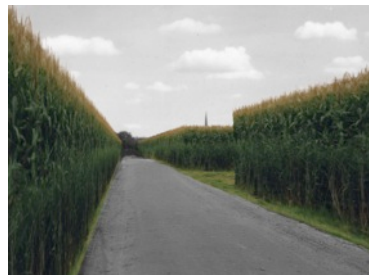
Cette image juxtapose deux acteurs différents, la nature originelle et l'infrastructure touristique qui l'exploite. Un écotope comme la dune comporte en soi un élément de hasard très spécifique ; elle se déplace sans tenir compte des lignes statiques qui fixent des limites dans le paysage. La façonnabilité est un élément intrinsèque des structures naturelles. Elle en fait des personnages qui peuvent engager des confrontations intéressantes avec l'homme constructeur.

Le route de la côté, l'artère vitale de la ligne côtière, se trouve à proximité sensible de la dune mobile, qui peut l'investir de façon à créer des îlots. Un lieu-touffe qui, par son isolation fortuite, peut précisément être envisagé comme l'ultime objet récréatif. Le lieu se déplace sous l'action du vent, dégageant en permanence de nouveaux tronçons de route, engageant sans cesse de nouveaux éléments définitifs qui deviendront la proie du calendrier excentrique de la dune. Ces endroits, qui surgissent sans planification et sont régulés par les zones naturelles, génèrent pour les citadins des lieux récréatifs en mouvement permanent. Par leur nonchalance et la perspective d'un changement continu, ces situations éminemment contextualisées ne créent-elles pas des lieux plus intéressants que les zones résiduelles telles que la planification les dévitalise ? Pour autant, la nature en tant qu'organisme créateur d'espace ne met pas la planification humaine en panne – quand bien même les dunes fixées par les constructions, les bosquets sans âme ne sont pas créateurs de dynamiques surprenantes ou fortes. Seul un système naturel qui dispose d'un champ de manoeuvre suffisant et de ressources suffisantes pourra se renforcer pour devenir "envahissant" et régénérateur.

8.

La deuxième série est destinée à une critique de la société de consommation et à l'enregistrement d'un résultat fixé à l'avance, tel que la perte. Les photographes projettent leurs propres normes et valeurs sur le paysage et se servent de leur médium pour fonder et prouver leur propre agenda. Pourtant, lorsqu'on y ajoute la troisième série, on voit que l'ensemble est plus à même d'explicitier les phénomènes à grande échelle et à relativiser ce que l'on est convenu d'appeler la banalisation. Les tendances se trouvent inscrites dans une image spatio-temporelle plus vaste, les courbes de l'évolution deviennent visibles. Des éléments qui paraissaient avoir disparu reviennent spontanément visibles au regard. Les délimitations de ce qui doit être protégé se font plus vagues. L'authenticité devient une notion relative. Ainsi, lorsque les séries s'accroissent, le paysage se trouve fixé sur la pellicule avec un moindre "ajout de valeurs". L'ensemble tend vers l'échantillon, vers le répertoire d'interventions dont la motivation peut ou doit se trouver hors champ. Un paysage de dune qui possède une valeur écologique lors d'un premier clichage deviendra absurde au fil du temps, car la dune a sa vie propre, sa mobilité. La quatrième image est une parodie – méthode destinée à faire apparaître la mémoire collective, le mode éteint ou mortifère de se rapporter à elle.





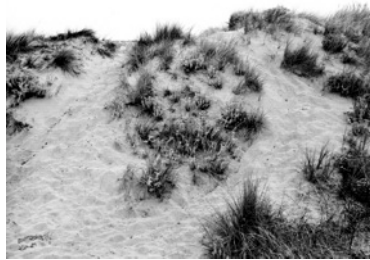
















*Annotations sur la matière chronophotographique*

Les séries d'images chronophotographiques montrent la même image à des moments successifs. La série invite à lire les images comme une transformation. Comme l'évolution du paysage au travers du temps.

On peut dès lors s'attendre à ce que le regard se mette à la recherche des modifications importantes. Une lecture de l'image en tant que telle ne s'opère, quoi qu'il en soit, qu'après une lecture au sein de la série.

Nous pouvons donc affirmer que l'image sera alors déjà chargée de la signification que lui confère sa position dans la série.

Notre travail comporte une strate sous-jacente qui creuse cette condition et veut permettre *a posteriori* une "première lecture" de l'image. Pour cela, nous soumettons l'image et la série à des opérations diverses. Il va de soi qu'à côté de leur rôle "d'ouvre-regard", elles servent également à annoter le médium photographie et, plus particulièrement, le donné de la série chronophotographique.

Une image miroir est une nouvelle image, même la loi sur le copyright ne le conteste pas. Ici, la technique est utilisée pour mettre en évidence de nouveaux éléments. C'est le truc de l'architecte, qui inverse son plan devant la lumière de la fenêtre et le réexamine, le redécouvre.

L'inversion d'images dans une série pose la question de l'appréciation liée au temps du paysage et de l'image. Quelle est l'importance de la datation ? Une route pavée en 2003 passe très bien. Une route asphaltée aussi. Mais qu'en est-il s'il s'avère qu'en 1980, la route pavée était asphaltée ? Ou qu'au contraire elle ne l'était pas ?

Le déplacement d'images entre les différentes séries pose la question de l'échangeabilité du paysage flamand, mais aussi celle de la manière nonchalante et superficielle avec laquelle nous nous comportons vis-à-vis de l'image.

D'autre part, c'est l'authenticité de l'image qui est mise en question. Quelle est la valeur de preuve de la photographie ? Comment se fait-il que nous pouvons retoucher l'horizon ou le cadrage sans que personne ne s'en rende compte ? Du faux Kempenaers – et même du faux paysage – *pour mémoire*. La reconstruction de l'inconnu.

Le paysage est-il aussi malléable que l'image ?

Gand, mai 2004.

### **3.4 La reconduction photographique au fondement de la recherche analytique et projectuelle**

#### **3.4.1 Le narratif comme nouvel outillage**

La panoplie d'outils classiques n'est pas toujours à même de bien tirer parti des caractéristiques spécifiques des paysages. Quelle est l'efficacité potentielle du recours aux récits, et comment ceux-ci peuvent-ils répondre à certains manques de l'outillage actuel ?

Dans le domaine de la planification paysagère, on assiste à un déplacement du paysage en tant qu'image vers le paysage en tant que processus. Dans ce contexte, penser le paysage en termes de récits peut être une piste intéressante. L'outillage classique manipule trop souvent des images finales, sans interaction possible avec ce que le paysage implique de processus.

Développements sociaux, décisions politiques, initiatives privées, événements imprévus, ... autant de facteurs qui exercent une influence non négligeable sur le paysage. Celui-ci demande un travail constant et ne saurait se suffire d'interventions uniques. Un ensemble d'instruments renouvelé devra dès lors avoir une certaine continuité – il importe donc de réfléchir à la gestion du paysage dans le temps.

Les récits sont des véhicules intrinsèques de l'aspect temporel. Ils ont une durée et contiennent de la continuité. Les récits ont la capacité de répondre à l'aspect processuel des paysages, et sont susceptibles, de ce fait, de jouer un rôle important dans la conception paysagère et le projet paysager.

Le caractère multidisciplinaire du paysage contribue à la grande complexité de ce dernier, une complexité à laquelle la multitude d'acteurs qui contribuent à la formation du paysage ne fait qu'ajouter. Cette complexité, les récits sont à même d'y répondre : en effet, ils sont structurants et ouvrent à la compréhension d'un donné complexe.

Les récits structurent les actions, les acteurs, les événements, ... Les récits nous mettent en mesure de prendre un écheveau d'éléments complexes et d'en faire un tissu cohérent et compréhensible – la trame et la chaîne de ce tissu, ce qui relie les éléments, c'est la grammaire.

Raconter des récits permet de saisir les relations de cause à effet, de connaître les acteurs impliqués dans les transformations et de mettre à jour leurs motivations. La narration oblige à poser des liens et à assimiler un ensemble complexe.

Une plus grande attention consacrée au récit du paysage peut également jouer un rôle important dans l'adhésion aux projets et la réalisation d'un consensus autour d'eux.

« Bestuurders, andere actoren, ruimtelijke planners, ... raken sneller overtuigd van het belang om in te grijpen wanneer het verhaal achter het erfgoedelement wervend is. Een solitaire boom op zich kan visueel aantrekkelijk zijn, maar het visuele beeld wordt nog versterkt als blijkt dat eeuwen geleden onder de betrokken boom rechtspraak plaatsvond. Door dergelijke verhalen krijgt een element een bepaalde identiteit... Het herkennen door actoren van de identiteit die een plek voor andere actoren heeft, draagt bij tot het draagvlak voor bescherming, opbouw, ... [Gestionnaires, autres acteurs, planificateurs spatiaux, ... seront convaincus plus rapidement de l'intérêt d'une intervention lorsqu'un élément du patrimoine est enveloppé d'un récit porteur. Un arbre solitaire peut avoir un grand intérêt visuel en tant que tel ; mais cet attrait visuel sera renforcé lorsqu'il s'avère que sous cet arbre, on rendait la justice. Ce type de récit façonne l'identité de l'élément qu'il relate... La reconnaissance par les acteurs de l'identité qu'un endroit peut avoir pour d'autres acteurs contribue à créer du consensus en vue de sa protection, de sa reconstruction, ...] »<sup>cxliiii</sup>

Par le biais de récits, les paysages peuvent également trouver place dans notre mémoire collective. Les récits me semblent essentiels dans la formation et la recherche du patrimoine culturel. De même, ils peuvent jouer un rôle important dans la formation de l'identité des paysages.

Qui plus est, les récits sont plus faciles à comprendre de tous. Les instruments de planification classiques sont souvent perçus comme trop abstraits. En revanche, tout le monde sait ce qu'est une histoire et comprend les mécanismes du récit.

« And since stories are such a fundamental way of communicating, they offer the potential to be used in participatory and collaborative design methods. [Et parce que les récits sont un mode de communication fondamental, on pourra y recourir dans le cadre des méthodes de conception participatives et collaboratives.] »<sup>cxliiv</sup>

En étudiant un paysage à partir des récits qui s'y déroulent, on apprend à le connaître véritablement de l'intérieur.



« As these stories encode histories and memories, they imbue sites with dimensions of time and associations not readily available to the outside observer. [Comme ces récits codent des histoires et des mémoires, ils enrichissent les sites de dimensions temporelles et d'associations non directement saisissables par l'observateur extérieur.] »<sup>cxlv</sup>

Les hommes qui vivent le paysage au quotidien peuvent en fournir un regard des plus intéressants. Le planificateur spatial devrait être davantage à l'écoute des récits des « personnages » du paysage. Le décor doit être au diapason des récits qui s'y déroulent.

« Taking the time to listen to the stories of a place is not typically part of the site research and analysis process of sketching, photographing, sending out questionnaires, or interpreting the place through the designer's eyes. Listening requires time as well as an attitude of responsiveness. Too often the experiences of people who live in a place are overlooked by planners and landscape architects trained to consider official documents and their professional interpretation as primary. [Prendre le temps d'écouter les récits d'un lieu n'entre habituellement pas dans le processus de recherche et d'étude d'un site, dont la méthode est faite de relevés, de croquis, de photographies, d'envois de questionnaires ou d'interprétation de l'endroit par le regard du concepteur. Écouter demande du temps ainsi qu'une attitude active et réactive. Trop souvent, les expériences des hommes du lieu sont ignorées par les planificateurs et les architectes paysagers, formés à considérer comme prioritaires les documents officiels et leur interprétation professionnelle.] »<sup>cxlvi</sup>

Il s'agit, en d'autres termes, d'étudier le lieu de l'intérieur, une tâche où le travail de terrain occupe un rôle essentiel.

Les planificateurs spatiaux pensent trop souvent l'espace comme un objet tangible et visible. Or, l'espace déborde largement le visible ; un lieu peut être marqué tout autant ou plus par l'invisible : par l'ambiance qui lui est propre, par la façon qu'ont de s'y sentir les hommes qui y vivent, par son identité particulière. Les récits recèlent un pouvoir de saisie de cet insaisissable, et c'est un potentiel qui manque aux outils traditionnels de planification.

« Stories link the sense of time, event, experience, memory and other intangibles to the more tangible aspects of place. [Les récits relient le sentiment du temps, les événements, l'expérience, la mémoire et d'autres éléments intangibles aux aspects plus tangibles du lieu.] »<sup>cxlvii</sup>

« A map that totalises the representation of space effectively erases the narrative actions, the journeys of discovery, acts of naming, and daily routines that produced the spatial patterns in the first place. [Une carte qui totalise la représentation de l'espace efface les actions narratives, les trajets de la découverte, les actes d'appellation des lieux

et les tâches quotidiennes qui ont produit les configurations spatiales représentées.] »<sup>cxlviii</sup>

### 3.4.2 Continuer le récit

Le récit du paysage est un récit ouvert. Il importe qu'il possède une certaine continuité, car ce récit, le planificateur spatial est tenu de lui donner une suite. Il me semble peu souhaitable d'imposer au paysage, sans autre forme de procès, un récit entièrement nouveau. Bien plutôt, il convient de se familiariser avec l'histoire du lieu telle quelle existe, de se l'approprier, avant d'être à même d'en raconter la suite. C'est pourquoi un bon projet paysager, me paraît-il, doit combiner tout d'abord une « lecture » et une « écriture ».

Une telle approche, on la trouve chez les concepteurs et théoriciens italiens Stefano Boeri et Bernardo Secchi. Ils accordent une importance essentielle à cette lecture-écriture combinée des paysages. Au lieu d'imposer une structure radicalement nouvelle au paysage, leurs projets visent plutôt à orienter la situation existante et les processus qui agissent sur elle. Leur méthode se rapproche fortement de ce que l'on pourrait appeler une gestion de l'espace.

Si le concepteur ne tient pas compte du contexte et des processus qui travaillent le paysage, le risque est grand que les interventions qu'il propose seront contrecarrées par ces processus, ce qui réduira la force du concept global. C'est pourquoi il est essentiel d'intégrer le contexte dans le projet.

« ...; if we don't they set an unavoidable agenda for us, leaving us to react to and defend, rather than initiate and manage. To deny/ignore the premise of proto-urban conditions is to run the risk that strong and unwritten agendas will govern cities, determining their physical environments and the lives in them. [...] ; si nous ne le faisons pas, ils dresseront devant nous un agenda inévitable, qui nous réduira à une position réactive et défensive plutôt qu'à une attitude active d'initiation et de direction. Nier ou ignorer la prémisse des conditions proto-urbaines, c'est courir le risque que des agendas impérieux et non écrits viennent gouverner les villes, déterminer leur environnement physique et influencer sur la vie que l'on peut y mener.] »<sup>cxlix</sup>

Le concepteur est donc jeté dans un monde rempli de récits. Il me semble important de ne pas ignorer ces récits mais, au contraire, de les prendre en compte et d'agir à partir d'eux. Ce qui compte n'est pas tant l'action que la réaction aux actions. Si l'on ne prend pas en considération les récits existants, la force de celui que le concepteur souhaite raconter s'en trouvera diminuée et affaiblie.

Il importe, au sein de l'existant, de se mettre en quête de catalyseurs possibles de nouvelles impulsions pour de nouveaux récits. De même, il importe d'imaginer une suite au récit raconté. Concevoir un projet

qui prolonge les récits existants ne suffit pas : encore faut-il que ces récits soient tels qu'ils puissent continuer d'être racontés à l'avenir. Dans ces conditions, une gestion est indispensable.

La plupart du temps, les planificateurs spatiaux qui basent leurs projets sur la situation existante et qui, donc, commencent par lire le paysage avant d'en poursuivre le récit, ne retiennent que des aspects spatiaux : par exemple, ils renforceront des structures qui existent déjà. Cependant, il conviendrait qu'ils soient plus attentifs à des aspects moins visibles : un usage typique de l'espace, des rituels, ... pourraient être des points de départ intéressants d'un projet. Les toponymes peuvent être des indices intéressants à cet égard, en ce qu'ils renvoient fréquemment à des récits appartenant au passé du lieu. « Placenames, for instance, become abbreviated histories recording sites of events and activities (Freeport Landing); they mark former landscape features (Wall Street), subjective experience (Desolation Point), encounters with the uniqueness of place (Dancing Rabbit Creek), and specific lives (Washington). [Les toponymes, par exemple, deviennent l'abrégé de récits enregistrant des événements et des activités qui se sont déroulés sur le site (*Freeport Landing*) ; ils retiennent des caractéristiques anciennes d'un paysage (*Wall Street*), des expériences subjectives (*Desolation Point*), ce qu'un lieu a d'unique ou d'étonnant (*Dancing Rabbit Creek*), ou encore, des vies spécifiques (*Washington*).] »<sup>cl</sup>

Les noms de lieu sont pour ainsi dire des métonymies des récits du passé.<sup>cli</sup>

L'incorporation des récits du passé dans les projets peut avoir une grande incidence sur le renforcement de notre patrimoine culturel – une composante de plus en plus fréquemment intégrée dans la gestion spatiale. Nommer un lieu, c'est renforcer son identité.

De même, l'effacement d'un nom est souvent le symptôme que l'on a fait disparaître les traces du passé pour pouvoir débiter par une « page blanche » en termes d'espace : « In fact design and planning often repeat the acts of unnamings, replacing, displacing, and erasing names to create a “clean space”. A blank slate, without the history, memory, or authority of a name, allows designers, developers, or planners to assert their own authority. [De fait, pour créer un 'espace vierge', la conception et la planification répètent souvent sur les noms de lieux les opérations de *damnatio memoriae* que sont le remplacement, le déplacement et l'effacement des toponymes. Une page blanche, dépourvue de l'histoire, de la mémoire ou de l'autorité d'un nom, permet aux concepteurs, développeurs et planificateurs d'affirmer leur propre autorité.] »<sup>clii</sup> et « Instead of treating the landscape as a blank slate to be crosscut by a line of new names, designers may engage in the continuous layering of names. Working within this collage recognizes the past, the authority of the local, and the diversity of values encoded in names. [Au lieu de traiter le paysage comme une

page blanche sur laquelle pourront s'aligner de nouveaux noms, le concepteur pourrait s'engager dans une stratification continue des appellations de lieux. Travailler sur un tel collage, c'est reconnaître le passé, l'autorité du local et la diversité de valeurs codées par le toponyme.] »<sup>cliii</sup>

Poursuivre l'écriture d'un récit existant conduit souvent à des trouvailles inattendues et impossibles à recueillir par d'autres voies. La méthode impose des contraintes qui peuvent obliger à un surcroît de créativité : on s'y trouve confronté à des points de départ que l'on n'aurait sans doute jamais songé à adopter si on avait eu le choix. Cela permet de travailler de façon moins déterministe : chaque individu possède un fond culturel déterminé, ainsi que des idées et valeurs personnelles ; ces facteurs déterminent notre façon de travailler et notre approche, et vu leur persistance, nous aurons tendance à répéter cette façon de travailler et cette approche. Varier les points de départ selon les projets contraint à interpréter, ce qui peut conduire à des perspectives et des vues nouvelles.

La transformation d'anciens entrepôts est un exemple frappant du potentiel des réinterprétations.

« Zoals in het geval van de loft levert de structureel onaangepaste vorm van een overgeërfd karkas het alibi voor een genereuze maatvoering, ... [Comme dans le cas du loft, la forme structurellement peu appropriée de l'ossature héritée du passé pourra fournir l'alibi d'un surdimensionnement des espaces, ...] »<sup>cliv</sup>

De cette manière, le concepteur peut parvenir à de nouveaux résultats, des résultats qu'il n'aurait pas atteints s'il était parti d'une *table rase*. Cette observation pointe vers l'importance des mutations.

Il est essentiel que le concepteur réfléchisse à la façon dont des structures données pourraient être réinterprétées afin qu'elles redeviennent significatives. Le concepteur, en quelque sorte, a à réécrire le récit de l'espace et à initier un nouveau cours de ce récit.

Dans l'exemple du loft, ce qui se passe en fait est un jeu sur la signification possible d'un espace. On pourrait comparer de telles modifications de sens au jeu de mots dans la langue. Faire de même avec le paysage pourrait conduire à des perspectives intéressantes.

### 3.4.3 L'auteur du paysage

La paysage est formé par une multitude de processus (économiques, sociaux, écologiques, culturels, ...). Les évolutions sociales et leurs répercussions spatiales ont un impact majeur sur sa formation. On pourrait affirmer que l'auteur du paysage, c'est la société, ce qui revient à dire que le paysage n'a pas, dans le fond, d'auteur unique.

Pourtant, ce paysage, le planificateur spatial peut l'influencer

fortement. Dès lors, peut-on considérer le planificateur spatial comme un coauteur du paysage ? Dans quelle mesure doit-il prédéterminer le récit du paysage ? Les usagers/habitants du paysage ne sont-ils pas tout autant ses auteurs, ou faut-il plutôt les considérer comme des lecteurs passifs ?

#### 3.4.4 L'urbaniste comme auteur

De prime abord, on serait tenté d'assimiler le planificateur spatial à l'auteur d'un récit. Toutefois, le planificateur spatial est tout autant le lecteur du paysage : il est confronté à des récits déjà écrits. Il n'existe guère de situations où il peut partir d'une table rase. S'il veut obtenir ou créer de la continuité, s'il veut donner une suite au récit du paysage, il devra également adopter la position du lecteur.

Les concepteurs doivent prendre en considération les diverses lignes d'intrigue apportées par les divers acteurs et y répondre activement. De plus, il leur faut tenir compte des politiques, qui imposent des règles données et influencent les différentes intrigues. « *Scenarios need authors, actors, agents, ... Authors create plots for scenarios. Plots express their dreams, desires. Different authors write different scenarios; ... Actors play characters with desires within scenarios. Agents set rules that affect scenarios and the desires played out by the actors. [Les scénarios nécessitent des auteurs, des acteurs, des agents, ... Les auteurs créent les intrigues des scénarios. Ces intrigues expriment leurs rêves, leurs désirs. Différents auteurs écriront des scénarios différents ; ... Dans le cadre des scénarios, les acteurs jouent des personnages animés de désirs. Les agents fixent des règles qui affectent les scénarios et les désirs incarnés et exprimés par les acteurs.]* »<sup>clv</sup>

On pense souvent que le concepteur ne peut rien laisser au hasard. Pourtant, concevoir et projeter ne signifient pas que tout doit se voir assigner une fonction précise à l'avance. La création de lacunes, de vides qui pourront être interprétés de façons diverses, peut également être une forme de conception.

« Designers are trained to program spaces and add corresponding forms, although sometimes the existing activities of a place happen because that place is empty and flexible ... Leaving space or leaving silence welcomes the voices and actions of others. The designer who busily fills the space is analogous to someone who incessantly talks without listening to others. The silence of unstructured space allows for emerging dialogue and response. [Les concepteurs sont formés à programmer l'espace et à lui ajouter les formes correspondant à cette programmation, alors même que parfois les activités propres à un lieu y sont présentes précisément parce que ce lieu est vide et flexible ... Laisser de la place ou laisser du silence, c'est donner des conditions pour la présence des voix et des actions des autres. Le concepteur qui

sature l'espace de son travail zélé est comme une personne qui ne cesse de parler, sans écouter les autres. Le silence d'un espace non structuré permet l'émergence du dialogue et de la réponse] »<sup>clvi</sup>

« Where the designer is silent other voices may be heard, what the writer leaves unfinished the reader may complete, what the designer deconstructs the visitor may imaginatively construct. [Là où le concepteur fait silence, d'autres voix peuvent se faire entendre ; ce que l'écrivain laisse inachevé, le lecteur peut le compléter ; devant ce que le concepteur déconstruit, le visiteur peut faire jouer son imagination et construire.] »<sup>clvii</sup>

Dans quelle mesure le planificateur spatial peut-il déterminer le paysage ? Et lui assigner un sens univoque, est-ce dans ce cas l'option la plus intéressante ?

### 3.4.5 Utilisation dénotative et connotative de l'espace

On distingue dans le domaine langagier entre emploi dénotatif et emploi connotatif de la langue. Dans l'emploi dénotatif, chaque signe a une seule signification en contexte : tout est donc très simple dans ce cas. Les emplois langagiers connotatifs sont bien plus ambigus et requièrent une interprétation.

Cette distinction peut être transposée dans le domaine de la planification spatiale. En tant que planificateur spatial, faut-il concevoir des paysages qui incitent à un usage clair et univoque, et du coup initient sans cesse les mêmes récits, ou faut-il au contraire projeter les paysages de façon à les rendre susceptibles d'interprétations multiples ? Dans quelle mesure faut-il fixer de manière déterministe le vécu d'un paysage et les récits possibles auxquels il peut donner lieu ? Ou, au contraire, s'agit-il de donner un maximum de liberté aux usagers pour qu'ils puissent, dans le paysage, écrire leur propre récit ?

On pourrait comparer cette dichotomie au dilemme de Roland Barthes :

*« Zo beweegt Barthes' schrijven zich voortdurend tussen twee utopieën: ergens ver voor of ver achter hem lokt het visioen van de nulgraad, de plaats waar geen zingeving meer nodig is, een wereld zonder tekens, of beter, waar ieder teken samenvalt met wat het betekent, een transparante wereld, ... [C'est ainsi que l'écriture de Barthes se meut sans cesse entre deux utopies : quelque part, loin devant ou loin derrière, il y a la tentation du degré zéro, le lieu où toute interprétation devient inutile, un monde sans signes ou, mieux, où chaque signe coïncide parfaitement avec ce qu'il signifie, un monde transparent, ...] »<sup>clviii</sup>*

C'est ce que Barthes appelle l'emploi dénotatif parfait de la langue, à quoi s'oppose son usage connotatif.

« ... : tegenover dit onbereikbare ideaal van de nulgraad, stelt Barthes een andere wensdroom , die ditmaal connotatief gekleurd is. Als het dan toch zo met ons en met de taal gesteld is dat we onze onschuld verloren hebben, als spreken en schrijven connoteren is, laten we het dan goed doen, zo kleurrijk en inventief mogelijk. Laten we dan niet in de val van de bourgeoisie lopen, die het leven tot één vorm doet verstenen, die alleen naar zichzelf kan luisteren, en niet naar de ander. Misschien wordt het dan toch een feest. Barthes, de monnik, de asceet die van zuiverheid en nulgraden droomt, is ook de feestganger en de versierder die niets liever doet dan alle mogelijkheden die de taal biedt uitbuiten, ... [... : à cet idéal inaccessible du degré zéro, Barthes oppose un autre rêve, cette fois à coloration connotative. S'il est vrai que nous-mêmes et notre langue sont ainsi faits que nous avons perdu notre innocence, si parler et écrire, c'est connoter, alors n'hésitons pas et créons les connotations les plus bariolées, les plus inventives. Ne tombons pas dans le panneau de la bourgeoisie, qui pétrifie la vie jusqu'à ce qu'elle n'ait plus qu'une seule forme, qui ne peut écouter qu'elle et non l'autre. Peut-être pourrons-nous faire fête après tout. Barthes, le moine, l'ascète qui rêve de pureté et de degrés zéro, est aussi ce fêtard, ce sorteur qui n'aime rien mieux que d'exploiter toutes les possibilités que la langue lui offre, ...] »<sup>clix</sup>

Dans la réalité, chaque auteur se doit de trouver un équilibre entre le dénotatif et le connotatif. En tout état de cause, il nous faut être conscients du fait que le récit que nous avons devant les yeux ne correspondra jamais totalement à la réalité. C'est aussi pourquoi on renonce de plus en plus aux images définitives, incapables de répondre activement aux évolutions sociales.

Les paysages se transforment sans cesse. Il n'y a donc pas de sens à les fixer dans une image finale, définitive, statique. Une approche plus processuelle, autorisant une plus grande flexibilité, est bien plus efficace pour traiter une telle dynamique. Un abord purement formel et qui impose d'emblée une image définitive n'est en effet pas capable de répondre aux transformations.

Les séries photographiques rendent bien compte de la dynamique du paysage et, ce faisant, montrent l'importance du processuel. Elles renforcent l'idée que la conception paysagère et le projet paysager, mieux vaut ne pas les interpréter comme la fixation d'une image définitive.

Certaines méthodes de conception tentent précisément de trouver l'équilibre approprié entre le dénotatif et le connotatif en se limitant à fixer une série de règles et de paramètres. C'est ainsi, par exemple, que la densité, le dosage des fonctions, etc. pourront être considérés comme des constantes. De cette manière, on pourra maîtriser certains aspects du récit sans que tout ne soit déterminé à l'avance. En quelque sorte, on fixe le « code génétique » du récit et non le récit lui-même,

qui pourra être complété par d'autres concepteurs, par les habitants, par les usagers, ...

Mais quelle est l'importance du contrôle que le planificateur spatial peut exercer sur le paysage ? Peut-il en influencer le vécu et la perception ? Pour répondre à cette question, nous allons recourir à une analogie, celle du médium qu'est le film.

### **3.4.6 Influence de l'urbaniste sur l'expérience du paysage**

Le planificateur spatial aura certes une vision donnée de la manière dont les usagers et habitants d'un paysage devraient en principe se rapporter à celui-ci dans leurs activités et leur vécu. Cependant, ce que le planificateur aura en vue ne correspondra jamais à la perception qui sera en fin de compte celle des usagers : l'espace, ses usagers se l'accaparent, ils font main basse dessus. Des sous-groupes s'en approprient des portions. Il arrive que la fonction qui sera en fin de compte assignée à un espace diffère du tout au tout de ce qui était initialement prévu. La perception du paysage est un élément éminemment subjectif. Les événements qui s'y déroulent, le caractère et l'état émotionnel et psychique de chaque individu, son identité culturelle, créent des vécus sans cesse différents et modifiés.

Ainsi donc, le « personnage » (l'utilisateur/habitant) et ses actions jouent un rôle primordial dans le récit du paysage. Événements et associations se superposent dans un récit qui pourra s'écarter notablement de la réalité. Certains aspects s'effacent, de nouveaux liens surgissent et conduisent à l'ajout de nouveaux éléments. Les associations, craintes, désirs, ... des personnages influent sur le récit. Il est par conséquent extrêmement difficile de saisir effectivement la perception du paysage et d'en tirer parti.

La subjectivité est un élément essentiel du paysage. Chacun de nous ne peut faire que le récit de sa propre perception de ce paysage, une perception fortement conditionnée par les connaissances dont nous disposons et de la société dans laquelle nous vivons. Ce que nous ne savons pas, nous ne le voyons pas.

Le narratif est lui aussi teinté de subjectivité. La perception, ici, est fortement déterminée par la culture du lecteur, son caractère, ses conceptions et croyances, ses connaissances, son état d'esprit, ...

Le réalisateur de cinéma est bien plus à même de montrer l'espace, de l'orienter pour le faire percevoir comme il entend que le public le fasse. Le vécu spatio-temporel des personnages et l'ambiance des espaces dans lesquels ils se trouvent peuvent être communiqués au spectateur par la mise en scène, la mise en cadre et la mise en chaîne. Dans un film, la psychologie des personnages peut se lire dans la façon dont la caméra donne l'image du paysage-décor. Dans le même



temps, le spectateur se voit présenter une image du vécu spatial des personnages. Le médium film permet pour ainsi dire de « concevoir » la perception, de la déterminer dans un projet – un aspect sur lequel le planificateur spatial a beaucoup moins de prise, alors même que le vécu du paysage a un impact majeur sur les narrations qui vont s’y dérouler. Cette indétermination provient aussi du fait qu’il est souvent impossible de prédire les parcours de ceux qui résident dans le paysage – une affirmation qu’il convient pourtant de nuancer : je songe par exemple à la « promenade architecturale » du Corbusier ou aux trajets filmiques tracés par l’architecture paysagère pittoresque. De même, le point de vue à partir duquel le paysage se regarde n’est pas fixe, bien qu’il puisse être lui aussi contraint de quelque façon : par exemple, une fenêtre peut fonctionner comme un viseur qui cadre certaines vues. Le lecteur constatera que les exemples que l’on vient d’évoquer s’apparentent étroitement au médium film.

Dans l’investissement du sens, le rôle du lecteur du paysage (de l’usager-habitant) n’est-il pas tout aussi important que celui de l’écrivain (du concepteur) ?

« What degree of control does the designer have over the reading? What is the role of the reader/participant in constructing the meaning of a story? [Dans quelle mesure le concepteur peut-il exercer un contrôle sur la lecture ? Quel est le rôle du lecteur-participant dans la construction du sens des récits ?] »<sup>clx</sup>

### 3.4.7 Le projet comme texte

Michel de Certeau, affirmant que l’urbaniste fabrique des textes, assimile les plans des villes à des textes.<sup>clxi</sup> De façon générale, donc, on pourrait comparer les projets spatiaux à des textes.

Une fois le texte écrit, celui-ci va vivre sa propre vie et s’éloigner des intentions primitives de son auteur. De façon analogue, chaque projet se détachera des desseins de celui qui l’a conçu.

Une question importante à cet égard est de savoir ce que les usagers-habitants feront de ce que le concepteur aura projeté sur le paysage. Les nombreuses lectures possibles du paysage sont plus importantes que les intentions de ses « auteurs ». La signification du paysage va au-delà des motifs pour lesquels et en vue desquels il a vu le jour,<sup>clxii</sup> ce qui confirme à nouveau que le rôle des « lecteurs » du paysage est au moins aussi important que celui de ses « auteurs ». Lire, en fin de compte, c’est réécrire.

Les Plans d’exécution territoriaux [*Ruimtelijke uitvoeringsplannen (RUP)*] pourraient eux aussi être comparés à des textes. Le planificateur spatial peut, selon cette analogie, être vu comme l’écrivain de ces textes. Les acteurs dominants, quant à eux, en seraient alors les coauteurs.

Le texte d'un paysage ne peut évidemment pas être assimilé aux récits des paysages. Comment le plan abstrait peut-il être investi d'une signification, et quelle est la liberté d'interprétation à cet égard ?

Si un RUP joue certes un rôle important dans la constitution du récit d'un paysage, il n'en reste pas moins une importante marge d'interprétation. Tout d'abord, le RUP n'est qu'un plan abstrait. Incontestablement, le contexte dans lequel il sera réalisé aura lui aussi une influence sur le récit. Ensuite, les RUP comportent de plus en plus une certaine flexibilité. C'est ainsi qu'on y prévoit certaines marges de manœuvre, qui pourront être spécifiées après coup par l'architecte, le promoteur, les habitants, ...

Tout cela manifeste une évolution parallèle entre planification spatiale et littérature. La panoplie d'outils de la planification spatiale devient plus flexible. Par là, le lecteur gagne en responsabilité. Dans la littérature aussi, le rôle du lecteur se trouve davantage valorisé que par le passé.

#### 3.4.8 Décor et narration

Le planificateur spatial imagine le décor, mais ne connaît pas encore le scénario qui s'y déroulera. Cependant, le décor aura bien entendu son influence sur la narration. Dans un film (ou une pièce de théâtre), le scénario est connu d'avance. Le décor ou le lieu sont choisis en fonction des événements qui s'y dérouleront. Dans la planification spatiale, c'est l'inverse qui semble être le cas. Le décor est posé, même si les récits qui vont s'y dérouler ne sont pas encore connus. Mais est-ce bien le vrai ? Certains espaces ne sont-ils pas conçus en ayant des scénarios précis en tête ? Le paysage est-il déterminant pour les récits qui s'y déroulent, ou les récits s'écrivent-ils dans le paysage et, du coup, contribuent à façonner celui-ci ?

Les récits font-ils le paysage, ou le paysage fait-il que certaines intrigues s'y déploient ? Y a-t-il une certaine forme de déterminisme dans le paysage ? Les récits futurs du paysage sont-ils fixés d'avance ? Un projet peut-il déterminer quels seront ces récits futurs ?

#### 3.4.9 Le paysage comme décor

Le décor ne peut pas être séparé des récits qui s'y déroulent. Le paysage influe bel et bien sur les récits qui y prennent place. Le paysage n'est pas un décor neutre.

« Landscape not only locates or serves as background setting for stories, but is itself a changing, eventful figure and process that engenders stories. [Le paysage ne fait pas que situer ou servir de décor, d'arrière-plan pour de récits à raconter ; il est lui-même un processus, une figure changeante et fertile en événements, génératrice d'histoires.] » <sup>clxiii</sup>

*Le paysage suggère un comportement spécifique*

Le paysage-décor peut avoir une grande influence sur les récits qui s'y déroulent. Certains espaces incitent à des comportements spécifiques et déterminent de la sorte les grandes lignes du récit au quotidien des paysages qui leur correspondent.

C'est ce qu'on peut illustrer en comparant les récits possibles dans un parc ou sur une place publique.

« Pourquoi est-il vanzelsprekend om in een park halfnaakt op het gras te gaan liggen, terwijl dat op een plein als ongewenst gedrag en overlast wordt gezien? [Pourquoi va-t-il de soi que l'on puisse se coucher mi-nu sur l'herbe dans un parc, alors que le même comportement est perçu comme une inconvenance ou une incivilité lorsqu'il a lieu sur une place publique ?] »<sup>clxiv</sup>

« Vergeleken met pleinen – waar de omgangsvormen worden bepaald door de ongeschreven regels van het burgerlijk fatsoen, maar wel met de tekst van de Algemene Plaatselijke Verordening achter de hand – vormen parken een soort vrijplaats waar heel veel is toegestaan wat in de rest van de stad is verboden. De omheining van veel parken en de reglementen die vaak bij de ingangen zijn aangegeven zijn daar niet mee in tegenspraak, maar benadrukken dat nog eens. Een park is een verbijzonderde ruimte, waar juist omdat daar niet de ongeschreven regels van het fatsoen gelden, bepaalde vormen van gedrag worden gereguleerd. De verschillen tussen plein en park komen ook tot uitdrukking in de manier waarop individuen en groepen in het park op symbolische wijze een eigen ruimte afbakenen. Het plein is een lege plek in de dichtbebouwde stad en het gebruik ervan is afgeleid van de functies die zich in de omgeving ervan bevinden. Vanuit de omgeving worden delen van het plein ingenomen. Het park is een ruimte op zich, waarin individuen en groepen zich volgens een geheel eigen logica verdelen over de banken langs de paden en de gazons. De organisatie van verscheidenheid lijkt op het plein veel meer bepaald te worden door nabijheid en in het park juist door afstand. [Comparés aux places publiques – où les comportements sociaux sont déterminés par les règles non écrites de la bienséance bourgeoise, appuyées néanmoins s'il le fallait par le Règlement Général de Police – les parcs constituent une forme de zone franche où beaucoup est permis de ce qui est interdit ailleurs dans la ville. La clôture qui entoure de nombreux parcs, ainsi que les règlements affichés aux entrées, ne contredisent pas ce fait mais au contraire le soulignent. Un parc est un espace particulier, particularisé où certaines formes de conduite sont réglementées précisément parce que les règles non écrites de la bienséance n'y ont pas cours. Les différences entre place publique et parc se manifestent également par la manière dont les individus et les groupes, dans le parc, balisent par des moyens symboliques un espace propre. La place publique est un vide dans le tissu urbain ; ses usages sont dérivés des fonctions présentes dans l'environnement proche.

C'est depuis cet environnement que s'investissent des portions de la place publique. Le parc, quant à lui, est un espace de plein droit, dans lequel individus et groupes se répartissent selon leur propre logique sur les bancs le long des sentiers et sur les aires gazonnées. Sur la place publique, l'organisation de la diversité semble déterminée avant tout par la proximité ; dans le parc, elle l'est au contraire par la distance.] »<sup>clxv</sup>

Ainsi donc, les paysages sont associés à des systèmes normatifs. Les récits du paysage sont conditionnés par des normes, dans un respect inconscient. Ces règles et le comportement qu'elles induisent contribuent à déterminer l'identité du paysage et, par là même, pérennisent le comportement. De cette manière, certains récits sont indissolublement liés à certains paysages, alors que d'autres récits en sont exclus.

Dans certains cas, le vécu spatial peut avoir un caractère extrêmement contraignant. La mise en place d'une ambiance fébrile par l'emploi des couleurs en est un exemple, qui se vérifie fréquemment dans la restauration rapide. Le décor des fast-foods est souvent marqué de couleurs vives comme le rouge ou l'orange, plaçant les clients dans un environnement qui les incite à manger plus rapidement. Combiné à des sièges peu confortables, cet environnement fait que les consommateurs quitteront l'endroit plus vite, de sorte que le restaurant pourra traiter un maximum de clients en un minimum de temps.

### *Encadrement*

Une métamorphose temporelle de l'espace pourra elle aussi ajouter de nouvelles intrigues liées au temps.

« Hoe is het mogelijk dat een paar kuub zand in Rotterdam een lege kade omvormt in een strand en een paar rollen graszoden genoeg zijn om een plein in Nijmegen in een park te veranderen, met het gedrag dat daarbij hoort? [Comment se fait-il que quelques mètres cubes de sable déversés sur un quai vide à Rotterdam transforment celui-ci en plage, ou qu'il suffit de quelques rubans de gazon pour qu'une place à Nimègue devienne un parc, avec les comportements qu'un parc induit ?] »<sup>clxvi</sup>

On peut associer à cela le concept de *framing* développé par Sharon Zukin.

« Framing is een vorm van symbolische afbakening, waardoor de ene wereld wordt ingekaderd in een andere. Voorbeelden daarvan zijn stedelijke manifestaties als het Tropisch Carnaval in Rotterdam, waarbij de zakelijke Nederlandse stad een dag lang het decor vormt van een Caraïbisch feest. Een interessante vraag is of dat decor daardoor ook op den duur verandert, ... [Le *framing* est une forme de délimitation symbolique par laquelle un monde se trouve enchâssé

dans un autre. A titre d'exemple, on peut citer des manifestations urbaines comme le Carnaval Tropical de Rotterdam, à l'occasion duquel une ville néerlandaise réservée devient, pour un jour, le décor d'une fête caraïbe. Une question intéressante se pose alors : ce décor, le *framing* finit-il par le changer lui aussi, ...] »<sup>clxvii</sup>

Il me semble que les manifestations provisoires peuvent effectivement avoir une influence sur le décor et, de ce fait, rendre possible de nouveaux récits. Je songe notamment à l'impact des Jeux Olympiques sur une ville, ou à l'effet d'une Exposition Mondiale, ou encore à ce que le titre de Capitale de la Culture peut représenter pour l'urbanisme et l'aménagement d'un territoire. De telles intrigues éphémères ont une incidence durable sur l'espace et, ainsi, influencent également les narrations futures.

### *L'identité du lieu*

Souvent, des interventions même minimales peuvent avoir de grandes conséquences pour le vécu d'un espace. Comme exemple, on peut songer à l'impact des rosiers sur l'image d'un quartier résidentiel.

« Pas toen ze al weg waren, werd het belang ontdekt van de rozenstruiken die de omgeving van de naoorlogse wijken net even boven het alledaagse uittilden. Ze werden genadeloos gerooid om vervangen te worden door beheersarm gras, zonder oog voor de rol die zij speelden in de reputatie en distinctie van de bewoners. [Il a fallu qu'ils aient disparu pour qu'on réalise l'importance des rosiers qui, dans l'environnement des quartiers d'après-guerre, ornaient ces derniers et les faisaient sortir – oh, juste un peu – de l'ordinaire et du quotidien. Ils ont été arrachés pour faire place à de l'herbe plus facile à entretenir, sans ménagements et sans égard pour le rôle qu'ils jouaient dans la réputation des habitants et l'idée qu'ils avaient de leur distinction.] »<sup>clxviii</sup>

« ... het rozenperk ..., waarvan het verdwijnen voor veel oudere bewoners het tijdstip markeert waarop het verval van de wijk begon. Dat rozenperk schiep op twee manieren afstand. Ten eerste bevestigde het op symbolische wijze de afstand met de rommelige volksbuurt waar veel bewoners uit afkomstig waren. Ten tweede schiep het letterlijk afstand tussen de directe omgeving van de woning en de openbaarheid van de straat. [... le parterre de roses ..., dont la disparition, pour beaucoup d'habitants âgés, marque le moment où a commencé le déclin du quartier. Le parterre de roses créait de la distance d'une double façon. En premier lieu, il consacrait symboliquement la distance par rapport au quartier populaire dont étaient issus un grand nombre d'habitants du nouveau quartier. En deuxième lieu, il créait une distance physique entre l'environnement direct de l'habitation et le domaine public, la rue.] »<sup>clxix</sup>

Cet exemple montre aussi l'importance de la création d'une identité,

chaque « personnage » donnant forme à son propre récit.

« De uniciteit van de plek wordt bepaald door ruimte en tijd, door haar topografische ligging en haar vorm en ten slotte doordat ze het toneel is van ver of minder ver in het verleden liggende gebeurtenissen en de herinnering daaraan. [L'unicité du lieu est déterminée par l'espace et le temps, par sa situation topographique et sa forme, et enfin par le fait qu'il est ou a été le théâtre d'événements situés plus ou moins loin dans le passé et du souvenir que nous en avons.] »<sup>clxx</sup>

Les récits qui se déroulent en un lieu donné contribuent à déterminer son identité. De la sorte, ces récits influencent également les récits futurs des paysages. Par exemple, lorsqu'un paysage est connu pour avoir un usage déterminé, cette réputation favorisera généralement le maintien de cet usage.

Ainsi, l'identité d'un paysage contribue à déterminer les récits qui s'y dérouleront à l'avenir. Pour illustrer ce fait, nous prendrons l'exemple des chutes du Niagara, un paysage qui attire de nombreux visiteurs tous les ans. De temps à autre, des accidents y arrivent, raison pour laquelle le lieu a été associé à l'idée de mort. On a écrit quantité de récits qui mettent en relation le paysage des chutes et la mort. Ils sont la cause qu'un nombre non négligeable de personnes choisissent cet endroit pour se suicider, ce qui ne fait que renforcer l'association avec la mort.<sup>clxxi</sup> S'installe ainsi un effet boule de neige : les récits textuels renforcent les récits réels et inversement.

En présentant un paysage d'une certaine façon, on peut donc influencer sur les récits qui s'y dérouleront. Cela, en retour, pourra avoir une incidence sur l'aspect physique du paysage en question.

« Besides transforming place through association, the narratives of events, or even fictions and myth, are "written into" the physical form of the landscape, becoming concrete, tangible...real. [À côté de la transformation d'un lieu par association, les narrations d'événements, ou même des fictions et des mythes, sont 'inscrits' dans les contours physiques du paysage et deviennent ainsi concrets, tangibles, ... réels.] »<sup>clxxii</sup>

Les paysages peuvent donc induire un usage déterminé de l'espace. Ils ont la capacité d'orienter l'homme dans ses comportements et de donner ainsi naissance à des intrigues déterminées.

Mais d'autre part, les récits sont fortement dépendants du contexte social, de la culture dans laquelle se meuvent les « personnages ». Nos modes de vie, la manière dont nous regardons les choses, nos normes, ... changent en même temps que notre société se transforme. C'est pourquoi j'estime que, quand bien même certains paysages resteraient identiques à ce qu'ils sont, ils feront naître de nouveaux récits. L'interprétation du décor change donc elle aussi au fil du temps et contribue ainsi à déterminer le récit.

Il arrive qu'un même lieu fasse l'objet de lectures nouvelles de la part d'hommes ayant une autre culture. Le même paysage peut donc être le décor de récits différents selon les hommes qui y séjournent. Une fois de plus, c'est dire l'importance du rôle de l'utilisateur-habitant.

De même, il faut garder à l'esprit que des intrigues inédites – catastrophes naturelles ou guerres – peuvent surgir soudain, donnant un cours totalement nouveau au récit ordinaire et quotidien d'un paysage.

En somme, si le projet permet d'exercer une influence considérable sur les récits d'un paysage, il est tout aussi vrai que ces récits ne pourront pas être déterminés avec certitude.

Le paysage rend des récits possibles ou impossibles. Le paysage donne lieu à des récits. Mais ces récits eux-mêmes sont un constituant du paysage. Nous pourrions donc conclure à une sorte d'interaction entre les deux.

### 3.5 Investir le paysage par le mouvement

« Distanced ‘outsiders’s’ approaches to space can claim no priority over the social and the experiential, and the one perspective they offer may be that of a dominant group. [Les approches distanciées de ‘l’étranger’ ne peuvent pas prétendre à une quelconque priorité sur le social et l’expérience, et il se peut que la seule perspective qu’elles offrent soit celle d’un groupe dominant.] »<sup>clxxxiii</sup> Le regard extérieur, qui est aussi le regard de la photographie, nous apprend avant tout comment une idéologie dominante s’empare de l’espace et détermine la forme du paysage, et quels sont les lieux qu’elle aménage. Toutefois, il ne faudrait pas oublier que l’homme dispose d’une certaine marge de manœuvre, et qu’il est souvent « dans la place ». La reproduction d’une idéologie, même masquée sous les apparences du quotidien et du naturel, implique toujours un facteur humain. Et même si les hommes sont souvent contraints de reproduire un ordre donné, nous pouvons nous efforcer de découvrir, dans le paysage, diverses strates d’usages et d’interprétation des lieux. Il est donc intéressant de considérer le paysage comme un *fait contesté* : « The history of the cultural landscape (...) is the story of how places are planned, designed, built, inhabited, appropriated, celebrated, despoiled, and discarded. (...) The ditchdiggers and piledrivers, the streetcar workers and the railroad mechanics, the canal drivers and crane operators represent class, ethnic, and gender history shaping the landscape in ways that have barely been studied. (...) The study of [urban] landscapes (...) needs to be embedded in both the aesthetics of experiencing places with all five senses and the politics of experiencing places as contested territory. [L’histoire du paysage culturel (...) est le récit qui relate les lieux : leur planification, leur conception, leur construction, le mode sur lequel ils sont habités, leur appropriation, leur célébration, leur dépouillement, leur abandon. (...)] Les terrassiers et les ouvriers du bâtiment, les conducteurs de tramways et les cheminots, les marinières et les grutiers représentent des histoires de classe, d’ethnie et de genre ; ils ont façonné le



paysage selon des modes qui ont été à peine étudiés. (...) L'étude des paysages [urbains] (...) demande à être inscrite à la fois dans l'esthétique de l'expérience des lieux, par les cinq sens, et dans la politique de l'expérience des lieux en tant que territoires contestés.] »<sup>clxxiv</sup>

Le lieu, ainsi, est donc également une expérience : sensible, mais aussi idéale ou politique. Pour le découvrir, nous devons aller au-delà du visuel. Pour l'étude du paysage, il serait difficile de désigner une seule méthode comme dominante. Ce qui domine, par contre, ce sont les approches extérieures : dans le meilleur des cas, le visuel est interprété comme une sorte de « texte », selon une approche sémiotique par laquelle on tente de parvenir à une compréhension du discours du paysage – ce qui est autre chose qu'un discours sur le paysage. Pour intéressante que soit cette approche, le paysage me semble receler une polysémie telle que je nous vois contraints d'aller chercher tous ces signes et toutes ces significations auprès des acteurs mêmes du paysage. Gottdiener met en garde contre une interprétation unidimensionnelle des lieux : « The polysemic array of interpretations for any given themed experience might be quite spectacular. This range of meanings that exists for any signifying object is why I am very skeptical about claims for a single, definitive interpretation of any particular themed milieu – an activity that is increasingly common in academic circles. [Pour toute expérience thématifiée, les interprétations possibles ou disponibles peuvent former un ensemble polysémique qui surprend par son ampleur. Au vu de cette série de significations qui existent pour tout objet signifiant, je suis très sceptique devant la prétention à assigner une interprétation unique et définitive à quelque milieu thématifié que ce soit – une pratique pourtant de plus en plus commune dans les cercles académiques.] »<sup>clxxv</sup>

L'artiste-promeneur Hendrik Sturm investit des paysages urbains et péri-urbains par la promenade, seul ou en groupe. Dans un entretien enregistré le 5 décembre 2007, il explique son approche et quelques fondements plus théoriques impliqués dans son art.

### 3.5.1 Hendrik Sturm et l'art de la promenade

*Pourquoi es-tu promeneur ? Est-ce que ça part d'une critique ou plutôt d'une curiosité ?*

HS. Peut-être ça démarre d'abord d'une nécessité de bouger. Alors, je me suis mis à marcher ou à découvrir. J'ai gagné en liberté, mais je me suis mis à marcher aussi pour déstresser. C'est une pratique que j'exerçais même bien avant que ça devienne une forme de travail artistique. Quand je suis arrivé à Marseille – que je connaissais pas –, une manière de me familiariser avec cette nouvelle ville était de la regarder, de me l'accaparer par l'expérience. Un des premiers projets

de promenade par lequel j'ai débuté portait sur qui passe quinze kilomètres sous la ville de Marseille. C'est une évacuation de mine qui se jette à la Méditerranée. J'en avais déjà entendu parler, des rumeurs au sujet des tunnels. Je ne savais pas si c'était vrai ou pas. J'ai fait une enquête et je l'ai abordée comme une coupe spatiale, un projet assez solide pour ne pas me perdre. Comme je savais qu'il y avait une structure souterraine, elle me guidait en quelque sorte et me donnait un prétexte pour être dans les lieux. Car il y a des zones privatives où on est reconnu comme étranger de ces lieux. Et de savoir qu'il y a une structure qui existe, ça me donnait un peu plus d'assurance. À la surface, on voyait à deux, trois endroits qu'il y avait des connexions directes avec la mine. C'était presque virtuel mais pas tout à fait, car pendant mes premières explorations, je rencontrais quand même des gens qui connaissaient cette infrastructure minière souterraine. Je l'ai documentée dans les archives départementales et dans des discussions avec des mineurs par la suite.

*Quand tu dis que tu te documentes et que tu te prépares très bien, tu te livres donc à des parcours préétablis et non pas à des dérives. Tu ne te laisses pas entraîner par ton inconscient ou par tes désirs mais plutôt par un projet presque rationnel.*

HS. C'est les deux à la fois. Le projet rationnel vient au départ, sans doute pour me rassurer, mais après je me donne des libertés de dérive. Je vais toujours à des endroits que je découvre, qu'on découvre ensemble – parce que dans la plupart des cas je ne marche pas seul – et qu'ensuite on explore ; dans ce cas-là, on peut dériver assez loin. Donc le projet peut aussi venir après tout un temps de dérive. Dans ce cas-là, je délimite un secteur à explorer et où je me laisse aller. Après, ça donne de la matière à interpréter. Il y a aussi l'exploration systématique. Je trace un corridor ou une ligne de coupe dans la ville ou dans la campagne. Je découvre souvent des barrières physiques ou des barrières foncières qui m'obligent à les contourner. Pour le contournement, il y a plusieurs possibilités. À un moment donné, je dois explorer tous les possibles passages autour de cette barrière afin d'arriver là où je veux aller. Ce n'est pas une vraie dérive mais c'est comparable parce que je me familiarise avec un secteur de manière profonde.

*Ce qui nous intéresse, c'est la méthode de l'« odologie ». La méthodologie, c'est en essence le détour qu'on fait pour arriver à la vérité, en sciences par exemple. Mais qu'est-ce exactement l'odologie... ? Pour ta méthode de promeneur, tu essaies d'interpréter le paysage que tu vas traverser, mais est-ce que cela implique de réfléchir sur quel types de documents sont intéressants et lesquels ne le sont pas ? La méthodologie du flâneur par exemple chez Walter Benjamin l'implique car il est intéressé à l'histoire des phantasmes modernistes. Il a donc fait son parcours archéologique et généalogique à base de documents de la Bibliothèque Nationale. Ces documents étaient souvent des photos, des chroniques, parfois des*

*rapports institutionnels ou policiers, ainsi que des textes d'écrivains ou d'essayistes. Cette méthodologie avait pour but de savoir comment les choses sont devenues ce qu'elles sont, et de comprendre le présent à travers le passé. Y a-t-il une méthode similaire derrière ta recherche préliminaire ?*

HS. Il y a une méthode que je n'ai cependant jamais décrite et qui vient de cette pratique que je partage avec Benjamin. C'est celle de la genèse, car je suis aussi généticien. J'essaie de lire ce qui m'enseigne sur les étapes de la forme urbaine aujourd'hui. Je suis intéressé à la dynamique, j'essaie d'imaginer ce qui peut venir, de lire les traces d'une évolution ou d'une mutation annoncée... aussi bien dans les documents que sur le terrain. Le critère en termes de choix de documents, de choses et de représentations que je retiens, c'est la capacité de me renseigner sur la genèse des formes urbaines.

*Dans ce cas-là, pourquoi n'y a-t-il pas de traces après le projet ? Pourquoi le faire sans rendre publics les documents que tu as cherchés ou les réflexions que tu as produites ?*

HS. La publication la plus efficace est la promenade même. Quand je me promène avec d'autres personnes, c'est le meilleur moment, le meilleur cadre, le meilleur format pour transmettre mon enquête. Car lors de la promenade, on est actif et on participe. Même lorsque je suis dix ou vingt fois le même cheminement et que je marche avec quelqu'un qui n'a jamais fait ce chemin, il va me faire découvrir, par sa sensibilité, des choses que je n'avais pas vues. Cette transmission n'est pas univoque mais elle retourne vers moi. Marcher avec quelqu'un m'enrichit. C'est une œuvre en progrès, c'est-à-dire qu'elle est contredite, complétée ou affirmée dans ce moment de publication. Lorsqu'un plasticien actif expose dans une galerie ou lors d'expositions traditionnelles, il n'y a pas ce retour immédiat. Une promenade peut être plus riche parce qu'il y a plus de possibilités de communication qui sont impossibles à cause du cadre social d'une exposition. En promenade, je peux parler mais je préfère presque autant écouter et être ensemble. J'aime aussi dans la promenade que des tas d'aléas arrivent. Ainsi, l'enquête continue, progresse, c'est très stimulant d'être avec un groupe qui progresse dans l'espace et qui est arrivé à un état d'attention et d'acuité, qui déchiffre les signes, qui est proche de profiter des contacts qui se présentent. C'est incroyable lorsqu'on rencontre des gens avec qui on n'a pas besoin de communiquer et qui sont à l'affût des rencontres, de la ville, des paysages. La promenade est quelque chose qui est ouvert, qui cherche à s'affiner ou même à imaginer que ce que j'ai imaginé est faux.

*Y a-t-il une production de traces pendant tes promenades ? En d'autres termes, quelles sont les traces que tu laisses éventuellement et quelles sont les traces laissées chez toi ? Aussi, quelle est la part ouverte à la découverte ? À quel niveau joue le hasard ?*

HS. Dans l'espace, j'essaie de laisser le moins de traces possible. Je constate souvent chez mes collègues qui ont une pratique, en ville ou en dehors, de marquer l'espace : laisser des traces, faire des performances, ... par des gestes sur l'espace. Je l'interprète comme des stratégies territoriales et je trouve ça dommage parce que les stratégies territoriales sont tellement omniprésentes. C'est de l'appropriation de l'espace, je ne veux pas approprier l'espace autrement que par la connaissance. Je ne veux pas marquer comme pour dire 'je suis passé par là, attention, désormais cela m'appartient'. La promenade comme je la conçois est une forme d'art expressif. En allemand, il y a les 'bildende Künste' et il y a les 'darstellende Künste'. Les premiers sont les arts plastiques, selon différents genres de formes. Dans les seconds, on a affaire à un texte, une partition ou une chorégraphie : comme danseur ou musicien on interprète, c'est une forme qui se développe dans le temps. Je conçois la promenade comme une forme d'art interprétatif. C'est moi qui écris la partition et la matière c'est la ville. Vous pouvez l'appeler un texte, en tout cas, j'ai affaire à quelque chose qui est hors de moi. Les choses que j'écris, ce n'est pas comme un peintre ou un sculpteur qui créent *ex nihilo* les formes. Comme promeneur, j'exerce un art qui est interprétatif sur un matériau qui existe hors de moi et que je n'ai pas influencé. Il est beaucoup plus fort que moi, il a une existence, c'est un personnage. Par contre, je peux investir toute ma capacité d'imagination, de synthèse et d'analyse dans cette matière-là. J'ai besoin de toutes mes capacités d'artiste pour arriver à cette interprétation qui me laisse quand même des libertés, des lectures différentes. À la fin c'est comme un portrait de moi. Les gens peuvent alors dire, oui, ça c'est un cheminement d'Hendrik. Ils le reconnaissent. Les gens qui m'ont suivi dans plusieurs promenades, reconnaissent mon art, aussi bien à Valenciennes qu'à Montpellier ou en Chine ou en Autriche.

*Tu parles pendant la promenade ?*

HS. Je communique, oui, par la parole évidemment, de temps en temps...

*Mais pas comme un guide touristique.*

HS. Non. Mais j'ai dû m'assurer que je ne suis pas guide. Pour vérifier, j'ai analysé les guides touristiques pour savoir ce qui nous rapproche et ce qui nous sépare. Les guides touristiques correspondent à un format, ils doivent s'accorder sur un cheminement, car si un guide touristique fait un cheminement hors circuit ordinaire, les touristes vont réclamer et dire oui, mais, il y a un groupe qui est passé par là, pourquoi on ne le fait pas nous ! Donc il y a un certain *formatage* de cheminement. Mais moi je suis loin de ça.

*Le tourisme est à la recherche de l'authentique et de l'origine. Est-ce que toi aussi tu es à la recherche de l'authentique ? Est-ce que tu répètes les mêmes promenades ? Quelle peut être la part*

*d'authenticité dans quelque chose qui se répète ?*

HS. C'est une épreuve effectivement, la répétition. C'est un des enjeux du travail sur cette forme qui se rapproche de la vie quotidienne, c'est-à-dire que ça peut devenir banal très vite.

*Ce n'est pas un acte touristique, parce qu'un acte touristique est une recherche d'identité authentique : on recherche l'identité d'une culture, d'un paysage ou d'un peuple, d'un monument, d'une figure historique, ce sont des objets touristiques. Tu fais le contraire : en faisant une coupe dans un paysage c'est aléatoire et ce n'est pas l'histoire qui a voulu ce chemin. Il est géométrique, c'est une chose inventée. Les promenades de Walter Benjamin à Paris étaient à la recherche de l'identité de la modernité, c'est tout à fait différent. Ici c'est l'art de l'improvisation, ce sont des aventures spatiales. 'Aventure', étymologiquement vient de 'ad-venire', les choses qui viennent à toi par chance. Tu inventes le cadre et dans ce cadre il y a improvisation. Ce n'est pas une partition de musique classique, mais c'est à la façon des musiciens de jazz. C'est un paysage qui n'existait pas encore et la matière est déjà là, c'est un point crucial. Le paysage comme tel existe seulement dans l'acte de la promenade et dans l'acte collectif.*

HS. C'est un thème autour duquel on brode. On fait des paysages à ce moment-là. Quand la musique sonne bien, on arrive à un moment partagé de paysage.

*L'apport des gens qui t'accompagnent, des autochtones, des visiteurs, ... est-ce qu'ils suivent passivement ou est-ce qu'ils interviennent dans des décisions ?*

HS. Cela peut être très variable, il y a plusieurs formats. Le format que j'aime le plus, c'est en petit comité avec des collègues, des amis ou des amis d'amis, mais quelquefois par an je fais un format plus ouvert à la presse, gratuit, et je me promène avec des gens qui veulent venir. Là, je ne contrôle pas qui vient. Il arrive que d'autres amènent un bout de récit ou me tiennent au courant de nouveaux regards sur des choses, des mutations, des changements qu'on a vues.

*Tu parlais tout à l'heure de territorialisation. Ça évoque aussi son contraire : la déterritorialisation...*

HS. Oui, je suis un adepte des stratégies a-territoriales. Cela recoupe l'histoire et la théorie de l'urbanisme ou la sociologie urbaine qui décrivent la ville comme les conditions de rencontre avec l'étranger, c'est-à-dire qu'on ne se juge pas. Il y a une acceptation ou une inattention polie qui fait que l'on ne juge pas l'autre par rapport à son appartenance territoriale. On le prend comme tout le monde, comme un étranger, c'est une des conditions de la vie urbaine. Cela revient aussi chez Richard Sennett comme une qualité.

*Donc, en somme, c'est une stratégie de savoir-vivre, non ? De ce*

*point de vue-là ça devient plus critique, mais avec d'autres moyens et moins politique que dans la tradition des Situationnistes.*

HS. Oui. Depuis un an je participe à un collectif de groupes de théâtre, de groupes d'artistes et de sociologues autour d'un projet de parc linéaire à Marseille, qui se déroule sur quatre kilomètres et qui est là projeté depuis un bon moment. Nous sommes un groupe informel de gens qui se rencontrent toutes les trois semaines soit pour marcher soit pour échanger ou pour voir comment on peut favoriser que ce parc naisse réellement. Ça dépasse le cadre de l'intimité artistique.

*Tu ne pars donc pas d'une attitude radicalement théorique et critique comme les Situationnistes envers l'urbanisme, la démolition de la ville et la modernité en général ?*

HS. Si, forcément. Je m'y mêle, je dis des choses que je vois, et à quelques endroits j'ai une action militante. Quand je vois des choses que je trouve atroces, j'essaie de jouer un rôle. Et là évidemment je suis critique envers une telle complexité par la marche, mes parcours, ma documentation ou mes discussions avec des spécialistes. Dans ce qui précède les projets d'aménagement urbain, je sens un manque de culture des aménageurs qui prennent techniquement en charge la forme de la ville.

*Par rapport à la question de la cinématique et des figures cinématiques, peux-tu nous expliquer ce que tu entends par ces notions ?*

HS. La cinématique est la science de la transformation du mouvement et vient de la mécanique. C'est l'historien d'art français ??? qui a regardé de très près les pratiques artistiques de la marche. Il avait organisé une grande exposition au musée d'Antibes. Dans le catalogue il a dédié un chapitre à ce qu'il appelle la « figure cinéplastique » car, à partir d'une préoccupation des formes traditionnelles de l'art, même s'il y a une conscience de la mobilité chez les artistes importants, il faut qu'ils créent quand même des formes après tout. Dans les descriptions de ces différentes stratégies de mobilité d'artistes marchants, il distingue le « transect » de l'« entrelacs ». Les transects sont ceux qui coupent, qui marchent sur une ligne ou une autre forme géométrique, et les entrelacs sont ceux qui sont plus libres à travers de simples formes cinématiques de dérive. Le transect est la pure translation, l'entrelacs est la rotation des translations, c'est la combinaison des deux. À cette catégorisation j'ajoute le panoramique comme quand, dans la marche mobile, on tourne sur son propre axe. Il y a mobilité mais autour d'un point.

*Tu veux dire métaphoriquement ?*

HS. Non, concrètement. C'est physique, même biomécanique si tu veux. J'ai travaillé plusieurs années sur le sujet, en termes de mouvements et de contractions musculaires. J'ai collaboré avec des

gens qui ont travaillé sur les mouvements des sportifs ou sur la marche chez l'enfant et sur la biomécanique, par exemple. Ils analysent le mouvement et le décomposent en vecteurs de force ; ils se basent sur une analyse cinématique. À l'aide de caméras et en mettant des petites pastilles sur les segments de leur sujet, ils pouvaient calculer les positions de chaque point du corps de leur sujet dans l'espace. Il y avait aussi des capteurs de force, des plates-formes de force qui mesuraient la pression exercée sur les pieds mais aussi sur le sol. Ils l'accompagnaient par des mesures électriques des puissances des muscles et ils mesuraient. Mais toujours en relation avec l'action mécanique. Ils décrivaient comme un ingénieur peut décrire. Et j'aime aussi la pratique de la danse, alors j'ai une conscience de sa complexité : qu'est-ce qui se passe lors d'un mouvement expressif. Dans mon travail de promeneur je suis beaucoup plus rudimentaire, beaucoup plus, c'est-à-dire j'imagine que j'ai un centre de gravité en moi qui se déplace. Je me réduis en quelque sorte à un point. Pourtant quand je marche il y a une corrélation entre les jambes et les bras assez compliquée, avec une stabilisation de la tête en plus pour bien assurer l'information visuelle. Mais je laisse tout ça de côté et je me réduis dans ma conception de biomécanique à un point, à une masse qui se déplace horizontalement et aussi dans le relief. Quand je réduis encore plus sévèrement, je peux me retrouver dans cette figure très simplifiée de translations et de rotations ou de mixte des deux. Il y a là donc une affinité avec le transect. Concrètement la promenade s'arrête toujours à un moment donné, au plus tard à la tombée de la nuit. Donc je suis dans une lancée, je démarre quelque part et je vise un point lointain, je fais des détours, et à un moment donné je m'arrête, je rentre chez moi en bus ou en voiture, mais le mouvement continue en quelque sorte mentalement. C'est dire que je me projette plus loin et que ça ne s'arrête pas là, le projet continue. Quand on est en entrelacs et en rotation et on fait des pirouettes, on a l'impression qu'on retourne souvent sur le lieu de départ pour constater que les faits n'ont pas changé. On reprend par exemple la voiture ou le bus comme on l'a fait avant comme si rien ne s'était passé, presque comme un acte d'annulation. Dans ce cas-là je trouve beaucoup plus important d'assumer en étant plus radical et de dire oui, je ne vais être qu'en rotation, je ne veux qu'être immobile. Dans ce cas-là, mon centre de gravité ne bouge pas, il ne se déplace pas ; il y a mouvement mais vu en plan je ne bouge pas.

*En fait tu conçois un mouvement de A à B mais l'idée que tu as de ce mouvement avant de le faire correspond-elle à l'image que tu en as après ? Tu projettes ce que tu vas faire, mais après tu en as une mémoire qui n'est pas la même chose. Quelle est la différence entre l'avant et l'après et comment l'expliquer ?*

HS. C'est très flagrant, il y a toujours une phase d'imagination qui précède la promenade. Souvent la veille je me mets derrière mes cartes sur ordinateur ou mes cartes papier et je passe encore une fois

en revue le parcours, soit sur la carte soit juste dans la tête. J'imagine les moments, les stations que je dois passer, aussi les épreuves physiques sinon sociales parce qu'il y a des endroits qui demandent d'appréhender le passé. Ainsi je me mets en condition comme un musicien qui se prépare à une performance musicale en imaginant une pièce, ou comme un sportif qui imagine concrètement ses mouvements. Ce n'est pas si précis que ça mais quand même j'anticipe. La relation entre la découpe et le vécu sur le terrain est le plus fidèle lorsque je connais les conditions du terrain, dès que je peux m'imaginer sur une carte topographique les allées, les perspectives, les descentes, les montées, car même avec mon habitude de lecture de cartes, c'est toujours différent et ce sont des écarts qui sont amusants.

*Je pense par exemple aux skieurs qui, avant la descente, font des petits gestes pour dérouler devant les yeux le film des mouvements qui vont suivre. Toi aussi tu pars avec ton trajet en tête. Tu ne prends pas de documents avec toi et comme il y a des choses imprévues qui arrivent, après la deuxième fois que tu fais la promenade, tu la conçois autrement. Il y a donc une espèce d'apprentissage aussi. Ce qui nous intéresse ici c'est justement cette projection que tu fais avant de faire la promenade qui va s'altérer après l'avoir fait, par l'expérience que tu en as.*

HS. La promenade peut devenir plus prédictible mais en même temps elle n'arrive jamais à terme parce que la ville change tout le temps. Il y a de nouvelles barrières qui s'installent, il y a peut-être aussi de nouveaux habitants, des usages qui changent, de nouveaux chantiers, etc. Ce qui est assez rigolo, ce sont les gestes qu'on apprend. Quand on décide de quitter le chemin habituel, il y a des barrières à vaincre. Je ne suis pas un grand sportif, mais les passages, je sais, presque comme un grimpeur ou un escaladeur, à quel endroit je peux m'appuyer pour monter par exemple un mur ou comment je me mets pour descendre. Ces gestes-là je ne les imagine pas au préalable évidemment, elles ne font pas partie de ma préparation, mais ils font partie de mon corps que je retrouve au moment même. Ou quand je vois la situation, je vois le mur ou le poteau, je me rappelle comment je l'ai fait la dernière fois et comment ça marchait. Je me rappelle aussi comment il ne faut pas le faire, parce que je me suis fait mal à cet endroit-là. Tout à coup il y a un type de mémoire procédurale que j'arrive pas à conceptualiser mais qui est là et que je peux activer au moment même.

*Tu as parlé de stations. Qu'est-ce que tu entends par stations ?*

HS. Des stations, un peu comme chez les « psychogéographes », sont des moments de transition, des moments forts. J'essaie d'éviter le cheminement comme une succession de stations, comme dans le chemin de croix ou des rituels de l'Église ou les lieux des guides touristiques qui fonctionnent selon une logique de stationnement. Ça peut arriver que j'utilise les guides touristiques parce qu'ils ont une



compétence de gestion de cheminement en ville et des conditions d'endroits propices à la discussion ou à l'abri du bruit ou du vent, où c'est agréable. Là, je suis élève. Mais il arrive aussi qu'un guide vous dit 'maintenant on va arriver à tel endroit, mais ne regardez pas autour de vous, ce sont les atrocités du XXe siècle et je veux que vous restez dans l'esprit de mon discours'. Il nous donne des œillères. J'ai la prétention de prendre l'espace dans sa totalité. Même si c'est juste une petite coupe ou un corridor où je passe pendant ce cheminement, j'essaie de ne pas passer par des moments d'anesthésie. Je veux être en alerte et en réception le plus possible. Je ne veux pas m'anesthésier ou m'obturer pendant un moment. En réalité il y a aussi des endroits où je me mets en retrait pour récupérer, alors je n'ai pas le même niveau d'attention.

*La promenade telle que tu la pratiques est une transgression des différents genres de regard et d'interprétation. C'est le contraire des stratégies qu'on découvre chez les urbanistes, de penser au moyen des genres. Quand ils interprètent l'évolution d'un paysage, ils pensent souvent en genre ou en schéma. Tu fais le contraire car tu évites d'utiliser des schémas préétablis. Les projets les plus ouverts sont aussi les plus riches, qui peuvent inventer quelque chose de nouveau, qui ne souffrent pas de l'inertie d'un schéma préétabli. Mais le récit que tu écris « en te promenant » est tout à fait différent de la narration qu'on a découvert par la chronophotographie. C'est un autre récit qui est utile pour repenser le concept de projet urbaniste, tu ne crois pas ? Même si ce n'est pas un récit qui projette mais un récit qui enregistre. Mais cette façon de se promener peut être un chemin heuristique : on découvre des chemins et des facettes d'un paysage qu'on n'aurait pas découverts autrement. Il y a quand même une partie de projection aussi dans les promenades : préparer est projeter. Et le récit n'est évidemment pas le récit du projet mais le récit de l'imprévu du projet. Quand tu fais un récit pendant la promenade, c'est justement pour parler de ce que tu n'avais pas imaginé. Cependant, ce n'est pas une mise en intrigue mais plutôt un récit essayiste comme le fait Montaigne. C'est ça le modèle narratif, on fait des notes en marge du matériau qu'on rencontre. Ce n'est pas une mise en intrigue du matériau, car c'est ce que ferait un guide touristique.*

HS. J'ai probablement laissé la forme littéraire mais il y a quand même des narrations fortes en proximité avec la temporalité d'un film. Un cinéaste me disait que pendant la promenade on œuvre dans la même atmosphère temporelle que celle d'un film. Une promenade dure une heure et demie au minimum et peut s'étaler jusqu'à cinq heures ; c'est à peu près le même temps qu'une narration cinématographique. Il y a aussi une succession. J'arrive à la fin aussi à une traversée de choses très différentes, mais j'essaie d'en construire un cheminement, sinon c'est trop dur. Si je n'affronte que des situations actuelles, concrètes, locales, et je n'arrive pas à les lier,

c'est trop frustrant psychologiquement. Malgré le fait que ce lien soit peut-être fragile et temporaire, j'en ai besoin pour faire face à la matière de la ville. Et les topoi s'imposent, même si je les évite dans mon cheminement. Je suis dans la tradition de l'artiste asocial et solitaire.

*Donc ce ne sont pas comme « dérives » situationnistes...*

HS. Non, ce n'est pas ça, mais je n'ai pas besoin non plus de rendre compte des conditions sociales d'une ville ou d'une société comme le projet de Benjamin ou comme une monographie de géographe sur un quartier ou une partie de la population. Les topoi s'imposent, mais souvent il y a plusieurs alternatives. J'ai le choix comme un musicien afin de poursuivre sa ligne d'harmonie. Plusieurs accords peuvent suivre et il choisit parce qu'il a déjà peut-être une idée des choses qui viendront après. L'idée de co-spatialité me plaît beaucoup, de mille-feuilles, de multicouches, de superpositions, de strates, de commutateurs. Quand je me promène, je vois des espaces, des topoi qui se présentent à moi et je bouge dans les topoi.

*Dans L'image-mouvement, une étude de Gilles Deleuze sur la pensée cinématographique dans la tradition du film américain surtout, l'auteur parle d'un type d'image qui est très utile pour comprendre un des aspects de tes promenades. Il fait la distinction entre deux sortes d'image-action, la grande forme et la petite forme. Dans la grande forme, ce n'est pas l'action qui transforme la situation, c'est la mise en intrigue. Par exemple un héros qui se trouve dans une situation compliquée et cherche la solution. La petite forme est celle de Charlie Chaplin et de Buster Keaton ; ça commence par une action très imprévue et après cela émerge une situation qui évoque par hasard une nouvelle situation. Cette logique est tout à fait différente, c'est celle d'une sémiotique plus expérimentale, événementielle aussi. Ton projet c'est plutôt la petite forme alors que le guide est la grande forme. Il raconte une histoire et ce n'est pas un récit essayiste – car c'est le mot « essayer » qui est essentiel dans l'essayisme. Dans la promenade la coupe laisse de la place à toutes les possibilités alors que dans la peinture avant le cinéma ça passait par la grande narration des grandes images préétablies, la grande narration avec un thème très élaboré.*

HS. Des cinéastes, des enseignants du cinéma, des vidéastes me témoignent une grande proximité avec le cinéma. Pour moi, cette proximité signifie presque une opposition au cinéma. Dans le film classique il y a des coupes temporelles et spatiales qu'ils ont gommées pour créer à la fin une continuité. Au cinéma, quand quelqu'un rentre dans une maison, cela se passe à l'intérieur et il est filmé avant de rentrer et ça peut être en trois lieux différents, alors que le film suggère une continuité spatiale et temporelle. Par le format de la promenade, j'ai aussi une continuité spatiale et temporelle. Par contre, je vis des ruptures. J'augmente le contraste dès que je ne suis pas dans

une logique préétablie. Le vécu de mon corps est le même et continue dans le temps. Mais de vivre le collage, le choc, là je ressens que ça a quelque chose à faire avec le cinéma mais je ne travaille pas de la même manière qu'un cinéaste habituel.

*Est-ce que tu produis une intrigue dans tes promenades ?*

HS. Qu'est-ce que tu entends par le mot intrigue ?

*Un jeu de tensions et de relâches et d'interactions entre des stations et des étapes... et un processus téléologique aussi.*

HS. Je fais des annonces par exemple, je fais monter l'attention. Je décris vaguement quelque chose qu'on va rencontrer. Je me projette un peu en avant. Ainsi je peux créer une attente.

*Une vraie intrigue ça se déroule de A à B. Toutes les étapes à partir de A sont des stades pour arriver à B. C'est ce que tu veux éviter, donc la notion d'intrigue n'est pas tout à fait applicable, à moins que ce soit inconsciemment. Le projet est surtout intéressant parce que c'est une transgression du concept d'intrigue au sens strict. C'est un peu le roman ouvert, le roman essayiste.*

HS. Mais j'ai l'impression d'arriver à une forme quand même. À Marseille, cet été, j'ai fait une promenade en forme de boucle. On a traversé des zones très différentes et rencontré des lieux très divers. La première station était un HLM de la fin des années 50 qui suppose une vie urbaine presque cachée. Le reste du parc date du XVIIIe siècle. À côté, il y avait une ferme du début du XXe siècle qui s'est transformée en une habitation, avec une porcherie, une vacherie, de grands potagers et qui donne accès à tout un souterrain d'eaux et de puits toujours en activité et reliés entre eux. Cela permettait de faire ce que je pratique : je rentrais dans les puits et je faisais peut-être 150 mètres en deux heures en suivant le parcours des puits. En pleine canicule à Marseille j'avais les pieds dans l'eau et j'aurais même pu nager à un moment. Alors, je sors et j'arrive dans un jardin familial complètement sec. Puis je marche à un moment donné sur un chemin réservé pour un projet d'autoroute, pour bifurquer et me retrouver sur le terrain du dernier maraîcher de cette partie de la ville qui vend encore sur le marché deux fois par semaine. Je rentre dans une propriété et je me retrouve dans une retraite suisse pour traverser un site de l'hôpital, une clinique privée, puis pour entrer dans un couvent ou une agglomération de plusieurs couvents de religieuses, comme une maison de refuge pour des filles de bonne famille. Ainsi se suivent différents endroits comme des choses décousues. Mais quand je le fais plusieurs fois, je découvre qu'il y a une intrigue derrière tout cela. C'est par exemple la relation avec l'eau qui permet à un ancien jardin potager familial de fonctionner parce que l'eau est toujours là. Ou qui permet de maintenir la permanence d'un ancien jardin baroque grâce à une co-propriété aujourd'hui. J'ai découvert que les puits ne sont pas des puits de l'époque ; ils les ont creusés et il y a une pompe,

ce qui fait que le propriétaire ne paie pas pour l'eau. Et les communautés religieuses s'installent là, pour trouver des zones de repos pour se mettre à l'abri. Aussi, l'aménagement de cent ans de jardins familiaux avec un certain projet social qui consiste à donner des jardins aux personnes qui ont peu de revenus mais aussi d'éviter que les hommes claquent leur salaire dans les bars. Tous ces événements historiques ou actuels sont très différents, mais ils ont des liens : des liens spatiaux, mais aussi un partage de cette relation au phénomène hydrologique à cet endroit-là. Et là, ce sont des moments de joie de pouvoir être mobile, d'essayer des rapprochements ou des cheminements de détour. Par exemple, on s'est laissés guider à un moment par une religieuse dans son couvent où habitaient à ce moment-là de très vieilles religieuses. J'y ai découvert des espaces que je n'avais jamais vus avant, des bibliothèques privées dans une église. Tout d'un coup j'ai l'impression de voir quand même un thème, peut-être une intrigue sous-jacente, mais comme une basse continue peut-être, pour mettre en contraste des espaces ou des situations que je capte.

### 3.5.2 Walkscape : vers une science du lieu

Le paysage est là au dehors, de même que les lieux et leur interprétation-effectuation. La « nouvelle » anthropologie de naguère a avec raison critiqué les « anthropologiques de chambre ». Il semble bien qu'ici aussi, le travail de terrain s'impose pour parvenir à une notion *qualitative* de ce qu'est le paysage. Nous quittons alors la position du sujet observant pour nous engager concrètement dans notre objet – en engageant des relations avec les habitants, leur *taskscape* et leurs lieux, en pénétrant dans le paysage. Cette démarche nous permettra de découvrir les nuances et de nous donner la possibilité d'adopter, au fond, tous les points de vue. Sur le plan méthodologique, le paysage sera alors compris comme un *walkscape*.

« Places need to be understood through the paths that lead in and out. [Les lieux doivent être compris au travers des trajets qui y mènent et en sortent.] »<sup>clxxvi</sup> Massart, lui aussi, se méfiait de la science qui ne quitte pas le laboratoire. Dans son esprit, la connaissance du paysage passe obligatoirement par une rencontre avec le paysage. Selon Ingold, nous pouvons comprendre le paysage « engaging perceptually with an environment that is itself pregnant with the past [en nous engageant par les sens et la perception dans un environnement qui lui-même est gros du passé] ».<sup>clxxvii</sup> Toutefois, le paysage est plus qu'un témoin d'un passé. Ce que le *walkscape* nous permet de découvrir, c'est précisément comment, au moment où nous nous y engageons, ces paysages quotidiens sont (re)produits et contestés. Le terme « *walkscape* » a été revendiqué par le mouvement Stalker : « Walkscape deals with strolling as an architecture of landscape. Walking as an autonomous form of art, a primary act in the symbolic

transformation of the territory, an aesthetic instrument of knowledge and a physical transformation of the “negotiated” space, which is converted into an urban intervention. [Le *walkscape* est une affaire de marche, de promenade, de flânerie, conçues comme une architecturation du paysage. La promenade comme forme artistique autonome, comme acte primaire dans la transformation symbolique du territoire, comme instrument esthétique de connaissance et transformation physique de l’espace ‘négocié’, convertie en intervention urbaine.] »<sup>clxxviii</sup>

Cette notion de *walkscape*, de paysage-action, nous voulons l’élargir. Plus qu’une forme d’art ou une pratique esthétique, il peut être, pour le chercheur – l’anthropologue, le géographe, l’historien ou le philosophe, ... – une manière de s’engager dans le paysage et le *taskscape*, dans le lieu. Mais avant tout, cette démarche permet de prendre en compte les hommes qui interprètent et effectuent les lieux. Le paysage culturel consiste en la rencontre des hommes, du jeu et des lieux. « This subject needs to be grounded in both the aesthetics of experiencing places with all five senses, and the politics of experiencing places as contested territories. [Ce sujet demande un ancrage tant dans l’esthétique d’une expérience des lieux par les cinq sens, que dans la politique de l’expérience des lieux en tant que territoires contestés.] »<sup>clxxix</sup> Cette méthode se traduit par un trajet individuel, à la fois intellectuel et physique.

Ton Lemaire insiste lui aussi sur l’importance d’un engagement dans et avec le monde extérieur.<sup>clxxx</sup> S’il propose une analyse convaincante de la signification du paysage dans la pensée occidentale et plaide pour une réconciliation entre culture et nature, son point de vue reste cependant teinté d’une « nostalgie romantique » qui tend à idéaliser la « nature ». Pour Lemaire, la promenade est « de kunst om de omgeving zintuiglijk op zich in te laten werken, om te verwijlen bij bomen, planten, dieren die men gewaar wordt, om te genieten van de vergezichten die zich openen, om zich opgenomen te voelen in de totaliteit van de wereld. [l’art de laisser agir l’environnement sur soi par les sens, de séjourner auprès des arbres, de la végétation, des animaux que l’on aperçoit, de jouir des lointains lorsqu’une perspective s’ouvre sur eux, de se sentir accueilli dans la totalité du monde.] »<sup>clxxxii</sup> Il est clair qu’il recherche les paysages naturels parce qu’il exècre les paysages urbains, au sens heideggérien. Chez Lemaire, la promenade est une activité solitaire destinée à rapprocher l’homme de lui-même et à l’éloigner de la société. Cependant, nous avons besoin d’une critique interdisciplinaire du paysage, c’est-à-dire d’une « science du lieu ».

Reste que Lemaire lance un plaidoyer pour la « revalorisation des sens ».<sup>clxxxiii</sup> L’expérience sensible du paysage se joue en effet à un quadruple ou quintuple niveau. L’engagement dans le paysage est un élément important parce qu’il permet de pénétrer plus avant dans la signification, dans l’identité du paysage en tant que lieu. L’expérience

vécue du paysage est un processus qui implique perception et mouvement. La forme du terrain sollicite notre « conscience musculaire ». Nous pourrions dire que le paysage se manifeste à celui ou celle qui s’y déplace. Pourtant, nous voudrions, par le *walkscape*, atteindre plus qu’une expérience sensible du paysage : « It is precisely the move from “knowing about” places in an objective way, their facts en features, to “understanding” places, in a more empathetic way, their character and meanings, that remains the hallmark of humanistic geography. [C’est précisément le passage du « savoir sur » les lieux, d’un savoir objectif de leur état et de leurs caractéristiques, vers une « compréhension » des lieux dans une relation plus empathique, une connaissance plus intime de leur caractère et de leurs significations, qui reste la marque de la géographie humaniste.] »<sup>clxxxiii</sup> En nous déplaçant dans le paysage, nous quittons la position « fixe » et « solitaire » de l’observateur (la photo, le tableau, le point de vue). Ce que nous rencontrons alors est une situation double : contre la reproduction d’un paradigme hégémonique, nous voyons s’opposer ça et là un « agent » humain.

La promenade en tant que méthode est-elle une source d’information ? La circulation pédestre semble un anachronisme dans un monde largement orienté vers la voiture. De plus, de nombreux lieux font l’objet d’enregistrements par des moyens technologiques (appareils de mesure ou caméras), enregistrements dont les données peuvent être consultées ailleurs. Mais quelle que soit l’étendue de ce panoptique, la « présence » reste un facteur primordial pour une compréhension anthropologique du lieu. La promenade peut conduire à un vif sens du lieu, car elle possède une intensité qu’aucun autre mode de transport ne peut susciter. Dans un monde moderne où la vie individuelle se déroule sur des distances bien plus grandes, ce sens du lieu tend à être compromis. En effet, les paysages sont organisés afin de remédier à cet « espacement » et à permettre une meilleure mobilité entre des « points d’intérêt » précis. De ce fait, les paysages s’organisent autour de la voiture et laissent sans cesse moins de place aux piétons, qui dans le meilleur des cas se savent en bordure des déplacements, sur les trottoirs. Les processus de rationalisation constituent fréquemment une menace pour la promenade. C’est ainsi que la suppression des terres communes en 1847 a entraîné la disparition d’un grand nombre de sentiers du fait que leurs usagers traditionnels ne pouvaient plus les emprunter. De même, les grandes réformes agraires comme le remembrement se sont traduites par la recomposition des terres cultivables et la disparition de « voies lentes ». Militer pour le maintien de ces chemins (prémodernes), c’est rapidement courir le risque d’être considéré comme un réactionnaire : « (...) and as the wanderer became an emblem of resistance to blind progress the measured movement of footsteps was placed metaphorically as well as fysically “outside” the spaces of modernity [(...) et à mesure que le promeneur est devenu un symbole de résistance au progrès aveugle, le mouvement mesuré de ses pas a été placé, métaphoriquement comme

physiquement, ‘en dehors’ des lieux de la modernité] ». <sup>clxxxiv</sup> La promenade, ainsi, possède une image prémoderne, quelquefois subversive.

Nous vivons dans un paysage et, par extension, dans un espace public dont les hommes peuvent de moins en moins se sentir partie prenante ou dont l’aménagement est « een neveneffect [...] van een economische maatregel [un effet dérivé d’une mesure économique] » <sup>clxxxv</sup> ; de fait, « public spaces where people can go in order to feel like a part of a community and to participate in creating a transformational culture of resistance to the dominant society are even more rare. [les espaces publics où les gens peuvent se rendre afin de se sentir appartenir à une communauté et de participer à une culture de transformation et de résistance au modèle social dominant sont encore plus rares.] » <sup>clxxxvi</sup> La promenade peut être orientée vers la découverte de fissures et de cassures dans le paysage *hégémonique* et de la manière dont les lieux sont compris par ceux qui les interprètent et les effectuent. Ainsi, nous pourrions tenter de pointer des lieux marqués par une transgression de leur propre normativité, des lieux de résistance, des lieux qui connaissent des usages alternatifs du lieu. Le paysage quotidien en tant que manifestation d’une idéologie dominante ou en tant qu’aboutissement d’une lutte pour le pouvoir, c’est précisément dans ces lieux qu’il sera contesté.

La promenade en tant que méthode est une forme de recherche participative. Elle permet en outre d’éviter le « piège du visualisme », qui ne prend en considération dans l’analyse que ce qui est visible. Un deuxième problème, lié à toute approche théorique, est que celle-ci a un effet généralisant ; que, pour ainsi dire, elle avale la réalité, la vie quotidienne, sans apporter les nuances requises. En fait, toute vie, toute biographie prend son sens en tant qu’effectuation spécifique d’un rapport à des structures, à la fois reproduction et mutation. Il est certes possible de réaliser de « grandes analyses » ; ce faisant, il faut cependant être conscient du risque de voir les hommes et « le monde » inscrits dans la théorie de façon rétroactive et parfois forcée.

Les *walkscapes* pourraient s’attacher à la découverte de trois sortes de lieux, sans intention descriptive mais dans une démarche de compréhension et d’interprétation.

Les lieux *non contestés* sont des endroits qui ont le même usage et les mêmes significations pour (pratiquement) tous. Le sens de tels lieux est plus ou moins fixe, et tous les utilisent de la manière dont ils sont « censés » l’être. Leur codage est indiscuté et leur charge idéologique sera sans doute assez faible. Sur le plan méthodologique, ce sont des objets assez fastidieux ; peut-être la « science du lieu » ferait-elle mieux de ne pas s’occuper de ces espaces triviaux.

L’étude des lieux de *transgression* s’avérera sans doute plus

intéressante. La relation entre lieu et praxis peut être mieux étudiée en prenant pour thème des lieux où les hommes ne se comportent pas « comme il convient », où il y a transgression de la normativité des lieux. En effet, c'est là que peut se manifester la quotidienneté sous-jacente aux lieux. Le moment de transgression met en question le pouvoir « naturel », « évident » du lieu, et demandera une réaction orthodoxe de la part des instances qui veillent au respect des normes incorporées. Comme l'indique Cresswell, « the labelling of actions as inappropriate in the context of a particular place serves as evidence for the always already existing normative geography [la qualification d'actions comme inappropriées au contexte d'un lieu donné vaut preuve pour une géographie normative qui est toujours déjà là] »<sup>clxxxvii</sup>. Il semble utile et raisonnable d'étudier ce type de lieux selon une approche anthropologique (et sociologique), car ils manifestent ce qui est contesté (l'ordinaire et le quotidien) et tout à la fois justifient cette contestation.

Les lieux de *résistance* forment une troisième voie d'approche intéressante. Il s'agit en l'occurrence de lieux où la transgression se maintient dans une plus ou moins grande mesure, qui forment des réserves ou des sanctuaires – sans doute toujours provisoires – où un usage autre du lieu peut être reproduit. Je songe par exemple aux squats ou, sur un mode plus éphémère, aux sit-ins, voire aux manifestations. Il s'agit là de lieux où l'idéologie dominante se trouve clairement contestée et où un début d'alternative se formule.

La résistance que l'on oppose sous une forme ou une autre peut susciter une vraie conscience de ce que de nombreux lieux ont d'arbitraire. Ce processus se déroule en deux étapes. L'espace exerce un effet de discipline ou un effet de socialisation, Michel Foucault y a insisté dans sa critique sociale. Le pouvoir et son influence sur l'espace, Foucault la caractérisait comme une emprise totalitaire de l'idéologie sur l'individu. Dans la vision de Foucault, l'homme ne cesse d'être privé de sa liberté d'action. C'est ainsi qu'il distingue entre lieux du dedans et lieux du dehors, ces derniers étant imaginaires : « (...) a space thoroughly imbued with qualities and perhaps thoroughly fantasmatic as well. The space of our primary perception, the space of our dreams and that of our passions hold within themselves qualities that seem intrinsic: there is a light, ethereal, transparent space, or again a dark, rough, encumbered space; a space from above, of summits, or on the contrary a space from below of mud; or again a space that can be flowing like sparkling water, or space that is fixed, congealed, like stone or crystal. Yet these analyses, while fundamental for reflection in our time, primarily concern internal space. [...] un espace qui est tout chargé de qualités, un espace qui est peut-être aussi hanté de fantasme ; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions



détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques : c'est un espace léger, éthéré, transparent, ou bien c'est un espace obscur, rocailleux, encombré ; c'est un espace d'en haut, c'est un espace des cimes, ou c'est au contraire un espace d'en bas, un espace de la boue, c'est un espace qui peut être courant comme l'eau vive, c'est un espace qui peut être fixé, figé comme la pierre ou comme le cristal. Cependant, ces analyses, bien que fondamentales pour la réflexion contemporaine, concernent surtout l'espace du dedans.] »<sup>clxxxviii</sup>

La critique de Foucault peut nous être utile pour formuler ce qui est contesté, mais elle s'attache essentiellement à l'effet de discipline qui émane de l'espace du dehors. Pourtant, la praxis est moins saisissable et conformable que Foucault la pense : « Spaces can be more easily liberated than Foucault imagines precisely because social practices spatialize rather than becoming localized within some repressive grid of social control. [Les espaces peuvent être libérés plus aisément que Foucault ne l'imagine, précisément parce que les pratiques sociales spatialisent plutôt qu'elles ne sont localisées dans le carcan répressif d'un contrôle social.] »<sup>clxxxix</sup>

Michel de Certeau déplace l'accent vers les manières dont les hommes tentent de se soustraire à l'appareil de l'ordre. Ce faisant, il réintroduit « l'agency », l'agir de l'individu, dans sa philosophie – ou sociologie – de la culture. C'est une question de perspective. Chez Foucault, l'homme apparaît à la fin de l'analyse : les lieux d'abord, l'homme ensuite. De Certeau, inversant le point de vue, entend partir de la manière dont les hommes se « tissent » un trajet au travers des lieux et leur donnent ainsi une autre lecture. Il veut attirer l'attention sur le monde qui se cache sous les grands récits. Ce monde existe en dépit du fait qu'il est menacé par de multiples technologies du pouvoir qui veulent situer l'individu dans un espace discursif ou textuel, dans leur « espace propre ». Dans le monde du quotidien, l'individu ouvre la possibilité d'un autre ordre, d'autres lieux. Ce cadre de pensée est moins fataliste ou contraignant que celui de Foucault. Les lieux et les paysages, il est rare qu'ils soient *achevés*. Ils ne cessent d'être remis en question et réinterprétés par leurs usagers. Ce sont précisément ces interprétations alternatives, cette revendication de l'espace (public) qui peuvent mettre en lumière de façon intéressante ce qu'il y a de normatif et d'idéologique dans l'espace. D'autres lieux deviennent pensables ; c'est une question d'imagination.

Chez de Certeau, la promenade crée un « espace d'énonciation ». Au travers de l'éphémère avoir-lieu de la promenade, l'individu « se spatialise », tout en se soustrayant au contrôle des structures localisées : « (...) room remains for microinventions, for the practice of reasoned differences, to resist with a sweet obstinace the contagion of conformism, to reinforce the network of exchanges and relations, to learn how to make own's own choice among the tools and commodities produced by the industrial era. [...] il subsiste un champ

libre pour les micro-inventions, pour la pratique de différences raisonnées, pour résister avec une douce obstination à la contagion du conformisme, pour renforcer le réseau d'échanges et de relations, pour apprendre comment opérer ses propres choix parmi les outils et les articles produits par l'époque industrielle.] »<sup>exc</sup> L'individu, en développant une pratique semi-clandestine, réalise de la sorte ses propres objectifs.

Pour illustrer ce type d'homme, Lefebvre évoque Charlie Chaplin : « De alledaagsheid bestaat volgens (hem) uit een dialectisch koppel: enerzijds heb je de *Modern Times* (met alles wat deze moderne tijden kenmerkt: de bourgeoisie, dictatoriale systemen, het vooruitgangsideaal, het kapitalisme, de techniek en het 'technicisme') en anderzijds "le type Vagabond". Tussen beide bestaat een zeer complexe en wederzijdse afhankelijke relatie. [La quotidienneté (selon lui) consiste en une dualité dialectique : d'une part, il y a *Les temps modernes* (avec tout ce qui caractérise ces temps modernes : la bourgeoisie, les systèmes dictatoriaux, le capitalisme, la technique et le 'technicisme') ; de l'autre, il y a 'le type Vagabond'. Entre les deux existe une relation très complexe de dépendance réciproque.] »<sup>exci</sup> Par le concept du « vagabond », Lefebvre nous indique une nouvelle dimension du quotidien : l'agir en tant que pratique subversive. Insistons encore : celui-ci laisse un champ libre à l'improvisation, dans le jeu entre l'individu et la structure (ou l'idéologie). Parfois, cette « imagination » d'autres lieux ira jusqu'à l'activisme.

Le Situationnisme en est un exemple intéressant. Malgré la critique que l'on peut adresser à bon droit à sa vision festive du monde, il reste que ce mouvement a insisté sur l'aliénation suscitée par l'évolution de la division du travail et la spécialisation. En outre, les situationnistes faisaient observer avec raison que l'espace public était investi sans cesse davantage par une idéologie dominante qui en interdisait tout autre usage. Cette idéologie, de plus, étouffe pour eux la créativité de l'homme, au point que « d'autres » lieux menacent de devenir proprement « impensables ». En quelque sorte, ils « doutaient du paysage » : « To doubt is to contemplate and weigh carefully the actions and accomplishments, including the landscapes, of others and to bring their claims for authority in question. [Douter, c'est contempler et peser soigneusement les actions et les réalisations – en ce compris les paysages – des autres, et de mettre en question leurs prétentions à l'autorité.] »<sup>excii</sup> Parmi les héritiers du Situationnisme, il y a les *Culture Jammers*, les « casseurs de culture ». Leur porte-parole, Kalle Lasn, suggère que le mouvement « will alter the way we live and think (...), change the way information flows, the way institutions wield power, the way TV stations are run, the way food, fashion, automobile, sports, music and culture industries set their agendas [changera notre mode de vie et de pensée (...), changera les flux d'information, la manière dont les institutions exercent leur pouvoir, la manière dont on gère les chaînes de télévision, la manière

dont les industries de l'alimentation, de la mode, de l'automobile, du sport, de la musique et de la culture fixent leurs priorités] », de même qu'il changera la manière dont « meaning is produced in our society [se produit le sens dans notre société] ». <sup>cxciii</sup>

L'idée est de casser le message du « monologue » culturel établi et de « interfere with its one-directioned set of meanings by introducing a critical multiplication of images to counter and to unsettle the "official" and the authorized practices of corporate, multi-national organizations. This is termed 'a barren American monoculture' poisoning our physical and 'mental environment'. [brouiller sa série mono-orientée de significations en introduisant une multiplication critique d'images, afin de contrer et de déstabiliser les pratiques 'officielles' et autorisées des organisations et des entreprises multinationales. C'est la 'monoculture américaine stérile', qui empoisonne notre 'environnement mental' et physique.] » <sup>cxciv</sup> Les *Culture Jammers* prennent donc clairement leurs distances avec le monologue idéologique (américain) de la liberté et considèrent précisément le paysage comme la ligne de front, poussent à la confrontation dans la rue.

Les SpaceHijackers anglais ont un projet similaire : une de leurs actions consiste à replacer des bancs publics aux endroits d'où ils ont été enlevés. Il y a aussi le phénomène intéressant du *flash-mobbing* : « Een flash mob is een via internet georganiseerde collectieve actie op straat, die vaak een nogal ludiek karakter heeft, zoals de flash mob waarbij mensen gezamenlijk kikkersprongen maakten op de Dam in Amsterdam. [Un *flash mob* est une action collective, souvent à caractère ludique, organisée via Internet et se déroulant dans la rue. Par exemple, un *flash mob* organisé sur la place du Dam à Amsterdam consistait à sauter en groupe comme des grenouilles.] » <sup>cxcv</sup> Ici encore, l'absurde et le subversif, l'alternatif, vont de pair.

Dans le même temps, nous avons peut-être des leçons à tirer de critiques post-coloniales comme celles d'un Escobar et d'un Mignolo. Plus particulièrement, penser à la marge peut ouvrir des perspectives épistémologiques. De Certeau fait lui aussi référence à la manière dont des groupes de populations indiennes autochtones tentent de « digérer » la colonisation en la recyclant. Ce emploi créatif d'un ordre imposé par d'autres peut être une source d'inspiration pour ceux qui souhaitent créer leurs propres lieux dans nos paysages à nous. Le discours qu'ils ont construit peut être fécond pour une démarche de déconstruction des lieux. Enfin, les lieux virtuels offrent eux aussi des perspectives. Internet permet aux gens d'imaginer ensemble des lieux différents et de s'organiser pour les organiser concrètement, pour développer une pensée du non-paysage, le paysage qui n'est pas là, le paysage tel qu'il pourrait ou devrait exister – un projet utopique.

Parce que nos lieux et nos paysages sont des interprétations-effectuations, des évolutions positives peuvent également s'y

produire. Ces évolutions peuvent naître d'initiatives informelles, particulières, subversives, mais un changement positif peut également être introduit de manière formalisée. Pour les autorités publiques, il serait fructueux d'intégrer la notion du lieu dans la réflexion sur l'espace. Lorsque le « lieu » en tant que donné ontologique est pris en compte dans la réflexion sur le bien-être, une amélioration qualitative fondamentale peut intervenir dans nos paysages et nos lieux. Les autorités responsables devraient oser développer des utopies ; elles le doivent aux gens qui les mandatent. De plus, les planificateurs spatiaux gagneraient eux aussi à pratiquer leur propre *walkscape*.

L'analyse des lieux s'occupe de la pratique du lieu. Les lieux sont des interprétations-effectuations à la fois collectives et individuelles, polysémiques et présentant autant de strates qu'il y a de signifiants. Raymond Williams, un des fondateurs des *cultural studies*, parlerait ici de la « *structure of feeling* », par quoi il entendait une manière de signifier résultant d'une croissance historique, partagée par un groupe déterminé, transcendant la matérialité et lui survivant quelquefois. Il faut noter l'importance accordée par cet auteur à l'agir particulier, individuel : « The work of cultural studies was to examine the meaning and practices of everyday life, with particular attention to power relations: how ideology inscribed the ideas of the dominant culture and in so doing, marginalized particular groups and subcultures. In the 1970s, Stuart Hall added provocatively that popular culture is a "contested terrain" of cultural struggle, and the focus shifted to culture as a sight of resistance and conflict. [Les *cultural studies* se donnaient pour tâche d'examiner la signification et les pratiques de la vie quotidienne, en s'attachant en particulier aux relations de pouvoir : comment l'idéologie inscrit les idées de la culture dominante et, ce faisant, marginalise des groupes particuliers et des sous-cultures données. Dans les années 1970, Stuart Hall ajoutait de façon provocatrice que la culture populaire est un « terrain contesté » de lutte culturelle, et l'attention s'est déplacée vers la culture en tant que théâtre de résistances et de conflits.] »<sup>cxvii</sup> Ces « *structures of feeling* » sont au moins aussi importantes que l'aspect des lieux et des paysages. Elles permettent de comprendre la langue des lieux. Elles sont le discours du paysage et le discours sur le paysage.

## 3.6 Le paysage interprété

Le paysage est un système langagier. Chaque langue se caractérise par des règles déterminées ; chaque usager s'approprie la langue et la produit à sa manière, dans le cadre des règles qui lui sont imposées. De même, le paysage et l'espace en général sont liés à des codes donnés, alors que chaque expérience du paysage est unique : chaque individu s'approprie le paysage de façon spécifique et personnelle, différente de celle de tous les autres.

### 3.6.1 Parole, langue et cohérence du texte

Les mots d'un récit sont comparables aux éléments dont se construit un paysage. Ces différents éléments entrent en relation les uns avec les autres de façon à créer un ensemble unique. Tout comme les récits, les paysages sont régis par un principe holistique selon lequel le tout vaut plus que la somme des parties. Un récit est autre chose, et bien plus, qu'un amas de mots. Un récit se voit doter d'une signification par un positionnement particulier des mots, par la ponctuation, par sa grammaire, ...

Roland Barthes accordait une grande importance à la relation entre le mot et ceux qui l'entourent,<sup>cxvii</sup> et il se pourrait bien que cette relation soit plus importante encore que la signification du mot lui-même. Pour nous, il en va de même pour le paysage. Les éléments du paysage, outre leur valeur intrinsèque, sont dotés d'une valeur contextuelle. Ainsi par exemple, un moulin peut recevoir des significations très diverses selon le paysage où il se trouve.

Dans la langue, c'est un art que de combiner des mots donnés du lexique de telle manière qu'aucun d'eux ne signifie encore exactement ce qu'il signifiait avant. En transposant ce mécanisme sur le paysage et ses éléments, on obtient une perspective intéressante sur la manière dont nous pouvons nous rapporter aux paysages. La juxtaposition est essentielle à cet égard. Cette forme d'holisme révèle également une

lacune importante de l'approche « planologique » de l'urbanisme, qui se borne à vérifier si certaines fonctions peuvent, ou non, être en contact. La planification spatiale devrait s'attacher à une réflexion plus approfondie sur la manière dont toutes ces fonctions, tous ces éléments, ... peuvent se rejoindre dans un ensemble riche et créateur de sens. L'approche planologique pourrait être comparée à un texte sur lequel on vérifierait seulement si certains mots peuvent se juxter, sans réfléchir à la manière dont ils peuvent être reliés pour raconter un récit intéressant. Nous sommes également renvoyés à une autre problématique de la planification spatiale, à savoir que l'espace est réparti sur un grand nombre de propriétaires différents qui, tous, sont les coauteurs du paysage. Si chaque propriétaire relate un récit différent, il peut y avoir problème quant au paysage. Tout comme le récit, le paysage acquiert sa signification par l'ensemble qu'il forme ; ce qui implique l'existence, sous une forme ou une autre, d'une structure globale dans laquelle les récits secondaires peuvent être reliés pour former un ensemble significatif.

L'importance de la cohérence linguistique se retrouve dans la dichotomie classique de la « langue » (le 'trésor' du langage, disponible pour chaque locuteur) et de la « parole » (l'emploi effectif de la langue par chaque locuteur individuel) : « Bij Saussure staat parole tegenover langue. De langue is de taal als grammatica, als abstract normatief systeem, als geheel van onderscheidende regels. Met parole wordt daarentegen de levende taal aangeduid: de taal zoals die door ieder van ons wordt gesproken, ... [Saussure oppose parole et langue. La langue est le fait linguistique en tant que grammaire, en tant que système normatif et abstrait, en tant qu'ensemble de règles distinctives. La parole, en revanche, désigne le fait linguistique 'vivant', la langue telle que chacun de nous la parle, ...] »<sup>cxviii</sup> Michel de Certeau se sert lui aussi du couple « langue » et « parole », et considère la ville comme une combinaison des deux. La ville comme « langue » est le produit des stratégestes, par quoi il entend les concepteurs, les urbanistes, les promoteurs, etc. La « parole » de la ville, à l'inverse, est représentée par ceux qui l'habitent, en font usage, la consomment, ... Bref, par ceux qui s'y trouvent et y circulent.<sup>cxix</sup>

La formation du paysage est toujours une combinaison d'actions planifiées et non planifiées. « Gecoördineerde en stedenbouwkundig onderbouwde projecten komen in de stad naast en dwars over allerlei nauwelijks gecoördineerde initiatieven voor. De stad is nu eens het product van planmatig handelen dan weer de onwillekeurige optelsom van toevallige acties [Dans la ville, les projets coordonnés et fondés sur les règles urbanistiques se juxtaposent et se superposent à une grande diversité d'initiatives non ou faiblement coordonnées. Tantôt, la ville est le produit d'une action planifiée, tantôt elle se présente comme la somme malgré elle d'actions fortuites] », écrit Michiel Dehaene, qui ajoute : « (...) de gecoördineerde ingreep en de ontwikkeling die aan de regie van de stad ontsnapt, zijn geen radicaal

gescheiden processen maar versmelten in de geschiedenis van de stad. Wat ooit een coherente ingreep was wordt door andere ontwikkelingen aangetast of door een onoverzienbaar aantal grote en kleine ingrepen geamendeerd. [(...) l'intervention coordonnée et le développement qui échappe à la régie de la ville ne sont pas des processus radicalement distincts ; bien plutôt, ils fusionnent dans l'histoire de la ville. Ce qui a un jour été une intervention cohérente se voit contaminer par d'autres développements ou transformer par un nombre imprévisible d'autres interventions, grandes et petites.]<sup>cc</sup>

Michel de Certeau voit dans la langue un réservoir de possibilités linguistiques : « Chaque locuteur effectue des opérations au départ d'un capital donné. » Selon lui, il en va de même pour les déplacements dans la ville. « Ici encore, il s'agit (...) d'une production active au départ de matières premières disponibles (...) » C'est pourquoi de Certeau conclut que « l'énonciation fournit un modèle » ; elle possède des caractéristiques que « [we] terugvinden in de verhouding die andere praktijken (wandelen, wonen, enzovoort) met niet taalsystemen onderhouden. [[nous] retrouvons dans la relation que d'autres pratiques (se promener, habiter, etc.) entretiennent avec des systèmes non linguistiques.] »<sup>ci</sup> Se promener ou habiter sont dès lors des analogues de la parole. Au sein des possibilités offertes, chacun peut accomplir le trajet de son propre récit. Cela étant, cette inventivité n'est certes pas illimitée : en tant qu'usager (interprétant), nous devons toujours tenir compte de codes et de règles du jeu. Comme on le voit, si de Certeau attache plus d'importance à la « parole » qu'à la « langue », cela ne signifie pas pour autant qu'il faille ignorer cette dernière. Car « langue en parole sluiten elkaar niet uit, maar staan in een spanningsrelatie tot elkaar. Geen enkele individuele taaluiting verloopt geheel zonder regels; zelfs een autistische taalgebruiker blijkt bepaalde regels te volgen, ook al zijn die dan persoonsgebonden en worden ze op een eigenzinnige manier toegepast (...). Anderzijds valt de parole natuurlijk ook nooit te herleiden tot een automatische realisatie of reproductie van een abstract systeem. Er zit altijd een element van creativiteit in het spreken van mensen, als was het maar omdat iedereen zijn eigen keuze maakt uit het beschikbare vocabulaire of slechts een gedeelte van de voorradige zinsconstructies gebruikt. Bovendien beschikt iedere spreker over een eigen, onvervreemdbaar accent en is hij in staat nieuwe woorden te verzinnen. [langue et parole ne s'excluent pas ; au contraire, elles se rapportent l'une à l'autre dans un champ de tension. Aucune manifestation langagière individuelle n'a lieu dans une totale absence de règles ; même un locuteur autiste semble suivre certaines règles, quand bien même celles-ci, tout autant que leur application, lui sont personnelles (...). D'autre part, il va de soi que la parole ne se réduit jamais à la réalisation ou à la reproduction automatique d'un système abstrait. La parole humaine contient toujours un élément de créativité, ne fût-ce que parce que chacun opère ses propres choix dans le vocabulaire disponible et n'utilise

qu'une fraction des constructions phrastiques disponibles. De plus, chaque locuteur a un accent qui lui est propre, inaliénable, et dispose de la capacité de créer de nouveaux mots.] »<sup>ccii</sup> Le couple classique « langue » et « parole » renvoie à l'importance des actions non planifiées dans la formation du paysage.

Il ne faudrait pas minimiser le rôle de l'usager-habitant (du lecteur). Sa créativité est un facteur essentiel du récit du paysage : « De inventieve gebruiker is altijd ook een hergebruiker van elders uitgevonden plannen, voorwerpen, enzovoort: hij produceert frasen in en met een door anderen geproduceerde, hem opgelegde "taal". [L'usager inventif est toujours un ré-utilisateur de projets, objets, etc. trouvés ailleurs ; il produit des phrases dans et par une 'langue' produite par d'autres et qui s'impose à lui.] »<sup>cciii</sup> Les mêmes auteurs écrivent encore : « In het op het eerste gezicht goed geordende en geregelde stads- of arbeidsleven ontwaart Certeau inderdaad uiteenlopende vormen van onzichtbare afwijking, stille creativiteit, door beheerders of managers niet waargenomen praktijken. Voorbeelden te over: de flaneur die zich niet houdt aan verkeerslichten of voorgeschreven wandelroutes, ..., de huurder die de geplande indeling van een woning radicaal omgooit en de weidse woonkamer tot een droomslaapkamer omdooit. Wat men gemeenlijk cultuur noemt, bakent daarom volgens Certeau "een veld af van een veelvormige strijd tussen het harde en het weke". Zijn interesse gaat echter in de eerste plaats uit naar de zachte kant, het onnoembare en met geen blik te overziene geheel van ondoorzichtige gebaren, alledaagse manieren van doen, ongeplande inventies. [Dans la vie urbaine ou professionnelle, de prime abord bien ordonnée et réglée, de Certeau distingue en effet des formes diverses de déviations invisibles, de créativité silencieuse, de pratiques ignorées des gestionnaires et des responsables. Les exemples sont foison : le flâneur qui ne respecte ni les feux de circulation, ni les trajets piétons prescrits, ... le locataire qui modifie de fond en comble l'organisation prévue de la maison qu'il occupe, transformant le grand séjour en chambre à coucher de rêve. C'est pourquoi ce que l'on appelle communément culture balise, pour de Certeau, 'le champ d'une lutte multiforme entre le dur et le mou'. Son intérêt va avant tout au mou, à l'innommable, à l'ensemble – qu'aucun regard ne saurait embrasser – de gestes opaques, de façons de faire quotidiennes, d'inventions non planifiées.] »<sup>cciv</sup>

### 3.6.2 La richesse des interprétations multiples

Un texte écrit, le lecteur peut l'interpréter de multiples façons. Ainsi, le lecteur a lui aussi son importance dans la constitution des significations. Le lecteur, pour ainsi dire, devient écrivain à son tour. De façon analogue, la manière dont les usagers interprètent le paysage contribue à la formation de ce dernier. Ils coécrivent le récit du



paysage. En première approximation, on pourrait penser que les usagers-habitants ne sont que des lecteurs passifs ; toutefois, ce serait sous-estimer le rôle qu'ils jouent dans la formation du récit du paysage. Michel de Certeau souligne lui aussi le rôle actif des lecteurs : « Lezen is consumeren, schrijven produceren. Zo wordt het ons althans ingeprint. In werkelijkheid, betoogt Certeau, is lezen echter een creatieve bezigheid, waarbij de lezer zich de tekst op eigenzinnige wijze toeëigent: hij selecteert, verwerpt, plagieert, recycleert. Geen twee lezers lezen een tekst op dezelfde manier. ... Certeau wil af van de ideologische tweedeling tussen actief schrijven en passief lezen. [Lire c'est consommer, écrire c'est produire, du moins c'est ce que l'on nous apprend. En réalité, affirme de Certeau, la lecture est une activité créative par laquelle le lecteur s'approprie le texte à sa propre façon : il sélectionne, rejette, plagie, recycle. Il n'y a pas deux lecteurs à lire un texte de la même façon. ... De Certeau refuse la dichotomie idéologique entre écriture active et lecture passive.] »<sup>ccv</sup> Nous sommes même en droit d'admettre que les lecteurs (les usagers-habitants) se font eux-mêmes écrivains. Les lecteurs de l'espace en deviennent par la même occasion les coauteurs.

Dans la critique littéraire, on a assisté à un déplacement de l'écrivain vers le lecteur, de la signification univoque à la multi-interprétabilité : « This move away from understanding a text as a single stable meaning is a relatively recent development in poststructuralist literary criticism. In its most radical form, reception theory transfers authority over meaning in a text from the author to the readers. Authors' intentions are lost in the act of reading where meaning is created by a reader's beliefs and expectations. [Cet éloignement d'une conception des textes comme étant doués d'une signification unique et stable constitue un développement relativement récent de la critique littéraire post-structuraliste. Dans sa forme la plus radicale, la théorie de la réception reporte l'autorité sur la signification des textes de l'écrivain sur les lecteurs. Les intentions des auteurs sont perdues dans l'acte de lecture, lors duquel des significations sont créées par les croyances et les attentes du lecteur.] »<sup>ccvi</sup> Le concepteur-projetant peut donner aux usagers-habitants la possibilité d'écrire eux-mêmes des intrigues secondaires. Toutefois, favoriser la créativité individuelle n'implique aucunement qu'il faille se passer de toute politique et de toute gestion. Ainsi, des interventions politiques données sont en mesure de stimuler de telles initiatives individuelles – le maintien des prix des terrains à un niveau bas est un exemple d'une intervention de ce type.

Si la nature des récits induits par les paysages est déterminée par la nature de ces derniers, cette détermination n'est cependant jamais totale. Tout comme c'est le cas pour les textes-récits, le paysage va vivre sa propre vie. Il est extrêmement difficile au planificateur spatial d'imposer une seule signification à un objet projeté. D'ailleurs, l'emploi dénotatif de l'espace est-il souhaitable ? Les paysages unidimensionnels sont-ils les plus intéressants ? Les paysages qui

portent en eux la possibilité d'un grand nombre de récits divers ne sont-ils pas beaucoup plus intéressants que les paysages disciplinés qui imposent un usage pour ainsi dire univoque ? Ne vaut-il pas mieux rechercher une planification spatiale dont l'effet soit kaléidoscopique ? « Another strategy is to create multiple and ambiguous readings that encourage different points of view rather than one correct message. [Une autre stratégie consiste à créer des lectures multiples et ambiguës, qui favorisent la diversité des points de vue plutôt qu'un seul et unique message correct.] »<sup>cevii</sup>

Rendre possible l'existence de différents scénarios dans un même paysage peut être une piste intéressante face au manque d'espace. Un paysage qui est le décor de récits divers est également à même de créer des situations de gagnant-gagnant. Songeons par exemple à l'agrotourisme : de nouveaux récits s'y ajoutent au paysage et permettent la survie de l'activité agricole. Les vacanciers vivent une autre expérience du paysage et y séjournent pour des motifs différents. Bref, ils induisent la création de nouveaux récits à la campagne. Malgré qu'il s'agisse de récits nouveaux, certaines caractéristiques spécifiques et importantes du paysage (son ouverture par exemple) se conservent. Il me semble que les significations multiples, de même que les situations gagnant-gagnant qui y sont associées, ne cesseront de gagner en importance. Naguère encore, le paysage tendait dans la plupart des cas à ne relater qu'un seul récit. Désormais, l'espace se fragmente et exige la coexistence simultanée de plusieurs récits différents. Il convient dès lors de penser la manière dont ceux-ci pourront à nouveau constituer un seul ensemble ; pour cela, les récits doivent s'interpénétrer.

L'architecte néerlandais Aldo van Eyck a lui aussi défendu l'idée qu'il importe de créer des lieux pourvus de sens multiples. Le prototype d'un tel lieu riche, recelant un haut potentiel d'expériences, Aldo van Eyck l'a désigné par le terme « *in-between* », « *l'entre-deux* ». *L'in-between* est un lieu qui ouvre à de nombreuses possibilités. C'est un espace que chacun peut recevoir et vivre à sa propre façon. Cette expérience particulière se nourrit, de façon diverse pour tous, de nos intérêts et de nos connaissances, de notre passé, du contexte social où nous vivons, ... Les récits que suscite *l'in-between* sont donc éminemment personnels. Grâce au caractère non univoque, à l'ambiguïté qui appelle des associations différentes chez chacun, se crée un espace plus ouvert à l'interprétation personnelle. De ce fait, les usagers de tels lieux ont l'occasion d'opérer eux-mêmes des choix bien plus nombreux : chacun pourra ainsi y trouver le récit qui lui convient et qui fera qu'il s'y sentira chez soi. *L'in-between* est donc un lieu sans définition fixe et dont la signification dépend de la façon dont on l'aborde. On peut comparer la nature de *l'in-between* à l'ambiguïté des tableaux de Picasso représentant à la fois le profil et la face d'un personnage.

En littérature, cet espace serait le *Finnegans Wake* de James Joyce,

dont les mots sont eux aussi une sorte *d'in-between* littéraire. Tout déborde sur tout, tout se change en tout. Les mots s'interpénètrent pour faire surgir de nouvelles significations. Tout comme le paysage, ces mots sont holistes. Dans *Finnegans Wake*, « sanglorians » est un exemple d'un tel mot. On peut y lire plusieurs significations, comme *sang, sans, gloria, sanglot, riant, ...* Chaque lecteur y trouvera autre chose et l'interprétera à sa façon. En un sens, les mots de James Joyce illustrent également le fait que les lieux multi-interprétables favorisent l'interaction et permettent ainsi un usage plus efficace de l'espace.

Pour désigner ce phénomène, on peut encore parler « d'œuvre ouverte » (*opera aperta*). « Umberto Eco, uitvinder van de term, nam als model de muziekstukken van Berio, Boulez en Stockhausen, die principieel onaf zijn gebleven. De componist reikt slechts het basismateriaal aan waarmee dirigent en musici aan de slag gaan: deze laatste bepalen zelf de duur en de volgorde van het stuk. Improvisaties zijn niet alleen toegestaan, maar worden gestimuleerd. In het open kunstwerk is de betekenisgeving niet primair een zaak van de componist, maar van de uitvoerders. [Umberto Eco, à qui nous devons le terme, a pris pour modèle les compositions musicales de Berio, Boulez et Stockhausen, inachevées par principe. Le compositeur, délibérément, ne donne que le matériau de base sur lequel travailleront le chef d'orchestre et les musiciens, qui détermineront eux-mêmes la durée et l'agencement de la pièce. Les improvisations ne sont pas seulement autorisées, mais encouragées. Dans l'œuvre ouverte, la signification n'est pas en premier lieu l'affaire du compositeur, mais celle des interprètes.] »<sup>ccviii</sup> Sharon Zukin parle de « *liminal spaces* », « d'espaces liminaires », qui sont des lieux où différents mondes viennent au contact, des passages de frontière : « Voor Zukin zijn dat plekken die weliswaar door een specifieke activiteit of groep worden beheerst, maar tegelijk andere activiteiten mogelijk maken of zelfs oproepen en zo ruimte geven aan andere groepen. Het klassieke voorbeeld van zo'n liminal space is de marktplaats, die in feite door een zuiver economische activiteit is bepaald, maar mede of juist daardoor een belangrijke plek is voor sociale en culturele uitwisseling. Een marktplein is zowel een commerciële als een ceremoniële ruimte. [Pour Zukin, il s'agit de lieux qui sont certes régis par une activité ou un groupe spécifique, mais n'en permettent – voir n'en appellent – pas moins d'autres activités et, de la sorte, font une place à d'autres groupes. L'exemple classique d'un tel espace liminaire est la place du marché, déterminée en fait par une activité purement économique mais qui, notamment ou précisément à cause de cela, s'érige en lieu important d'échange social et culturel. Une place de marché est un espace à la fois commercial et cérémoniel.] »<sup>ccix</sup> L'idéologie de l'œuvre ouverte peut être transposée dans le domaine de la planification spatiale. Comment le planificateur spatial peut-il stimuler l'imagination et la créativité de l'usager-habitant ? Par exemple, la périphérie des villes comporte souvent une certaine charge d'ambiguïté et, à ce titre, constitue un lieu intéressant

pour la création de significations multiples.

Les fonctions nécessaires à une société changent avec le temps ; cela oblige, le cas échéant, à passer à un autre usage pour un paysage donné. C'est dire que les paysages doivent être multi-interprétables dans l'espace, mais aussi dans le temps. « Een functie wordt altijd bepaald door de tijd en de maatschappij, en wat sterk van haar afhankelijk is, kan niet anders dan met haar ontwikkeling verbonden zijn. [Une fonction est toujours déterminée par l'époque et la société ; et ce qui est fortement déterminé par elles, ne peut qu'être étroitement associée à leur évolution.] »<sup>ccx</sup> Les paysages dénotatifs, qui ne permettent qu'un seul type de récits, sont incapables d'évoluer face aux transformations sociales et d'en tirer parti.

Les espaces dont la forme et la fonction sont indissolublement conjointes sont conçus selon des principes fonctionnalistes. Aldo Rossi ne manquait pas de critiquer une telle relation à l'espace. Pour lui, les liens entre fonction et forme sont bien plus complexes qu'une simple relation linéaire de cause à effet.<sup>ccxi</sup> Le fonctionnalisme, pour lequel la forme est toujours l'expression de la fonction, est en opposition radicale avec les conceptions de Rossi, pour qui la forme ne sert pas à l'accomplissement d'une fonction donnée mais à permettre une pluralité de fonctions. Rossi voit dans la forme un élément de permanence et de survie dans un monde où les fonctions ne cessent de changer. Comme exemple d'une construction dont la forme a survécu à la fonction, Rossi évoque le cas de l'amphithéâtre de Nîmes. Ce théâtre a été transformé en une citadelle qui fonctionnait à la manière d'une petite ville d'environ deux mille habitants : « Een amfitheater heeft een specifieke vorm en tegelijk een bepaalde functie. Het is niet bedacht als een willekeurige houder, integendeel, het heeft een precieze, unieke structuur, architectuur en vorm. Maar door een uitwendige gebeurtenis, een van de meest dramatische fasen in de geschiedenis van de mensheid, verandert zijn functie radicaal: een theater wordt een stad. Deze theater-stad is tegelijkertijd een vesting die de hele stad omsluit en verdedigt. [Un amphithéâtre a une forme spécifique et en même temps une fonction déterminée. Il n'a pas été conçu comme un contenant quelconque, mais possède au contraire une structure, une architecture et une forme précises et uniques. Pourtant, sous l'effet d'un événement extérieur, à l'une des phases les plus dramatiques de l'histoire humaine, sa fonction va changer du tout au tout : le théâtre devient une ville ; et dans le même temps, ce théâtre-ville est une citadelle qui enferme et défend toute la cité.] »<sup>ccxii</sup>

La critique du fonctionnalisme telle que Rossi la formule peut être transposée dans le domaine du paysage. Peut-être devrions nous nous efforcer de développer des paysages capables de résister au temps, des paysages dont l'aspect ne change pas complètement lorsque leur usage évolue. Il nous faut chercher à créer des paysages durables, portant en eux une bonne quantité de récits potentiels, et que de petites transformations suffiraient à charger de nouveaux récits. Il nous faut

éviter de concevoir des paysages à usage unique et, au contraire, rechercher des paysages capables de mutation, de sorte qu'ils puissent continuer à porter leur passé. On assurera de la sorte une continuité dans le récit paysager. L'importance de cette capacité d'adaptation peut s'illustrer par une comparaison avec la protection des monuments. Souvent, les monuments ne peuvent subsister que s'ils s'adaptent aux nouveaux besoins de la société. S'ils ne peuvent plus abriter de fonction, ils perdent leur pertinence et il sera très difficile de trouver une adhésion et un consensus pour leur conservation. Il importe donc de développer des « constructions flexibles » qui pourront évoluer en même temps que la société, sans quoi ce qui se construit sera souvent condamné, à plus ou moins brève échéance, à être démoli pour faire place à un autre construit – un déroulé qui efface totalement les traces du récit du passé.

Aldo Rossi distingue à ce propos entre éléments permanents vitaux d'une part, et éléments permanents pathologiques de l'autre : « Doorslaggevend (...) is telkens of het bij de permanente elementen om iets levends of om iets pathologisch gaat. [Pour les éléments permanents, le facteur décisif (...) est à chaque fois de déterminer s'il s'agit d'une chose vivante ou d'une chose pathologique.] » Pour les éléments permanents vitaux, Aldo Rossi dit ceci : « Ik wees op het karakter ervan als overlevend element, en permanentie betekent daarbij niet enkel dat je in dit monument nog altijd de vorm van het verleden ervaart, maar dat de fysieke vorm van het verleden andere functies in zich heeft opgenomen, en daardoor is blijven leven. Van dit positieve begrip van overleven van een vorm uit het verleden die ons juist in staat stelt dit verleden vandaag nog altijd te ervaren, verschilt de pathologische permanentie als iets dat geïsoleerd en niet op zijn plaats is. [J'ai souligné leur caractère d'élément survivant ; la permanence ici ne signifie pas seulement que dans ce monument, nous continuons de faire l'expérience d'une forme du passé, mais aussi que cette forme physique du passé s'est chargée d'autres fonctions et, par là, a continué à vivre. Face à cette notion positive de la survie d'une forme du passé qui, précisément, nous permet d'éprouver ce passé jusqu'aujourd'hui, il y a la permanence pathologique, celle d'une chose isolée et à proprement *déplacée*.] »<sup>ccxiii</sup> Les transformations sociales, le planificateur spatial ne les maîtrise pas vraiment ; en revanche, il peut les acter et tenter d'en tirer profit – une démarche dans laquelle la réinterprétation est un élément essentiel.

### 3.6.3 Projet et possibilité de significations multiples

Les processus de transformation du paysage peuvent être comparés au processus métaphorique infini par lequel les signifiants sont mués en signifiés. Ferdinand de Saussure voyait dans le « signe » linguistique la combinaison d'un « signifiant » et de son « signifié ». Le signifiant est le signe-mot que nous prononçons ou écrivons. Le signifié est

l'image, la pensée que ce signe-mot évoque en nous. Il y a dès lors bien plus de signifiés que de signifiants. Dans le paysage aussi, un même élément peut se voir investir d'une tout autre signification par le contexte où il se trouve. Manipuler la langue est une sorte de jeu dans lequel nous mettons en relation les signifiants de notre système linguistique de façon à ce qu'ils constituent un ensemble intéressant. De plus, chaque individu n'associera le paysage qu'à une fraction des multiples significations qui peuvent s'y attacher. Lorsqu'un signifiant est complété par un signifié, il devient signe. La signification du signe est instable sur le plan historique et culturel ; le signe peut donc être pourvu de nouvelles significations. Le signe (signifiant + signifié) peut à son tour devenir signifiant. L'association d'un nouveau signifié à ce signifiant conduit à la formation d'un signe du deuxième ordre.<sup>ccxiv</sup>

Roland Barthes considérait le paysage comme un système de significations et la linguistique comme le modèle permettant d'analyser tous les systèmes de signification. Prolongeant l'œuvre de Saussure, Barthes a appliqué le couple de notions signifiant-signifié au paysage.<sup>ccxv</sup> Il voit dans la tour Eiffel le prototype même du signifiant : « He presents the Eiffel Tower as the example par excellence of the pure signifier, the empty signifier to which a multitude of meanings can be attached. He contrasts it with objects more clearly defined by the uses to which they are put. The functional obviousness of churches or sports arenas tends to obscure their inherent instability of meaning. The Eiffel Tower is presented as a clear example of ambiguity of landscape features and more generally of the instability of the relation between signifier and signified in the semiology of landscapes. In his decoding of the Eiffel Tower and its relationship to Paris, Barthes demonstrates the marvellous polyvocality of this most inexhaustible signifier. [Il présente la tour Eiffel comme l'exemple par excellence du signifiant pur, du signifiant vide auquel peuvent s'attacher une multitude de significations. Il oppose la tour Eiffel à des objets plus manifestement définis par les usages auquel on les destine. L'évidence fonctionnelle d'un église ou d'un stade tend à voiler l'instabilité intrinsèque de leur signification. La tour Eiffel, en revanche, constitue un exemple clair de l'ambiguïté des éléments paysagers et, plus généralement, de l'instabilité de la relation entre signifiant et signifié dans la sémiologie des paysages. Décodant la tour Eiffel et sa relation à Paris, Barthes démontre la merveilleuse plurivocité de ce signifiant inépuisable.] »<sup>ccxvi</sup> De tels signifiants « purs » sont multi-interprétables en ce sens qu'ils s'ouvrent aux récits les plus divers. Ce sont des catalyseurs de récits. Pour Roland Barthes, les paysages sont des moyens de communication. Il part donc du principe que les paysages, comme tout autre moyen de communication, la société s'en empare.<sup>ccxvii</sup> Ils deviennent des signifiants, se vident de leur contenu et sont alors prêts à redevenir des signifiés. Dans ce processus, l'interprétation des lecteurs du paysage est essentielle. Ce chassé-croisé entre signifiant et

signifié fait naître une signification du deuxième ordre.<sup>ccxviii</sup>

De même que les mots de la langue peuvent recevoir une autre signification du fait de changements intervenus dans la société, la signification des structures spatiales peut se modifier au fil du temps. Ainsi par exemple, la disparition de la fonction militaire des murs d'enceinte a été pour de nombreuses villes européennes un moment de consolidation de leurs infrastructures. D'anciens domaines nobiliaires deviennent des parcs publics. Des sites industriels désaffectés sont transformés en parcs paysagers. D'anciennes voies de chemin de fer deviennent de nouvelles routes cyclables. D'anciens entrepôts se changent en lofts. On le voit, la réinterprétation est riche de potentialités. Une fois de plus, nous sommes ramenés à l'importance de la suite à donner au récit du paysage. Aux planificateurs spatiaux de tirer parti des évolutions de la société, de la désactivation d'anciennes affectations, de l'absence provisoire de prétentions sur l'espace. Le emploi, le recyclage permettent de recréer des significations sans que le récit du paysage ne perde sa continuité.

Le moment où le paysage se change en signifié est, pour la planification spatiale, le moment privilégié pour donner un nouveau cours au récit. C'est le moment où la réinterprétation devient indispensable. Ces moments, on pourrait les appeler les « pauses » du paysage : « Om te vertellen heb je rustpauzes nodig – die tegelijk heftige brandpunten zijn – waarin het verhaal geregeld, overzien en hershakeld kan worden ... De eenduidige dwingende, narratieve logica, slaat om in pure potentialiteit. We schuiven van “dit moet de situatie zijn” over naar “dit alles kan de situatie zijn [Pour raconter, il importe de ménager des moments de repos, des pauses – qui peuvent d'ailleurs être des foyers de vives tensions – où le récit peut être ajusté, récapitulé et réorienté ... La logique narrative univoque et contraignante y passe à la pure potentialité. Nous glissons du « ceci doit être la situation » au « tout ceci pourrait être la situation »] ». <sup>ccxix</sup> À quel stade de son évolution le paysage passe-t-il au statut de signifiant ? En d'autres termes, quelles sont les pauses du paysage ?

Dans le récit du paysage, les transformations constituent un facteur essentiel. De façon analogue aux fluctuations de l'économie, chaque paysage est soumis à des séquences de développement, de rétraction et de redéveloppement. La planification spatiale est généralement associée à l'idée de développement, de progrès, de croissance, etc. La dégradation, le dépérissement, la réduction, la rétraction n'ont que trop souvent une connotation négative, alors que ces évolutions offrent bon nombre de potentialités au planificateur spatial. Michiel Dehaene parle à ce propos d'un « assolement spatial ». <sup>ccxx</sup> Tout comme c'est le cas dans la rotation des cultures, la jachère offre de nouvelles possibilités pour la poursuite du récit.

La transformation des langues naturelles peut illustrer notre propos. Dans le passage d'une langue-mère à un pidgin, puis à un créole, nous

reconnaissons la succession de la rétraction et de la croissance. C'est ce qu'illustre la naissance de l'Afrikaans. Avec leurs esclaves malais et la population africaine locale, les colons hollandais parlaient une sorte de néerlandais simplifié qui admettait certains mots des langues locales. Une langue de ce type est appelée « pidgin ». Un pidgin est une langue limitée et simplifiée à laquelle recourent des locuteurs de langues différentes pour commercer ou travailler ensemble. Les pidgins sont des langues d'usage qui meurent lorsqu'elles ne sont plus nécessaires. Le pidgin hollandais, né en Afrique du Sud, s'est néanmoins répandu pour devenir la langue maternelle d'un grand nombre d'esclaves malais. On appelle « créole » un pidgin qui se fixe en langue maternelle à part entière. Un trait typique des créoles est la simplification poussée de leur grammaire. Ce hollandais créolisé s'est amalgamé au hollandais du Cap pour donner l'Afrikaans.

Les phases de rétraction du récit paysager permettent une réinterprétation, par laquelle ce récit peut emprunter un nouveau cours sans que les épisodes déjà écrits ne s'effacent complètement. Les périodes de rétraction constituent souvent les moments les mieux appropriés à l'intervention du planificateur spatial. C'est au cours de cette phase du récit que la planification spatiale a l'impact le plus vif sur l'espace : « De tijdelijke afwezigheid van druk is het uitgelezen moment voor stedenbouwkundig beleid, voor een mogelijke publieke aankoop van vrijgekomen terreinen, voor grond- en pandenbeheer, (...) voor het inbrengen van publieke ruimten (...). [L'absence momentanée de pression d'usage est un moment privilégié de la gestion urbanistique ; elle permet l'achat de terrains devenus vacants, la réorganisation des sols et du bâti, (...) l'aménagement d'espaces publics (...).] »<sup>ccxxi</sup>

Friches industrielles, terrains résiduels... Dans le fond, ils ne cadrent plus dans le récit global. Ces lieux, pour un temps, ne ressortissent plus à la logique utilitaire et perdent provisoirement leur intérêt pour le secteur immobilier. Pour le concepteur-projeteur, il importe alors de donner à ces zones une nouvelle interprétation afin que puissent se constituer des récits secondaires qui, après un certain temps, seront à leur tour intégrés dans l'intrigue spatiale globale. Les planificateurs spatiaux doivent tirer parti de la disparition d'anciennes affectations et, ce faisant, créer de nouvelles significations. Cette situation peut se comparer à un texte dont certains mots ou certaines phrases auraient disparu.

Jusqu'à un certain point, les « coupes » dans un texte peuvent continuer, en creux, à dessiner une signification inchangée, à la façon du triangle fantôme ou d'un tableau devant lequel notre cerveau organise une série de taches en signification globale. Dans ce fonctionnement, notre cerveau opère selon les règles de la Gestalt ; dans la lecture des paysages, nous faisons d'ailleurs de même. Si notre cerveau recourt à de telles règles, c'est dans un but de simplification afin d'assimiler plus rapidement des motifs (*patterns*) complexes.



F Figure 3.3 :  
 a. Le triangle fantôme.  
 b. Cheval et cavalier.



Lorsque la décomposition des structures devient trop prononcée, il s'ouvre tout à coup des possibilités de lecture radicalement nouvelles ; celles-ci, de plus, sollicitent la créativité du lecteur, appelé à « voir » sans cesse des choses inédites. Ces « terrains vagues » littéraires autorisent des investissements multiples. Ils entretiennent le vague et l'ambiguïté. Tout l'art consiste alors à réutiliser les mots restants. En en ajoutant d'autres, nous créons de nouvelles combinaisons qui à leur tour donnent naissance à de nouvelles significations. La dégradation d'un texte le rend ainsi multi-interprétable par le lecteur. Un autre exemple est la suppression des signes de ponctuation. Leur disparition entame la lisibilité, crée une confusion, mais autorise dans le même temps des investissements plus personnels du sens du récit.

De façon analogue, la décomposition des structures spatiales contribue à la constitution d'un espace non cristallisé et recelant des potentialités nouvelles. Il ne faudrait donc pas voir systématiquement un phénomène négatif dans la rétraction : celle-ci offre des possibilités intéressantes dans une optique de redéveloppement. Le planificateur spatial doit tenter de détecter ces moments et d'agir sur eux, d'en tirer parti.

Un bel exemple de parti tiré d'une « pause » du paysage est celui de la réserve naturelle de Gulke Putten à Wingene. Avant de devenir zone naturelle, Gulke Putten était le site d'une station radio militaire. C'est précisément cette affectation qui fait la valeur de la réserve naturelle actuelle. En raison de la présence de la station d'émission, toute la zone a échappé au défrichage et aux réformes agraires. De même, l'accès à la station d'émission était interdit au public, de sorte que ses alentours n'ont pratiquement pas connu de réaménagements depuis 1923. Les parties boisées de la zone ont régulièrement fait l'objet de coupes afin de réduire les problèmes d'accès lors de l'entretien et des réparations de l'installation. De même, la zone était fauchée tous les ans dans le but de limiter les risques d'incendie. Sans qu'on le cherche, ce fauchage a constitué une

mesure optimale de gestion de l'espace naturel, poursuivie de façon continue depuis 1923. Lorsque certaines pratiques comme le fauchage sont maintenues pendant un temps suffisamment long, la végétation constitue un subclimax – un système marqué par une grande diversité des espèces végétales. Au fil du temps, la station d'émission a perdu sa nécessité ; de ce fait, le paysage a acquis un statut de signifiant et a connu une rétraction, mais celle-ci a précisément ouvert de nouvelles voies de développement.

Le paysage de Gulke Putten montre également l'importance de poursuivre les récits. Si l'on n'avait pas intégré le passé spécifique de ce paysage, sa valeur aurait disparu comme on l'observe de plus en plus souvent : les paysages s'homogénéisent et, de ce fait, les récits du passé sont ignorés, disparaissent. Il importe donc d'associer un « signifié adéquat » au signifiant existant. Lors de la démarche de réinterprétation, il s'agit de tenir compte des qualités spécifiques du paysage et d'en tirer parti. Pour Gulke Putten, cela a été le cas : en 1970, la gestion du domaine a été confiée à Natuurpunt, ce qui a permis d'en assurer la continuité alors que le paysage s'est vu investir d'une signification nouvelle et d'un rôle nouveau. On pourrait comparer cette situation au récit du loft : le paysage a fait l'objet d'une interprétation nouvelle en résonance avec le contexte spécifique créé par les récits de son passé.

## 3.7 Narration et intrigue

Dans les triptyques chronophotographiques paysagers, le travail de la terre est orienté par les conceptions sur la relation entre l'homme et son environnement. Ces séries sont donc toujours liées à une culture spécifique. Toute notion statique du paysage est toujours déjà dépassée. Dans tout paysage se déroulent constamment des *scénarios* dans lequel l'homme joue un rôle actif.

### 3.7.1 La logique narrative

Pour saisir les transformations du paysage sur le plan théorique, il est utile de comprendre celles-ci sous la forme d'une intrigue historique. La notion « d'intrigue » telle que la connaît la théorie de la littérature est un schème temporel (*pattern*) garantissant l'ordre rationnel d'un récit pour les narrateurs, pour le public et pour le texte lui-même. Pour les narratologues, « l'intrigue » (ou *plot* en anglais) est l'une des trois manières de définir le récit. Manfred Jahn affirme ainsi : « Ideally, one should distinguish *three* action-related aspects: (i) the sequence of events as ordered in the discourse; (ii) the action as it happened in its actual chronological sequence (= story); and (iii) the story's causal structure (= plot). [Idéalement, il conviendrait de distinguer *trois* aspects liés aux actions : (i) la séquence d'événements telle qu'elle est ordonnée dans le discours ; (ii) l'action telle qu'elle se déroule selon sa séquence chronologique (= la fable, le récit) ; et (iii) la structure causale du récit (= l'intrigue).] »<sup>ccxxii</sup> Selon Paul Ricoeur, la structure causale qui domine les événements dans le récit constitue l'investissement le plus important du « temps » dans ce dernier. E.M. Forster, Paul Ricoeur et Peter Brooks voient eux aussi dans l'intrigue un ensemble logique qui transforme une série d'événements en récit.<sup>ccxxiii</sup> En d'autres termes, l'intrigue a partie liée avec une activité mentale. C'est pourquoi Dame Gillian Beer considère les mécanismes de l'intrigue comme les « organizing principles of (...) thinking [les principes d'organisation de la (...) pensée] ».<sup>ccxxiv</sup> Ricoeur

réserve le terme de « mise en intrigue » (*emplotment*)<sup>ccxxv</sup> à l'activité réflexive qui sous-tend le récit, à l'introduction de subdivisions et de structures dans ce dernier.

L'exemple le plus clair de ce magnétisme du moment final est constitué par le succès des récits à « fin heureuse ». Lotman affirme que notre prédilection pour le *happy end* s'ancre dans la capacité à voir dans les mondes du récit une évaluation du monde à l'extérieur du récit : « That's why a good or bad ending is so significant for us: it attests not only to the conclusion of some plot, but also to the construction of the world as a whole. [C'est pourquoi la fin, heureuse ou malheureuse, est si importante pour nous : elle atteste non seulement de l'issue d'une intrigue, mais aussi de la construction du monde comme un tout.] »<sup>ccxxvi</sup> En d'autres termes, le *happy end* confirme le lieu central du monde du récit, et tous les espaces-action ne semblent être que des satellites gravitant autour de ce point central – qui est en fait le moment final de l'intrigue. L'image mentale qui y correspond, nous pourrions l'appeler un espace-intrigue téléologique. Un espace-intrigue téléologique force le récit comme dans un corset : le lecteur compose progressivement une totalité en arrangeant les pièces d'un puzzle sur le trajet linéaire de l'intrigue. Pour Aristote, cette image de l'espace-intrigue était une évidence : dans le neuvième paragraphe de la *Poétique*, il nous dit qu'il appartient à l'essence de la poésie que les récits montrent des événements dans leurs relations et qu'ils mettent ces relations « sous tension ».<sup>ccxxvii</sup> Cette tension, un récit l'acquiert avant tout par le fait que, dès le début, il renvoie à sa fin. Avant, pendant et après la consommation du récit, fin et début sont reliés dans une construction spatiale que l'on pourrait appeler un « arc de tension ». Dans un passage célèbre, Aristote dit : « Nous avons admis que la tragédie est l'imitation d'une action complète et entière, ayant une certaine étendue. [...] Est entier ce qui a commencement, milieu et fin. [...] Les fables bien constituées ne doivent donc ni commencer ni finir à un point pris au hasard, mais il faut se conformer aux principes qu'on vient de dire. [Pour déterminer quelle doit être l'étendue de la fable, voici le principe à retenir :] [...] le bel animal et toute belle chose composée de parties supposent non seulement de l'ordre dans ces parties mais encore une étendue qui n'est pas n'importe laquelle, car le beau réside dans l'étendue et dans l'ordre [...]. »<sup>ccxxviii</sup>

Au fond de l'alternance de l'équilibre et du conflit, Aristote discerne une structure. L'arc de tension structure le récit de telle manière qu'équilibre et conflit ont chacun besoin de l'autre. Dans la comédie, l'équilibre se situe à la fin de l'arc de tension ; la tragédie, en revanche, choisit un arc de tension qui s'achemine vers un conflit fatal. La base de cette définition de « l'intrigue parfaite » réside dans une philosophie eschatologique du temps. La tendance téléologique contenue dans l'arc de tension donne au moment final un poids prééminent. Le moment de la fin devient le *telos*, le but et l'intention

du récit (son *dessein*). On pourrait donc dire que chez Aristote, les quatre dieux tutélaires de l'espace-action, par leur interaction (leur « quadrille ») génèrent un nouveau concept du temps : l'Eschaton (mot grec désignant « le moment ultime »). Ils suivent le rythme que leur impose le moment final et forcent sans cesse les événements dans les limites des trajets corrects tels que la téléologie les définit.

Les deux pôles de l'empirie occidentale sont la répétition ou la régularité d'une part, la différence ou le hasard de l'autre. Les anecdotes ou les mythes sont des récits axés exclusivement sur un de ces deux pôles de l'expérience ; toutefois, à la suite de Jurij Lotman, on peut affirmer que la majorité de nos récits sont basés sur une combinaison de ces deux types premiers : « The modern plot-text is the fruit of the interaction and mutual interference of (...) two polar types of texts (those describing the regular course of events, and those concerned with anecdotal deviation from the course) to influence each other mutually. This interaction largely determined the subsequent fate of the narrative genres. [Le texte à intrigue moderne est le fruit de l'interaction et de l'interférence réciproque entre (...) deux types textuels polaires (ceux décrivant le cours régulier des événements et ceux qui s'attachent aux écarts anecdotiques par rapport à ce cours) qui s'influencent l'un l'autre. Cette interaction a largement déterminé le sort ultérieur des genres narratifs.] »<sup>ccxxxix</sup> Selon une définition récente (dans la ligne de Lotman), un récit peut être défini comme l'interaction de la répétition et de la différence, l'interaction entre l'équilibre et le hasard : un récit est la « disruption of an initial state of equilibrium by an unanticipated and often untoward event or chain of events [rupture d'un état initial d'équilibre par un événement ou une chaîne d'événements imprévus et souvent malencontreux] ».<sup>ccxxx</sup> Ce caractère imprévisible est essentiel au chronotope de conflit. Il constitue même une des lois de la narration : le suspense, affirme Cawelti, « is essentially the writer's ability to evoke in us a temporary sense of fear and uncertainty about the fate of a character we care about [est pour l'essentiel la capacité qu'a l'auteur d'évoquer en nous un sentiment temporaire de crainte et d'incertitude sur le sort d'un personnage de qui nous nous soucions] ».<sup>ccxxxii</sup>

Plus important qu'une étude détaillée des différents chronotopes (cf. le chapitre 1), il y a le rythme de l'alternance entre la régularité et le hasard. Dans un récit, répétition et différence peuvent en effet se succéder selon des motifs (*patterns*) différents. En dressant le tableau des types d'alternance, on pourra se servir de l'étude de l'imagination et de la mise en images pour délimiter des groupes de textes – des genres. Si l'on fait abstraction du rythme d'alternance au micro-niveau (d'un espace-action à l'autre) et que l'on s'attache aux images stockées dans la mémoire en tant qu'unités de plus grande ampleur, on arrive à des résultats surprenants. Ainsi, dans les contes d'aventure, on pourra rassembler les moments de conflit successifs (il s'agit généralement de trois moments conflictuels) et vérifier comment ce

chronotope de conflit plus ample se rapporte aux chronotopes d'équilibre (la situation paisible au début et à la fin du récit). Dans cette optique, au lieu de nous perdre dans la multiplicité des événements, nous nous mettons en quête des grands « mouvements » qui donnent sa dynamique à l'espace-intrigue. Le rythme de certains récits a beau être saccadé, interrompu, en règle générale, les récits se déroulent selon certaines « vitesses » ou « tempi » que l'on peut comparer aux modulations analogues des œuvres musicales (pensons par exemple à la séquence canonique *allegro-andante-allegretto* du concerto). Bakhtine le souligne dans son analyse des chronotopes de conflit dans le roman d'aventures grec.

« It is not mandatory, of course, for an entire novel to be constructed in adventure-time of the Greek type. One need only have a certain admixture of these time-elements to other time-sequences for its special accompanying effects to appear. [Bien entendu, il n'y a nulle obligation pour un roman d'être entièrement construit selon le temps de l'aventure de type grec. Il suffit qu'il y ait adjonction de ces éléments temporels à d'autres séquences temporelles pour qu'apparaissent ses effets d'accompagnement particuliers.] » (FTC 96)

Désigner l'action comme la pierre angulaire de la narrativité, c'est donner le temps comme la composante essentielle de la narration. C'est faire, en outre, des chronotopes les unités les plus fondamentales de cette narration. Un chronotope est une construction ou entité de l'imagination qui représente un processus temporel intervenant dans une situation spatiale. Parce que toute activité, tout développement dans le temps, s'exprime par le biais de changements dans l'espace, les chronotopes sont à considérer comme l'essence de la narration. C'est d'ailleurs le cas pour tous les média narratifs. Les images filmiques, par exemple, sont elles aussi régies par la nature chronotopique de l'imagination narrative. Bien que l'élément spatial y laisse peu de champ à l'imagination (tout est accepté mécaniquement par la caméra), il reste que les événements doivent faire l'objet d'un traitement mental de la part du spectateur. La pierre angulaire de l'imagination narrative – les processus temporels – est toujours là. Ce n'est pas par hasard que le montage est l'opération clé de l'esthétique cinématographique. Même si les images filmiques paraissent peu parler à l'imagination, par le biais de la structure de l'intrigue ces images n'en ont pas moins une claire portée imaginative. Le film n'est pas la réalité : la série d'images se trouve mise en scène par l'imagination. L'imagination du cinéaste donne vie à la réalité dans le cadre d'une structure spécifique. En outre, les films sont chronotopiques parce que, tant sur le plan spatial que sur le plan temporel, ils sont la concrétisation des effets imaginatifs subis ou éprouvés par son, ou ses, réalisateurs. Les décors et l'éclairage y sont ajustés de façon à exprimer une réalité imaginative spécifique. Même si le spectateur dispose d'une marge de manœuvre réduite pour surdéterminer lui-même les images filmiques – la caméra s'en charge

pour lui –, le cinéaste n'en concrétise pas moins le récit dans le film (par la *mise en scène*, le cadrage caméra et le montage) de la façon dont il l'estime possible en imagination. Le récit tel qu'il est narré par le cinéaste possède une structure imaginative dynamique que le spectateur doit déchiffrer s'il veut comprendre le récit en question.<sup>ccxxxii</sup>

Lors de la consommation d'un récit tout autant que lors de son écriture, le lecteur comme l'écrivain mènent une réflexion sur un monde-en-mouvement et se représentent ce dernier comme une totalité. En d'autres termes, ils procèdent à une opération de « visualisation totalisante ». Début et fin sont rapprochés ; quant aux éléments médians, ceux dont on se rappelle vont fonctionner comme les maillons d'une chaîne reliant le début et la fin. C'est ainsi que les héros du conte d'aventure quittent leur foyer pour résoudre des problèmes dans des lieux lointains et/ou hostiles et, leurs actions accomplies, revenir chez eux dans la quiétude de leur environnement normal. Cet exemple suffit à montrer que le changement de situation spatiale s'accompagne d'un processus temporel : la situation initiale se déploie progressivement pour se transformer en une autre situation qui, à son tour, conduit à une situation finale en contraste accusé avec le « milieu » du récit. Ce processus de totalisation opère pendant la réception même du récit : même sans connaître la fin et même sans avoir parcouru tous les épisodes, le lecteur se projettera dans « le tout de l'histoire ». L'anticipation appartient d'ailleurs au cœur du processus de réception.

Une autre forme de visualisation « totalisante » consiste dans la mise en image d'un réseau de personnages (comme par exemple les relations entre Mme Bovary et ses amants) ou dans celle d'une tension fondamentale entre un personnage et son entourage (ainsi, la relation entre Franz Biberkopf et tous les acteurs auxquels il est confronté à Berlin). La différence entre ces deux formes de visualisation totalisante, nous la capterons plus loin (dans la section 2) par la distinction conceptuelle entre chronotopes téléologiques et dialogiques.

Il est frappant en effet que la nature et la position des chronotopes de conflit aient une telle importance dans la recherche de mouvements stéréotypés. Les grandes différences se fondent généralement sur la manière dont le chronotope de conflit est introduit. Dans les récits traditionnels (appelés ici « téléologiques »), c'est avant tout la position occupée par le chronotope de conflit sur l'ensemble de l'arc de tension qui permet au chercheur de distinguer et de délimiter des types de récit. En outre, de par leur nature, les chronotopes de conflit donnent lieu à deux sortes d'espaces-intrigue. Lorsque les chronotopes représentent des obstacles extérieurs, le récit créera un *espace-intrigue téléologique*. Dans ce cas, le récit se répartit comme dans un concerto : l'équilibre et le conflit sont mis en relation stricte par l'attribution d'une position fixe dans l'espace-intrigue, où ils pourront

développer le « tempo » qui leur est propre. Le moment final (« l'Eschaton ») joue un rôle crucial dans une telle structure. En revanche, lorsque les chronotopes de conflit sont de nature essentiellement psychologique, c'est un réseau de situations conflictuelles qui s'installe. Dans un tel système, l'intrigue évolue selon une série d'actions et de réactions psychologiques : désir ou intention, frustration ou crainte. En raison de la communication réciproque (l'interaction) des différents points nodaux de ce réseau, nous pouvons qualifier de « *dialogique* » ce type d'espace-intrigue. Les mouvements n'y engagent pas tant des éléments contigus que les points nodaux du réseau dialogique. Les moments temporels qui sont au cœur de ces points nodaux, je les appellerai moments du « Kairos ».

### 3.7.2 Chronotopie téléologique et dialogique

Dans la grande majorité des récits de la culture occidentale – ceux que j'appelle téléologiques – l'alternance du conflit et de l'équilibre est prise dans une structure relativement stricte. Dans la suite de son texte sur Hestia et Hermès, Vernant souligne le rôle attribué à Hestia dans la religion grecque.

« On peut dire que le couple Hermès-Hestia exprime, dans sa polarité, la tension qui se marque dans la représentation archaïque de l'espace : l'espace exige un centre, un point fixe, à valeur privilégiée, à partir duquel on puisse orienter et définir des directions, toutes différentes qualitativement ; mais l'espace se présente en même temps comme lieu du mouvement, ce qui implique une possibilité de transition et de passage de n'importe quel point à un autre » (Vernant, cité dans Verschaffel 2006: 3).

Dans les récits téléologiques, Hestia et Aion font office de centre, de port d'attache, de point de repos. Ils sont le but (le *telos*) du récit et imposent leur volonté aux chronotopes de conflit. Les conflits, ici, ne sont qu'un détour : ils sont les péripéties d'un héros qui, par un long parcours, tente de retourner chez lui. Les mouvements qui ont lieu dans l'espace extérieur (le dehors) sont des stades de transition et des phénomènes de passage. Ce schème narratif se vérifie dans la plupart des formes populaires du récit.

« Narrative often displays itself in terms of an end which functions as its (partial) condition, its magnetizing force, its organizing principle. [La narration se présente souvent dans les termes d'une fin qui fonctionne comme sa condition (partielle), sa force d'aimantation, son principe d'organisation.] » (Prince 1982: 157)<sup>ccxxxiii</sup>

Nous distinguerons trois types de récits téléologiques et les associerons à trois manières différentes dont le récit réalise son Eschaton. Nous les appellerons récits de mission, récits de dégradation et récits de régénération.



1. Dans la culture narrative occidentale, le plus grand groupe de récits est celui des récits de mission, qui prennent leur point de départ dans une situation d'équilibre (comme il convient, selon la philosophie de Platon et de Plotin). L'équilibre est rompu par un « dehors » qui vient infiltrer le « dedans » (des forces maléfiques viennent menacer la quiétude et la sécurité du foyer, du port d'attache) ; mais parce qu'un héraut de l'ordre supérieur (le héros) entreprend une mission dans le « dehors » (le monde hostile des conflits), le récit se termine par la restauration de l'équilibre. Le point de départ de tels récits est constitué par une situation mythique de repos où règne l'intemporalité. Le récit y ajoute des processus temporels qui, au fond, ne sont qu'un détour menant au point de départ. Le moment ultime, l'Eschaton, est celui où le cercle se referme et où début et fin redeviennent un. Le chronotope de mission, le premier type de chronotopes téléologiques que je distingue, regroupe des récits qui, analysés au niveau de leur espace-intrigue global, mettent en œuvre un même schème temporel (*pattern*). Un chronotope de mission n'est rien d'autre qu'un mythe élaboré, filé. Comme dans l'idylle – l'exemple par excellence du monde-en-équilibre dans notre culture narrative – les écarts ont certes droit de cité dans le champ du récit, mais uniquement s'ils servent le dessein d'ensemble, si la dégénérescence est nécessaire à la régénération, à une croissance, ou si la mort conduit à une vie nouvelle. Au fond, le chronotope de mission, tout comme le mythe, *ignore* la négativité ; par rapport au mythe, le chemin parcouru, le détour, est simplement plus long. Le conflit se situe entre deux points en équilibre et, pour ainsi dire, se trouve détruit par eux. Ce détour se laisse aisément représenter sur le mode spatial : quelqu'un demande au héros de quitter son foyer, ou encore un motif impérieux y oblige le héros ; à la fin du récit, le héros pourra retourner à son existence régulière.<sup>ccxxxiv</sup> Au cours de son voyage, le héros rendra service au monde-en-équilibre en ce sens que l'existence régulière du monde entier sera préservée par son intervention.

En fait, le chronotope de mission comprend donc deux récits : le départ du foyer, le retour au foyer. Dans les deux autres variantes du chronotope téléologique, l'accent sera mis tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre. Dans le cas du chronotope de dégradation, le récit se termine par une situation marquée par l'absence de foyer (la mort, la déchéance, le déclassement, l'aliénation) ; le chronotope de régénération, au contraire, finit sur un retour inespéré au foyer. On n'a pas ici l'image d'un détour, mais d'un vrai chemin, d'un voyage à deux composantes : un point de départ et un point d'aboutissement. Dans le cas du chronotope de dégradation, le conflit coïncide avec le point final ; dans l'autre cas, le héros se régénère au cours du récit et la fin correspond à un « monde-en-équilibre » : l'un est l'inverse exact de l'autre.

2. La meilleure illustration du chronotope de dégradation est la

tragédie classique : un personnage supérieur est jeté dans des conflits dont il sort enrichi, bien que ceux-ci l'aient amené à un niveau d'existence inférieur. Ces récits tragiques se terminent par une situation conflictuelle, ce qui nous autorise à qualifier l'espace-intrigue correspondant à des chronotopes de dégradation. L'Eschaton, dans ce cas, est un conflit entre un individu et des puissances supérieures qui ont le dessus. A première vue, il pourrait sembler étonnant que les récits tragiques génèrent un espace-intrigue organisé sur le mode téléologique. Pourtant, l'espace-intrigue de la tragédie dessine bien un trajet linéaire fortement orienté. L'Eschaton, pour être la non-atteinte d'un but (les actions du héros sont en fait totalement hétérotéliques), n'en détermine pas moins le cours du récit. Comme l'Eschaton est également peuplé des puissances supérieures, l'opposition entre l'individu dégradé et les lois éternelles de l'univers fonctionnent comme un « lieu de repos » et comme centre de l'espace-intrigue.

3. Le troisième type de chronotope téléologique fournit une troisième vision des conflits : l'Eschaton y est repensé selon les schèmes (*patterns*) de l'eschatologie réaliste et s'intègre dans une philosophie dualiste du temps dont Saint Augustin est un représentant exemplaire. Bien que les chronotopes d'équilibre (comme le *happy end*) n'y diffèrent guère de ceux du type précédent, on y observe une différence marquée sur le plan des chronotopes de conflit. En effet, ce sont eux qui constituent le point de départ : un personnage « inférieur » se trouve dans une situation de déchéance ou de déclassement (par exemple, Lazarillo est confié par sa mère à un mendiant, Lucius est changé en âne pour sa curiosité, Dracula oblige Jonathan Harker à rester dans son château), mais se régénère au cours du récit pour devenir un personnage « supérieur » (Lazarillo accède à la bourgeoisie, Lucius devient prêtre d'Isis, Harker fonde une famille). Au sein de cet espace-intrigue, le développement eschatologique est construit de telle façon que les chronotopes de conflit gardent leur signification. L'individu « reclassé » sort enrichi des conflits qui l'aident à atteindre un but plus élevé. Dans la section suivante, je désignerai de tels espaces-intrigue par le terme de chronotopes de régénération, par référence au récit picaresque et au roman de voyage grec. Dans ces récits, l'Eschaton est en effet le résultat d'un processus de régénération (et non d'une mission).

Ces trois types de chronotopes téléologiques ont tous – davantage pour le premier, un peu moins pour les deux autres – quelque chose en commun avec la logique dialectique telle que Hegel l'expose. Dans l'introduction à ses *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Hegel décrit comme suit le cycle temporel parfait : un donné idéal (un principe, un idéal, une valeur, une situation de valeur) se manifeste comme une entité se suffisant à soi (purent intérieure), s'extériorise ensuite dans le non-idéal ou le matériel (une situation d'aliénation dans laquelle l'élément idéal semble se perdre lui-même) pour enfin

revenir progressivement à soi. La vision dialectique des processus temporels – dans ce cas, une vision de l’histoire du monde – implique en outre un argument éthique que l’on retrouve dans les récits téléologiques. Hegel considère en effet l’histoire comme une théodicée, comme une justification de Dieu en ce sens que le mal, le négatif sur le plan éthique, trouve place au sein d’un projet positif. La philosophie hégélienne du temps entend concilier « der denkende Geist mit dem Bösen » – « l’esprit pensant et le mal ».

« Diese Aussöhnung kann nur durch die Erkenntnis des Affirmativen erreicht werden, in welchem jenes Negative zu einem Untergeordneten und Überwundenen verschwindet, durch das Bewußtsein, teils was in Wahrheit der Endzweck der Welt sei, teils daß derselbe in ihr verwirklicht worden sei und nicht das Böse neben ihm sich letztlich geltend gemacht habe. [Cette réconciliation ne peut être atteinte que par la connaissance de l’affirmatif, où le négatif s’évanouit dans la subordination et la défaite, par la conscience, d’une part, du véritable but final du monde, d’autre part, de la réalisation de ce but en celui-ci, sans que finalement le mal soit maintenu à son côté.] » (Hegel 1986: 27)<sup>ccxxxv</sup>

Le chronotope de mission donne une parfaite image de la victoire sur la négativité considérée de manière cyclique. Le chronotope de mission met pleinement en scène la mission de « l’esprit pensant » de Hegel. Le négatif y est entièrement intégré dans l’affirmatif, l’éternel « au-dedans » de l’ordre du monde. Les deux autres chronotopes décrivent deux phases de la lutte entre l’idéal et la valeur d’une part et le négatif de l’autre : le chronotope de dégradation montre comment un idéal peut se perdre dans le monde extérieur (dans le « dehors »), le chronotope de régénération apportant quant à lui la preuve que le monde extérieur peut revenir à soi et, ainsi, redevenir un « au-dedans ». Contrairement à la représentation cyclique de la dialectique, la résistance que le « dehors » oppose à « l’au-dedans » n’y est pas dissimulée, mais au contraire *exhibée* comme contradiction. En ce sens, on peut affirmer que dans les deux chronotopes que nous avons évoqués, l’eschatologie idéaliste n’est pas dénuée de certains traits réalistes.

### 3.7.3 Le chronotope de mission

Le chronotope de mission doit son nom à la mission au-delà des frontières que doivent entreprendre les héros des récits d’aventures. Joseph Campbells, dans *The Hero with a Thousand Faces* (1949), présente un schéma (Campbell 1968: 245) qui résume bien le mouvement circulaire et dialectique du chronotope de mission et qui, de plus, donne une place centrale à la frontière à franchir.

Le monde des chronotopes de mission, écrit Jurij Lotman dans un commentaire implicite sur ce schéma (1979), est un monde divisé. C’est un monde où le « dedans » est confronté à un « dehors » ou –

dans la terminologie de cet ouvrage – dans lequel les images d'équilibre contrastent avec des images de conflit. D'une part, l'espace-intrigue comprend systématiquement une représentation d'un chronotope d'équilibre, une image qui exprime des idéaux moraux, émotionnels ou de vérité ; d'autre part, il y a présence d'un chronotope de conflit dans lequel ces idéaux seront compromis. Dans le chronotope d'équilibre, le héros se voit appelé à contribuer à la conservation des idéaux (c'est « l'appel à l'aventure » émanant d'un donneur d'ordre supérieur) et proposer l'aide d'un adjuvant incarnant une valeur morale supérieure. Ce chronotope d'équilibre possède des idéaux fragiles, qu'il faut rétablir sans cesse, et a de ce fait besoin d'un « élixir » qui puisse en garantir la force vitale. Dans le chronotope de conflit, l'engagement émotionnel ou cognitif du héros sera mis à l'épreuve, le héros pourra profiter de l'aide annoncée (par exemple, par le biais d'un don magique provenant du chronotope d'équilibre), il devra consentir à des sacrifices navrants ou douloureux (sacrifice expiatoire de la figure du père) et le danger sera apparemment plus fort que ses capacités (fuite).

Dans l'interprétation des récits de mission, l'élément pertinent est le chronotope d'équilibre : celui-ci constitue en effet le « point d'appui » moral du récit, son élément mythique et son Eschaton. Généralement, ce chronotope d'équilibre manifeste les caractéristiques de ce nous avons nommé plus haut « l'idylle ».

Une première caractéristique qui domine la mise en scène d'une situation d'équilibre idyllique est la représentation de l'espace fictionnel comme espace isolé, comme système clos. Dans l'idylle traditionnelle, cet espace est un lieu retiré très semblable à l'Arcadie d'Héraclès, une vallée retirée du Péloponnèse qui forme une oasis dans un paysage désolé. Il en va de même dans les représentations idylliques ultérieures, qui privilégient elles aussi les décors harmonieux liés à une communauté paysanne ou rurale (un village situé au bord d'une rivière dans une vallée, une ferme et ses champs, ses dépendances et son corps d'habitation, un environnement pastoral et ses lieux de plaisir et de réjouissances), une chaîne de montagnes familière enserrant une vallée, une rivière qui arrose depuis des siècles le lieu habité, etc. Les éléments permanents du paysage sont fortement mis en valeur. Un autre élément typique des situations idylliques est, en outre, une séparation marquée entre le familier et l'étrange(r). Le système clos semble entouré par une étrangeté qui revêt les caractéristiques de l'inconnu, de l'inintéressant ou de l'inquiétant. Un exemple parfait de cette mise en scène se trouve dans le prologue inséré par Tolkien au début du *Lord of the Rings* et décrivant l'histoire, la géographie et les coutumes du « Shire ». De plus, la scène qui ouvre le premier livre (l'arrivée de Gandalf à Hobbitbourg et les festivités en l'honneur de l'anniversaire de Bilbo) est une matérialisation concrète de cette culture close. Les espaces idylliques jouent par ailleurs un rôle important dans un grand nombre de genres

populaires. L'histoire d'amour développée dans la longueur, telle qu'elle apparaît dans les best-sellers mélodramatiques à la Krantz, Robbins, Collins, Konsalik ou Courths-Mahler, se sert de moments (intermédiaires) de type idyllique où les tensions s'équilibrent (cette technique y est bien plus fréquente que dans le roman d'amour bref du type Mills and Boon).

Une deuxième caractéristique éthique du chronotope d'équilibre a trait au comportement des personnages (la dimension temporelle) ; elle s'explique par l'aspect « Hestia » de l'espace mythique. Un exemple symptomatique en est la phrase finale de nombreux contes : « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ». Cette conclusion souligne le fait que le héros (ou l'héroïne) s'inscrit dans un ensemble plus vaste. C'est un accent que l'on retrouve sans cesse dans les chronotopes de mission, qui évoquent presque toujours un sentiment d'appartenance à une communauté ou un équilibre entre l'homme et la nature. Les mariages et les fiançailles appartiennent au stock régulier des images destinées à décrire les situations initiales et/ou finales. Les contes d'aventure (*La reine des abeilles*, *Le vaillant petit couturier*) et le roman grec d'amour et d'aventure en fournissent les meilleurs exemples ; cependant, les épopées aussi font fréquemment appel à des représentations idylliques. Des funérailles ou des décès structurent le début et la fin du *Beowulf* et de l'*Énéide* ; l'harmonie paysanne constitue souvent le point de départ des romans de génération et des romans régionalistes. Dans cette représentation de la vie communautaire, les héros confirment la répétition harmonieuse qui caractérise le monde : le travail en commun (interaction avec la nature : semences, récoltes, nouvelles semences à l'aide d'une partie de la récolte), la procréation (choix du partenaire, naissance, éducation, nouveau choix d'un(e) partenaire, etc.) et les festivités rituelles (fêtes des moissons, fêtes d'initiation, fêtes de naissance ; cf. aussi Vlasov 1996: 43) constituent les points d'ancrage de la construction du récit. De telles activités collectives confirment – comme l'a montré Elias (1985: 27) – le rythme de la nature ; elles répètent les cycles de la vie physique et biologique. Même lorsque, aux périodes ultérieures de la culture occidentale, le lien avec les cycles naturels se desserre, la célébration collective de la régularité subsiste. Jusqu'à aujourd'hui, les récits illustrent la manière dont l'homme, en collaboration avec d'autres hommes, lutte contre la nature (songeons aux films catastrophe) et noue, dans un cercle restreint ou de moyenne ampleur, des alliances de reproduction (comme les couples qui se font, se défont et se refont dans les *soaps* télévisés). La nature physique ou biologique est dès lors présentée comme la norme du développement temporel :

Human life and nature are perceived in the same categories. The seasons of the year, ages, nights and days (...), copulation (marriage), pregnancy, ripening, old age and death: all these categorial images serve equally well to plot the course of an individual life and the life

of nature (in its agricultural aspect). [La vie humaine et la nature sont perçues selon les mêmes catégories. Les saisons de l'année, les âges, les nuits et les jours (...), la copulation (le mariage), la gestation, le mûrissement, le vieil âge et la mort : toutes ces images catégorielles servent aussi bien à tracer le cours de la vie d'un individu que celui de la vie de la nature (dans son aspect agricole).] (FTC 209)

Sous ce rapport, il est frappant de noter que Bakhtine appelle la cyclicité « le temps du folklore ». Cette façon de mettre en image les schèmes temporels (*patterns*) offre en effet une grande ressemblance avec ces situations traditionalistes, qui sont très loin de la modernité. Prolongeant les discussions qui ont agité le mouvement du *proletkult* (*culture prolétarienne*), il met en relation la prédilection de l'homme pour les processus temporels cycliques avec un stade ancien et précapitaliste de la culture occidentale, en soulignant que cette prédilection manifeste la nature collective de la vie humaine. A la suite de Maxime Gorki et d'Anatoli Lounatcharski, il considère la culture populaire comme une culture dans et pour laquelle la collectivité n'était pas un vain mot (Simons 1996: 129-151). Une culture de ce type met en valeur ce qu'il appelle « l'ancienne matrice » (FTC 230), c'est-à-dire un ensemble de pratiques (amour, naissance, mort, mariage, travail, manger et boire, stades de croissance ; FTC 225-6) vécues collectivement et qui – point sur lequel il s'écarte de Gorki – sont structurées par une notion folklorique du temps.

Les caractéristiques éthiques que l'on vient d'évoquer sont tout entières orientées vers la collectivité et la régularité. En ce sens, le genre semble donner raison à la sociobiologie (qui explique la mentalité grégaire de l'homme par la génétique). Il ne faut cependant pas être sociobiologiste pour considérer la collectivité comme un aspect important de l'existence humaine, une dimension fondamentale du récit de la vie humaine. A l'autre extrémité du spectre philosophique, dans la philosophie de l'existence (pour laquelle le libre projet de l'existence est un élément central – une affirmation qui se trouve à peu près à l'opposé de l'interprétation sociobiologique de la collectivité), la collectivité est considérée comme une condition de base de l'existence humaine. Ainsi, un Heidegger ne considère pas le *Mitsein*, l'être-ensemble, comme un simple donné ontique accidentel, mais au contraire comme un existentiel ontologique, comme une condition fondamentale de la possibilité du *Dasein* de l'homme. Dans un commentaire récent sur Heidegger, Jean-Luc Nancy et Laurens Ten Kate résument cet argument comme suit : « we must think the community as a “groundform” and not a side- effect of human existence. As soon as people are exposed to one another in a plurality — and what else could humanity be than precisely this reciprocal exposition of people and peoples? — “there is community.” But this fundamental form of community is not simply their product, nor their operation or “oeuvre”; it is not just the sum of individuals *having*

something in common. It is a place where they, inadvertently, *are* in common, only to discover that this “in-common” cannot be controlled by them and so eludes them. [nous devons penser la communauté comme la « forme fondamentale », et non comme un effet dérivé, de l’existence humaine. Dès que nous sommes exposés les uns aux autres dans une pluralité – et que d’autre pourrait être l’humanité si ce n’est, précisément, cette exposition réciproque des hommes et des peuples ? –, ‘il y a communauté’. Cependant, cette forme fondamentale de la communauté n’est pas simplement leur produit ni leur opération ou leur ‘œuvre’ ; elle n’est pas simplement la somme des individus *ayant* quelque chose en commun. C’est un lieu où, sans même qu’ils le sachent, ils *sont* en commun et cela, seulement pour découvrir que cet « en-commun », ils ne peuvent pas le contrôler et, du coup, se dérobe à eux.] (Ten Kate & Nancy 2004)

Une telle ligne de réflexion éclaire de façon intéressante le chronotope de mission. Dans la perspective du mythe profane (ou séculier), seuls les aspects collectifs de l’expérience humaine entrent en ligne de compte. Dans le chronotope de mission, le passage du temps est dénué de toute contingence ; les cycles de la vie ne connaissent ni dégénérescence ni déchéance, car la mort et le dépérissement ne sont que des moments secondaires dans un processus de croissance, de floraison, de fructification, de mûrissement et d’accroissement. La donnée centrale est la régularité, à la fin du récit mais aussi aux moments intermédiaires d’harmonie provisoire. Ainsi donc, la substance du récit est *l’attente* d’équilibre, car elle constitue, sur l’arc de tension, le fil rouge qui confère leur ordre aux événements. Le récit semble poser implicitement que l’équilibre et la régularité sont nécessaires et indépassables. L’anecdotique, l’aventureux et le fortuit interviennent certes dans la même mesure (ou souvent même dans une mesure plus grande encore), mais ce ne sont que des accidents ; ils proviennent pour ainsi dire de l’équilibre substantiel, ou encore, viennent menacer cet équilibre du dehors. Ils ne sont pas nécessaires : ce sont – comme le montre le cours du récit (et à coup sûr sa conclusion) – des effets dérivés et contingents dans un monde régi par la régularité. L’aventure, dans ce type de récit, se présente comme un « dommage collatéral » qui n’entame pas l’ordre des choses dans son essence.

Dans l’interprétation de la série chronophotographique de « Ruiselede », il est possible de construire un chronotope de mission en s’attachant au caractère idyllique de la présentation du paysage par Massart. Dans un deuxième temps, on pourra le mettre en contraste avec les chronotopes de conflit amenés par la modernisation du paysage pour, enfin, proposer la revitalisation touristique du « village des moulins » (allant de pair avec des interventions telles que « l’exclusion » des activités industrielles par l’écran vert) comme l’Eschaton de la transformation paysagère.

### 3.7.4 Le chronotope de dégradation

Dans les récits tragiques tels que ceux conçus par Sophocle, les héros sacrés occupent également une place centrale. Ils personnifient les lois ou le « cœur » de la communauté. Ils incarnent la régularité et l'ordre en ce sens qu'ils représentent initialement des rois parfaits, des mères parfaites ou des guerriers parfaits. Leur éthos est celui de la collectivité, du sentiment du « nous ». C'est ce qui apparaît clairement dans un passage clé d'*Œdipe Roi* (premier acte) : le héros, qui s'est déjà illustré en l'emportant sur le sphinx, se fait fort de conduire son peuple au travers du désert et de le libérer de la peste. Œdipe est sage (il se soumet le sphinx), courageux (il assassine un tyran qui cependant s'avère être son père), compassionné (il souhaite délivrer Thèbes de la peste), sincère (il persiste dans sa volonté de faire éclater la vérité) et responsable, mais il n'en périt pas moins. A la fin, son statut souverain cède la place à l'image d'un personnage dont les actions ont été totalement hétérotéliques. La mission du héros n'a *pas* abouti à son retour au foyer ni à la quiétude de la communauté. De plus, le personnage est entraîné dans une dégradation : de héros, il devient un homme négligeable. D'un monde qui englobait totalement le héros et était un foyer pour lui, l'univers de la fiction devient un monde clos auquel le héros ne peut plus avoir part.

Si la chute du héros est le *point final* de ce chronotope téléologique, elle n'en constitue pas pour autant l'Eschaton du récit. L'Eschaton n'est une *fin éthique* que si Hestia et Aion se trouvent confirmés. C'est pourquoi, dans la tragédie, la morale qui sous-tend la vie du héros comporte toujours un revers qui a de meilleurs titres à la qualification d'Eschaton. Ce revers se montre lorsqu'on prend en considération la dimension religieuse et morale du chronotope de dégradation. Dans la perspective des dieux, la situation initiale est tout sauf harmonieuse. Le héros dit sacré est un modèle de comportements indésirables et de situations indésirables. Œdipe est coupable d'une faute morale, d'une faute consubstantielle à l'humanité : l'hubris. Lorsque l'oracle lui prédit qu'il commettra un acte contraire à son sens personnel des valeurs et contraire aux valeurs de la communauté, Œdipe refuse de s'y soumettre. Il part et pense ainsi se soustraire à la prédiction. Tout homme religieux sait bien qu'agir de la sorte est une sottise : une prédiction divine s'accomplira quoi qu'il en soit. Il faut être rempli d'un orgueil démesuré pour estimer que l'homme n'est pas soumis à l'erreur, et seul l'orgueilleux Œdipe peut penser avoir trouvé une issue parfaite à sa condition et retrouvé la maîtrise de sa propre vie.

Si, du point de vue d'Œdipe, sa fin tragique peut être qualifiée d'hétérotélique, du point de vue des dieux, l'Eschaton est bel et bien atteint. Mieux, on pourrait affirmer que le récit d'Œdipe contient un chronotope de régénération : le monde pécheur se transforme en un monde harmonieux, caractérisé par des valeurs et des vérités éternelles. Le point final du récit est la chute du héros amoral en même temps que le triomphe de la perfection mythique. Pourtant,



« régénération » n'est pas ici l'appellation qui convient, car il se fait que l'espace-action de la tragédie n'est pas dominé par les dieux mais par les hommes. C'est le héros tragique qui domine l'espace-action, et ce sont ses actions qui dirigent la lecture. C'est pourquoi le *telos* ne doit être assimilé ni à la chute du héros, ni à la victoire des dieux. Le *telos*, dans ce cas, est bien plutôt l'idée de « punition ». Dans celle-ci se manifeste le conflit ultime entre les valeurs inférieures et supérieures. Elle manifeste un chronotope de conflit qui dit l'Eschaton de manière paradoxale : dans la punition, la chute du héros (son comportement hétérotélique) et l'Eschaton des dieux se rejoignent de façon harmonieuse. Ce n'est pas un hasard si Aristote, évoquant l'effet de ce point final harmonieux, a parlé de « catharsis ». La punition conduit à un « repentir » chez le héros et chez le public ; l'action de purification morale s'achève lorsque le héros subit sa peine légitime. Le « repentir » et de l'un et de l'autre annonce le retour à l'équilibre.<sup>ccxxxvi</sup>

De même que l'idylle forme un schème de base qui permet de présenter l'image de la régularité et l'harmonie, il existe un genre ancien qui présente une parfaite image du temps du hasard et de la contingence tel qu'il apparaît dans le chronotope de dégradation : c'est l'épique. Si la lamentation sur la mort et le malheur, ou les réflexions métaphysiques sur notre condition de mortels, appartiennent au noyau même de l'art narratif, c'est, comme l'indiquait Northrop Frye à bon droit, dans les récits de héros tragiques produits par l'histoire de la littérature qu'elles s'affirment le plus clairement (Frye 1973: 43). L'épique renvoie à une composante narrative qui est présente dans tout récit : la menace de l'échec et la confrontation avec la chute chez le personnage agissant.<sup>ccxxxvii</sup> La tristesse épique est intimement liée à l'échec des pouvoirs de résolution des problèmes. À l'inverse, on peut poser que la résolution réussie des problèmes provoque l'euphorie et le plaisir. Dans les deux cas, l'art du récit nous dévoile une constante fondamentale de l'expérience humaine. La dysphorie ou l'euphorie qui est la nôtre lorsque nous nous identifions au héros d'un récit nous apprennent que l'homme recherche la survie et la conservation de soi, et que notre frustration en face du hasard naît du fait que nos efforts ne sont pas toujours couronnés de succès. Cette tendance, Spinoza l'appelait *conatus*, la recherche de la conservation de soi. L'effort (*conari = s'efforcer*) que l'homme – comme d'ailleurs tout être vivant – doit fournir pour se maintenir, est une caractéristique fondamentale de l'être-homme. Il n'est donc pas étonnant que la narration (la mise en intrigue d'événements) a partie liée avec la mise en scène d'efforts livrés pour ne pas périr du fait de la contingence de l'existence (Boullart 1986).

Le récit de dégradation, dans son essence, se lamente sur la souffrance de l'homme, sur le triste fait que nos récits qui parlent de notre « ligne

de vie » ne sont pas véridiques ou ne semblent pas applicables partout et toujours. Cette souffrance peut être imputable à l'homme lui-même, parce qu'il a l'orgueil de croire qu'il est à même de contrôler le motif (*pattern*) du récit de la vie humaine – pensons par exemple à la confusion tragique entre les désirs réels et imaginaires chez Emma Bovary –, mais aussi à la condition humaine, puisqu'en toutes circonstances l'homme est confronté à sa propre finitude ; soit que les dieux paraissent plus les forts, soit parce que l'homme lui-même s'avère ne pas être un dieu, infaillible pour la connaissance et tout-puissant dans l'action.

Dans la perspective du héros, on peut dire que le chronotope de dégradation se termine en chronotope de conflit. En outre, on observe que dans la tragédie, ce sont les conflits qui sont portés à l'avant-plan. On est frappé par l'ampleur des effets entraînés par des incidents fortuits. C'est par hasard que Laïos, le père biologique d'Œdipe, se trouve sur la route de ce dernier lorsqu'il fuit la parole de l'oracle. Le rôle du hasard apparaît encore plus clairement dans les pièces de Shakespeare : « Shakespeare, lastly, in most of his tragedies allows 'chance' or 'accident' an appreciable influence at some point in the action. Chance or accident here will be found, I think, to mean any occurrence (not supernatural, of course) which enters the dramatic sequence neither from the agency of a character, nor from the obvious surrounding circumstances. [Enfin, Shakespeare, dans la plupart de ses tragédies, accorde au « hasard » ou à « l'accident » une influence considérable à certains points de l'action. Le hasard ou accident ici, me semble-t-il, peuvent désigner tout événement (tout événement non surnaturel, j'entends) qui entre dans la séquence dramatique ni du fait de l'action d'un personnage, ni du fait des circonstances évidentes qui l'entourent.] » (A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 1905: 14-15)  
ccxxxviii

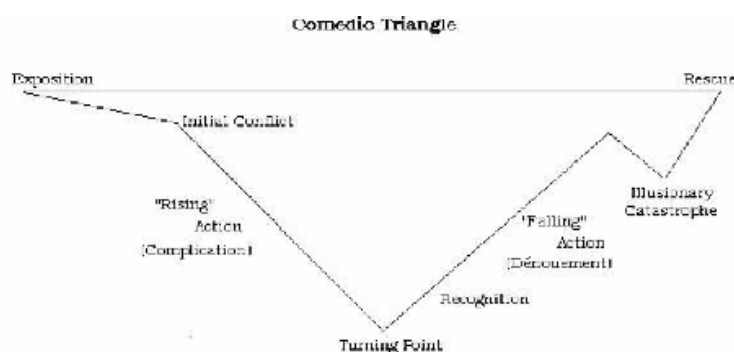
Le côté fortuit de la trop longue mort apparente de Juliette, l'apparition du mouchoir de Desdémone à des moments par trop fortuits, la présence fortuite de Polonius derrière le rideau : les hasards qui changent le cours des vies sont présents en nombre dans l'œuvre de Shakespeare. En d'autres termes, l'espace moral à valeur négative ne se situe pas seulement dans la catastrophe de la fin du récit, mais s'infiltré dès le début sous la forme de conflits. Dans l'*Othello* de Shakespeare, l'un des prototypes tragiques les plus importants, tout va bien au début du récit, tant pour le héros que pour son entourage (un général brillant, une relation amoureuse idéale, un grand prestige social), mais à cause des interventions perverses de fauteurs de troubles, ce monde s'effondre et les situations de conflit vont se succéder à un rythme accéléré. Cette « descente », typique de la tragédie, fait de ce genre pour ainsi dire le prototype de tous les récits où des héros mis en échec et des mondes brisés témoignent du manque désespérant d'équilibre dans le monde de l'expérience et du vécu humains.

L'accent porte ici sur le « dérapage » de la situation idéale vers une situation problématique. Le paysage est décrit comme « perdu », et cette perte est interprétée comme une perte d'identité culturelle. Pour le narrateur, la narration de ce récit a une action consolatrice, purificatrice : nous apprenons de nos erreurs ; par le négatif, nous apprenons à connaître le positif.

### 3.7.5 Le chronotope de régénération

Ce chronotope est marqué par une inversion du cours narratif que nous venons de décrire. Ici, la perte et la dégradation constituent le point de départ. Le récit décrit comment l'homme nouveau surgit des cendres de l'ancien monde. Dans l'interprétation du paysage, l'accent est mis ici sur les aspects négatifs de la situation existante. On se focalise sur la situation idéale en décrivant son contraire : on dépeint le péché pour illustrer la vertu, on brosse le tableau de la perversité pour mettre en scène la pureté.

Figure 3.4 :  
Le triangle de la comédie.



Dans les histoires d'amour et d'horreur, l'accent est mis sur l'enchaînement linéaire d'événements fortuits et non sur la confrontation avec une limite absolue. Généralement, une manière de moment de repos est inséré à la fin de chaque scène, moment où le danger ou l'émotion négative semble conjurée (cf. les transformations mineures que nous avons évoquées plus haut) ; cependant, il n'y est pas encore – et de loin – question d'une situation d'équilibre définitive, le « trouble » reste présent à l'état latent pendant tout le récit. Les seules traces de la présence d'une dimension mythique sont les signes d'espoir que l'héroïne reconnaît dans son futur aimé. Dans le récit brille de temps à autre une lueur de régularité, ce qui donne au lecteur l'impression que quelque chose est en train de croître, que « l'émergence » est la réponse aux situations d'inquiétude et de danger (situations que, par un jeu de mots anglais, on pourrait appeler *emergency situations*). Dans le chronotope de régénération, la survenue de l'équilibre et la régularité sont le plus souvent

accidentels. L'accent est mis sur l'enchaînement linéaire de hasards et, quand tout de même il y est question d'une situation d'équilibre, celle-ci fonctionne comme une simple respiration ou une récompense après un trouble subi. Au fond, ces récits ne sont pas mus par le désir du grand équilibre, celui du monde entier, mais par une aspiration aux petits équilibres, ceux qui viennent à la portée de l'individu. Néanmoins, le grand équilibre viendra, *in fine*, couronner le récit. Dans tous les cas, le récit célèbre le retour du héros au foyer, faisant apparaître que les peines et les souffrances qu'il a endurées n'étaient que des stades initiatiques au sein d'un mystérieux plan eschatologique: « Sur la véranda, la femme était assise dans un rocking-chair, un livre dans les mains. Une fois de plus, Hallorann fut surpris du changement qui s'était opéré en elle. (...) Mais ce changement était lesté d'autre chose. Elle avait l'air plus mûre, et quelque chose de la joie souriante de son visage avait disparu. A la regarder assise en train de lire, Hallorann lui voyait une sorte de beauté qu'elle n'avait pas eue le jour où il l'avait rencontrée pour la première fois, près de neuf mois plus tôt. Alors, dans le fond, elle avait encore surtout été une jeune fille. Aujourd'hui, la voici femme, un être humain emporté vers la face obscure de la lune et qui en était revenu, capable de recoller les morceaux. Mais ces morceaux, songea Hallorann, ne s'ajusteront plus jamais exactement de la même manière. Jamais en ce monde. » (Stephen King, *The Shining*, 1998: 411)

Les variantes des scènes finales de ce type sont les sagesses proférées au terme du roman de voyage classique et du roman picaresque. Lorsqu'à la fin de l'histoire, le héros entre soudain dans un monde harmonieux (le couvent, la vie bourgeoise), il semble au lecteur que le monde manifeste un certain ordre moral.

Dans les variantes populaires de l'intrigue de régénération, on constate que l'espoir et le désir de régularité ou d'équilibre joue un rôle nettement plus important. Les récits appartenant aux genres du roman d'amour ou d'horreur populaire mettent en scène des formes si extrêmes de trouble (chagrin d'amour, angoisse) que l'arc de tension se polarise de lui-même sur un équilibre à venir. Certes, le récit ne renvoie pas à un équilibre antérieur et ne comporte que peu de descriptions de moments d'équilibre ; toutefois, on ne cesse d'y remarquer que la tension conduira à une situation d'équilibre futur.

Ici, le point de départ est formé par la perte et la dégradation, et le récit décrit comment un homme nouveau surgit des cendres du vieux monde. Dans l'interprétation du paysage, l'accent est mis ici sur les aspects négatifs de la situation existante. On se focalise sur la situation idéale en décrivant son contraire : on dépeint le péché pour illustrer la vertu, on brosse le tableau de la perversité pour mettre en scène la pureté.

Ainsi, dans l'interprétation de la série chronophotographique, le

premier et le deuxième cliché changent de place : le passé immédiat – le problématique – constitue le point de départ, alors que l'idéal (l'idylle) fonctionne comme un fil conducteur à l'arrière-plan de la conscience de l'observateur. Le souvenir de l'idéal soutient et oriente l'interprétation du présent : le positif, pour ainsi dire, est distillé du négatif.

### 3.7.6 Les chronotopes dialogiques et les couples Hestia-Aion & Hermès-Tyché

Les chronotopes dialogiques n'offrent que peu ou pas du tout de prise à une interprétation dialectique. En effet, l'espace-intrigue n'y a pas de centre – il est dépourvu de « point de Hestia » fixe –, car les seuls points fixes y sont les valeurs et les vérités présentes dans le monde mental des personnages. C'est pourquoi le négatif ne peut plus y être compris comme un état du monde ; il est plutôt une donnée inhérente à l'homme. Comme il n'est jamais une caractéristique *du* monde, le négatif n'entre pas dans une opposition dialectique, mais fonctionne comme élément d'un rapport de tension.<sup>cxxxxix</sup> C'est ce qui se manifeste le mieux dans les rapports de tension entre les personnages. La tension entre les personnages augmente à mesure que le négatif en eux s'accroît. *Othello* en constitue une parfaite illustration : la pièce « se tend » par la force croissante du négatif dans le personnage principal. Bien entendu, le négatif peut être représenté comme s'il était contenu dans une lutte avec un obstacle extérieur (Jago) – dans ce cas, on s'imagine un chronotope téléologique –, mais cela serait faire peu de cas des subtiles stratégies d'influence mises en œuvre par Jago, de même que de la sympathie croissante d'Othello pour Jago. L'accumulation de tension provient fondamentalement de l'intensité croissante du rapport de tension entre les deux personnages et de l'influence que ce rapport exerce sur une deuxième relation, celle qui existe entre Othello et Desdémone. Au centre de tous ces rapports de tension, il n'y a pas un but ultime, pas plus qu'un de ces rapports de tension ne constitue le centre de l'espace-intrigue ; les seuls points centraux sont la négativité croissante qui habite Othello, la méchanceté croissante de Jago et le désespoir croissant de Desdémone. En d'autres termes, les points centraux sont constitués des forces négatives et des moments où elles sont mises en question : les moments de Kairos. Si cette vision de la négativité a été explorée longuement par les auteurs de théâtre de la Renaissance, la notion du temps qui lui correspond s'est peu à peu infiltrée dans le roman aussi.

D'un point de vue éthique, la nouvelle conception du temps ne va pas sans conséquences importantes. Au sein du chronotope dialogique, il n'y a plus création de modèles de valeurs morales et de modèles éthiques, mais mise en question ou propagation de normes. Le roman moderne met en scène l'usage et la manipulation de normes et illustre ainsi le mode de constitution de la « normalité ». Franco Moretti a

proposé quelques arguments convaincants en faveur de cette hypothèse. Le roman moderne, affirme-t-il, peut défendre deux visions fondamentales. La première, dans laquelle la normalité est présentée comme problématique, est « *l'intrigue de transformation darwinienne* » (Stendhal, Pouchkine, Balzac et Flaubert). Dans le cadre de ce chronotope de l'espace-intrigue (car il me semble qu'il y a bien plus en jeu ici qu'une simple intrigue), on ne propose pas de solution à la négativité éthique ; le lecteur reste sur un sentiment d'aliénation « tragique ». Le réseau de relations morales constitue dans ce cas une structure ouverte dans laquelle les rapports de tension continuent, à la fin, à résonner aussi fort qu'au début. C'est une structure dans laquelle la *survie du plus apte* constitue la vérité ultime. L'autre vision défend une norme morale en donnant une place centrale à un juste choix moral de la part d'un personnage. Dans « *l'intrigue de classification hégélienne* », il est également question de rapports de tension, mais certaines de ces relations sont menées jusqu'à un point final. La classification des relations entre personnages à l'ouverture du récit ne paraît pas refléter l'ordre définitif du monde. Certains personnages surmontent en effet les forces mentales négatives et parviennent à un *modus vivendi* harmonieux vis-à-vis du négatif éthique.<sup>ccxi</sup> Comme points d'ancrage pour ce faire, il y a des idéaux de normalité et des représentations de la vie bonne ou d'une vie en commun désirable.

Contrairement à ce qui se passe pour la morale qui forme le pivot des récits téléologiques, l'idée de « normalité » propagée dans le chronotope dialogique n'est pas un postulat : la vérité morale y vient au jour progressivement. Le récit montre comment, pas à pas, de moment de Kairos à moment de Kairos, les personnages s'approchent d'une forme de compréhension d'eux-mêmes et de leurs motivations. Le récit ne pose ni valeur ni vérité, mais les dévoile au travers de la mise en scène des efforts mentaux des personnages.<sup>ccxli</sup>

Bakhtine, mais aussi la majorité des théoriciens de la littérature, ont pu constater que la définition de la sémiotique structuraliste ne pouvait s'appliquer à tous les types de textes. Ils ont observé que le roman moderne ne peut pas, ou ne peut que très partiellement, être analysé en y appliquant des schémas formalistes (Herman et Vervaeck 2001: 59-60). C'est pourquoi on a préféré, pour les textes modernes, renoncer à définir l'espace-intrigue ou n'en parler qu'en termes négatifs. Ce choix du vague conceptuel, on en trouve l'exemple peut-être le plus frappant dans « la disparition de l'intrigue » telle que José Ortega y Gasset la pose dans *Notes on the Novel [Idées sur le roman]* (1927) : « In its beginnings the plot may have seemed to form its most important part. Later it appeared that what really matters is not the story which is told but that the story, whatever it might be, should be told well. [A ses débuts, l'intrigue peut avoir paru en constituer la partie la plus importante. Plus tard, il est apparu que ce qui compte réellement, ce n'est pas l'histoire que l'on raconte, mais que cette

histoire, quelle qu'elle soit, soit bien racontée.] » (Ortega 1948: 63)

« Épopées, romans de chevalerie, récits d'aventures, romans à quatre sous, feuilletons » se basent sur une action « which moves as fast as possible toward a conclusion [qui va aussi rapidement possible vers une conclusion] » (Ortega 1948: 80-81). Le roman moderne, en revanche, part d'autres principes : « the order must be inverted: the action or plot is not the substance of a novel but its scaffolding, its mechanical prop. The essence of the novel — that is to say, of the modern novel with which alone I am here concerned — does not lie in “what happens” but precisely in the opposite: in the personages' pure living, in their being and being thus, above all, in the ensuing milieu [l'ordre doit être inversé : l'action ou l'intrigue n'est pas la substance du roman, mais son accessoire mécanique. L'essence du roman – je veux dire du roman moderne, qui est le seul qui m'occupe ici – ne réside pas dans « ce qui se passe » mais précisément dans l'opposé : dans la pure vie des personnages, dans leur être et, avant tout, leur être tel dans le milieu qui en résulte] » (Ortega 1948: 87).

Comme le montre la recherche récente, l'espace-intrigue des textes modernes est un conglomérat de « mondes possibles » (associés aux opérations mentales de personnages) qui donnent naissance à un réseau. *L'Iliade* d'Homère peut être lue dans la perspective de l'arc de tension, mais aussi comme une œuvre d'art représentant des rapports de tension prototypiques entre des individus. Même dans un récit téléologique relativement simple comme *Lazarillo de Tormes*, il y a psychologisation (le désir de bonheur du picaresque est le moteur de l'histoire) et présence d'une série de rapports de tension. Il est significatif à cet égard que les dramaturges modernes tendent à dépouiller les tragédies classiques de leur « ballast » téléologique et à se concentrer sur les réseaux de moments de Kairos qui s'y trouvent aussi.

Bien que de nombreux récits téléologiques se prêtent à une lecture « moderne », on peut néanmoins affirmer qu'une rupture s'est clairement opérée dans l'histoire de la littérature. En raison d'une plus grande complexité du récit et – phénomène qui y est sans doute lié – d'une préférence donnée aux problèmes subjectifs et quotidiens, une lecture dialogique est de plus en plus indispensable. L'image du monde post-renaissant, l'association typique du temps et de l'espace dans la modernité, semble en tout cas avoir eu des effets sur le goût littéraire. C'est pourquoi il est utile d'étudier de façon plus approfondie les deux types d'espace-intrigue en s'interrogeant sur leur fond philosophique. La prédilection pour une interprétation selon l'un ou l'autre des deux espaces-intrigue repose en effet sur notre disposition à accepter ou, au contraire, à rejeter l'image d'un temps et d'un espace absolus (image qui a dominé la culture occidentale pendant des millénaires).

Une quatrième forme d'espace-intrigue s'écarte assez radicalement

des trois chronotopes précédents. Elle s'inscrit elle aussi dans notre commentaire sur les chronotopes de conflit idéalistes et réalistes. Le premier type de chronotope téléologique était redevable d'une philosophie moniste du temps (l'eschatologie idéaliste) ; le deuxième et le troisième suivaient la trame d'une philosophie du temps dualiste (l'eschatologie réaliste). Dans la quatrième forme d'espace-intrigue, la notion du temps, au sens de William James, devient « pluraliste ». Dans la littérature moderne, les conflits sont présentés de telle façon que cette présentation rend impossible toute eschatologie, tout absolutisme quant à la philosophie du temps. C'est dans le roman moderne que cette situation s'observe le plus clairement. Ainsi, Bakhtine, dans la ligne de l'argumentation développée ici, affirme que Dostoïevski introduit un nouveau type de récit dans la culture narrative occidentale. Sans nous prononcer sur le fait de savoir si le romancier russe est bien le premier à avoir proposé ce nouveau type de récit<sup>cexlii</sup> – bien qu'en tout état de cause, il ait été l'un des premiers à appliquer de manière cohérente et systématique une nouvelle stratégie imaginative –, son intervention consiste à mettre les récits sur l'équilibre et le conflit dans la bouche de ses personnages. Dostoïevski rompt avec l'inclination à considérer les personnages comme les briques qui interviennent dans la construction d'un espace-intrigue visant une image de totalité.

« In his works a hero appears whose voice is constructed exactly like the voice of the author himself in a novel of the usual type. A character's word about himself and his world is just as fully weighted as the author's word usually is; it is not subordinated to the character's objectified image as merely one of his characteristics, nor does it serve as a mouthpiece for the author's voice. It possesses extraordinary independence in the structure of the work. [Dans ses œuvres apparaît un héros dont la voix est construite exactement de la même façon que la voix de l'auteur lui-même dans un roman de type habituel. Un mot prononcé par un personnage sur sa propre personne et son monde a tout autant de poids que l'ont d'ordinaire les mots de l'auteur ; il n'est pas subordonné à l'image réifiée du personnage au titre de l'une de ses caractéristiques, et il ne sert pas de porte-parole à la voix de l'auteur. Il possède, au contraire, une extraordinaire degré d'indépendance dans la structure de l'œuvre.] » (Bakhtine 1984: 7)

Dans l'œuvre de Dostoïevski, les personnages ne sont plus des objets, (« fixed elements in the author's design [des éléments fixes dans le projet de l'auteur] »), et l'espace-intrigue n'est plus la combinaison « (of) finalized images of people in the unity of a monologically perceived and understood world [d']images finalisées de personnes dans l'unité d'un monde perçu et compris sur le mode monologique », mais une « plurality of equally-valid consciousnesses, each with its own world. In Dostoevsky's novels, the ordinary pragmatics of the plot play a secondary role and perform special and unusual functions. The ultimate clamps that hold his novelistic world together are a different sort entirely; the fundamental



event revealed through his novel does not lend itself to an ordinary pragmatic interpretation at the level of the plot. [pluralité de consciences égales en validité et ayant chacune leur propre monde. Dans les romans de Dostoïevski, la pragmatique ordinaire de l'intrigue joue un rôle secondaire et remplit des fonctions particulières et inhabituelles. Les liens qui, au final, maintiennent ensemble son monde romanesque sont d'une sorte totalement différente ; l'événement fondamental de son roman ne se prête pas à une interprétation pragmatique ordinaire au niveau de l'intrigue.] » (Bakhtine 1984: 7)

De l'introduction de centres de conscience de même « valeur », équivalents, il suit en effet que chaque personnage va constituer un monde en soi. Plus encore, dans ces récits, le « sens du foyer », le sentiment d'être chez soi – qui est le centre de l'espace des récits eschatologiques (cf. l'analyse de Hestia chez Vernant) – ne semble plus constituer le point de référence primordial.

Lemaire explique ce fait en soulignant que le voyage implique une forme d'aliénation ou de distanciation :

« Het is eigenlijk in essentie het drama van de reiziger die, door zich buiten de geheiligde grenzen van zijn besloten landschap te begeven, niet alleen zich van zichzelf zal laten vervreemden, maar die onwillekeurig ook de anderen die zijn reis hem zal laten ontmoeten zal vervreemden van hun middelpunt. [En fait, c'est par essence le drame du voyageur qui, en franchissant les limites sacrées formant le clos de son paysage et en s'aventurant au dehors, ne deviendra pas seulement étranger à lui-même mais, sans qu'il le veuille ou puisse l'empêcher, éloignera de même de leur centre les autres dont son voyage lui fera faire la rencontre.] » (Lemaire, 1970: 110).

Cet aliénation fonctionne à double sens : le voyageur devient étranger à son centre, mais par sa seule présence, il est aussi l'ambassadeur de l'aliénation pour les autres qui, par lui, deviennent à leur tour étrangers à leur propre centre.

Certes, les personnages désirent toujours rejoindre un point de repos et un port d'attache, mais ce point de repos se situe *dans* leur monde. Le monde autour des personnages semble entièrement placé sous le signe d'Hermès. L'image globale de l'espace-intrigue n'est pas celle d'une ligne de récit progressant de façon linéaire, mais celle d'un dialogue in-quiet de voix diverses. Le chronotope dialogique que l'œuvre de Dostoïevski laisse dans la conscience du lecteur se compose d'un réseau mobile de « nœuds » de conscience, qui se déplace sans cesse et qui semble en permanence en voyage. De la part du lecteur, l'œuvre de Dostoïevski, parce qu'elle présente les rapports de tension de centres d'action psychologiques, exige une image dialogique de l'espace-intrigue. Bien que le récepteur ait la liberté de faire l'impasse sur cette image – il lui est parfaitement loisible de lire *Crime et Châtiment* comme un roman policier passionnant ou comme une

tragédie douce-amère –, la communication perd en qualité lorsqu'il renonce à en construire une image dialogique.<sup>ccxliii</sup> Les premiers auteurs à faire un choix radical en faveur de la méthode dialogique ont régulièrement expliqué à leur public que leur œuvre devait être lue *autrement*. L'anecdote célèbre de Henry James à propos de Tourgueniev, qu'il rapporte dans l'introduction à *The Portrait of a Lady*, est éclairante à cet égard.<sup>ccxliv</sup> Tourgueniev, s'entretenant avec James sur le problème central du livre, à savoir celui de l'imagination narrative, affirmait dans leur conversation qu'un monde fictionnel naît de « la représentation d'une ou plusieurs personnes » qui, d'une manière ou d'une autre, suscitent l'intérêt de l'auteur. Le problème essentiel est dès lors de trouver une stratégie permettant à ces personnages d'entrer en relation. Tourgueniev, écrit James, réalisait que les personnages « sont soumis aux risques et aux complications de la vie, et il les voyait vivement devant lui ; ensuite, cependant, il devait leur trouver des relations appropriées, celles par lesquelles il pourrait le mieux les faire ressortir ; il lui fallait imaginer, inventer, choisir et assembler les situations les plus opportunes et les plus favorables au sentiment de ces personnes elles-mêmes, les complications qu'elles seraient le plus susceptibles de provoquer et d'éprouver. » (James 1996: 9)

Lorsque nous voulons résumer des récits dominés par les relations entre personnages qui « pensent, veulent et ressentent », on ne peut faire autrement que de reconstruire un dialogue. Il est frappant de voir combien les résumés de romans modernes (comme on les trouve par exemple sur « wikipedia ») évoquent les décisions à prendre par tel ou tel personnage. Pour « mettre en intrigue » un récit de Balzac, de Dostoevski ou de James, les seuls points d'attaque sont fournis par les descriptions des oppositions entre personnages et des oppositions entre forces psychologiques. Il importe avant tout d'établir la cartographie des moments décisifs (aux yeux des personnages). Tout comme c'est le cas pour les espaces-intrigue téléologiques, ces éléments peuvent être résumés dans une image complexe, mais néanmoins globale.

« Causal relations between characters in narrative are central to questions about their psychology, motivations, and interactions within the framework of the plot; occasionally they also involve metaphysical issues as well. [Les relations causales entre personnages dans la narration sont des facteurs centraux pour les questions à propos de leur psychologie, de leurs motivations et de leurs interactions dans le cadre de l'intrigue ; il arrive également qu'elles impliquent des problèmes métaphysiques.] » (Richardson 2005: 48)

Le monde du récit se manifeste le plus clairement lorsqu'on dresse la carte mentale des options mentales ou des options d'action des personnages, leur situation et les relations qu'ils entretiennent avec d'autres personnages. Tout comme pour les espaces-intrigue téléologiques, la lecture incite à dessiner une carte mentale dont

L'objet, ici, ne sera pas une alternance de chronotopes d'équilibre et de conflit, mais de formes intériorisées d'équilibre et de conflit. Le résultat d'un tel processus de « projection cognitive » (cognitive mapping) est invariablement un réseau de points nodaux en dialogue.

L'affirmation de James, disant que les personnages sont « soumis aux risques et aux complications de l'existence », indique que la nature des chronotopes de conflit joue un rôle crucial dans la genèse des espaces-intrigue dialogiques. Hestia ayant disparu du monde du récit (par son retrait, de même que celui d'Aion, dans la psyché des personnages), les récits modernes prendront fortement appui sur Hermès et Tyché. Comme il est apparu plus haut, la littérature moderne ne fait plus un usage allégorique des conflits (en effet, les oppositions métaphysiques appartiennent à une philosophie eschatologique du temps, au monde de l'éternité), mais les considérera bien plutôt comme des événements historiques, quotidiens (Morson et Emerson 1990: 405-413; Morson 1991: 1082-1086). Bakhtine confirme cette hypothèse dans son étude de Dostoïevski : ce dernier privilégie en effet les chronotopes de conflit dans lesquels Hermès se tient « sur le seuil » et où Tyché met en scène des moments de crise. Sur ce seuil se présentent des événements quotidiens (« historiques ») qui laissent leurs traces dans la conscience des personnages. Le dialogue entre personnages se nourrit des interactions entre ces personnages et leur environnement. Tantôt cet environnement se compose de personnages avec lesquels un héros entre en dialogue, tantôt ce sont des groupes entiers ou des institutions qui sont l'interlocuteur du héros. C'est pourquoi Bakhtine pose une symbiose entre le milieu historique du personnage et le héros lui-même. C'est une caractéristique typique des chronotopes dialogiques que le développement de l'intrigue s'y greffe sur la dynamique psychologique des personnages.

« Changes in the hero himself acquire plot significance, and thus the entire plot of the novel is reinterpreted and reconstructed. Time is introduced into man, enters into his very image, changing in a fundamental way the significance of all aspects of his destiny and life. [Les changements qui interviennent dans le héros lui-même acquièrent une signification au niveau de l'intrigue ; de ce fait, c'est toute l'intrigue du roman qui se trouve réinterprétée et reconstruite. Le temps s'introduit dans l'homme, pénètre son image même, et change fondamentalement la valeur de tous les aspects de sa destinée et de sa vie.] » (Bakhtine 1986: 21)<sup>ccxlv</sup>

Il se peut bien que les modifications intervenant dans le héros suivent un schème téléologique (et il n'est pas rare qu'il en soit ainsi) ; cependant, l'image globale du récit change du fait qu'il y a confrontation de moments psychologiques décisifs. Les récits modernes opèrent à l'aide de rapports de tension entre personnages et manifestent ces rapports à des moments où les personnages réagissent

sur le plan psychologique (par le sentiment, la volonté ou la pensée). C'est pourquoi les mouvements dans l'espace-intrigue se déroulent essentiellement à des moments temporels isolés, dont le récepteur aura à projeter la carte.

Le réseau de points nodaux qui se forme dans un chronotope formé par un espace-intrigue dialogique témoigne d'une philosophie pluraliste du temps. Les développements temporels principaux ne consistent plus en mouvements orientés vers un but final (un Eschaton), mais en mouvements tels que les personnages les éprouvent. Sur le plan de la philosophie du temps, le roman moderne est une entreprise post-kantienne. La différence entre la philosophie du temps avant et après Kant peut s'illustrer par une phrase célèbre de Schopenhauer, phrase revendiquée par les situationnistes français : « Vor Kant waren wir in der Zeit, seit Kant ist sie in uns. [Avant Kant, nous étions dans le temps ; depuis Kant, le temps est en nous.] » (Schopenhauer 1969: 424)

Avant Kant, le concept du temps était dominé par des visions monistes et dualistes de nature eschatologique ; après lui, elles ont été relayées par une notion du temps qui met tout l'accent sur la puissance des capacités psychologiques et subjectives. Il va de soi que la philosophie n'a pas eu à attendre Kant pour développer ce « nouveau » concept du temps. Déjà chez Saint Augustin et dans une série d'écrits théologiques, on peut constater qu'une eschatologie (réaliste) est parfaitement compatible avec des considérations sur les formes psychologiques du temps. Pourtant, on observe que c'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que se confirme une plus grande sensibilité à une vision pluraliste du temps. C'est le cas dans le domaine philosophique, mais aussi dans celui du récit. Le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle (il suffit de songer aux réseaux que tissent les romans épistolaires) est en tout cas un bon exemple d'une forme narrative qui, outre une intrigue téléologique, fait droit au dialogue entre des moments temporels considérés selon une perspective pluraliste. Au cours des siècles qui suivront, on voit que cette dernière forme de narration ne cesse de gagner en importance.

Le concept pluraliste du temps qui prédomine dans le roman moderne demande une appellation spécifique. De même que les quatre dieux tutélaires de l'espace-action donnent naissance au concept « d'Eschaton » dans leur interaction à orientation téléologique, de même le « quadrille » formé par Aion-Hestia et Tyché-Hermès devra conduire à un nouveau concept du temps dans ce cas. Comme nous le montrerons ci-après, le terme bergsonien de « durée » pourrait constituer un concept approprié pour nommer l'imagination narrative psychologisante (et le dialogue de moments temporels qui s'y déploie). Toutefois, la notion de « durée » renvoie également à la « mémoire » et à la simultanéité – deux phénomènes qui n'auront leur importance que dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi le recours à un terme plus ancien nous semble plus indiqué : le mot

« Kairos » nous permettra de désigner adéquatement le rôle des points nodaux dans l'espace-intrigue dialogique. *Kairos* en grec signifie « le moment propice » (et, en ce sens, présente une affinité avec le concept de Tyché, privilégié dans les textes modernes). Plus importante encore est la connotation de « moment décisif » qui s'attache au mot *Kairos*, dont une des racines étymologiques provient de la pratique du tir à l'arc : le *Kairos* est le moment où l'adversaire est touché à un endroit décisif et à un moment crucial. En se basant sur cette connotation, E.C. White définit le moment du Kairos comme « a passing instant when an opening appears which must be driven through with force if success is to be achieved [un instant passager où apparaît une ouverture dans laquelle il faut s'engouffrer avec force pour atteindre la réussite] » (White 1984: 13). Pour la même raison, le terme est également utilisé en théologie : le Kairos est en effet le moment où le temps du « monde sublunaire » et du « monde supralunaire », de l'ici-bas et de l'au-delà se croisent, où conflit et équilibre se rejoignent provisoirement.<sup>ccxlvii</sup> Les connotations mentionnées par Frank Kermode sont encore plus aptes à caractériser cette forme d'imagination narrative : se référant à l'existentialisme de Kierkegaard et de la philosophie allemande des années 1930, il pose que le Kairos a trait aux moments décisifs intervenant dans l'existence, des moments où l'homme « senses his position in the midst, desiring these moments of significance which harmonize origin and end [éprouve sa position au mi-lieu, désirant ces moments significatifs qui harmonisent l'origine et la fin] » (Kermode 1968: 48). Ce sens du terme correspond bien à l'insistance mise par le roman moderne sur les moments de décision, sur les moments de crise (le chronotope du seuil). En effet, la littérature moderne nous parle souvent de crises personnelles qui interviennent dans des situations limites, des moments frontières, des moments où, selon le philosophe existentialiste Karl Jaspers, « des crises personnelles – la mort, la souffrance, la culpabilité » entrent en relation avec « les données qui en constituent la détermination historique » (Kermode 1968: 47). D'un point de vue existentiel, ces moments critiques renvoient à la fois à notre « déréliction », notre « être-jeté » (*Geworfenheit*) – ce moment où pour Dieu sait quelle raison nous avons été jetés dans l'existence – et à un point final fixe. L'existence, pour le dire avec Heidegger, est un « être-pour-la-mort » (*Sein zum Tode*). Aux moments de Kairos, l'individu décide de quelle manière sa personnalité, formée par le passé, il l'oriente dans une nouvelle direction future. Ce type de philosophie du temps, dans laquelle la ligne téléologique du temps est entièrement intériorisée, correspond bien au type d'imagination narrative que nous venons d'esquisser ci-dessus. Le monde des personnages, ainsi que le mouvement temporel qui s'y inscrit, constituent le cœur de l'espace-intrigue moderne.

Je voudrais enfin relever une dernière connotation du concept de Kairos, mise en évidence par Alain Badiou. Récemment, celui-ci a promu les moments décisifs de la vie humaine – qu'il désigne

d'ailleurs explicitement par l'expression « moments du Kairos » – au rang d'enjeu d'une « éthique du bien ». Un événement donné, l'homme peut y rester fidèle ou le trahir, même si cet événement, il ne l'a pas vécu sur le mode conscient et même s'il n'y a pas eu, accompagnant cet événement, un choix lucide de sa part. La mesure dans laquelle l'homme reste fidèle à ses décisions détermine la teneur morale de ses actions. Cette vision de l'éthique, qui offre des ressemblances étroites avec celle de Dostoïevski, rejoint parfaitement les autres connotations associées au Kairos et confirme une fois de plus combien un changement d'image du monde peut influencer la culture narrative. En littérature, par le biais du chronotope de l'espace-intrigue, une image eschatologique du monde mène directement à une éthique faisant usage de catégories morales fixes. Pour les personnages d'un espace-intrigue téléologique, on peut affirmer a priori ce qu'il en est de leur position morale : les cow-boys qui représentent le chronotope d'équilibre portent des chapeaux blancs, les représentants du mal, venus du monde extérieur, ont des chapeaux noirs. Les textes modernes, où le Kairos structure les mouvements temporels dominants, connaissent une éthique différente, de nature plus situationnelle. Le bien est défini en évaluant les uns par rapport aux autres les positions dans une situation spécifique. Parce que les rapports de force entre ces positions ne se laissent pas analyser aisément, le Kairos, comme le dit le célèbre proverbe grec, est toujours aussi un manque-de-temps :

« *'Chronos estin en ô Kairos, Kairos d'en ô chronos ou polys'* : le temps est désormais ce dans quoi il y a Kairos (opportunité d'agir, instant propice et laps de crise), et le Kairos est ce dans quoi il n'y a pas beaucoup de temps. » (Castoriadis 1975 : 292)

### 3.7.7 Les différentes intrigues au sein du dialogue chronotopique

Pourtant, chaque lecteur a l'impression qu'un roman moderne conduit à un certain but. Souvent, il est bel et bien possible d'y placer dans un rapport causal une série d'événements survenant autour d'un personnage. Le cours de la vie de Mme Bovary, qui domine après tout le roman auquel elle donne son nom, peut effectivement être qualifié de tragique. Ainsi donc, tout se passe comme si l'on pouvait effectivement porter des jugements univoques sur la nature du chronotope dialogique. La raison en est que les fins tragicomiques des récits dialogiques s'accompagnent de la compréhension de certains aspects de la « condition humaine » des personnages. Tant les lecteurs que les personnages réalisent ce qu'il en est de leurs conditions d'existence sur le plan moral, émotionnel ou intellectuel. Cette compréhension, sans être complète ou dominante, n'en donne pas moins un point de repère. Tout comme dans les récits téléologiques, l'image globale de l'espace-intrigue se traduit par des jugements sur le monde fictionnel et les événements qui s'y déroulent. Alors que pour

les récits téléologiques, la structure de l'espace-intrigue fournit une base pour une classification en genres, celles-ci, dans le cas des récits dialogiques, ne peuvent se fonder que sur des jugements présents *dans* les points nodaux de l'espace-intrigue dialogique, ou que le récepteur formule *sur* ces points nodaux. Ce sont plus précisément les moments de dévoilement qui constituent un fondement possible pour opérer des distinctions de genre. On trouve chez Franco Moretti une première approche d'une telle théorie des genres. Moretti montre que certaines œuvres induisent une représentation harmonieuse de normes morales (par le biais des idéaux de normalité qui sous-tendent les personnages), alors que d'autres propagent une vision sceptique, voire cynique, des normes. Les récits de la première catégorie, ceux organisés selon une intrigue de classification hégélienne, peuvent être dits comiques, alors que ceux appartenant à la deuxième inclinent vers le mode élégiaque et tragique du fait de leur intrigue de transformation darwinienne. Ne sont ambigus pour la classification que les récits pour lesquels le lecteur ne peut pas former de jugement sur les valeurs morales présentes dans le récit en raison de l'absence de point nodal (de personnage) susceptible d'induire un tel jugement. De tels récits, on peut les appeler tragicomiques.<sup>ccxlvii</sup>

Pour distinguer entre les variantes comiques et tragiques du chronotope dialogique, nous pouvons recourir à un critère de genre employé assez fréquemment dans l'interprétation des récits dialogiques. En effet, en étudiant la manière dont les personnages principaux parviennent à « l'agnition », il est assez aisé de mettre à jour des différences essentielles entre récits. L'agnition, en termes morettiens, traduit la notion aristotélicienne de « reconnaissance » (*anagnorisis*<sup>ccxlviii</sup>) – la révélation de la vérité et des valeurs d'un récit. La reconnaissance, ou dévoilement, est d'une importance cruciale pour les récits modernes, qui dans la conception de leur réseaux s'appuient largement sur les processus de venue à la conscience, chez soi et chez autrui. Pour ce faire, ils se sont mis à l'école des concepteurs de chronotopes de dégradation. Par exemple, la tragédie classique apprend à l'écrivain moderne comment susciter la tension par la mise en scène d'une évolution psychologique. Toutefois, dans le chronotope dialogique, la reconnaissance ou le dévoilement ne se constate pas de manière aussi claire et univoque que dans la tragédie classique. Cela s'explique par la tendance tragicomique de tels récits. Tout d'abord, il y a le fait que dans beaucoup de récits, différents personnages arrivent simultanément à des reconnaissances ou des dévoilements – bref, que la plupart de ces récits possèdent une « intrigue complexe » (O'Neill 2005: 368). De ce fait, le récit prend l'aspect d'un entrecroisement de lignes d'intrigue et il faut le représenter sous la forme d'un réseau. En deuxième lieu, le dévoilement, dans tous les récits, prend la forme d'un processus progressif. La « reconnaissance » elle-même est un réseau de moments de dévoilement dont la plupart sont à relier les uns aux autres pour que nous puissions avoir prise sur le récit. De par la nature

tragicomique du chronotope dialogique, le dévoilement « s'égrène » sur plusieurs moments. Northrop Frye a mis en évidence ce point en posant que les récits plus complexes s'intéressent peu à « la fin de l'histoire », et qu'elles ignorent souvent la question du « how is this story going to turn out? [que va-t-il se passer dans cette histoire ?] » (Frye 1973: 52). Les événements ne sont pas reliés directement au développement global de l'intrigue, mais associés à une question morale, à savoir « what's the point of this story? [à quoi veut-on en venir dans cette histoire ?] » (Frye 1973: 52). Le récepteur éprouve le monde à partir du personnage, ce qui conduit à une incertitude concernant l'intention et la valeur morale ou les motivations des événements. Alors que dans la tragédie classique, le dévoilement d'un Eschaton se déroule de façon linéaire et univoque, un dévoilement par moments de Kairos progresse de point nodal en point nodal, progression pendant laquelle il y a maintien constant d'une tension psychologique. Ce n'est pas un hasard si Kairos est représenté comme un dieu portant des ailes aux talons et dans le dos (« le moment décisif passe vite ») et une houppe sur la tête (l'allemand ne dit-il pas qu'il faut « saisir le moment par les cheveux » ?). Le Kairos est un moment où un dévoilement est *possible*, sans qu'il soit nécessaire pour autant. Dans un récit dialogique, le plus clair du temps les chances ne sont pas saisies et les opportunités manquées.

Cette méthode présente un contraste marqué par rapport aux récits traditionnels. La vérité révélée par Sherlock Holmes se base sur une valeur a priori qui constitue la raison d'être du récit : « le crime doit être puni ». Autrement dit, le dévoilement d'un acte répréhensible sur le plan moral n'est rien d'autre qu'une confirmation d'une chose qui n'était pas véritablement voilée. Les récits dialogiques mettent en œuvre une révélation progressive. Chaque fois qu'une bribe de réponse survient lors d'un moment de crise, nous nous rapprochons de la révélation du motif (*pattern*) moral du récit. Chaque fois, nous vivons un moment de « reconnaissance » (*Aha-Erlebnis*) qui nous permet de mieux distinguer les points nodaux du réseau. En ce sens, le récit se présente à nous comme un défilé de plusieurs émotions, lignes de conduite et idées desquels se dégage, à l'issue du processus de dévoilement, l'affect le plus désirable, l'attitude idéale ou la vision correcte. La différence entre formes élémentaires et complexes de « dévoilement » est exprimée de façon frappante par une phrase de Wellek et Warren sur le roman picaresque : « In the picaresque novel, the chronological sequence is all there is: this happened and then that. (...) A more philosophical novel adds to chronology the structure of causation. [Dans le roman picaresque, il n'y a rien d'autre que la séquence chronologique : il est arrivé ceci, et ensuite cela. (...) A la chronologie, le roman plus philosophique ajoute une structure causale.] » (Wellek & Warren 1976: 222)

Lors de la conception et de la réception du récit, l'attention se porte spontanément vers le moment où le processus de dévoilement est



accompli, où la structure causale du développement psychologique autorise un jugement global. Ce moment, qui est la *pointe* du récit à composition dialogique, Moretti l'appelle le moment d'agnition.<sup>ccxlix</sup> Moretti pose qu'un récit atteint son sommet lorsque tout changement devient impossible, au moment où le processus de dévoilement atteint un *point de non-retour*. Le moment d'agnition des chronotopes dialogiques se caractérise de façon typique par le fait qu'il résulte du processus psychologique de dévoilement que j'ai décrit plus haut. Toutefois, ce point final ne met pas véritablement fin au débat, car il faut que la relation aux autres affects, attitudes et visions soit respectée jusqu'au terme. Pour interpréter l'agonie de Mme Bovary, il faut prendre en compte aussi ses positions antérieures. Celles-ci constituent en effet les éléments d'un réseau dont la scène de l'agonie n'est rien d'autre que la « dernière révélation ». C'est le cas même dans des formes relativement simples du chronotope dialogique : à la fin de *The Imitation of Life*, le mélodrame classique de Douglas Sirk, une fille désobéissante revient à elle et au repentir de même que, dans le cadre d'une deuxième intrigue, le personnage féminin qui veut devenir actrice voit enfin clair dans son désir forcené de succès. Toutes deux font le choix des *valeurs familiales* et se distancient de leur situation émotionnelle confuse. Cette révélation ne surgit pas *ex nihilo*, mais a été préparée par un réseau de moments de Kairos. La fille « désobéissante » a besoin de plusieurs de ces situations pour se ressaisir ; le personnage « excessif » de la prétendue actrice traverse ses crises selon un parcours nodal parallèle. Cet exemple montre aussi que le réseau d'un chronotope dialogique est multiforme et chargé de sens multiples. Il se compose, comme c'est le cas pour le mélodrame de Sirk, de plusieurs processus de dévoilement et de plusieurs moments d'agnition.

Lorsque, dans un récit, on se trouve confronté à un personnage dominant et à un processus de dévoilement dominant, il s'ensuit un sentiment de satisfaction et un effet comique. Lorsque ce n'est pas le cas, le récit laisse une impression tragique. Lorsqu'il y a coprésence d'un personnage dominant qui évolue dans une direction tragique et d'un autre qui évolue dans une direction comique, le récit peut être qualifié de tragicomique. Dans un tel cas, les moments d'agnition des personnages ne se traduisent pas par un moment d'agnition univoque chez le récepteur ; il est par conséquent impossible de classer de tels récits dans une catégorie générique définie. Cela étant, il est remarquable que les formes tragique et comique du chronotope dialogique ne mettent pas en avant la même attitude morale. Parce que dans les récits dialogiques les valeurs morales sont par principe obscurcies et voilées, la *nature* du processus de dévoilement est de la plus haute importance.<sup>cci</sup> Si les réponses à la problématique éthique ne sont pas données par le processus de quête et de dévoilement, le récit envoie en effet un autre message que s'il expose des valeurs morales (ou la vérité sur une forme de comportement moral) de façon explicite. Dans un ouvrage ultérieur, Moretti a clairement développé

cette relation entre agnition et morale. Dans son étude sur le *Bildungsroman*, que nous prenons ici comme fil conducteur, l'auteur montre que la littérature moderne ne pose pas de normes et de valeurs a priori, mais que l'éthique y est abordée par des questionnements sur des personnages qui parviennent, ou non, à une forme de normalité. La distinction entre intrigue de classification et intrigue de transformation a trait à cette polarité. Lorsqu'un personnage parvient à la conscience que son comportement se prête à être normé, le récit en appelle plutôt à la variante comique du chronotope dialogique. Si ce n'est pas le cas, si la normalité est mise en question, le processus de transformation du héros (le processus de dévoilement) conduit à une négation de la normalité et à un espace-intrigue de type tragique.

# 4

## ESPACE-PROJET : LE PAYSAGE COMME SCÉNARIO

#### 4.1 Problématique et caractéristiques propres de la pensée par scénario en urbanisme

Dans ce chapitre nous affirmerons non pas seulement que tout projet est idéologique, mais avant tout, comme l'a montré Tafuri, que toute idéologie est une projection, aussi et peut-être même principalement spatiale (Tafuri).

La pensée par scénario n'est pas une notion univoque et bien délimitée. Elle se prête à une interprétation large. L'idée de scénario est aujourd'hui un mot en vogue, que l'on invoque à tort et à travers – un phénomène que l'on peut observer ailleurs dans le domaine de l'urbanisme.<sup>ccli</sup> La pensée par scénario, d'ailleurs, ne trouve pas sa source dans l'urbanisme ; dès qu'elle y a été introduite, elle a nécessité une bonne dose d'interprétation.

Une première question consiste dès lors à se faire une image du contenu de la méthode du scénario. Nous ne voulons pas proposer ici une définition définitive : ce serait opérer une réduction trop forte sur le contenu de la pensée par scénario. Dans notre cadre, il s'agira plutôt d'explorer les caractéristiques possibles de la pensée par scénario ; nous y ajouterons une quête des blocages et des potentialités liées à ces caractéristiques. Ce faisant, il m'a semblé intéressant de mettre la pensée par scénario en relation avec différentes évolutions de l'urbanisme en tant que discipline. Pourquoi le besoin des caractéristiques liées au scénario s'est-il soudain fait sentir ?

Notre deuxième question concerne l'applicabilité de la pensée par scénario. A quelles applications la pensée par scénario peut-elle donner des impulsions nouvelles ? Quels outils peut-on en tirer ? Dans notre problématisation, une deuxième question se pose ensuite à nous, liée cependant à la première. De par ses propriétés spécifiques, la pensée par scénario offre des possibilités dont d'autres outils sont dépourvus.

Qu'est au fond, et qu'est concrètement, la pensée par scénario ? Car à

vrai dire, il n'y a pas de définition univoque de la notion de scénario. La pensée par scénario peut prendre des formes et des aspects divers : de ce fait, les caractéristiques des scénarios peuvent varier beaucoup selon le cas. Dans le même temps, cet aspect contribue au fait que le recours au scénario peut être motivé par des raisons très diverses.

Cela dit, on peut relever un certain nombre de marques caractéristiques, qui ne doivent cependant pas toutes être présentes pour qu'il soit permis de parler de scénario.

Dans cette section, nous explorerons la pensée par scénario. Quelles sont ses caractéristiques ? Y a-t-il des éléments intrinsèquement liés à la notion même de scénario ?

En tentant de dégager ces caractéristiques, nous relèverons également une série de limitations et de potentialités qui y semblent liées.

Nous esquisserons par ailleurs le contexte dans lequel la pensée par scénario s'est faite une place dans la discipline urbanistique, à un moment où celle-ci a ressenti le besoin de disposer de certains mécanismes opératoires nouveaux. L'étude de cette adoption nous permettra de mieux comprendre pourquoi et en quoi la démarche scénaristique crée des possibilités nouvelles.

Comme la pensée par scénario ne provient pas de la discipline urbanistique et qu'elle est mise en œuvre dans des politiques relevant de domaines variés, la théorisation existante se trouve souvent appliquée dans d'autres domaines que l'urbanisme. Dans la discipline urbanistique, cette théorisation est à vrai dire limitée, raison pour laquelle j'ai choisi de recourir également à des sources venant d'autres domaines de politiques. Du coup se posait la question importante de savoir comment les propriétés générales du scénario trouvent à s'appliquer dans le domaine de l'urbanisme.

#### **4.1.1 La méthode de la pensée par scénario**

Tout d'abord, il convient de retenir que les scénarios impliquent une affirmation quant à l'avenir.

Ed Dammers y voit une forme de « *feedforward* » (anticipation) qui, à côté du feedback (rétroaction), est un élément essentiel de la gestion stratégique.<sup>cclii</sup> Cependant, les scénarios ne peuvent absolument pas être assimilés à des prévisions d'avenir. « Het gaat niet om het voorspellen van de toekomst, maar om het schetsen van toekomstbeelden. En het gaat niet om een zo groot mogelijke trefzekerheid, maar om een optimale benutting. [Il ne s'agit pas de prédire l'avenir, mais d'esquisser des images de l'avenir. En outre, on ne vise pas une précision ou une justesse optimales, mais une utilisation optimale.] »<sup>ccliii</sup>

C'est pourquoi, parlant de la méthode du scénario, Ed Dammers

emploie le terme d'exploration du futur et non d'étude du futur : « Mijn bezwaar tegen de term 'toekomstonderzoek' is dat zij een grotere zekerheid en systematiek suggereert dan gerechtvaardigd is... Ik geef daarom de voorkeur aan de term 'toekomstverkenning', opgevat als beleidsgerichte verkenning- en ontwerpactiviteiten waarbij op een min of meer systematische en creatieve manier uitspraken over de toekomst worden gedaan. [J'ai des réserves quant au terme 'étude du futur', qui suggère une certitude et une systématique plus grandes qu'il n'est justifié... C'est pourquoi je donne la préférence au terme 'exploration du futur', compris comme un ensemble d'activités exploratoires et projectives axées sur un soutien aux politiques et donnant lieu à des assertions quant à l'avenir formulées de manière plus ou moins systématique et créative.] »<sup>cciv</sup>

Bien que les scénarios soient orientés vers l'avenir, ils en disent parfois davantage sur le présent et les évolutions actuelles. Ils nous permettent de mieux comprendre nos idées sur notre société. En outre, ils parlent aussi de leurs auteurs : la méthode du scénario montre les « lunettes » par lesquelles ceux-ci regardent leur objet et les éléments qu'ils mettent à l'avant-plan.

Les développements sociétaux et les changements inéluctables constituent des points de départ importants de « l'urbanisme-scénario ».

Arjan Hebly en donne la définition suivante : « Scenario-stedenbouw. Deze stedenbouwkundige plannen zijn gebaseerd op meer omvattende maatschappijvisies of scenario's, of veelomvattende interpretaties van een locatie of opgave. De modernste fenomenen en veranderingen, ook buiten het directe vakgebied, zijn belangrijke inspiratiebronnen, zoals veranderingen in het arbeidsproces, ecologische- en mobiliteitsvraagstukken, informatietechnologie en de hantering van het landschap. [Urbanisme-scénario. Ces plans urbanistiques sont basés sur des visions ou des scénarios sociétaux plus larges, ou des interprétations plus amples d'un lieu ou d'une mission. Les évolutions et phénomènes les plus modernes, même ceux qui se produisent hors de la discipline au sens étroit, constituent d'importantes sources d'inspiration pour l'urbanisme-scénario : changements des processus de travail, questions d'écologie et de mobilité, TCI, traitement du paysage.] »<sup>cciv</sup>

Arjan Hebly poursuit : « Deze scenario-stedenbouw heeft over het algemeen niet het beeld als uitgangspunt voor haar handelen. Toch is de beeldvorming van deze beweging in tegenstelling tot wat het bovenstaande zou doen vermoeden in grote mate coherent. Ze is globaal aan te duiden met abstractie. [En règle générale, cet urbanisme-scénario ne prend pas l'image comme point de départ. Néanmoins, et contrairement à ce que pourrait faire penser ce qui précède, la formation d'images est largement cohérente dans ce mouvement. D'une façon globale, on peut la désigner par le mot

‘abstraction’.] »<sup>cclvi</sup>

Un approche davantage axée sur le processus et le mouvement, et qui ne part pas de la forme, ne doit donc pas être confondue avec un refus total de l’image. L’élaboration d’images reste un élément important, mais le point de départ de la méthode ne consiste pas à les fixer au préalable.

La pensée par scénario se caractérise donc aussi par une certaine flexibilité. En effet, une approche purement formelle, imposant d’emblée une image finale, ne peut pas reconnaître les transformations et les prendre en compte. Une approche axée sur le processus, au contraire, entraîne une bien plus grande capacité d’adaptation.

En « retardant » la formation de l’image, on assure que les discussions portent moins sur cette image que sur les principes sous-jacents ; les questions de beauté et de laideur sont mises entre parenthèses.

Ce retard de la formation des images définitives comporte d’ailleurs une part de paradoxe, puisque cet ajournement de la mise en images est obtenu à l’aide d’images d’avenir.

La pluriformité et la diversité sont des propriétés essentielles de la pensée par scénario. La méthode du scénario génère en effet différentes images d’avenir possibles ; dans le jargon des experts, on les appelle quelquefois des « futuribles », contraction de « futurs » et « possibles ». <sup>cclvii</sup> Pour Ed Dammers, cette pluriformité est un aspect indispensable de la pensée par scénario : « Een scenarioproject mondt altijd uit in een aantal scenario’s. Als principe geldt: één scenario is geen scenario, maar een prognose of een plan. [Un projet par scénario débouche toujours sur des scénarios multiples. Le principe est le suivant : un seul scénario, ce n’est pas un scénario, mais une prévision ou un plan.] » <sup>cclviii</sup>

La diversité peut contribuer de différents façons à la formulation de solutions créatives. D’une part, elle peut conduire à une multiplicité de solutions possibles (créativité divergente<sup>cclix</sup>). D’autre part, la pluriformité peut se nichier dans la recherche de trajets alternatifs dans le cadre d’un objectif identique (créativité convergente<sup>cclx</sup>).

On utilise parfois le terme « scénario » sans qu’il soit question de scénarios multiples, par exemple dans le « scénario spatial » pour les rives de l’IJ (« IJ-oever »). Le choix du terme s’explique ici par les connotations qu’il évoque et que ne possède pas le mot « plan ».

*AWF (Amsterdam Waterfront Financieringsmaatschappij)*, le donneur d’ordre du projet, considère le scénario surtout comme une base de négociations entre l’autorité publique et les acteurs du marché. L’emploi d’une terminologie moins rigide peut être avantageux dans ce cadre : « Deze woordkeus suggereert bewust een zekere mate van flexibiliteit. Immers de AWF wil de handen vrij houden om in de toekomst met potentiële investeerders te kunnen onderhandelen. [Le

choix de ce mot est délibéré ; il suggère un certain degré de flexibilité. En effet, AWF veut se donner une marge de manœuvre dans ses négociations futures avec des investisseurs potentiels.] » <sup>cclxi</sup>

La méthode du scénario se caractérise aussi par le fait qu'on y garde ouvertes différentes voies possibles. Outre l'ajournement de l'image, on y recule donc aussi le choix de la solution « correcte ». En cela, le scénario se différencie du plan sur un point essentiel : « Een plan laat veel minder ruimte voor alternatieven, omdat het één beleidsstrategie presenteert met hooguit op onderdelen enkele varianten. Bovendien zijn scenario's veel minder dwingend. Een plan wordt immers opgesteld om strategische beslissingen voor te bereiden die op korte termijn moeten worden genomen, maar die voor de lange termijn consequenties hebben. Over scenario's hoeven de beleidsmakers op korte termijn niet te beslissen. Daardoor bieden zij een gelegenheid voor een meer vrijblijvende gedachtewisseling over denkbare ontwikkelingen en strategieën. Pas in tweede instantie komt de vraag aan de orde wat dit betekent voor de beslissingen die op korte termijn moeten worden genomen. Het is juist de vrijblijvendheid die de mentale ruimte schept om fundamentele waarden en opvattingen bespreekbaar te maken. [Un plan laisse beaucoup moins de champ aux alternatives ; il présente en effet une seule stratégie politique, avec tout au plus quelques variantes pour des éléments partiels. Les scénarios sont aussi beaucoup moins contraignants. Un plan est établi pour préparer des décisions stratégiques à prendre à court terme mais impliquant des conséquences à long terme. Les scénarios, en revanche, n'appellent pas de décision à court terme de la part des responsables politiques. De ce fait, ils offrent l'occasion d'échanges de vues plus informels et exploratoires sur les développements et stratégies possibles. Ce n'est que dans un deuxième temps que l'on se demandera quelles en sont les implications pour les décisions à prendre à court terme. C'est précisément cette liberté qui crée l'espace mental permettant d'aborder des valeurs et conceptions fondamentales.] » <sup>cclxii</sup>

L'ajournement du choix peut avoir des conséquences tant positives que négatives.

Comme nous l'avons déjà indiqué en parlant de l'ajournement de la mise en image, retarder le choix permet de mieux intégrer le changement, ce qui entraîne une plus grande flexibilité.

Reculer le moment du choix permet aussi pour ainsi dire un processus de maturation des idées ; en gardant ouvertes une série de solutions possibles, on dégage également un champ plus large pour l'expérimentation.

On pourrait aussi y voir un ajournement de la formation d'un consensus. En maintenant une situation « conflictuelle », dans laquelle tous ne se sont pas accordés sur la voie à suivre, on nourrit la



discussion et on favorise le débat.

Le maintien de plusieurs possibilités peut également être un moyen intéressant pour créer l'implication des acteurs politiques, gage d'adhésion et de soutien au projet. Ed Dammers explique cet effet par le fait que chaque responsable politique pourra retrouver dans les scénarios des éléments de leurs valeurs et conceptions fondamentales. « In dat geval voelen de beleidsmakers zich meer bij het strategisch beleid betrokken dan wanneer het overleg gebeurt op basis van een plan, waar zij in grote lijnen alleen maar voor of tegen kunnen zijn. Scenariostudies met een grote bandbreedte, waarbij kritiek op het huidige beleid niet wordt geschuwd, dragen hier het meest aan bij. [Les responsables politiques pourront dans ce cas se sentir plus impliqués dans les options stratégiques que lorsque la concertation a lieu sur la base d'un plan, où ils ne peuvent grosso modo que marquer leur accord ou leur opposition. Les études par scénario et 'à large spectre', qui ne craignent pas la critique à l'encontre de la politique existante, sont celles qui contribuent le plus à cette implication.] »<sup>cclxiii</sup>

Toutefois, cette attitude où plusieurs solutions plausibles restent en concurrence pourrait également être interprétée comme une façon d'éluder les choix nécessaires : « Pappen en nathouden [Palabrer et traîner en longueur] », comme le dit Harm Tilman dans sa critique de « *Nederland 2030* ». <sup>cclxiv</sup>

Il importe en effet de décider de l'orientation et de l'objectif ; or, il peut y avoir un risque que les scénarios ne conduisent à une fuite dans la spéculation, un retrait dans un monde d'idées et un abandon du monde extérieur.

Fréquemment, il se fait d'ailleurs que les choix ne sont plus véritablement ouverts, dans la mesure où certains scénarios donnés ont déjà été choisis. Cette sélection peut entraîner une première focalisation sur telle ou telle vision. De même, une sélection très ciblée des scénarios peut orienter d'emblée le choix dans une direction précise. Dans un tel cas, les scénarios sont choisis en fonction de l'éclairage qu'ils apportent à un autre scénario auquel on les oppose.

La stimulation de l'expérimentation a également partie liée avec un autre aspect de la pensée par scénario, à savoir une moindre focalisation sur la réalisation effective.

Cela ne signifie pas que les scénarios ne donneront jamais lieu à des projets effectivement réalisés. On peut certes appliquer la méthode du scénario à des projets concrets, auquel cas les scénarios constitueront une manière de première étape dans le processus de création et d'élaboration. Cependant, la distance entre scénarios et projets concrets, dont l'horizon temporel et le niveau d'échelle sont très différents, reste difficile à franchir. <sup>cclxv</sup>

Dans l'urbanisme, cette moindre focalisation sur la réalisation

immédiate est un phénomène qui gagne en importance à mesure que les acteurs réalisent qu'un projet ne doit pas nécessairement conduire à une réalisation concrète pour avoir un impact sur notre rapport à l'espace et notre façon de le traiter. Je songe ici notamment aux études projectives, qui occupent une place importante dans l'aménagement urbain et dans lesquelles l'exploration des possibilités l'emporte sur la construction réelle.

Lorsque la méthode du scénario est effectivement destinée à déboucher sur une réalisation concrète, on peut se demander quel est le rapport entre scénario et résultat final. Ce faisant, on met le doigt sur une limite possible de la méthode du scénario : dans quelle mesure la pluriformité peut-elle se traduire en un seul projet effectivement réalisé ? Lorsque l'application de la méthode est destinée à conduire au choix d'un seul scénario parmi plusieurs possibles, ce problème se pose bien entendu beaucoup moins : la diversité, dans ce cas, marque moins le résultat final que le processus qui le précède. Or, le maintien de la pluriformité dans le résultat final semble une démarche moins évidente.

Le cheminement vers l'avenir est d'ailleurs un élément essentiel de la pensée par scénario. Tout comme c'est le cas pour le scénario d'un film, d'une pièce de théâtre ou d'un opéra, le cours des actions à entreprendre s'y trouve décrit. « Dergelijke toekomstverhalen werden scenario's genoemd, een begrip ontleend aan de theaterkunst dat verwijst naar de beschrijving en opeenvolging van scènes in een toneelstuk of opera. Scenario's zijn gedachte-experimenten waarbij de loop van mogelijke gebeurtenissen wordt doordacht en verbeeld. [De tels récits du futur ont été appelés 'scénarios', une notion empruntée au théâtre et qui désigne la description et la succession des scènes d'une pièce de théâtre ou d'un opéra. Les scénarios sont des expériences de pensée consistant à imaginer le cours d'événements possibles.] »<sup>cclxvi</sup> La méthode du scénario peut être considérée comme une sorte de découpage, mais dans lequel on envisage différents déroulés et aboutissements possibles.

On attribue souvent aux scénarios une structure en trois parties. « Volgens een veel gebruikte definitie geeft de scenariomethode een beschrijving van: (1) de huidige toestand van een systeem en zijn omgeving, (2) een aantal mogelijke of wenselijke, toekomstige toestanden en (3) het verloop van ontwikkelingen die vanuit de huidige toestand naar die toekomstige toestanden zullen leiden. [Selon une définition courante, la méthode du scénario conduit à une description : (1) de l'état actuel d'un système et de son environnement, (2) d'un certain nombre de situations futures, possibles ou souhaitables, ainsi que (3) du déroulement des évolutions qui, à partir du présent, peuvent conduire à ces situations futures.] »<sup>cclxvii</sup> Cette tripartition ne se vérifie certes pas dans tous les projets de scénario ; de plus, elle n'est souvent pas manifestée de façon aussi explicite : les trois parties, au lieu de former des blocs

séparés, sont prises dans un seul flux global.

Les scénarios n'ont pas de forme phénoménale fixe : leur forme privilégiée tantôt le texte, tantôt l'image. Souvent, ils présenteront une combinaison des deux. Dans la plupart des domaines de politiques, on constate que le récit textuel domine, celui-ci pouvant être complété par l'image.

Ed Dammers donne la préférence aux récits, que des calculs, graphiques et illustrations peuvent venir appuyer. S'il privilégie cette forme, c'est parce qu'un récit a vocation potentielle à expliquer pourquoi tels événements pourraient se produire de telle manière. De plus, le récit a la capacité de donner un certain ordre aux choses et à établir des liens, des relations. Il facilite ainsi la saisie et la compréhension des évolutions futures possibles.<sup>cclxviii</sup>

En urbanisme, l'image occupe une place plus importante ; c'est une caractéristique propre à la discipline. Les images du futur y sont pour l'essentiel bidimensionnelles. On rencontre également des croquis suggérant le tridimensionnel. En revanche, les maquettes sont rarissimes. Ce fait souligne une fois de plus que le scénario recule le moment où la forme sera fixée. Le tridimensionnel donne des images trop concrètes ; le bidimensionnel laisse une plus grande marge d'interprétation – encore que cela dépende bien sûr de la nature de cette représentation bidimensionnelle. Par exemple, les schémas conviennent mieux que les plans. Les images en question doivent suggérer, évoquer, non pas fixer. En ce sens, le texte constitue un médium intéressant parce qu'il n'impose pas d'image : chaque lecteur peut se former la sienne propre. D'autre part, l'image est peut-être plus accessible et, de ce fait, peut inspirer et parler mieux, ou plus vite, à l'imagination.

Comme nous l'avons déjà indiqué, la méthode du scénario présente une série d'avenirs possibles. Dans le cadre d'un projet, le nombre de scénarios peut être variable ; généralement, il y en a deux, trois ou quatre.<sup>cclxix</sup>

Ce nombre sera bien entendu fonction du but que l'on se propose d'atteindre à l'aide des scénarios.

Ainsi, le recours à deux scénarios pourrait servir à manipuler le choix en faveur d'un scénario donné. Lorsque les auteurs des scénarios souhaitent favoriser une vision donnée, il pourront lui opposer un scénario défavorable pour forcer le choix de la solution présentée par répercussion comme la plus souhaitable.

Lorsque les scénarios servent avant tout à stimuler la discussion, il vaut mieux utiliser quatre scénarios ou plus. On accroît alors la probabilité que chacun pourra y trouver une partie de ses valeurs et opinions, ce qui favorise l'implication des acteurs et contribue à créer de l'adhésion et du consensus. Un exemple de cette démarche est

fourni par les 13 scénarios pour discussion du projet national néerlandais « *Nederland 2030* », de même que par les quatre scénarios du projet « *Nieuw Nederland 2050 [Les nouveaux Pays-Bas 2050]* » de la fondation NNAO (Nederland Nu Als Ontwerp [Projet Pays-Bas Aujourd'hui]), où l'on retrouve les différentes orientations politiques présentes aux Pays-Bas.

Ainsi donc, les caractéristiques et les formes de manifestation des scénarios peuvent être variables et diverses. C'est aussi parce qu'il existe différents types de scénarios ; une distinction importante à cet égard est celle qui les classe en scénarios projectifs et scénarios prospectifs.

#### 4.1.2 Pensée projective et pensée prospective

On peut *grosso modo* distinguer deux modes d'exploration de l'avenir, à savoir l'approche projective et l'approche prospective.<sup>cclxx</sup> Elles se distinguent par l'orientation et le point d'origine du regard. Dans un scénario projectif, nous regardons depuis le passé vers l'avenir, en passant par le présent. L'exploration projective est une forme de *forecasting* (prévision ou projection)<sup>cclxxi</sup>. Dans l'approche prospective, nous risquons d'abord un saut dans l'avenir ; de là, dans un deuxième temps, nous considérons le présent et les mesures à prendre maintenant. Ce faisant, on peut considérer une série d'avenirs souhaitables ou non souhaitables. Cette démarche est appelée aussi *backcasting* (analyse rétrospective).<sup>cclxxii</sup>

Outre la différence d'orientation du regard sur l'axe temporel, ces deux approches se distinguent par les notions de « connaissabilité », qui prime dans les scénarios projectifs, et de « façonnabilité », qui domine dans les scénarios prospectifs.<sup>cclxxiii</sup>

L'approche prévisionnelle procède par extrapolation à partir de développements actuels. On y suppose que les événements du passé continueront à se produire de manière comparable à l'avenir. D'autres déroulements possibles – les ruptures de tendance – sont ignorés. Une telle approche a pour inconvénient qu'il est impossible de prendre en considération des impulsions nouvelles. Les affirmations auxquelles elle conduit concernent les effets attendus d'une politique actuelle. Ce mode d'exploration est surtout choisi dans les contextes marqués par un degré d'incertitude relativement élevé, lorsque les rapports de cause à effet et la répétabilité sont des éléments essentiels. Par contre, il ne convient pas aux développements très complexes ou très dynamiques, qui comprennent un nombre trop important de variables dont les relations réciproques sont difficiles à prédire. On recourt donc aux scénarios projectifs lorsqu'on dispose de données suffisantes sur une période assez longue et que ces données présentent une grande régularité.

L'approche prospective, au contraire, suppose une façonnabilité forte

de la société. S'il ne faut pas ignorer l'influence des développements historiques, il importe tout autant de ne pas sous-estimer le rôle de l'homme dans la création de l'avenir. L'approche prospective est ainsi une approche projectuelle dans laquelle l'accent est mis au premier chef sur des notions telles que l'inventivité, l'innovation et la vision. De tels scénarios ont également un caractère intentionnel et normatif plus marqué.

L'approche prospective est considérée comme une exploration subjective de l'avenir ; à l'inverse, on considère souvent l'approche projective comme plus objective. À comparer les deux méthodes, il se pourrait bien que l'exploration prospective du futur puisse être ressentie comme étant plus subjective. Cela n'implique cependant pas que l'approche projective induirait un regard objectif sur l'avenir. Si ses projections peuvent paraître objectives, elle n'en sont pas moins fortement colorées par le choix des variables prises en considération. De plus, l'extrapolation peut se mener à partir de points de vue divers.

Dans l'agriculture par exemple, l'accumulation des problèmes peut être considérée selon différents angles d'attaque. Ainsi, les développements agricoles peuvent être extrapolés selon un raisonnement industriel : il en résultera des porcheries-tours et des méga-exploitations. Une approche plus écologique, en revanche, favorisera l'agriculture biologique et l'agriculture dite « élargie », où la production alimentaire s'accompagne de nombreuses autres fonctions.<sup>cclxxiv</sup>

« *Pig City* », un projet du groupe *MVRDV*, peut en ce sens être considéré comme une projection ; il montre aussi que les projections, à côté d'extrapolations plus réalistes et plausibles, peuvent également servir à forcer les effets, à jouer avec la caricature pour mieux mettre en évidence tel ou tel phénomène.

Dans l'étude « *Pig City* », les extrapolations sont en effet poussées à l'extrême. En 1999, on recensait officiellement 15,2 millions de porcs aux Pays-Bas. L'élevage et le traitement d'un porc, transformation de sa viande comprise, nécessite une superficie de 664 m<sup>2</sup>. Dans le cas d'une agriculture et un élevage exclusivement biologiques, et en admettant une consommation constante de viande chez la population, il faudrait consacrer 75 % de la superficie agricole des Pays-Bas à l'élevage porcin, ce qui est bien entendu impossible. Cela étant, on peut se mettre à la recherche d'exploitations porcines plus compactes et caractérisées par une utilisation minimale de l'espace ; c'est ce qui a conduit à l'image du *varkensflat*, une porcherie-tour où les animaux sont élevés sur plusieurs étages.

Ce projet du groupe *MVRDV* a avant tout pour but de susciter la discussion sociétale.

Le projet « *Woonverkenningen 2030 [Explorations pour l'habitat 2030]* » représente un bon exemple de l'approche projective. Les

explorations en question partent d'une série de tendances quantitatives et qualitatives de l'offre et de la demande sur le marché du logement. L'avenir esquissé de cette façon sert de base à la rédaction d'un agenda pour le secteur du logement.<sup>cclxxv</sup> Un exemple de tendance quantitative est l'extension du parc immobilier d'ici 2030 : selon la projection, celle-ci n'atteindra même pas vingt pour cent de l'effectif en logements de 1997. En d'autres termes, quatre-vingts pour cent des habitations de 2030 existent déjà. Aussi l'agenda pour l'avenir réserve-t-il une place importante à l'entretien et à l'amélioration quantitative du parc existant.

Un exemple de tendance qualitative est la différenciation sociale croissante aux Pays-Bas. De ce fait, le projet fait état d'un risque de ségrégation spatiale contre laquelle il convient de prendre des mesures.

Bien que les « *Explorations pour l'habitat 2030* » aient été rédigées en fonction des trois scénarios établis par le *Bureau central du plan néerlandais [Centraal Planbureau]* pour les « *Lange Termijn verkenningen [Explorations à long terme]* (*Divided Europe, European Coordination, Global Competition*), les explorations dans le domaine de l'habitat ne se caractérisent pas par une grande pluriformité.

On observe un recours assez fréquent à l'approche projective pour les explorations d'avenir destinées à faire entrer certaines questions sur l'agenda de la politique et de la société civile. L'exploration projective donne en effet la possibilité d'amplifier – de façon contrôlée – l'effet de certains développements actuels afin d'attirer l'attention sur tel ou tel problème.

Le « *Rapport du Club de Rome* »<sup>cclxxvi</sup> est une exemple classique d'une exploration d'avenir de ce type. Suite à la publication de ce rapport, la question de l'environnement a suscité une grande attention et a occupé une place importante sur l'agenda politique.

Notons toutefois que le « *Rapport du Club de Rome* » ne recourt pas à la méthode du scénario.

Beaucoup d'applications de la méthode par scénario combinent l'aspect projectif et l'aspect prospectif, l'un des deux étant alors souvent prédominant. « *Nederland 2030* » en est un exemple. Cette étude prend comme point de départ l'année 2010, dont la situation est déterminée par une extrapolation à politique constante à partir du moment présent. Toutefois, l'étude effectue également un saut vers l'an 2030, suivi d'un raisonnement rétroactif qui nous ramène au présent : dans « *Nederland 2030* », la démarche prospective prime.<sup>cclxxvii</sup>

#### 4.1.3 Évolution de la pensée par scénario

La pensée par scénario est un développement relativement récent dans

la tradition de l'exploration de l'avenir. Pourquoi ce besoin soudain de la méthode du scénario ? Plusieurs phénomènes sociétaux y ont contribué.

En donnant une image du contexte dans lequel est née la pensée par scénario, nous pourrions mieux en comprendre les propriétés. Il apparaîtra ainsi que la pluriformité est une caractéristique maîtresse de la pensée par scénario.

Ce rappel historique permettra également de mieux apprécier le potentiel éventuel des scénarios. En effet, la pensée par scénario offre une solution à un certain nombre de limitations inhérentes à une approche plus scientifique de la pensée orientée vers l'avenir.

Nous mettre à la recherche des premières traces de la pensée par scénario dans la discipline urbanistique nous donnera également le moyen d'en situer l'utilisation dans l'évolution de la discipline. Cela nous permettra de mieux comprendre les possibilités offertes par la pensée par scénario par comparaison avec d'autres méthodologies.

Le recours aux scénarios est souvent associé à l'incertitude croissante qui caractérise notre société présente.

C'est ce que fait par exemple Luuk Boelens, qui attribue l'actuelle multiplication des scénarios à la désorientation radicale que subit notre société aujourd'hui.<sup>ccclxxviii</sup>

De même, par leur projet « *Nieuw-Nederland [Les nouveaux Pays-Bas]* » qui explore les possibles à l'horizon 2050, les initiateurs de « *Nederland Nu Als Ontwerp* » [Projet Pays-Bas Aujourd'hui] entendent contribuer à l'élaboration d'une vision partagée par tous. On pourrait alors mettre fin à la situation dont souffrent les Pays-Bas Aujourd'hui, à savoir une perte d'orientation quant à l'avenir. « *Ideeën en idealen verzanden in een cultuur van, twijfels, angsten en onzekerheden ... Nederland ontbeert een algemeen gedeelde visie omtrent een wenselijke toekomst, aldus luidt, samengevat, de diagnose van onze tijd. Dat acht men een kwaal ... Maatregelen dus, 'Nederland Nu Als Ontwerp', met het oog op de toekomst. [Les idées et les idéaux s'enlisent dans une culture du doute, de la crainte et de l'incertitude ... Il manque aux Pays-Bas une vision commune d'un avenir souhaitable ; tel est en résumé le diagnostic de notre temps. On y voit un mal ...qui appelle des remèdes et des mesures. D'où notre 'Projet Pays-Bas Aujourd'hui', le regard tourné vers l'avenir.]* »<sup>ccclxxix</sup>

La volonté de rendre mieux saisissable la complexité et les dynamiques constitue également le point de départ du projet « *Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas [Scene; een kwartet ruimtelijke scenario's voor Nederland]* », du Ruimtelijk Planbureau (RPB) (Bureau de planification de l'aménagement spatial). Le RPB explique le caractère complexe et dynamique de la politique spatiale par son caractère multidisciplinaire, les différents

domaines de politiques impliqués exerçant les uns sur les autres une grande influence réciproque, par la multiplicité des acteurs impliqués dans la politique et par l'interaction réciproque de différents niveaux d'échelle (niveaux local, régional, national et, dans une mesure croissante, international).<sup>cclxxx</sup>

Parce que la dynamique et la désorientation de notre société sont si souvent liées à la pensée par scénario, il me semble intéressant d'esquisser brièvement, parmi les évolutions sociétales, celles dont les effets sur notre espace sont les plus marquants.

La globalisation croissante se traduit par un avenir aux contours moins univoques. Il s'opère un passage d'une société organisée hiérarchiquement et divisée territorialement vers une structure en réseau et sans frontières. Cette évolution entraîne de grandes inégalités. Les lieux occupant une situation stratégique dans les réseaux qui se forment connaissent une dynamique intense. Les points nodaux se caractérisent par une croissance soutenue et une activité incessante. En conséquence, les régions dont la position est moins favorable vont ralentir et sommeiller. L'espace se divise en lieux à grand dynamisme et lieux à faible dynamisme. Cette évolution s'accompagne de processus de fragmentation et de spécialisation.

Cette spécialisation crée une interdépendance des divers acteurs, ce qui ajoute encore, comme l'indique aussi le *Bureau de planification spatiale*, à la complexité des politiques. Ed Dammers formule cette situation comme suit : « Specialisatie maakt actoren van elkaar afhankelijk. Zij kunnen hun ambities namelijk alleen realiseren door de inzet van middelen die voor een belangrijk deel in handen zijn van anderen: expertise, financiële middelen, bevoegdheden om wetgevende beslissingen te nemen etc. Strategisch beleid vergt daarom een grote hoeveelheid aan interacties tussen een grote verscheidenheid aan actoren, zoals overheidsorganisaties, adviesorganen, belangengroepen en ondernemingen. [La spécialisation place les acteurs dans une relation d'interdépendance : ils ne pourront réaliser leurs ambitions que par le recours à des moyens largement aux mains d'autres acteurs, qu'il s'agisse d'expertise, de ressources financières, de compétences législatives ou réglementaires, etc. La gestion stratégique nécessite dès lors une grande quantité d'interactions entre une multiplicité d'acteurs tels qu'administrations publiques et organisations gouvernementales, organismes consultatifs et de conseil, groupes d'intérêt, entreprises.] »<sup>cclxxxi</sup>

Ces transformations entraînent également d'importants changements démographiques. Certaines régions se surpeuplent, d'autres se vident.

D'anciens sites industriels sont délaissés et subsistent à l'état de friches. Les villes traditionnelles se contractent ; les zones agraires subissent la pression croissante d'une urbanisation en étalement.



L'agriculture se caractérise par une spécialisation et une extensivité sans cesse plus marquée. Les zones rurales se voient submerger par une demande d'activités récréatives.

La révolution des TCI (nouvelles technologies de communication et d'information) et la mobilité croissante confèrent une dimension nouvelle à l'espace et au temps. Les distances se réduisent, les frontières s'estompent. Les hommes éprouvent simultanément une pluralité d'espaces et de dimensions temporelles. Un monde virtuel se superpose à la réalité physique. Les rythmes collectifs disparaissent ; la distinction du jour et de la nuit devient floue. Le marché et l'individu priment de plus en plus souvent sur l'État et la dimension publique.

Une société exposée à une grande incertitude est considérée comme un terreau fertile pour la pensée par scénario. A première vue, il semblerait pourtant contradictoire de se tourner vers les explorations de l'avenir si l'évolution de la société est tellement difficile à déterminer. Mais la compatibilité de la pensée par scénario avec une incertitude croissante s'explique par l'approche pluriforme qui distingue la pensée par scénario d'autres formes d'exploration du futur. C'est pourquoi je vois dans l'incertitude avant tout le facteur qui a marqué le passage de l'approche scientifique de l'exploration du futur à l'approche pluriforme de la pensée par scénario.

La dynamique et la complexité croissantes font surgir des remises en question de l'approche scientifique du futur. On réalise mieux que l'avenir est impossible à prédire de façon stricte. Notre société, à mesure qu'elle devient multidimensionnelle, entraîne une perte des repères. Dès lors, l'exploration de l'avenir devient pluriforme. Luuk Boelens dit à ce propos : « Zonder een gemeenschappelijk houvast lijkt veel immers aannemelijk geworden en is de ene koers even waar, legitiem of nastrevenswaardig als de andere. De wereld is multi-dimensionaal geworden, en zijn toekomstwaarden daarmee ook. Zoals onze voorvaders nog een gemeenschappelijke overtuiging hadden, in de vorm van ideologie of hoop, zo hebben wij die niet meer. [Sans repères communs, beaucoup de choses deviennent acceptables, un cours futur devient aussi vrai et légitime qu'un autre, chaque cours mérite d'être poursuivi. La multidimensionalité marque désormais le monde et, du coup, ses valeurs. De même que nos ancêtres avaient des convictions communes sous la forme d'une idéologie ou de l'espoir, de même, nous en sommes dépourvus.] » <sup>cclxxxii</sup>

La pluriformité s'observe dès la naissance de la pensée par scénario. La notion de scénario, empruntée au théâtre, est née dans le domaine militaire.<sup>cclxxxiii</sup> La défense est en effet un monde marqué par l'incertitude quant à l'avenir : on n'y est jamais certain des actions de l'ennemi. Pour mieux maîtriser cette incertitude, on a ressenti le besoin d'élaborer simultanément plusieurs stratégies possibles. Pour le faire, on a eu recours à différents récits permettant d'imaginer les

actions possibles de l'ennemi et d'anticiper sur elles.

Cette naissance montre une fois de plus qu'il existe un rapport entre pluriformité et situation d'incertitude.

De même, elle montre l'importance de la pluriformité dans la méthode par scénario. Cette pluriformité en est la caractéristique la plus marquante, et c'est elle qui distingue la pensée par scénario d'autres formes d'exploration du futur.

Dans les années 1960, la pensée par scénario a investi le monde des affaires. On doit l'idée d'introduire la méthode du scénario dans ce domaine à Herman Kahn, un ancien de l'*U.S. Air Force*.

A partir des années 1970, le recours aux scénarios se multiplie dans divers domaines de gestion et de politiques. Un des exemples les plus connus est fourni par les scénarios qu'a fait élaborer la compagnie pétrolière Shell. Le choc pétrolier de 1973 avait fait comprendre que des changements inattendus peuvent avoir des conséquences profondes et durables. En imaginant différents scénarios pour les évolutions possibles du secteur de l'énergie, Shell estimait mieux être en mesure d'anticiper les évolutions imprévues. Shell était ainsi la seule compagnie pétrolière à même de réagir très rapidement à des changements soudains : ayant déjà mené une réflexion sur de tels problèmes, elle pouvait rapidement choisir la réaction à leur opposer.

Je n'ai pas pu déterminer avec certitude le moment exact et le mode précis de l'introduction de la pensée par scénario dans l'aménagement du territoire. Il se peut d'ailleurs que cette entrée s'est faite simultanément dans le cadre de différents projets.

L'exemple le plus ancien que j'ai pu retrouver d'une utilisation de la méthode du scénario en aménagement du territoire est celui des scénarios élaborés dans le cadre de la « *Note d'orientation [Oriënteringsnota]* » (1973-1975)<sup>ccclxxxiv</sup> qui, avec la « *Note sur l'urbanisation [Verstedeljkingsnota]* » (1975-1976) et la « *Note sur les zones rurales [Nota Landelijke Gebieden]* » (1976-1977), constitue la « *Troisième note sur l'aménagement du territoire [Derde Nota Ruimtelijke Ordening]* ». La « *Note sur l'urbanisation* » fait elle aussi appel à des scénarios.<sup>ccclxxxv</sup>

Ces scénarios ont été établis par le Service national de l'aménagement du territoire [Rijksplanologische Dienst (RPD)], le prédécesseur du Bureau de planification de l'aménagement spatial [Ruimtelijk Planbureau (RPB)]. Les bureaux de planification produisent régulièrement des études par scénarios et, de ce fait, sont associés à un grand nombre de projets par scénarios historiquement attestés.

Je n'ai pas pu déterminer avec une certitude absolue les raisons du choix de la méthode par scénarios dans le cadre de la « *Troisième note sur l'aménagement du territoire* ». Il se peut fort bien, à mon avis, que les imperfections de la « *Deuxième note sur l'aménagement du*

*territoire* » y soient pour quelque chose. La transition entre la « *Deuxième note sur l'aménagement du territoire* » et la « *Troisième note sur l'aménagement du territoire* » donne en tout cas une bonne idée des changements intervenus pendant cette période dans le domaine de l'exploration du futur.

La méthode de l'exploration de l'avenir est utilisée dès la « *Deuxième note sur l'aménagement du territoire* », qui date de 1966. On y trouve une prévision – rapidement infirmée – de l'accroissement de la population à l'horizon de l'an 2000 : les Pays-Bas compteraient alors vingt millions d'habitants.<sup>cclxxxvi</sup> Le cauchemar d'une expansion urbaine sans frein et de la pénurie de logements dont elle allait s'accompagner a incité l'État à stimuler au maximum la production industrielle d'immeubles à étages. Toutefois, l'image propagée d'une qualité de vie « moderne » qui serait celle de l'habitat concentré dans les tours et les barres a essuyé un refus massif de la part de la population.

Cet exemple a montré qu'une exploration univoque de l'avenir, qui ne fixe et ne se fixe que sur une seule image finale, constitue un point de départ risqué pour la prise de décisions.

Il se pourrait bien que ce soit ce constat qui ait amené les auteurs de la « *Troisième note sur l'aménagement du territoire* » à rechercher une manière plus souple d'aborder l'avenir, recherche qui a abouti à l'approche pluriforme de la pensée par scénario.

Nous avons déjà indiqué que les premières traces de la pensée par scénario dans l'aménagement du territoire se situent probablement au début des années 1970, période où la politique territoriale est l'objet de changements profonds.

Dans les années 1970, on voit naître un intérêt pour une approche plus participative ; un désir d'impliquer la population dans la politique spatiale se fait jour. S'ajoute à cela qu'à la fin des années 1960, la planification par l'état final, la « planification sur plan » (*blauwdrukplanning*) fait l'objet de vives critiques. Cette critique de la méthodologie de la planification par l'état final pourrait bien être responsable de l'introduction de la pensée par scénario dans la politique spatiale. Pour Luuk Boelens en tout cas, le rapport semble clair : « Sinds het definitieve failliet over de blauwdrukplanning werd uitgeroepen, laten toekomstscenario's met de regelmaat van een klok van zich horen. [Depuis la proclamation de la faillite définitive de la 'planification sur plan', le nouveau maître mot est 'scénarios du futur'.] »<sup>cclxxxvii</sup>

La pensée par scénario possède en effet certaines propriétés qui sont susceptibles de dépasser les blocages de la 'planification sur plan'.

Une première caractéristique importante de la planification par l'état final est, comme son nom l'indique, qu'elle fixe d'emblée un état

final : c'est donc un outil très statique.

La pensée par scénario, en revanche, se caractérise par le fait que différentes possibilités sont maintenues ouvertes. La méthode du scénario possède ainsi une certaine flexibilité qui permet de mieux réagir aux transformations.

La planification par l'état final, en outre, est un outil relativement passif qui sert essentiellement de cadre à l'octroi de permis. Cela signifie qu'elle n'incite pas à une véritable réflexion sur ce que sera ou devrait être l'avenir et que, dans sa démarche, elle s'attachera plutôt à la demande telle qu'elle existe au moment même. La 'planification sur plan' est de ce fait moins orientée vers le long terme.

Les scénarios, de leur côté, sont bien plus orientés vers le futur : ils incitent à une réflexion sur les avenir souhaitables et ceux qui ne le sont pas.

Une autre critique adressée à la planification par l'état final est décrite par Marjan Hidding en ces termes : « De kritiek richt zich op de geslotenheid van het ontwerpproces; die leidt tot plannen met karakteristieken van een black box, ofwel tot plannen die het product zijn van een voor derden onnavolgbare 'creatieve sprong', niet vatbaar voor discussie ... Onder invloed van deze kritiek op de gangbare wijze van planning, vinden er op verschillende fronten vernieuwing plaats ... Een eerste opvallende verandering betreft het 'openbreken' van de black box van het plannen maken; de weg waarlangs plannen tot stand komen, dient zichtbaar te worden gemaakt. [La critique s'adresse au caractère fermé du processus de conception ; cette fermeture fait soit que les plans sont comme des black boxes, soit qu'ils sont le produit d'un 'saut créatif' impossible à retracer par les tiers et sur lequel aucune discussion n'est possible ... Sous l'influence de cette critique de la planification telle qu'elle se pratique, des innovations voient le jour sur différents fronts ... Un premier changement frappant est que l'on 'casse' la black box de la planification ; le trajet de l'élaboration des plans doit être rendu visible.] »<sup>ccclxxxviii</sup>

La planification par l'état final, ainsi, connaît un problème pour ce qui est de l'implication des acteurs destinataires, une limitation qui fait obstacle à la création de consensus et d'adhésion.

Les scénarios peuvent servir à donner une meilleure vue du processus de naissance d'un projet.

Parfois, les scénarios sont mis en œuvre dans le processus avant même que les choix ne soient faits. De la sorte, la population aura davantage le sentiment que son opinion est prise en considération.

Les responsables politiques se sentiront eux aussi plus impliqués.

Ed Dammers compare scénario et plan à la lumière de cette

thématique. Une concertation sur la base d'un plan ne permet en définitive que deux positions : accepter le plan ou s'opposer à lui (cf. aussi la section 1.6).

Les scénarios donnent lieu à des discussions où les opinions des responsables politiques trouvent à s'exprimer elles aussi. La pensée par scénario est à ce titre un outil intéressant pour la mobilisation du soutien et la création d'une adhésion plus large.

Dans certains cas, il n'est rendu compte du processus d'élaboration qu'en fin de course. Bien souvent, le processus est alors présenté de façon quelque peu différente du trajet tel qu'il a été réellement parcouru. Cette démarche peut contribuer à mieux fonder ou justifier le projet, ce qui peut être un facteur favorable à la création d'un consensus et d'adhésion (cf. plus loin les hypothèses et alternatives du « *Schéma de structure de Gand* »).

Ayant passé en revue les potentialités et les limites ou risques de blocages de la méthode du scénario, nous allons envisager ce qu'elle peut représenter dans la pratique. Quel type d'outil peut on concevoir à partir de ces propriétés ?

## 4.2 Utilisation de la pensée par scénario

La section qui précède avait essentiellement pour but de cerner le contenu concret de la pensée par scénario. Il est apparu que les scénarios se caractérisent par des propriétés précises. De par ces caractéristiques, la méthode du scénario offre des possibilités dont d'autres outils sont dépourvus.

Dans la description de la problématique de la pensée par scénario (cf. le chapitre 1er), nous avons mentionné qu'un scénario n'est pas un plan. Ce sont deux outils différents, qui ont chacun leurs avantages et leurs inconvénients : tout dépend du but que l'on se donne.

L'efficacité de tout outil est étroitement liée à la raison pour laquelle on y a recours.

Dans cette section, nous nous demanderons par conséquent quelles sont les applications auxquelles la pensée par scénario donne de nouvelles ouvertures. Quel est *l'efficace* de la pensée par scénario ? Dans quelles circonstances la méthode du scénario s'avère-t-elle utile et judicieuse ? Et à quels outils la pensée par scénario peut-elle donner lieu ?

Pour cela, il m'a semblé intéressant de vérifier comment les scénarios sont mis en œuvre dans la pratique : cela nous permettra de nous former une image de ce que les scénarios peuvent apporter dans les disciplines de l'urbanisme et de l'aménagement du territoire. Il m'a semblé que cette enquête sera la plus fructueuse si nous examinons une série de cas d'étude concrets.

### 4.2.1 Critères de sélection pour le choix des cas d'étude

Dans le choix des cas d'étude, notre souci premier était de présenter la plus grande diversité possible de raisons de mise en œuvre de la méthode du scénario, afin d'avoir une vue aussi large que possible sur les outils potentiels que cette méthode recèle.

Lorsqu'on regarde les théories sur la fonction de la pensée par scénario, on constate que le recours à la méthode du scénario est souvent liée à l'incertitude croissante qui règne dans notre société. Cette incertitude, il serait naïf de prétendre que les scénarios peuvent contribuer à la réduire ; c'est un facteur que l'on ne maîtrise pas. En revanche, la pensée par scénario peut contribuer à mieux saisir et mieux agir sur une complexité et une dynamique croissantes.

Les contributions des scénarios à la maîtrise d'une politique dynamique et complexe peuvent être multiples. Dans sa thèse sur la pensée par scénario dans la politique énergétique, Ed Dammers indique trois manières dont cette contribution peut se concrétiser : par la mise en place de meilleures conditions de compréhension, de communication, et de mobilisation du soutien.

Dans sa thèse, Ed Dammers attache également une grande importance à la possibilité « d'apprendre du futur » à l'aide de scénarios.<sup>cclxxxix</sup>

Dès lors, un premier critère pour nos études de cas était la possibilité de les transposer, ou non, sur la discipline de l'urbanisme. En outre, nous souhaitions y découvrir d'autres modes d'utilisation possibles de la pensée par scénario.

Dans la section précédente, nous avons déjà indiqué qu'il n'existe pas de définition univoque de l'urbanisme-scénario. La pensée par scénario est susceptible d'une définition large, comme il apparaîtra du choix des cas d'études. Certains projets retenus sont très proches d'une conception plus traditionnelle de la méthode du scénario ; le projet « *Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas* » en est un exemple. D'autres cas d'étude s'en écartent beaucoup ; je songe ici en particulier à l'initiative de « *l'Appel ouvert* ».

Dans notre choix de cas d'étude, un autre critère important était leur pluriformité. Je conçois en effet la diversité comme un élément indispensable de la pensée par scénario, suivant en cela la vision d'Ed Dammers (cf. aussi la section 1.4). Par ailleurs, je me base également sur l'origine de la pensée par scénario. Une des grandes caractéristiques des scénarios militaires était en effet de permettre la mise à jour de plusieurs développements alternatifs (cf. aussi la section 3.3).

La diversité est également un aspect par lequel la pensée par scénario se distingue d'autres formes d'exploration du futur (cf. aussi la section 3.2).

Comme nous l'avons déjà indiqué, on appelle parfois – à tort selon moi – « scénario » des projets qui n'ont pas cette caractéristique : c'est que la notion de scénario est aussi un mot à la mode que l'on a parfois tendance à employer à toute occasion (cf. aussi la section 1.5).

Les différents cas d'étude que nous avons retenus font apparaître aussi

qu'il existe différents moments pour recourir à la pensée par scénario.

Dans le projet « *Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas* [*Scene; een kwartet ruimtelijke scenario's voor Nederland*] », la méthode du scénario est utilisée avant même qu'il soit question d'une mission spécifique. Le projet, de nature plutôt éducative, a pour but de proposer de grandes orientations et un cadre de référence global aux politiques spatiales en général.

L'étude à long terme « *Plan de territoire pour le Hoeksche Waard 2010-2030* [*Gebiedsuitwerking Hoeksche Waard 2010-2030*] » recourt aux scénarios pour trouver des solutions à une problématique particulière à un lieu donné. Cette démarche pourrait cependant être élargie à d'autres lieux connaissant la même problématique.

Dans le cas de « *l'Appel ouvert* [*Open Oproep*] », la mission est nettement plus spécifique.

Dans le cas du « *Schéma de structure de Gand* [*Ruimtelijk Structuurplan Gent*] », la pensée par scénario n'est intervenue qu'au moment où les principaux choix quant à la structure spatiale souhaitée avaient déjà été effectués.

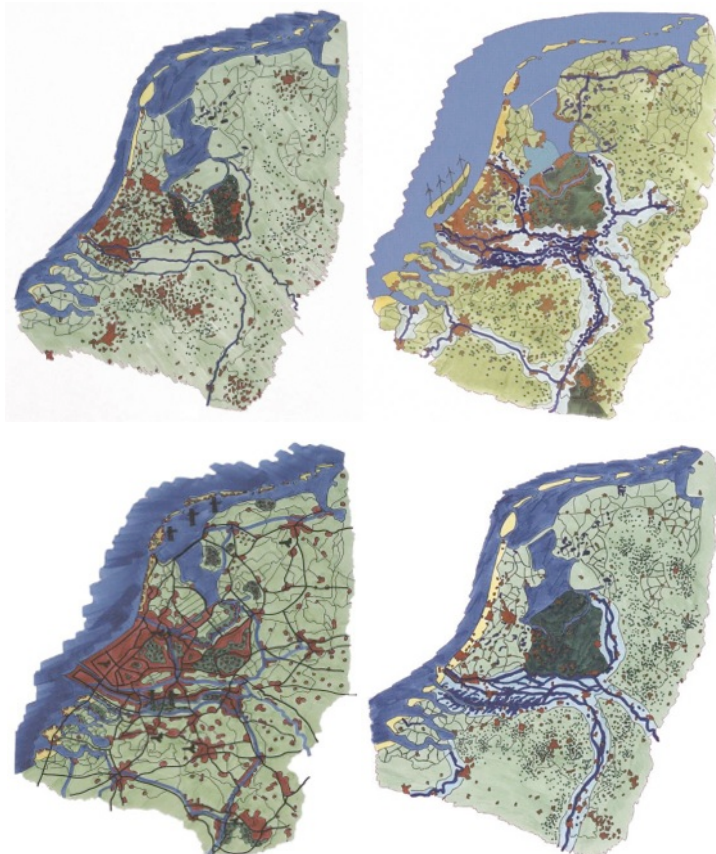
#### **4.2.2 « Un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas »**

Le projet par scénario « *Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas* » me semble un cas intéressant parce qu'on peut le considérer comme un prototype de la méthode du scénario. Le projet est aussi le plus proche des modes d'application des scénarios dans d'autres domaines de politiques. Tant l'allure concrète des scénarios que la raison pour laquelle on y a recours est caractéristique.

Le projet en question se compose de quatre essais prospectifs : « *Nederland als overlevingsruimte* [Les Pays-Bas comme espace de survie] », « *Nederland als productieruimte* [Les Pays-Bas comme espace de production] », « *Nederland als belevingsruimte* [Les Pays-Bas comme espace d'expérience] » et « *Nederland als milieuruimte* [Les Pays-Bas comme espace environnemental] ». Ces quatre scénarios sont déclinés à différents niveaux d'échelle.



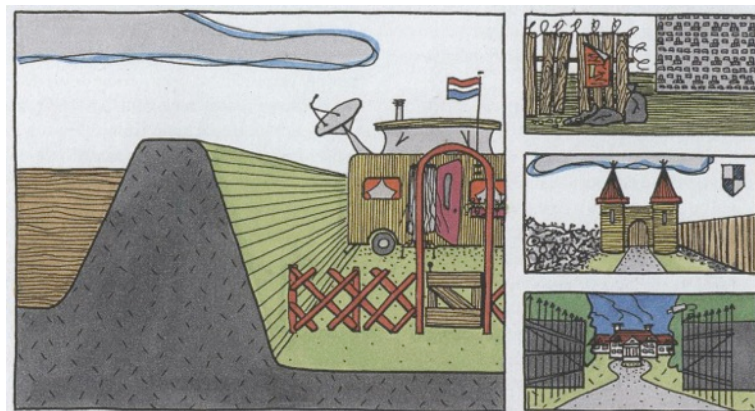
Figure 4.1 :  
« Un quartet de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas ». (Dammers  
e.a., 2003)



### *Les Pays-Bas comme espace de survie*

Dans le scénario « *Les Pays-Bas comme espace de survie* »<sup>CCXC</sup>, les développements sociaux sont si problématiques que tous les moyens doivent être mis en oeuvre dans un but de survie. De ce fait, il n'y a pratiquement plus de marge de manœuvre pour l'investissement dans un milieu de vie de qualité. L'usage multiple de l'espace est à peine encouragé ; de même, l'environnement est considéré comme un problème de luxe : des mesures dans ce domaine ne sont prises que s'il y a un risque important pour la population.

Figure 4.2 :  
Les Pays-Bas comme espace de survie. (Dammers e.a., 2003)



Ce scénario-catastrophe est marqué par la stagnation et le conflit. Les situations conflictuelles naissent lorsque l'intérêt personnel prévaut et que la disposition à conclure des compromis fait défaut. Dans une telle situation, il est impossible d'élaborer une vision commune à long terme, avec pour conséquence que les différents acteurs en cause vont se faire obstacle dans leur action. Ce manque de concertation et de dialogue conduit au gaspillage des moyens et entrave les développements futurs. Ce défaut de collaboration et cette stagnation se manifestent à des échelles diverses.

Au plan mondial, les États-Unis et l'Union Européenne protègent chacun leur économie en imposant des droits d'importation élevés. Allant de pair avec de nombreux conflits commerciaux, ce protectionnisme entraîne un déplacement du centre de gravité de l'économie mondiale vers l'Asie du Sud-Est. De ce fait, les entreprises sont nombreuses à s'établir en Extrême-Orient ou dans les nouveaux États membres d'Europe Centrale.

L'Union Européenne tente de renforcer sa position par une élargissement rapide à de nouveaux États membres et par de nombreuses initiatives de collaboration transnationale. Mais dans ce domaine aussi, la division est telle qu'elle n'offre guère de chances au renforcement espéré. Il s'ensuit une stagnation de l'économie qui, à son tour, entraîne un chômage croissant et une baisse de la consommation, confrontant l'économie à une moindre demande et des marchés plus étroits. De plus, on stimule très peu les innovations technologiques qui permettraient la conquête de nouveaux marchés.

La stagnation de l'économie et la hausse du chômage se traduisent par une émigration croissante et une moindre immigration. La « fuite des cerveaux » conduit au départ de jeunes adultes hautement qualifiés. Au mouvement général de rétraction s'ajoute un vieillissement de la population.

Les réseaux urbains transfrontalières et les réseaux de transport stagnent. La vive concurrence mondiale fait perdre en importance les mégaports comme l'aéroport de Schiphol et les ports d'Amsterdam et de Rotterdam).

Figure 4.3 :  
Les Pays-Bas comme espace de survie. (Dammers e.a., 2003)



Au plan national aussi, les réseaux urbains peinent à se développer. Tout au plus se forme-t-il quelques nœuds infrastructurels (le *Deltametropool*, *Brabantstad* et *Arnhem–Nimègue*). De plus, ces conglomérations sont marquées par une grande fragilité en raison d'un développement trop unilatéral.

Les villes répondent moins à leurs fonctions de centres d'affaires et de culture parce que les équipements se trouvent dispersés sur un plus grand nombre de points nodaux. Le manque de moyens fait reculer l'offre en services collectifs tels qu'enseignement, soins de santé et culture. Le patrimoine culturel est sans cesse plus négligé. Quant aux services aux entreprises et des entreprises, ils se déplacent eux aussi davantage vers la périphérie, d'accès plus facile et où le prix des terrains est plus avantageux.

Des pans entiers des villes se dégradent, les quartiers les plus défavorisés étant ceux où dominent tours, barres et logements sociaux locatifs, là où réside le groupe important des citoyens les plus exposés. Le manque d'entretien y est cause de dégradation et d'inoccupation de l'habitat. C'est un facteur favorable au développement de la criminalité, certains quartiers devenant des « zones sans droit ». S'il reste des quartiers florissants, ils ne sont accessibles qu'à un petit groupe de citoyens aisés et acquièrent de ce fait le statut de « résidences protégées », de « quartiers privés », séparés du monde extérieur et placés sous la surveillance permanente de services de gardiennage privés.

L'espace public se privatise sans cesse davantage : les espaces

« publics » bénéficiant de l'entretien requis tendent ainsi à être réservés, eux aussi, à une petite minorité de la population.

La grande inégalité au sein de la population se traduit donc aussi par une forte ségrégation spatiale. Les quartiers sont très différenciés les uns par rapport aux autres, mais chacun très homogènes quant aux catégories de revenus, à l'origine ethnique et au niveau culturel. La mixité sociale, le « mélange des populations », n'a pas droit de cité.

La suburbanisation va croissant : construire à neuf à la périphérie des villes coûte moins cher qu'une restructuration des zones urbaines existantes. Outre la « banlieuisation » et l'éparpillement, cette évolution conduit également à l'appauvrissement et au déclin des centres-villes.

La périphérie des villes est gagnée par le laisser-aller. Délaissés, les quartiers moins aisés se dégradent : le construit s'étend vers les campagnes, laissant derrière lui l'abandon, la désorganisation. Dans ces zones de bric-à-brac se développent de nombreuses activités à petite échelle : jardinets, potagers sauvages, remises, petits hangars, bricolages divers à matériaux recyclés. Cette impression de bric-à-brac est renforcée encore par un respect tout relatif des normes environnementales, de la législation sur les nuisances et des règlements de construction.

Dans les zones rurales éloignées des centres urbains, l'agriculture gagne encore en extensivité. La réduction des subventions agricoles pousse à la faillite les petites exploitations moins rentables. Les grandes entreprises restantes occupent des superficies de plus en plus grandes, entraînant une modification profonde du paysage. Dans les zones rurales en bordure des villes, les agriculteurs, pour survivre, s'orientent vers « l'agriculture élargie » et se diversifient dans toute une série d'activités annexes comme le camping à la ferme. Certaines fermes sont vendues aux nouveaux riches qui les transforment en « propriétés » et en « domaines ». Ici aussi, l'enchevêtrement du rouge et du vert crée des zones de bric-à-brac.

De grandes superficies de zone naturelle disparaissent ; les autorités vont jusqu'à vendre certaines de ces zones aux nouveaux riches.

L'eau est mise à la part congrue, les moyens étant insuffisants pour mettre en place une gestion des eaux qui soit sûre et efficace.

Sur le cours supérieur des rivières et fleuves, l'espace tend à se resserrer. Afin de se prémunir contre les hautes eaux, on construit des quais très élevés, aménagements qui sont souvent le fait de partenariats privés engagés entre riches habitants et entreprises. Cela n'empêche pas l'eau de passer régulièrement par-dessus ces quais, inondant les terres agricoles situées sur les terrasses.

Sur les cours moyens et inférieurs, on relève les digues parce que c'est la solution la moins coûteuse à court terme. Cependant, le mauvais

entretien des digues provoque des inondations. De ce fait, la population aisée part pour s'installer dans des régions situées plus en hauteur.

Le risque d'inondations maritimes augmente lui aussi. Il n'y a pas de défense réelle contre la montée du niveau de la mer : les dispositifs de protection contre les eaux n'existent qu'en un nombre limité d'endroits critiques et on ne développe pas de nouvelles techniques dans ce domaine.

Figure 4.4 :  
Développements dans le centre-ville. (Dammers et al., 2003)



Figure 4.5 :  
Mutations de la périphérie urbaine. (Dammers et al., 2003)

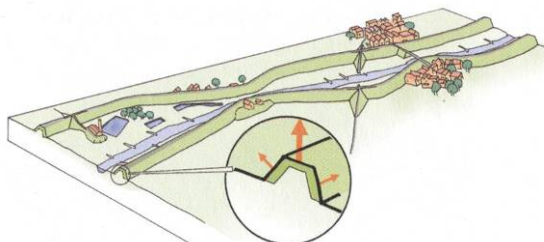




Figure 4.6 :  
Évolutions de la campagne. (Dammers et al., 2003)



Figure 4.7 :  
Le relèvement des digues. (Dammers et al., 2003)



### *Les Pays-Bas comme espace de production*

Le scénario « *Les Pays-Bas comme espace de production* »<sup>CCXI</sup> est placé sous le signe de la croissance économique et de l'innovation technologique. Il est dominé par le dynamisme, la prospérité et la globalisation. La qualité de l'espace et l'environnement sont relégués à l'arrière-plan. On n'investit dans l'environnement et la sécurité que pour limiter les sinistres et les indemnisations.

Figure 4.8 :  
Les Pays-Bas comme espace de production. (Dammers e.a., 2003)



Les blocs commerciaux constitués par les États-Unis et l'Union Européenne connaissent un développement important, dans le même temps que les barrières tarifaires se réduisent. Une bonne relation de collaboration mutuelle se met en place. La croissance économique se traduit par une forte augmentation de l'emploi, ce qui favorise la consommation privée et crée le besoin d'attirer des travailleurs hors Union Européenne. Cette immigration compense le vieillissement croissant de la population.

Les innovations techniques permettent la conquête de nouveaux marchés mondiaux ; les TCI occupant une place privilégiée dans ce

scénario. En outre, « l'économie des 24 heures » gagne en importance, les rythmes fixes et l'ancrage local se dissipent.

Les collaborations transfrontalières et transnationales sont pour l'essentiel placées au service de la croissance économique. Il se forme une société en réseau, articulée sur des nœuds constitués par les grandes villes. Autre facteur important : les réseaux de transport transnationaux ; les mégaports renforcent leur position concurrentielle sur le plan mondial.

Figure 4.9 :  
Les Pays-Bas comme espace de production. (Dammers e.a., 2003)



Les réseaux urbains connaissent un développement spatial marqué et tendent à se chevaucher. Le *Deltametropool* et *BrabantStad* forment un « *urban field* », un « champ urbain ». De même, le nœud *Arnhem – Nimègue* poursuit son développement. Le nombre de nœuds de transport et d'accès par la route augmente ; le réseau routier est clairement hiérarchisé.

L'offre de services d'enseignement, de soins de santé et culturels se maintient, mais passe au privé. La destination du patrimoine culturel situé à proximité des points nodaux est infléchi vers des buts touristiques et commerciaux ; il sert par exemple de décor aux galeries marchandes, centres commerciaux et « shopping malls ».

La ville évolue de façon encore plus accentuée vers un statut de « centre d'affaires ». C'est dans le centre-ville que s'implantent de préférence banques, bureaux, hôtellerie-restauration et équipements culturels. Aux abords immédiats de ce « *central business district* » et dans les quartiers historiques des villes, l'offre en logement se compose d'habitations et d'appartements à prix très élevé. Les quartiers construits pendant la deuxième moitié du vingtième siècle sont transformés en zones d'habitat comprenant pour l'essentiel des



immeubles d'appartements à nombre d'étages réduit et de maisons individuelles.

À côté du grand groupe des « déshérités », il y a un petit groupe de « nantis ». Les « déshérités » résident pour l'essentiel dans des immeubles locatifs, tours et barres.

L'individualisation induit une demande accrue pour l'habitat unipersonnel. Couplé au fort accroissement de la population, il s'ensuit une urbanisation à caractère très extensif.

La notion d'espace périurbain semble perdre de sa validité : dans des « champs urbains » comme le *Deltametropool* en *BrabantStad* en particulier, les périphéries se chevauchent et se dissolvent. Dans ces franges, les espaces verts et la nature en général est menacée. En raison des faibles prix des terrains et d'une bonne accessibilité, le bord des villes devient un lieu d'établissement par excellence des centres commerciaux, des "mégaparc événementiels", des parcs d'entreprises, des grands complexes de bureaux et des secondes résidences.

L'importante pression de l'urbanisation fait grimper le prix des terrains, compromettant la rentabilité de l'agriculture liée au sol (élevages, exploitations de cultures). Ce phénomène est renforcé encore par la réduction des subventions agricoles. Les entreprises les moins rentables font faillite ; le paysage est déterminé massivement par les aires de culture des grandes entreprises agricoles restantes, monofonctionnelles. En raison d'un marché trop étroit, l'avenir de l'agriculture élargie se bouche, alors que les loisirs sont un élément important dans ce scénario : ils sont une façon d'échapper au stress important de la vie quotidienne ; néanmoins, les sensations procurées par la vie rurale et paysanne ne sont pas assez fortes. Beaucoup d'exploitations agricoles sont rachetées pour y installer des entreprises et des résidences de luxe.

En revanche, l'agriculture à fort taux de connaissances, dont la culture sous serre à haute teneur technologique, connaît une croissance marquée.

On n'investit pratiquement pas dans de grandes zones naturelles ; au contraire, certaines zones de nature sont achetées par des promoteurs et des entreprises de loisirs pour y construire des enclaves résidentielles, des parcs d'attraction et des parcs de vacances.

La gestion des eaux fait surtout l'objet de mesures exclusivement techniques, sans souci de composition ou d'esthétique ni d'intégration paysagère. Parmi les exemples typiques de ces mesures, on peut citer l'habitat dans les dispositifs de protection contre les eaux, les parkings servant de bassins de collecte, les zones d'habitat et de travail flottantes, les bassins d'orage aménagés sous les places publiques, l'habitat de luxe construit sur butte ou pilotis. Si on prévoit de

l'espace pour les rivières et les fleuves, c'est surtout dans le sens vertical.

Le risque d'inondations maritimes s'accroît ; les mesures techniques et les inondations technologiques permettant de le réduire laissant souvent à désirer. À certains endroits, le sous-sol ne permet pas un relèvement suffisant des digues : celles-ci se voient affecter un rôle de digues inondables commandant des zones inondables.

La ligne côtière de la province de Hollande-Méridionale est déplacée pour créer un nouvel espace d'activités et d'habitat.

Figure 4.10 :  
Développements dans le centre-ville. (Dammers et al., 2003)



Figure 4.11 :  
Mutations de la périphérie urbaine. (Dammers et al., 2003)



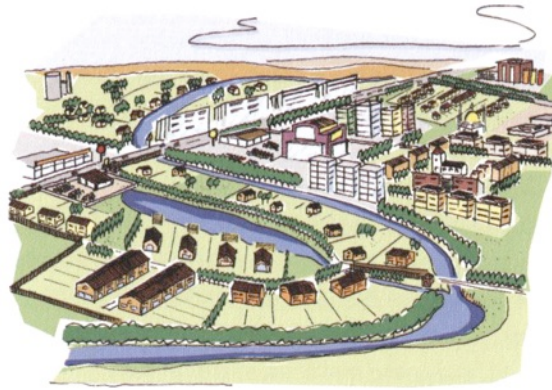


Figure 4.12 :  
Évolutions de la campagne. (Dammers et al., 2003)

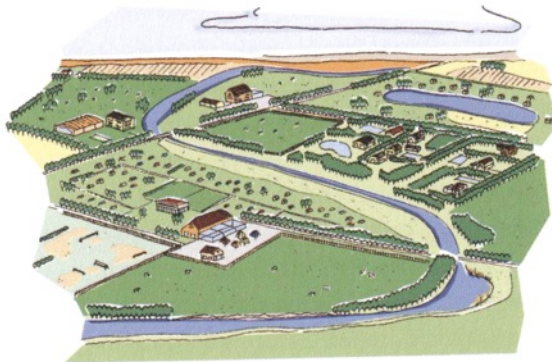
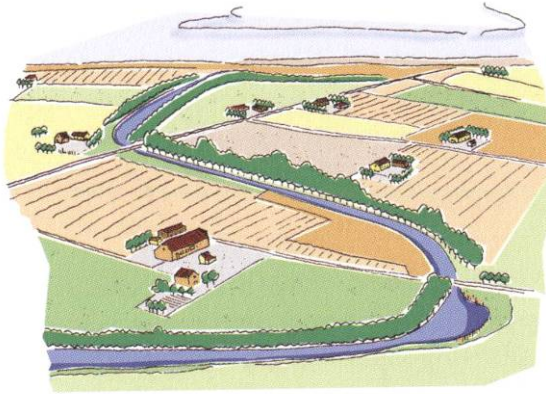
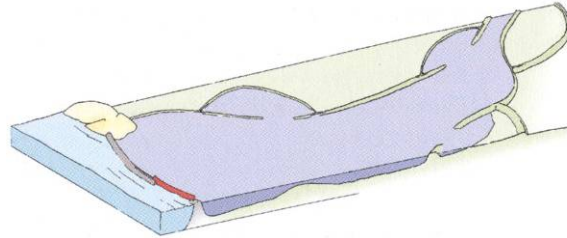


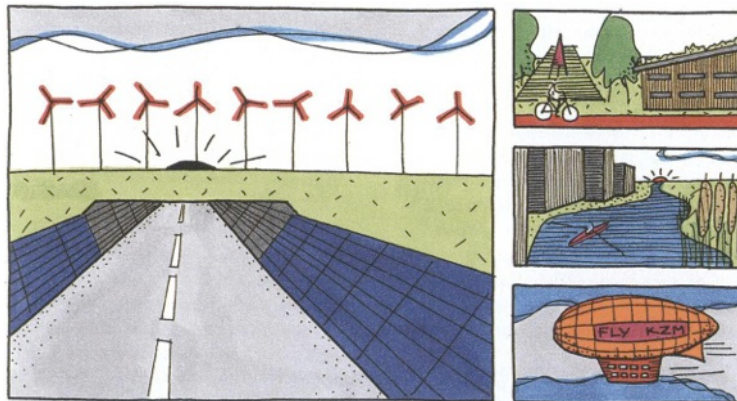
Figure 4.13 :  
Le territoire inondable. (Dammers et al., 2003)



### *Les Pays-Bas comme espace d'expérience*

Le scénario « *Les Pays-Bas comme espace d'expérience* »<sup>ccxciii</sup> est dominé par le développement durable. L'expérience du temps et de l'espace y est considérée comme primordiale : l'homme vit selon le principe du « temps lent ». Celui-ci implique une bonne organisation de l'emploi du temps personnel, de même qu'un vécu actif et assumé plutôt qu'un vécu subi. Le travail à temps partiel devenant plus fréquent, les gens sont moins en surcharge et « ont plus de temps ». Ce « temps lent » favorise l'intérêt pour la culture, la nature et l'eau. La qualité du milieu de vie devient une priorité. Les espaces publics tels que places, plans d'eau et parcs jouent un rôle important dans ce scénario.

Figure 4.14 :  
Les Pays-Bas comme espace d'expérience. (Dammers et al., 2003)



Le paysage fait l'objet d'une attention marquée ; on stimule l'usage multiple de l'espace. Différentes configurations associant habitat, travail, infrastructure, nature et eau voient le jour. Le souci et la conscience de l'environnement progressent eux aussi.

Le commerce mondial progresse de façon modérée. La collaboration

entre les différents blocs commerciaux ne se passe pas sans difficultés et les barrières tarifaires subsistent. En revanche, chaque bloc commercial connaît une bonne collaboration interne. L'Union Européenne s'étend peu à peu. La structure économique évolue et passe à une économie durable de la connaissance. Le secteur des services occupe une place importante. Les mégaports (*mainports*) deviennent des « intelliports » (*brainports*).

L'accroissement de la population, qui accuse un vieillissement, est progressif. Il y a moins de conflits au sein de la population même ; la tolérance est plus grande vis-à-vis des autres cultures et les écarts de revenus sont beaucoup moins importants, ce qui évite toute une série de problèmes.

Dans ce scénario aussi, la collaboration transfrontalière et transnationale au sein de l'Europe prend une grande ampleur, mais elle n'est pas axée principalement sur l'économique. Le développement social et l'environnement prennent ici une place importante. De même, les réseaux TCI relient les réseaux tant économiques que sociaux et culturels.

Figure 4.15 :  
Les Pays-Bas comme espace d'expérience. (Dammers et al., 2003)



Tous les réseaux urbains du pays se développent : le *Deltametropool*, *BrabantStad*, Arnhem – Nimègue en Twente. Aux points nodaux, services et secteurs connaissent une grande diversification.

L'offre d'enseignement, de soins de santé et de culture continue de croître en quantité et en qualité. Le patrimoine culturel dans et autour des nœuds urbains est maintenu essentiellement en y hébergeant des fonctions appropriées. En outre, ces nœuds se trouvent renforcés par

de nouvelles constructions qui leur confèrent une identité forte, créant une différenciation entre points nodaux.

Les villes restent les centres d'affaires et culturels, concentrant banques, bureaux, hôtellerie-restauration et services culturels. Elles se positionnent en se spécialisant dans des services spécifiques.

L'offre de logements se transforme pour proposer un habitat de meilleure qualité visant la diversité et la différenciation. Les lotissements gardent des proportions modestes, de sorte qu'il reste de l'espace disponible à proximité pour les espaces verts collectifs et l'eau.

En raison du faible prix des terrains et de leurs atouts d'accessibilité, la périphérie des villes répond à la demande croissante d'espace pour l'habitat, le travail et les loisirs. Ces zones sont aménagées surtout à proximité des nœuds de transport ; il s'y crée ainsi une imbrication des fonctions habitat et activité d'une part, nature et loisirs de l'autre. Le paysage de la périphérie des villes acquiert un caractère de parc, formant une transition progressive entre la ville et la campagne. Les barrières infrastructurelles physiques sont supprimées par des recouvrements et des tunnels. Par ces aménagements, on tente de donner une réponse à la problématique actuelle d'isolement des bords de villes ; ils favorisent également une plus forte interpénétration des différentes fonctions.

La pression de l'urbanisation suscite une hausse des prix des terrains, ce qui met en difficulté l'agriculture liée au sol. En revanche, d'importantes perspectives de croissance s'ouvrent à l'agriculture élargie : les fermes thérapeutiques et protégées, les fermes-camping et les fermes-centres de conférences se multiplient.

La nature et le paysage font l'objet d'un souci constant. L'*Ecologische Hoofdstructuur [Écostructure majeure]* se développe par l'achat de terrains et la gestion agro-environnementale. La création d'aires naturelles est combinée à l'ouverture d'espace pour l'eau, donnant lieu à des « rubans vert-bleu ». Nature et paysages sont généralement accessibles aux visiteurs, qui ont ainsi la possibilité de vivre le « temps lent » au sein même de la nature.

Dans ce scénario, la gestion des eaux devient l'élément déterminant de l'aménagement spatial ; d'où l'importance de l'insertion et de la mise en forme paysagères. La prospérité accrue permet d'investir dans ce domaine.

Sur le cours supérieur des rivières et fleuves, des zones de rétention et des dérivations (« *bypasses* ») sont aménagés sous la forme de « rivières bleues ». Celles-ci servent également de zones récréatives aux villes.

Sur le cours moyen et inférieur, le déplacement des digues donne plus d'espace aux rivières et fleuves. Autour des cours d'eau, ces digues

délimitent des zones « vert-bleu » où ne sont admises que des constructions sur pilotis ou sur fondations flottantes. L'espace affecté aux rivières et fleuves donne naissance à une grande région ouverte entre le *Deltametropool* et *BrabantStad*.

Le risque d'inondations maritimes diminue par l'application du « maintien dynamique », dont le principe consiste à donner un espace suffisant à l'eau et au sable, et à assurer la présence d'une quantité de sable suffisante dans les fondations artificielles. Du sable est régulièrement apporté aux endroits où il tend à être emporté massivement. Dans les zones dunaires larges, les dunes ne sont pas fixées.

Un île est aménagée devant la côte de la province de Hollande-Méridionale ; elle contribue à la protection du littoral tout en offrant de l'espace aux activités récréatives et aux parcs éoliens.

Figure 4.16 :  
Développements dans le centre-ville. (Dammers et al., 2003)

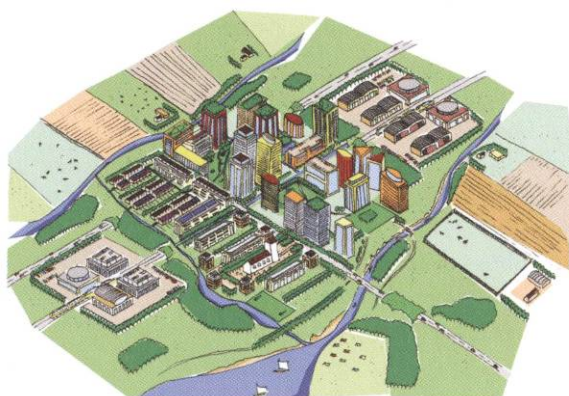


Figure 4.17 :  
Mutations de la périphérie urbaine. (Dammers et al., 2003)

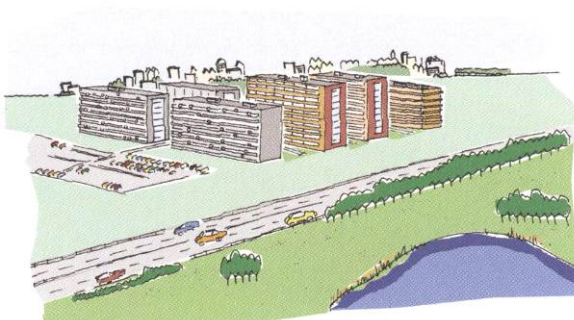




Figure 4.18 :  
Évolutions de la campagne. (Dammers et al., 2003)

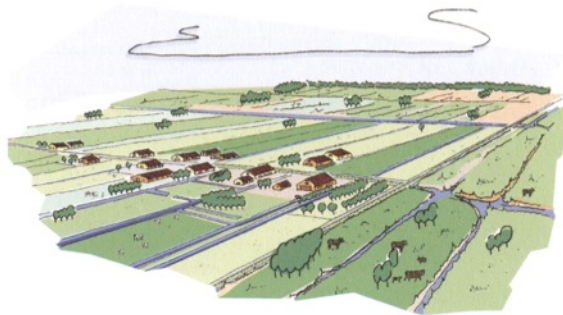
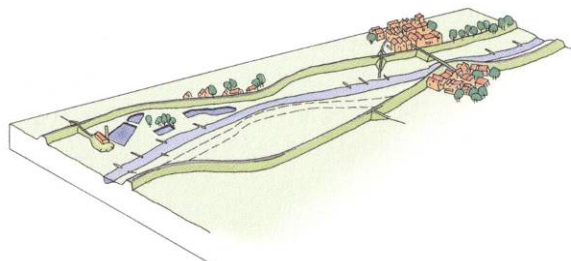


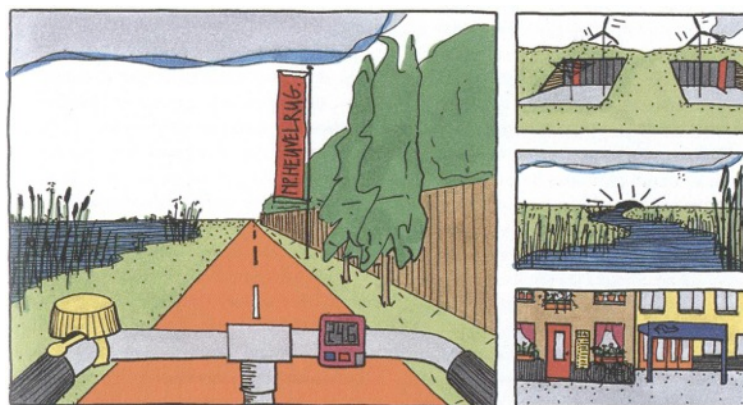


Figure 4.19 :  
Le déplacement des digues. (Dammers et al., 2003)



### *Les Pays-Bas comme espace environnemental*

Figure 4.20 :  
Les Pays-Bas comme espace environnemental. (Dammers et al., 2003)



Le scénario « *Les Pays-Bas comme espace environnemental* »<sup>ccxciii</sup> part de la prise en compte du constat qu'un souci plus marqué de la sécurité et de l'environnement s'impose. Cette conscience forte de l'importance de l'environnement a été suscitée par une série de grandes catastrophes naturelles. Ce scénario se caractérise par un passage à une « économie responsable ». Au prix d'une baisse de la productivité, l'économie est amenée au respect des limites de l'homme et de l'environnement. Le moindre dynamisme économique a cependant pour conséquence que les moyens sont plus réduits, ce qui influence le choix de certaines mesures à prendre.

Le commerce mondial connaît une croissance modeste en raison de la transition vers une « économie responsable ». Si cela entraîne une baisse de l'emploi, pratiquement chacun a un emploi suite à la redistribution du travail grâce à une généralisation du travail à temps partiel.

L'entrée de nouveaux États membres dans l'Union Européenne se fait

lentement ; en effet, cette entrée est soumise à des conditions sévères sur le plan de la sécurité et de l'environnement.

Les collaborations transfrontalières et transnationales sont elles aussi placées sous le signe de la transition vers une « économie responsable ». A titre d'exemple, on peut citer le parachèvement de réseaux de transports en commun et l'aménagement de terrains industriels « propres ». Les collaborations se multiplient aussi dans le domaine de la protection de la nature et de la gestion de l'eau.

Pour les réseaux de transport transnationaux, les investissements se concentrent principalement sur le rail et les voies navigables. Les autoroutes et les aéroports ne sont pas une priorité. Cette hiérarchie des priorités marque ses effets sur les mégaports : la position concurrentielle de l'aéroport de Schiphol s'affaiblit suite à la diminution du trafic aérien de personnes et de marchandises. Les aéroports souffrent également des effets négatifs des nuisances sonores qu'ils occasionnent. En revanche, l'avenir du port de Rotterdam est assuré.

Figure 4.21 :  
Les Pays-Bas comme espace environnemental. (Dammers et al., 2003)



En raison du faible dynamisme économique, le potentiel de croissance des réseaux urbains est limité. Le développement du *Deltametropool*, de *BrabantStad* et d'*Arnhem-Nimègue* reste partiel. La Noordvleugel (Aile Nord) du *Deltametropool* possède le potentiel le plus important. La mobilité en voiture diminue suite à l'impôt énergétique levé sur les carburants, l'augmentation des droits d'accises frappant les voitures et les investissements en transports collectifs. Il en résulte que les gens vont habiter plus près de leur lieu de travail ; de même, les distances à parcourir pour bénéficier de l'offre d'enseignement, de soins de santé

et de culture se réduisent.

L'offre d'équipements et de services collectifs tend à s'éloigner des centres urbains.

La ville n'est plus le centre d'affaires et culturel qu'elle était : ces fonctions se réduisent dans les centres-villes mais s'étendent hors d'eux. Les villes ne croissent pratiquement plus. La pression sur l'offre de logements en ville se réduit grâce au faible accroissement de la population et la diminution du nombre de ménages d'une personne. Cette évolution va jusqu'à créer de l'inoccupation de l'habitat dans les quartiers entourant les centres-villes.

En raison de la modestie de la demande d'espace, les bords de villes sont caractérisés par une relative stabilité. Beaucoup de quartiers en bordure de ville en bordure s'introvertissent, évolution due au déplacement des équipements et services collectifs et de l'emploi hors des centres-villes.

Beaucoup d'espaces naturels subsistent à proximité des villes, un phénomène favorisé à la fois par une forte conscience de l'importance de l'environnement et une urbanisation limitée.

Les règlements de construction et la législation sur l'environnement et les nuisances sont strictement respectées.

Les habitants de la périphérie urbaine passent des engagements avec les exploitants agricoles ou les gestionnaires d'aires naturelles ; ceux-ci prennent par exemple la forme d'un accord selon lequel les habitants passent une partie de leur temps libre à aider à la ferme, en échange de quoi ils bénéficient d'avantages en nature.

Comme la pression de l'urbanisation reste limitée, la hausse des prix des terrains n'est pas importante. Ce facteur conserve des perspectives à l'agriculture liée au sol (élevage, culture), mais le secteur subit la pression d'une réglementation environnementale rigoureuse et de l'augmentation des coûts de production qu'elles entraînent.

L'agriculture durable gagne beaucoup de terrain, suite bien entendu au changement des mentalités par rapport à l'environnement, la sécurité et la santé. De plus, le surcoût des produits agricoles écologiques est minimal étant donné que les coûts environnementaux des produits ordinaires sont répercutés sur leur prix.

Les élevages intensifs doivent subir certaines transformations pour la mise en œuvre de solutions en vue de la prévention d'épidémies telles que la peste porcine et la fièvre aphteuse. De même, il leur faut respecter le bien-être des animaux et des normes environnementales strictes. Pour faire face à ces contraintes, les entreprises sont concentrées dans des « agroparc ». Ceux-ci fonctionnent selon un système fermé qui englobe l'ensemble du cycle de production : le transport du bétail n'a plus lieu d'être, ce qui est favorable au bien-

être des animaux et prévient la propagation des épidémies. L'horticulture sous serre se concentre de manière similaire dans des parcs d'entreprises. Ces regroupements se traduisent également par un moindre morcellement du paysage.

Ce scénario place le développement de la nature parmi les priorités ; néanmoins, ce développement est moins important que dans le scénario « *Les Pays-Bas comme espace d'expérience* » parce que les moyens publics y sont nettement plus limités. Par exemple, l'achat de terres agricoles est une mesure difficile à mettre en œuvre dans le scénario « *Les Pays-Bas comme espace environnemental* ». De ce fait, l'*Écostructure majeure* s'y réalise essentiellement par la gestion agro-environnementale.

Ce scénario fait une grande place à l'espace affecté à la gestion de l'eau ; une bonne partie de l'*Écostructure majeure* se réalise dans les parties humides des Pays-Bas. Elle conduit à la création de « rubans vert-bleu » ; le « *Groene Hart [Cœur Vert]* » devient le « *Blauwe Hart [Cœur Bleu]* ». A noter aussi que l'accès des visiteurs aux grandes zones naturelles est très limité.

Si on affecte beaucoup d'espace à la gestion de l'eau, peu de mesures techniques sont prises en raison d'une absence de moyens. Sur les cours supérieurs des rivières et fleuves, des chenaux latéraux sont creusés. Des « rivières vertes » sont aménagées pour faire office de dérivations (« *bypasses* »). Aux niveaux normaux, ces rivières vertes offrent des opportunités par exemple à l'agriculture extensive et aux activités récréatives. De même, on aménage des zones de rétention.

Sur les cours moyens, on restaure d'anciens déversoirs et trop-pleins entre les digues, une mesure moins onéreuse que le déplacement de ces dernières.

Sur le cours inférieur des rivières et fleuves, des zones « vert-bleu » sont constituées dans l'espace compris entre les digues.

Pour prévenir les inondations maritimes, on recourt, tout comme dans le scénario « *Les Pays-Bas comme espace d'expérience* », au principe du « maintien dynamique » qui réserve beaucoup d'espace à l'eau et au sable.

Figure 4.22 :  
Développements dans le centre-ville. (Dammers et al., 2003)

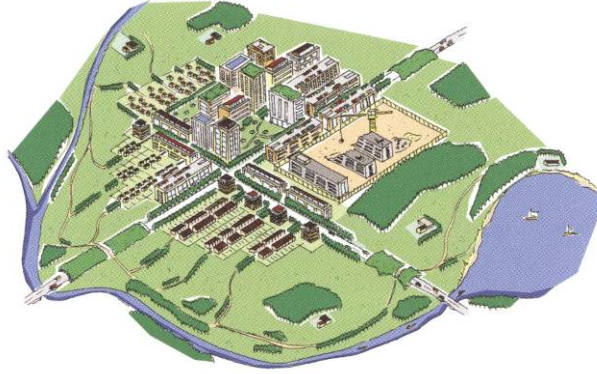


Figure 4.23 :  
Mutations de la périphérie urbaine. (Dammers et al., 2003)

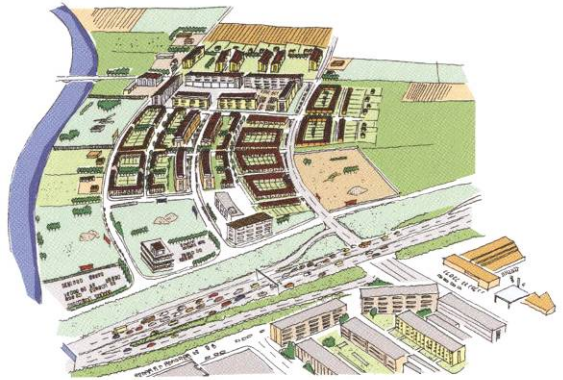


Figure 4.24 :  
Évolutions de la campagne. (Dammers et al., 2003)

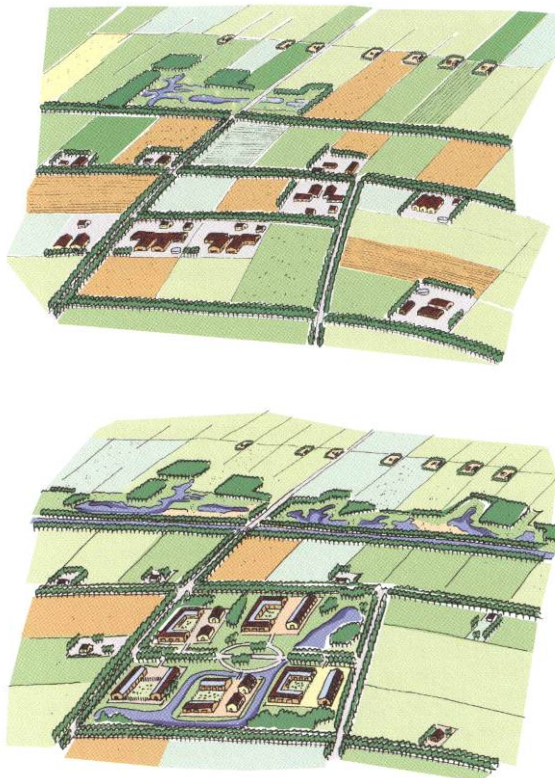


Figure 4.25 :  
Les rivières vertes. (Dammers et al., 2003)



*« Un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas »  
comme prototype*

Le fait que nous puissions considérer l'étude *« Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas »* comme un exemple d'école de

la méthode du scénario est certainement lié au fait que ce projet a vu le jour sous la direction d'un bureau de planification.

Lancé en 2001 par le *Service national de l'aménagement du territoire [Rijksplanologische Dienst (RPD)]*, il a été repris le 1er janvier 2002 par le *Bureau de planification de l'aménagement spatial [Ruimtelijk Planbureau (RPB)]*. La création de ce deuxième service a été décidée pour supprimer les inconvénients liés à la double mission confiée de fait au premier : initier, effectuer et accompagner des études indépendantes d'une part, participer à l'élaboration des politiques de l'autre.

Le *Bureau de planification de l'aménagement spatial*, quant à lui, n'opère aucun choix ayant des conséquences directes et concrètes pour la population ; cette mission est celle de la *Direction Générale de l'Espace du Ministère du Logement, de l'Aménagement du territoire et de l'Environnement [Directoraat Generaal Ruimte van het Ministerie van Volkshuisvesting, Ruimtelijke Ordening en Milieu (VROM)]*. Wim Derksen, directeur du *Bureau de planification de l'aménagement spatial*, précise à ce propos : « Wij zijn bezig met het ontwikkelen van een nieuw kader voor de ruimtelijke ordening en nieuwe concepten. Maar wat de politiek en de minister daarmee doen, is aan hen. [Nous développons un nouveau cadre pour l'aménagement du territoire et de nouveaux concepts. Ce que la politique et le ministre en font, c'est de leur ressort.] »<sup>ccxciv</sup>

Le passage du projet d'un service à l'autre a déplacé certains accents du projet. « Het accent van de scenario's is dan ook sterker komen te liggen op de verkenning van maatschappelijke ontwikkelingen die grote ruimtelijke effecten hebben, en maar in beperkte mate op de verkenning van het beleid zelf. De scenario's worden dus beleidsarm ingevuld. [Dans les scénarios, l'accent a été mis d'avantage sur l'exploration des évolutions sociétales aux effets spatiaux marqués, et dans une bien moindre mesure sur l'exploration des politiques en tant que telles. En d'autres termes, les scénarios se trouvent investis d'un contenu faiblement politique.] »<sup>ccxcv</sup>

Un autre aspect typique de ce projet par scénario est son caractère multidisciplinaire. Le projet attire l'attention sur des développements sociétaux et sur les opportunités et obstacles qu'ils entraînent au plan spatial. Si l'aspect spatial y occupe donc une place importante, il faut remarquer cependant que les processus sociétaux qui influent sur notre espace sont très larges et dépassent à l'évidence la discipline de l'aménagement spatial.

C'est pourquoi l'élaboration des scénarios s'est faite avec le concours d'autres disciplines scientifiques : planification territoriale, géographie sociale, géographie physique, économie, démographie, architecture paysagère, urbanisme, administration et gestion, etc.

De même, le Bureau de planification a collaboré avec différentes

organisations comme par exemple l'*Institut national des Côtes et de la Mer* [Rijksinstituut voor Kust en Zee] ou l'*Institut national de la Santé publique et de l'Environnement* [Rijksinstituut voor Volksgezondheid en Milieu]. La composition des équipes chargées de l'élaboration des scénarios était elle aussi très diversifiée.

Le groupe-cible auquel les scénarios s'adressaient avait lui aussi un caractère multidisciplinaire. A l'origine, le projet était destiné uniquement au soutien à l'exécution de la « *Cinquième Note d'aménagement du territoire* [Vijfde Nota Ruimtelijke Ordening] ». Lors de sa reprise par le *Bureau de planification de l'aménagement spatial*, les objectifs en ont cependant été élargis à l'évaluation et au soutien de tous les domaines de politiques liés au développement spatial.<sup>ccxcvi</sup> « Zo zijn de scenario's niet langer alleen bedoeld voor het beleid van VROM, maar voor het ruimtelijk beleid van VROM, LNV (ministerie van Landbouw, Natuur en Voedselkwaliteit), V&W (ministerie van Verkeer en Waterstaat), EZ (ministerie van Economische Zaken) en andere ministeries. Hiernaast kunnen ook andere overheden gebruik maken van de scenario's, evenals maatschappelijke organisaties, kennisinstellingen en het bedrijfsleven. [De la sorte, les scénarios ne sont plus destinés uniquement au soutien de la politique du VROM, mais plus largement à la politique spatiale du VROM, du LNV (ministerie van Landbouw, Natuur en Voedselkwaliteit [Ministère de l'Agriculture, de la Nature et de la Qualité de l'alimentation]), et du V&W (ministerie van Verkeer en Waterstaat [Ministère des Transports, des Travaux publics et de la Gestion des eaux), du EZ (ministerie van Economische Zaken [Ministère des Affaires économiques]) et d'autres ministères. Parallèlement, les scénarios peuvent servir à d'autres autorités publiques, de même qu'aux organisations de la société civile, aux institutions d'enseignement et de recherche et aux entreprises.] »<sup>ccxcvii</sup>

Cette réorientation des objectifs me semble parfaitement judicieuse, eu égard à l'impact spatial évident des décisions prises par des ministères chargés d'autres domaines de politiques. Il est dès lors important qu'ils soient conscients des conséquences spatiales de leurs mesures. S'adresser à un groupe-cible élargi me paraît dès lors une condition *sine qua non* pour espérer influencer réellement l'aménagement de l'espace. Cette démarche permet d'éviter que les différents ministères ne se contrecarrent ou s'entravent dans leurs actions, ce qui affaiblit l'effet des mesures engagées.

Les quatre scénarios n'ont pas été développés dans le cadre d'un projet concret ; l'idée n'est donc pas que l'un d'eux soit choisi et réalisé. Leur utilisation se veut plus large : l'objectif est qu'ils puissent influencer notre comportement vis-à-vis de l'espace.

Comme l'a fait apparaître l'exposé de la problématique, les scénarios ont souvent une structure en trois parties. Ils décrivent 1) la situation actuelle d'une société, 2) un certain nombre de situations, souhaitables



ou non souhaitables, qui pourraient se présenter dans l'avenir, ainsi que 3) le déroulement des évolutions qui, à partir du présent, peuvent conduire à ces situations futures.

Le projet qui nous occupe omet la description de la situation actuelle parce que les études de ce type relèvent d'un autre projet. « Dit is namelijk het domein van de Balans ruimtelijke kwaliteit die de Rijksplanologische Dienst elk jaar uitbracht en die het Ruimtelijk Planbureau nu, onder de naam Ruimte Monitor heeft overgenomen. [C'est là l'objet du Bilan de la qualité spatiale (Balans ruimtelijke kwaliteit), qui était publié chaque année par le Service national de l'aménagement du territoire et que le Bureau de planification de l'aménagement spatial a repris sous le nom de Moniteur de l'Espace (Ruimte Monitor).] »<sup>ccxcviii</sup>

Les voies menant aux différents futurs possibles sont à coup sûr présentes dans « *Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas* », qui consacre une grande attention aux processus sociaux et à la mise à jour de relations à l'aide du principe de la cause et de l'effet. En revanche, on n'y dit pratiquement rien des décisions politiques qui pourraient se trouver à l'origine de telle ou telle situation future. Comme nous l'avons déjà indiqué, cela s'explique par la reprise du projet par le *Bureau de planification*.

Par contre, les scénarios et leur traitement ont bel et bien pour but de proposer aux responsables un cadre et des pistes en vue de l'élaboration des politiques.

Les scénarios présentés dans le projet « *Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas* » parlent d'avenir ; ce sont des scénarios prospectifs. C'est pourquoi on y a donné la préférence à une formulation textuelle. Si les textes sont complétés par des images, celle-ci ne sont données qu'à titre d'illustrations, d'ailleurs réalisées après la rédaction des textes et sur la base de ces derniers. « Op beide dagen hebben medewerkers van 'Beeldleveranciers' uit Amsterdam een groot aantal tekeningen gemaakt van de meest interessante ideeën die tijdens de discussie naar voren kwamen. De tekeningen maakten de ideeën niet alleen beter voorstelbaar, maar zorgden ook voor een lossere en creatievere sfeer onder de deelnemers [Pendant ces deux jours, des collaborateurs du bureau Beeldleveranciers d'Amsterdam ont réalisé un grand nombre de dessins à partir des idées les plus intéressantes que la discussion avait permis de dégager. D'une part, ces dessins permettaient de mieux se représenter concrètement les idées en question, d'autre part, ils ont contribué à une ambiance plus informelle et plus créative chez les participants]. »<sup>ccxcix</sup> Le point de départ de cette étude ne se trouve donc absolument pas dans une mise en images.

Comme nous l'avons déjà précisé lors de l'exposé de la problématique, cette forme de manifestation du scénario est aussi la

plus traditionnelle (cf. section 1.10), bien qu'elle soit moins prédominante dans le domaine de l'aménagement du territoire.

Le choix de scénarios sous la forme d'essais a le grand avantage qu'il permet d'entrecroiser dans un ensemble cohérent des évolutions sociétales variées, leurs relations mutuelles et leurs effets spatiaux. Un scénario sous la forme d'un texte est ainsi un outil qui permet de rendre compréhensible un donné complexe et comprenant un grand nombre de variables et de facteurs de détermination.

Les essais sont des descriptions plutôt factuelles des différents développements et de leurs conséquences. Ce ne sont donc absolument pas des « histoires », même s'ils peuvent de temps à autre comporter quelques éléments plus narratifs. Ainsi par exemple, dans la partie « *Sous-sol* » du scénario « *Les Pays-Bas comme espace de survie* » : « Vooral bij de overstromingen van 2008, 2011 en 2020 komen grote gebieden langs de rivieren onder water te staan, wat aanzienlijke investeringsverliezen tot gevolg heeft ... Door tijdige evacuatie zijn er geen dodelijke slachtoffers te betreuren. [Lors des inondations de 2008, 2011 et 2020, de vastes zones situées le long des rivières se trouvent sous eau, ce qui entraîne des pertes importantes en investissements ... Grâce à une évacuation rapide, on ne déplore aucune mort chez les victimes.] »<sup>ccc</sup> De tels passages sont un peu surprenants et nuisent à la crédibilité de l'ensemble – le scénario penche vers le récit d'anticipation, ce qui n'est à coup sûr pas l'intention du projet.

Il me semble néanmoins que l'on pourrait avoir recours à des récits pour étoffer les essais. Les récits se retiennent mieux et ont un plus grand pouvoir illustratif. Ils permettraient ainsi de mieux montrer comment la vie se présenterait dans tel scénario. Cependant, à la manière dont les passages narratifs sont employés dans « *Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas* », il n'est absolument pas question d'un tel effet.

Lorsqu'on étudie le but que le *Bureau de planification de l'aménagement spatial* voulait atteindre en recourant aux scénarios (cf. plus loin, section 5.6), je suis d'avis que la forme de l'essai était la plus adéquate. Les illustrations qui accompagnent les textes me semblent également nécessaires : elles permettent de se former une image concrète des effets spatiaux liés aux différentes évolutions sociétales. Je songe ici surtout aux croquis réalisés pour la section « *Niveau régional et niveau local [Regionaal en lokaal]* ».

En revanche, que l'on n'ait pas recouru à l'imagerie pour explorer les différents possibles du futur me semble une occasion manquée. Réaliser des images lors de la phase d'exploration aurait pu, me semble-t-il, donner une plus-value au projet. Par exemple, on aurait pu envisager des brainstormings à l'aide d'images créées pendant la génération d'idées. Ainsi, on aurait pu partir d'une série de croquis

montrant des aménagements spatiaux intéressants, puis essayer de voir quels sont les processus susceptibles de les mettre en place. Mais somme toute, au vu du résultat final, j'estime que la forme choisie est une manière adéquate de présenter les scénarios tels qu'ils ont été élaborés.

### *Enjeu des scénarios*

Le Bureau de planification de l'aménagement spatial voit dans le projet par scénario « *Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas* » avant tout un outil permettant de mieux saisir et manipuler l'incertitude croissante. Associer le recours à des scénarios à la complexité croissante de notre société est à cet égard une démarche assez typique.

A mon sens, le projet « *Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas* » est surtout un bon exemple de la manière dont les scénarios peuvent ouvrir la voie vers une meilleure compréhension et faciliter cette dernière. Par ailleurs, il s'agit d'une sorte de projet éducatif qui veut attirer l'attention sur l'importance de la durabilité, d'une vision à long terme et d'une bonne collaboration entre les différents groupes d'intérêt en cause.

Pour être à même de réagir à des évolutions données, il importe d'avoir une bonne vision du fonctionnement des processus qui y conduisent. Pour cela, les responsables politiques ne doivent pas seulement connaître leur propre domaine spécialisé, mais aussi comprendre d'autres domaines de politique. Les processus sociaux, politiques, économiques, culturels et écologiques influent fortement sur l'évolution de l'espace – celui-ci ne peut pas être dissocié de son contexte.

On réalise de mieux en mieux qu'une compréhension de telles dynamiques est un élément essentiel d'un développement qualitatif et durable de notre espace. La reconnaissance de ces processus et de leurs effets spatiaux peut fournir des informations des plus intéressantes ; elle nous permet de mieux nous préparer aux développements possibles et à mieux réagir et agir en leur présence.

Comme nous l'avons déjà indiqué, les scénarios sous forme narrative sont les mieux appropriés pour favoriser la compréhension (cf. aussi la section 5.5.6). De tels scénarios possèdent en effet un pouvoir explicatif supérieur à celui des images. Les scénarios littéraires décrivent de manière cohérente le déroulement possible de diverses évolutions sociétales et les mettent en relation avec les effets spatiaux auxquels elles donnent lieu.

« *Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas* » donne une image de la problématique spatiale telle qu'elle se présente actuellement. Le projet permet, somme toute, une bonne vision et une

bonne compréhension des changements spatiaux auxquels nous serons confrontés et de la manière dont nous pouvons prendre attitude et agir face à eux.

Les passages concernant les évolutions des zones rurales sont un bon exemple de cet éclairage. L'agriculture liée au sol connaîtra de plus en plus de difficultés. C'est pourquoi le secteur agricole devra changer en profondeur pour survivre. Le projet par scénario donne une bonne vue des différents orientations selon lesquelles l'agriculture pourra se transformer. D'une part, elle peut généraliser les pratiques extensives. D'autre part, elle peut passer à une agriculture récréative, une agriculture à fort taux de connaissance ou une agriculture écologique, sans oublier l'option du regroupement en « agroparcs ».

Un autre bon exemple me semble être le cas des changements de la périphérie urbaine dans le scénario « *Les Pays-Bas comme espace d'expérience* ». Les bords de ville isolés du centre par des barrières infrastructurelles constituent un problème fréquent. Outre cet isolement, ces zones ont à souffrir de la proximité d'autoroutes et de chemins de fer bruyants. Par l'effet de tels facteurs, l'habitat des bords des villes perd en qualité.

Dans le scénario « *Les Pays-Bas comme espace d'expérience* », ce problème est traité par la mise en place de recouvrements et de tunnels, qui créent une transition plus douce entre ville, paysage et nature ; de plus, ce type de mesures peut contribuer à éviter la création de zones-tampon.

Cette problématique se rencontre souvent dans les quartiers dits « *Vinex-wijken* » (comparables à des ZUP). Ainsi, le quartier *Leidsche Rijn* est coupé de la ville d'Utrecht par le trajet de l'autoroute A2. Ici aussi, on a songé à la solution d'un passage couvert : « Het voorstel om de A2 te overkappen met een zacht glooiend talud van grond en bebouwing, impliceert een paradigmatische verandering van de verhouding snelweg-stad-natuur. Drie streng van elkaar gescheiden zones zijn samengebracht in een nieuwsoortig artificieel landschap ... Door de overkapping verdwijnen de hinderzones en kan er dicht tegen de bestaande stad aan gebouwd worden [La proposition de voûter l'A2 par un talus en pente douce occupé par du bâti entraîne une modification de la relation paradigmatique autoroute-ville-nature. Trois zones strictement séparées sont réunies dans un paysage artificiel d'un type nouveau ... Le recouvrement supprime les zones de nuisance et permet de construire au plus près de la ville existante]. »<sup>ccci</sup>

Quant au motif du recours de la méthode du scénario dans ce projet, le *Bureau de planification de l'aménagement spatial* l'explique comme suit : « Uitgangspunt was dat de toekomst zich het beste laat verkennen door verschillende scenario's te schetsen. De lange termijn is immers te onzeker om met één toekomstbeeld te kunnen volstaan.

[Notre point de départ était que l'avenir s'explore le mieux par l'élaboration de différents scénarios. En effet, le long terme est trop chargé d'incertitudes pour qu'une seule image du futur puisse suffire.] »<sup>ccii</sup>

Le point de départ tel que le donne ce commentaire est relativement authentique : c'était déjà le principe dont partaient les scénarios militaires qui sont à la base de la méthode du scénario ; et c'est précisément en raison d'une incertitude croissante quant à l'avenir que l'on a voulu se donner un outil d'exploration pluriforme, à savoir la méthode du scénario.

Cependant, je ne pense pas que là se trouvait la raison essentielle du recours aux scénarios dans le projet « *Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas* ». Les quatre scénarios ne constituent pas des futurs choisis par accident.

Le projet « *Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas* » me semble avoir pour but d'indiquer le développement le plus désirable afin d'influer ainsi sur les décisions à venir ; les autres scénarios servent de compléments destinés à mieux faire comprendre le potentiel de l'avenir le plus souhaitable.

Le projet ne fait état d'aucune préférence explicite pour tel ou tel scénario, mais tout indique, à mon avis, que les scénarios sont construits d'une façon telle que l'on peut lire une nette préférence de la part du *Bureau de planification de l'aménagement spatial* pour le scénario « *Les Pays-Bas comme espace d'expérience* ».

Pour faire ressortir les qualités de ce scénario de manière plus convaincante, le choix des autres scénarios est de la plus haute importance. Ainsi, les « *Les Pays-Bas comme espace de survie* », « *Les Pays-Bas comme espace de production* » et « *Les Pays-Bas comme espace environnemental* » jettent chacun un éclairage sur « *Les Pays-Bas comme espace d'expérience* ».

Le scénario « *Les Pays-Bas comme espace de survie* » fonctionne comme le scénario-catastrophe ; à ce titre, il met en valeur les aspects positifs du scénario désiré.

Dans « *Les Pays-Bas comme espace de survie* », la qualité de vie est très mauvaise en raison du grand nombre de conflits. L'économie stagne ; l'environnement et les conditions de vie sont négligées. Dans « *Les Pays-Bas comme espace d'expérience* », il règne au contraire de bonnes relations de collaboration, gages d'un plus grand nombre d'opportunités pour l'économie et l'environnement.

« *Les Pays-Bas comme espace de production* » et « *Les Pays-Bas comme espace environnemental* » recèlent une série d'évolutions très positives mais se focalisent par trop sur un seul aspect. Ce faisant, ces deux scénarios renvoient chacun à des éléments positifs différents contenus dans le scénario « *Les Pays-Bas comme espace* ».

*d'expérience* » : l'un échoue là où l'autre marque des points, et vice versa.

« *Les Pays-Bas comme espace environnemental* » met la priorité sur l'environnement, la santé et la sécurité mais au détriment de l'économie dans la mesure où celle-ci pourrait compromettre un milieu de vie sain et naturel. De par la faiblesse de l'économie, les moyens sont limités, ce qui à son tour se répercute sur la qualité et la durabilité des mesures qu'il est possible d'engager et va au détriment de la qualité du milieu de vie. Dans « *Les Pays-Bas comme espace de production* », à l'inverse, la focalisation sur la croissance est telle que l'environnement et la qualité spatiale se trouvent relégués trop loin à l'arrière-plan.

Le scénario « *Les Pays-Bas comme espace d'expérience* », quant à lui, conserve un bon équilibre ; c'est par conséquent celui dans lequel la population dispose de la meilleure qualité de vie, et c'est aussi le scénario le plus durable.

En présentant les scénarios « *Les Pays-Bas comme espace de production* » et « *Les Pays-Bas comme espace environnemental* », on pointe sur le fait que la durabilité est le résultat d'un meilleur équilibre des objectifs. La diversité favorise la souplesse. Dans une approche trop unilatérale, il est beaucoup plus difficile de faire face au changement. Et la diversité est précisément un élément manquant dans ces deux scénarios.

C'est ce qu'apparaît clairement dans « *Les Pays-Bas comme espace de production* » par exemple.

Dans le scénario « *Les Pays-Bas comme espace de production* », une inversion de tendance intervient vers 2020. La croissance diminue en raison de la rareté de la main-d'œuvre et des matières premières. De même, les entreprises se voient confrontées de plus en plus fréquemment à des surcoûts dus aux incapacités de travail et aux réhabilitations de l'environnement.<sup>ccccciii</sup>

Dans ce passage, les auteurs du projet insistent sur le fait que ne pas prendre en considération l'environnement et la sécurité en temps utile, c'est s'exposer à d'importants surcoûts à long terme. On y met également en lumière qu'une focalisation trop étroite n'offre pas la souplesse voulue. Si tout est orienté vers la croissance économique et que celle-ci connaît une panne, il n'y a pas d'alternative ni de point de reprise.

La préférence donnée au scénario « *Les Pays-Bas comme espace d'expérience* » apparaît aussi lorsqu'on observe les illustrations des quatre scénarios.

« *Les Pays-Bas comme espace d'expérience* » sont présentés comme le scénario qui offre un équilibre idéal entre « vert » et « rouge ». En comparant l'image des « *Pays-Bas comme espace d'expérience* » avec

celle des trois autres scénarios, il est frappant de constater que les couleurs utilisées pour « *Les Pays-Bas comme espace d'expérience* » diffèrent de celles des autres : au lieu d'un contraste accusé entre « rouge » et « vert », on y trouve du brun et des nuances de vert – de quoi susciter une impression de symbiose entre le construit et la nature.

Une lecture des illustrations accompagnant les niveaux régional et local permet de conclure que les différents scénarios ont été choisis dans un but précis et en connaissance de cause. Chacun d'eux met en effet l'accent sur certains aspects déterminés.

En comparant les scénarios, on constate en effet que les croquis illustrant les changements en périphérie des villes et les évolutions des zones rurales ne partent pas d'un présent identique.

La situation actuelle des bords de villes dans « *Les Pays-Bas comme espace d'expérience* » est caractérisée par une division marquée entre d'une part l'habitat et le travail et, d'autre part, la nature et l'eau. Dans « *Les Pays-Bas comme espace de survie* » et « *Les Pays-Bas comme espace de production* », ces différentes fonctions s'interpénètrent déjà dans l'évocation de la périphérie urbaine. De la sorte, l'évolution positive des bords des villes dans « *Les Pays-Bas comme espace d'expérience* » se trouve mise en évidence.

Dans « *Les Pays-Bas comme espace de production* », la situation actuelle des périphéries des villes est moins développée que dans les autres scénarios. Le bord de la ville y est encore beaucoup plus proche de la campagne. Ceci rend plus frappant l'effet d'une économie en expansion avant 2030.

Dans le scénario « *Les Pays-Bas comme espace environnemental* », on part d'une situation marquée par un trafic automobile très intense. Dans « *Les Pays-Bas comme espace de production* », la circulation automobile est pour ainsi dire absente, même en 2030.

De par le choix des autres scénarios, « *Les Pays-Bas comme espace d'expérience* » est aussi le scénario qui recueillerait le soutien le plus large au cours de séances de discussion. Des personnes qui mettraient l'une davantage l'accent sur l'environnement, l'autre sur l'économie, excluraient chacune deux scénarios (à savoir « *Les Pays-Bas comme espace de survie* » et « *Les Pays-Bas comme espace de production* » ou « *Les Pays-Bas comme espace environnemental* »). Aussi, elles choisiraient toutes deux le scénario dans lequel elles pourraient le mieux se retrouver, à savoir « *Les Pays-Bas comme espace d'expérience* ».

C'est pourquoi, en fin de compte, le projet « *Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas* » m'apparaît plutôt comme une sorte de campagne de sensibilisation à une approche plus durable. Il promeut la prise en compte d'une focalisation plus large et le

regroupement des intérêts des différents domaines de politiques et des différents groupes d'intérêt. Des intérêts qui à première vue semblent contradictoires peuvent être regroupés, par la collaboration, en un ensemble qui les renforcera l'un et l'autre. Les parties prenantes qui agissent isolément s'affaiblissent souvent l'une l'autre. Je vois dans « *Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas* » une tentative de changement des mentalités en vue d'influer sur des initiatives et des mesures politiques futures. Il n'appelle donc pas une traduction en termes d'un projet spécifique, mais vise un impact à long terme autour d'un enjeu éducatif.

#### **4.2.3 Plan de territoire pour le Hoeksche Waard 2010-2030.**

La méthode du scénario est un outil intéressant en ce qu'elle permet à ceux qui la pratiquent de déterminer leur position par rapport aux évolutions sociétales et les développements spatiaux qui y sont liés. Une telle utilisation de la méthode s'observe souvent pour les domaines qui sont à la veille de connaître des changements considérables. On recourt alors à des scénarios au moment où certains éléments indiquent la survenue prochaine de transformations importantes. Là où les contours des évolutions ne font encore que s'ébaucher, se situe en effet le moment idéal pour déterminer l'orientation dans laquelle on souhaite s'engager. D'une part, on dispose déjà d'une bonne vue sur ce qui peut arriver. D'autre part, les développements se trouvent à un stade précoce, ce qui donne encore l'occasion de les infléchir ou de les diriger. Lorsque les développements se sont déjà ancrés dans le domaine, les changements de cours sont beaucoup plus difficiles à opérer.

Dans de telles circonstances, la méthode du scénario est un outil permettant la mise en place d'une vision commune sur le cours à suivre. Les scénarios permettent de vérifier quelles sont les idées et visions à disposition, susceptibles de diriger les changements et d'agir sur eux. De la sorte, les scénarios favorisent également les discussions sur les évolutions futures. L'idée n'est pas ici de déterminer en détail l'aménagement spatial en vue : les scénarios ont pour but de donner à voir une stratégie de développement afin de pouvoir éviter que les développements ne se déroulent pas dans un cadre sans coordination, auquel cas il risquerait de s'entraver ou d'entrer en conflit. C'est aussi une condition pour une meilleure harmonisation des différents souhaits d'affectation de l'espace.

Le Hoeksche Waard me semble un excellent cas d'étude pour illustrer ce fonctionnement. C'est une région qui se trouve à une croisée des chemins, à un moment crucial où bon nombre de transformations sont présentes en germe ou de façon latente et où il y a de nombreux et parfois vifs débats quant à son avenir.



Le Hoeksche Waard est une île située au sud de Rotterdam, dans la province de Hollande-Méridionale. Elle forme une zone agraire ouverte, mise sous pression en raison de sa situation stratégique. L'île constitue en effet un maillon crucial entre les mégaports de Rotterdam et l'Anvers et peut, à ce titre, former une liaison entre le Randstad et le Losange flamand.

De nombreux signaux annoncent une intensification des activités dans la région. Eric Luiten en donne les exemples suivants : tout d'abord, beaucoup d'habitants de Rotterdam déménagent vers les communes environnantes du Hoeksche Waard. De même, les entreprises sont de plus en plus nombreuses à s'y établir aux abords des villages. On remarque aussi un allongement des files quotidiennes aux tunnels et aux ponts qui relient l'île à son environnement. Il faut noter également les signes avant-coureurs d'une activité plus intense que sont la construction à court terme de la *Hogesnelheidslijn* (ligne ferroviaire à grande vitesse, TGV), le plan à long terme pour l'A4 et une proposition de développement d'un grand terrain industriel à hauteur de la bifurcation de l'A4 et de l'A29.<sup>ccciv</sup>

Se pose alors la question la suivante : faut-il profiter de cette dynamique pour donner de nouvelles impulsions au territoire, ou faut-il au contraire s'opposer à cette tendance pour garder le paysage du Hoeksche Waard en l'état ? Bien entendu, il existe tout un éventail d'options entre ces deux extrêmes.

On peut aussi s'interroger sur la ou les fonctions que le Hoeksche Waard sera appelé à remplir à l'avenir. Faut-il conserver sa fonction agraire, l'île deviendra-t-elle une zone verte accueillant des activités récréatives pour Rotterdam, sera-t-elle intégrée dans un réseau, deviendra-t-elle une zone d'extension pour l'habitat, les entreprises, ou les deux ? Une autre question importante concerne la réalisation, ou non, de l'autoroute A4.

Afin de placer de telles questions décisives sur l'agenda politique, quatre scénarios ont été élaborés en 1998 dans le cadre de l'étude à long terme *Plan de territoire pour le Hoeksche Waard 2010-2030 [Gebiedsuitwerking Hoeksche Waard 2010-2030]* », en préparation à la « *Cinquième Note d'aménagement du territoire* ». Les quatre scénarios étaient « *Open Waard [Hoeksche Waard l'Ouverte]* », « *Hoeksche Stad [Hoeksche Waard l'Urbaine]* », « *Noordpark [Hoeksche Waard - Parc Nord]* » et « *Werkpark [Hoeksche Waard - Parc d'activités]* ».

Figure 4.26 :  
Open Waard. (Devolder et al., 2000)



Figure 4.27 :  
Hoeksche stad. (Devolder et al., 2000)



Figure 4.28 :  
Noordpark. (Devolder et al., 2000)

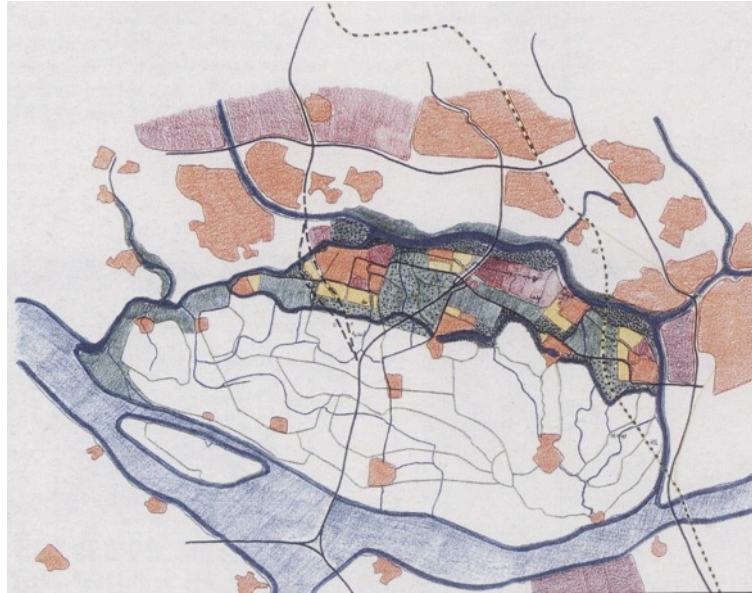


Figure 4.29 :  
Werkpark. (Devolder et al., 2000)



*De Hoeksche Waard wordt herschapen tot groene oase voor de zuidvleugel, waarin landbouw, natuur, landschap, recreatie en cultuurhistorie de boventoon voeren. De landschappelijke*

*karacteristiek wordt versterkt door de openheid van de polders te behouden en door de dijken, kreken en oevers in het gebied te accentueren. De occupatie blijft geordend volgens het patroon van dorpen. [L'île du Hoeksche Waard est refaçonée pour devenir une oasis verte pour l'Aile Sud ; l'agriculture, la nature, le récréatif et l'histoire culturelle y dominent. Le caractère paysager est renforcé par le maintien des polders ouverts et la mise en valeur des digues, criques et rives présentes dans la zone. L'occupation reste régie par la structure des villages].<sup>cccv</sup>*

*In het noorden van de Hoeksche Waard wordt een nieuwe stad van circa 30.000 woningen ontwikkeld. Het zuiden blijft geheel open. Verder is er ruimte voor een groot haven gerelateerd bedrijventerrein en een geconcentreerde glastuinbouwvestiging. Aanleg van de A4 en van een regionale railverbinding met Rotterdam zijn in dit model opgenomen [Une ville nouvelle comprenant environ 30 000 habitations est développée dans la partie septentrionale du Hoeksche Waard ; la partie méridionale reste totalement ouverte. De l'espace est réservé à un grand terrain d'activités lié au port de Rotterdam et à une concentration d'activités horticoles sous serre. Ce modèle prévoit également la construction de l'A4 et d'une liaison ferroviaire régionale].<sup>cccv</sup>*

*In het noorden kan verstedelijking plaatsvinden binnen een robuuste groenstructuur. In het zuiden blijven landschap en agrarisch gebruik voorop staan. De invulling van de verstedelijking in het noorden hangt af van de marktvraag. Er is ruimte voor maximaal 20.000 woningen en vierhonderd hectare bedrijventerrein [Le Nord peut accueillir une urbanisation dans un cadre naturel robuste. Au Sud, le paysage et l'activité agricole continuent de dominer. Concrètement, l'urbanisation du Nord dépendra de la demande du marché. L'espace prévu permet la construction de 20 000 habitations au maximum et l'aménagement d'un parc d'entreprises de quatre cents hectares].<sup>cccvi</sup>*

*De Hoeksche Waard wordt vooral als schakel in de noord-zuidcorridor ontwikkeld. Gekoppeld aan de economische vervoersas tussen (de havens van) Rotterdam en Antwerpen is er ruimte voor bedrijfsvestiging (tot zevenhonderd hectare) en glastuinbouw. Daarbuiten blijft het groene en open landschap gehandhaafd [Le Hoeksche Waard se développe essentiellement en tant que maillon du Corridor Nord-Sud. Associé à l'axe de transport entre Rotterdam et Anvers (et leurs ports), l'espace prévu peut accueillir un terrain industriel (de sept cents hectares au maximum) et de l'horticulture sous serre. Hors cet espace, le paysage vert et ouvert est maintenu].<sup>cccvii</sup>*

Ces quatre scénarios esquissent quatre formes d'organisation possible de l'habitat et du travail. « *Hoeksche Waard l'Ouverte* » se caractérise par une structure en villages. « *Hoeksche Waard l'Urbaine* » est organisée selon le principe d'une ville. « *Hoeksche Waard - Parc*

*Nord* » prévoit le développement combiné d'un centre urbain et d'un cadre naturel aménagé en parc. Dans « *Hoeksche Waard - Parc d'activités* », tout le développement s'organise en fonction du principe du Corridor.

Il est frappant de constater que dans les quatre scénarios, la partie méridionale de l'île conserve un caractère agricole et un paysage ouvert. De même, les quatre scénarios prennent position sur la réalisation ou non de l'autoroute A4. Celle-ci se réalise dans les scénarios « *Hoeksche Waard l'Urbaine* » et « *Hoeksche Waard - Parc d'activités* ». L'échangeur A4-A29 y constitue un important lieu d'établissement d'activités industrielles. Le scénario « *Hoeksche Waard - Parc Nord* » prévoit lui aussi un désenclavement routier, mais pas sous la forme d'une autoroute telle que l'A4. Le scénario « *Hoeksche Waard l'Ouverte* », enfin, ne prévoit pas de nouvelle liaison afin de ne pas attirer de dynamique supplémentaire.

Ces scénarios sont principalement destinés à alimenter la discussion sur les relations entre ville et zone rurale, qui ne doit d'ailleurs pas se limiter aux relations entre Rotterdam et le Hoeksche Waard, mais peut être élargie à de nombreuses autres régions qui connaissent la même problématique. Les scénarios forment également la base d'un débat sur l'approche à privilégier. Faut-il choisir une approche plus dynamique, ou convient-il de se montrer plus conservateur ? Les quatre scénarios illustrent quelques positions qui peuvent être adoptées devant le changement. En effet, il n'y a absolument pas de consensus sur le rôle futur du Hoeksche Waard. Pour l'illustrer, on peut évoquer la forte opposition entre les visions du spécialiste en aménagement du territoire Frank D'hondt et du professeur Dirk Frieling.

S'il ne tenait qu'à lui, Frank D'hondt voudrait voir exploiter le potentiel logistique du Hoeksche Waard. Continuer à miser sur l'agriculture sur le long terme lui semble une démarche dépassée et reposant selon lui sur un fondement stratégique douteux. De même, mis à part l'ouverture, il ne voit pas de grande plus-value paysagère dans l'activité agricole.<sup>cccix</sup>

Dirk Frieling, en revanche, estime que le transport entre Rotterdam et Anvers ne peut pas servir de prétexte pour qu'un branchement routier vienne transformer le Hoeksche Waard en lieu d'habitat régional ou en parc d'entreprises. Selon lui, il convient de réfléchir surtout à la signification du Hoeksche Waard pour le secteur agricole.<sup>cccx</sup>

Ces deux positions ont été définies à l'occasion de la manifestation d'architecture « *AIR-Zuidwaarts/Southbound* ».

La sixième édition d'*Architecture International Rotterdam (AIR)*, organisée en 1998/1999, était placée sous le signe du débat sur les relations entre ville et campagne ; la manifestation se déroulait notamment dans le Hoeksche Waard – une indication de plus que le

sujet prêtait à controverse.

Les quatre scénarios, joints à d'autres documents de planification et des recherches d'artistes, ont été utilisés comme points de départ pour huit équipes de projet chargées de concevoir huit futurs possibles pour le Hoeksche Waard.

Ces projets, outre leur objet propre, témoignent également d'une prise de position possible devant les scénarios soumis. Si les projets sont plus complexes et combinent diverses options, ils manifestent ainsi en creux une propriété particulière de la méthode du scénario : on y cherche souvent à formuler des scénarios présentant un maximum de divergences. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles les scénarios ne se prêtent que difficilement à une réalisation. La réalité, en effet, est bien plus nuancée qu'un scénario et consiste souvent dans la combinaison d'un très grand nombre d'aspects et d'options. Les scénarios sont dès lors à considérer comme une première ébauche grossière de classement et d'articulation.

Les huit projets pour la manifestation AIR sont beaucoup plus innovants et d'ailleurs plus riches. S'ils traitent bien sûr des relations entre ville et campagne, ils se prononcent également sur des aspects comme le rôle de la gestion de l'eau dans la région, un élément absent des quatre scénarios du « *Plan de territoire pour le Hoeksche Waard 2010-2030* ». De même, la manifestation AIR s'interroge bien davantage sur le rôle que pourrait jouer l'agriculture. Il est vrai que dans le cadre du « *Plan de territoire pour le Hoeksche Waard 2010-2030* », le scénario « *Hoeksche Waard l'Ouverte* » envisage un rôle accru pour l'agriculture, mais bien des possibilités d'investissement concret y restent à formuler.

Le cas du Hoeksche Waard a fait apparaître que les scénarios peuvent orienter la « réflexion publique » dans une direction donnée. Ils peuvent focaliser les débats, déterminer l'objet des discussions. Le projet par scénario que nous venons d'examiner axe la discussion sur l'opposition entre dynamisme (« rapidité ») et lenteur. La manifestation AIR montre que bien d'autres approches sont possibles.

#### **4.2.4 La formule de l'Appel ouvert (« Open Oproep »)**

Une mission de projet peut s'interpréter de multiples manières. Il existe un grand nombre de façons de traiter la problématisation qu'elle incarne. Il n'y a pas qu'une seule solution « juste » ou « correcte ».

Les projets que suscite un concours d'architecture sont autant d'illustrations d'attitudes qui peuvent être adoptées par rapport à la mission. Chacun offre une approche différente d'un lieu et d'une problématique. Chaque équipe de projet possède sa propre vision. Cette démarche permet de disposer d'une diversité d'observations, d'opinions et d'idées. Chaque équipe de projet propose une autre

vision d'avenir, et chaque contribution à un concours peut être considérée comme une surprise et une révélation.

En un sens, de tels projets constituent des scénarios d'un possible avenir.

Nous allons développer cette idée en examinant la procédure de sélection de « *l'Appel ouvert* ».

La sélection de concepteurs-projeteurs dans le cadre de marchés publics constitue une tâche importante du *Vlaamse Bouwmeester* (Architecte des bâtiments publics flamands). Pour la procédure de sélection, ce service a opté pour « *l'Appel ouvert* ». Si la description de la méthode de sélection ne fait pas mention de façon explicite de la notion de scénario, on peut néanmoins y retrouver clairement plusieurs principes de la pensée par scénario : « Als er iets is wat Open Oproep voor bouwheren bewezen heeft, dan is het wel de verscheidenheid van aanpakken en mogelijkheden. Daarnaast wil Open Oproep ontwerpers ook uitdagen om ontwerpend te blijven zoeken, verschillende mogelijkheden te verkennen, gebruikelijke paden en pasklare oplossingen in vraag te stellen, deskundigheid en ervaring in te zetten voor vernieuwing en los te breken uit het eigen specialisme. [Si l'Appel ouvert aux maîtres d'œuvre a pu prouver une chose, c'est bien sans doute la valeur de la diversité des approches et des perspectives. En outre, l'Appel ouvert veut mettre les concepteurs-projeteurs devant le défi de rester en recherche dans leurs projets, de continuer à explorer les possibles qui s'ouvrent, de mettre en question les sentiers battus et les solutions toutes faites, d'engager les compétences et l'expérience au service de l'innovation et de se libérer de leur discipline au sens étroit.] »<sup>cccxi</sup>

L'autorité flamande veut faire de ses bâtiments publics des manifestations visibles de la démocratie. Dans son rôle de maître des ouvrages, elle ne souhaite pas s'identifier avec un seul style architectural. En effet, il n'existe pas de point de départ absolu. C'est pourquoi l'Architecte public flamand entend mettre l'accent sur la diversité des approches et des solutions. « Van bij de aanvang heeft de Vlaamse Bouwmeester benadrukt dat zijn aanstelling geen eenvormigheid of zelfde stijl bij de overheidsgebouwen zal inhouden, maar dat verschillende visies en opvattingen in architectuur en ruimtelijke inrichting aan bod zullen komen. Hiermee benadrukt hij dat vooral het zoeken naar architectuur van belang is en dat dit zoeken op verschillende waardevolle manieren kan gebeuren [L'Architecte public flamand a d'emblée souligné qu'en acceptant sa mission, il ne comptait pas promouvoir une uniformité ou une identité de style pour le construit public ; au contraire, il souhaite faire droit à des visions et des conceptions différentes, voire divergentes, de ce que peuvent être l'architecture et l'aménagement spatial. Ce faisant, il veut insister sur le fait que l'important, c'est la recherche d'architecture, une recherche qui peut se poursuivre selon des modes différents ayant chacun leur

valeur].»<sup>cccxi</sup> Cette déclaration manifeste l'approche pluraliste de l'Architecte public flamand, une diversité qui marque aussi l'Appel ouvert et qui est d'ailleurs une caractéristique typique de la pensée par scénario.

La première étape de la procédure de « *L'Appel ouvert* » est la rédaction d'une définition du projet par l'Architecte public. Cette définition décrit les attentes et les ambitions de l'Architecte public dans le cadre du projet. La notion prête souvent à confusion ; le « Petit lexique des grands mots » la commente en ces termes : « Het is niet de bedoeling dat de bouwheer precies omschrijft welk soort gebouw hij nodig heeft. Met andere woorden: een projectdefinitie is geen opsomming van eisen, waarbij oppervlakten en volumes worden aangegeven. Een projectdefinitie bepaalt de cultureel-maatschappelijke ambities van een project. Het zegt wat de bouwheer eigenlijk wil bereiken met het gebouw... De projectdefinitie is gebaseerd op de visie en het filosofisch inzicht dat de bouwheer heeft op het project dat hij wil verwezenlijken. [La définition du projet n'implique pas que l'Architecte public décrive de façon précise le bâtiment dont il a besoin. En d'autres termes, cette définition n'est pas une énumération d'exigences avec mention de superficies et de volumes. La définition de projet détermine les ambitions culturelles et sociétales du projet en question. Elle indique ce que l'Architecte public souhaite atteindre par la construction du bâtiment... La définition de projet se base sur la vision et l'idée philosophique qu'a l'Architecte public du projet qu'il veut réaliser.] »<sup>cccxi</sup>

Le point de départ est donc la vision qu'a l'Architecte public de la signification du futur ouvrage dans la société. Quant à la forme ou au programme, la liberté laissée au concepteur est très grande. Le report de la mise en image est également un trait caractéristique de l'urbanisme-scénario. La liberté qui caractérise la définition de projet témoigne aussi d'une approche moins prévenue vis-à-vis de la notion de projet, favorisant son caractère innovant.

Toutes les définitions de projet sont remises à l'Architecte public flamand, puis publiées au *Bulletin des adjudications*, dans le *Journal Officiel de l'Union Européenne* et dans des revues internationales, de façon à respecter les règles européennes sur la concurrence.

Les concepteurs intéressés remettent un portfolio reflétant leur vision et un certain nombre de leurs réalisations. Ce dossier permet leur inscription à tous les projets, bien qu'ils puissent marquer une préférence pour une ou quelques-unes des définitions de projet.

Sur la base des portfolios, l'Architecte public flamand opère une première sélection de dix concepteurs-projeteurs.

La commission de sélection (composée du maître de l'ouvrage, de l'Architecte public flamand, du Directeur-Général de l'administration des marchés publics, des bâtiments et des infrastructures subsidiées,



ainsi qu'éventuellement des usagers) choisit les cinq concepteurs les plus appropriés. Ce choix vise à une diversité maximale de visions dans les propositions. La pluriformité est également un élément fondamental dans la méthode par scénario.

Une réunion avec les cinq équipes sélectionnées est l'occasion d'expliquer la mission plus en détail, et le moment où sont remis le dossier du projet et l'engagement en vue d'une mission d'étude limitée. Elle est complétée par une visite au site.

Il est demandé aux cinq concepteurs-projeteurs retenus de réaliser une mission d'étude dans laquelle ils expliciteront leur projet de vision et l'approche qu'ils entendent mettre en oeuvre. A ce stade, il n'est donc toujours pas question d'un projet définitif. Il est également demandé aux concepteurs-projeteurs d'indiquer la composition des équipes avec lesquelles ils souhaitent travailler. Ces missions d'études reviennent à formuler cinq interprétations possibles et divergentes de la mission ; on peut par conséquent les assimiler à cinq scénarios d'approches possibles.

La phase de réalisation des cinq missions d'études peut être vue comme une exploration des possibilités, comme un élargissement du cadre de pensée sur le projet. Le report de la fixation de ce dernier peut être considéré comme un processus de maturation.

Parmi ces cinq « scénarios », la commission de sélection choisira celle qu'elle juge le plus approprié. Lors de cette sélection, la définition du projet constitue un outil important ; de même, le choix du donneur d'ordre est primordial pendant cette phase.

La présentation des cinq visions peut se faire individuellement ou collectivement, en présence de toutes les équipes de projet. L'Architecte public flamand défend les présentations collectives parce qu'elles fournissent aux équipes l'occasion de prendre connaissance des autres visions.<sup>cccxiv</sup> C'est une mesure de *feedback*, un retour d'information auquel contribuent aussi le rapport d'attribution du marché et la publication des lettres de projet. Dans les lettres de projet, l'Architecte public flamand, outre les projets auxquels des marchés sont attribués, publie aussi les projets non retenus. Le but de cette démarche est de favoriser une culture de débat dans la pratique architecturale et, en outre, de faire place à l'ensemble des projets dans notre mémoire collective.<sup>cccxv</sup>

Ce n'est qu'à ce moment que commence le travail de réalisation du projet définitif. Le report de cette réalisation montre à suffisance l'importance accordée à la recherche et au temps nécessaire à l'exploration préalable des différentes possibilités.

La collaboration entre l'équipe de projet et le donneur d'ordre est essentielle aux yeux de l'Architecte public flamand. Cette collaboration, selon lui, constitue l'une des grandes différences entre

L'Appel ouvert et un concours. Dans le cas d'un concours, le dossier retenu est un projet définitif, réalisé sans collaboration étroite avec le maître de l'ouvrage. L'Appel ouvert est autre chose et plus que la sélection d'une équipe et de la vision et de l'approche qui sont celles de cette équipe. On peut y voir un exercice d'élargissement du champ de vision, une manière de présenter au donneur d'ordre la multiplicité des possibles dans le cadre de sa demande. Le projet définitif pourra d'ailleurs s'écarter considérablement de ce qui a été présenté dans le cadre de la mission d'étude.

L'Architecte public flamand part du principe que la recherche est tout aussi importante que le résultat final. Cette approche de processus est également celle de la pensée par scénario. Ainsi, le « scénario » retenu pourra servir de point de départ pour la discussion entre le donneur d'ordre et le maître d'oeuvre.

Différentes priorités de l'Architecte public flamand ont un air de ressemblance avec la pensée par scénario. Dans sa procédure, la méthode du scénario elle-même est surtout présente pendant la phase des missions d'étude. Les principales différences entre ces missions d'étude et les scénarios plus classiques résident à mon avis dans l'horizon temporel et le niveau d'échelle (cf. aussi la section 1.7).

Les « scénarios » sont surtout mis en œuvre comme outil de recherche des différents possibilités qui se présentent. Ils reportent le moment de la fixation du projet définitif et, partant, de la définition de l'image finale et du programme. Ce report ménage la possibilité d'un regard plus large sur la mission, qui stimule l'imagination et permet la création d'un contexte favorable à l'innovation. Ainsi donc, « l'Appel ouvert » recourt à la « méthode du scénario » surtout pendant la phase d'élaboration des visions.

L'insistance sur l'innovation, l'élaboration de visions et la recherche-projet sont des signes du caractère prospectif marqué des missions d'étude.

En outre, ces « scénarios » sont des incitants intéressants pour le débat architectural, auquel l'Architecte public flamand veut contribuer par la publication de l'ensemble des cinq missions d'étude. Les projets qui ne seront pas réalisés peuvent avoir un impact aussi grand sur ce débat que ceux qui le seront.

Cela étant, les scénarios non retenus n'ont généralement qu'une influence minimale sur le projet final. Un seul scénario est choisi et il n'y a pas de combinaison entre scénarios. La pluriformité ne se traduit dans le résultat final que de façon limitée (cf. aussi la section 1.7).

Peut-être « l'Appel ouvert » pourrait-il faire preuve d'un peu plus de souplesse à cet égard, encore qu'il faille nuancer cette réserve : en effet, les cinq « scénarios » vont quoi qu'il en soit influencer la vision du donneur d'ordre ; ils seront donc tous en quelque sorte présents

pendant la concertation de celui-ci avec l'équipe de projet gagnante et pourront, de cette façon, avoir une incidence sur le résultat final. Les éléments plus intéressants des autres scénarios pourront ainsi percoler dans le projet choisi. Ce phénomène est également favorisé par les présentations collectives des projets.

Parmi d'éventuelles pistes intéressantes, on peut songer à faire collaborer différentes équipes sur un même projet : la diversité des visions pourrait de cette manière être maintenue et venir enrichir le résultat final. Si une telle collaboration est recommandée par l'Architecte public pour certains projets, l'intervention de celui-ci cesse après l'attribution du marché ; il dépendra donc du maître de l'ouvrage qu'une telle collaboration aura ou n'aura pas lieu.

#### 4.2.5 Hypothèses et alternatives du Schéma de structure de Gand

Un Schéma de structure est un document de gestion donnant un cadre et une orientation en vue d'une structure spatiale souhaitée. Il indique une vision à long terme du développement spatial du territoire sur laquelle il porte.<sup>cccxvi</sup> La planification structurelle va donc de pair avec des choix pour l'avenir.

Dans le « *Schéma de structure de Gand* » ces choix, appelés « hypothèses », sont présentés en les confrontant avec une ou plusieurs alternatives. Ces hypothèses représentent les options retenues, les alternatives donnant d'autres possibilités qui sont comparées aux hypothèses. De cette manière, les différentes voies possibles sont évaluées les unes par rapport aux autres. Hypothèses et alternatives peuvent par conséquent être considérées comme des scénarios possibles pour l'avenir.

Pourquoi les auteurs du plan ont-ils choisi de recourir à ces hypothèses et alternatives ? Pourquoi cette façon de présenter les concepts spatiaux retenus ? La méthode du scénario a-t-elle été utilisée lors du processus de choix, ou s'agissait-il plutôt de mieux faire comprendre ces derniers et de mieux fonder les principes du *Schéma de structure* ? Le concept des hypothèses et alternatives constitue-t-il plutôt un outil de conception ou s'agit-il d'un outil de soutien aux nombreuses négociations menées sur le *Schéma de structure* ? Ce concept était-il destiné avant tout à l'usage des auteurs eux-mêmes, ou plutôt à celui de personnes n'ayant pas participé directement au projet ?

Afin de mieux cerner ces questions, il m'a semblé intéressant de vérifier le moment où les hypothèses et alternatives sont intervenues dans le cours du projet. De même, il m'a semblé judicieux d'examiner dans quelle mesure et de quelle manière ces hypothèses et alternatives ont évolué pendant les différentes phases du projet. Pour cette recherche, j'ai pu utilement bénéficier de la possibilité qui m'a été donnée de consulter des documents de travail internes et de

m'entretenir avec Carl Dejonghe, du *Service d'urbanisme et de planification spatiale [Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning]* de la ville de Gand.

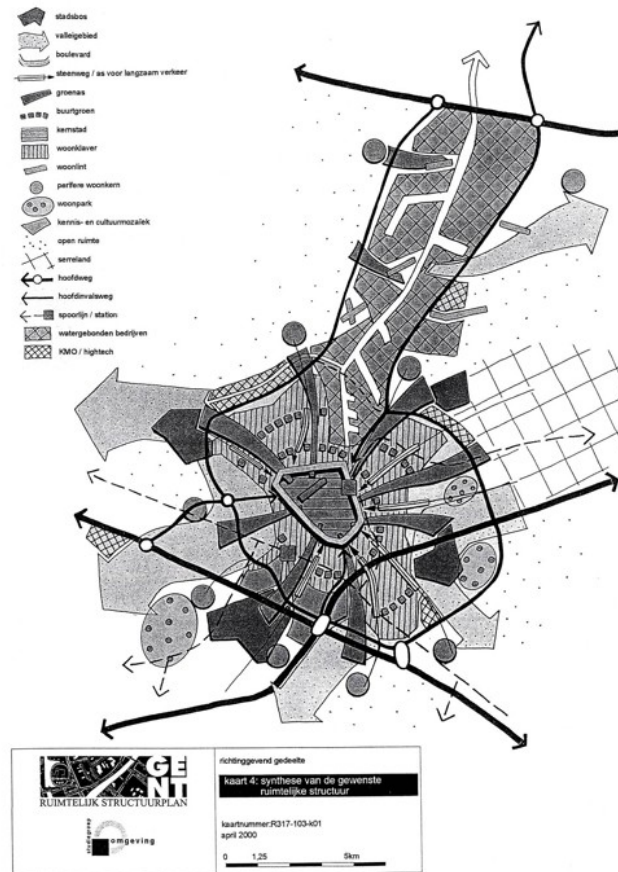
À quel moment l'idée de recourir au concept des hypothèses et alternatives a-t-elle surgi au cours du projet? Dans la première version de la partie directrice (avril 2000), il n'en est pas encore question. Il faut attendre la deuxième version de cette partie (mai 2000) pour voir les choix présentés sous cette forme. En d'autres termes, une vision du développement spatial souhaité pour Gand était développée avant même qu'il soit question d'hypothèses et d'alternatives. Cette structure spatiale souhaitée se trouve résumée dans la figure suivante, qui date d'avril 2000 (cf. figure 33). L'idée de recourir au concept des hypothèses et alternatives a surgi après la soumission de la première version de la partie directrice au Collège et à la Commission du Conseil communal.

Au cours des premières discussions, la nécessité de donner un fondement plus explicite des choix s'est imposée. Pourquoi tel choix et pas tel autre? Les possibilités étaient pourtant multiples?<sup>cccxvii</sup>

En première instance, les hypothèses et alternatives ont donc servi à fonder les choix déjà effectués. Elles permettaient de mettre en lumière pourquoi certains choix étaient plus intéressants que d'autres. Une meilleure justification et un bon cadre de compréhension sont favorables à la mobilisation d'un soutien au projet (cf. section 8.4). Ainsi, mieux étayer une vision contribue à la qualité et l'importance du consensus autour du projet et du support dont il peut bénéficier.

Du fait que les hypothèses et alternatives n'ont pas servi à l'élaboration de la vision, il ne faudrait bien entendu pas conclure que les auteurs n'aient pas soigneusement pesé leurs décisions. Au contraire, le projet se base sur une réflexion approfondie sur le contenu souhaitable de la structure spatiale future et sur les principes nécessaires à sa réalisation. Tout projet qualitatif est le résultat d'un processus d'évaluation et d'exploration. Toutefois, ce processus se déroule d'une manière difficile à comprendre pour les personnes extérieures; aux personnes peu familiarisées avec la démarche projective, il est difficile d'en dégager les motivations sous-jacentes. En effet, le processus d'évaluation et de comparaison des choix possibles n'a pas un caractère suffisamment explicite pour cela. Certains choix, clairs pour l'urbaniste ou le planologue chevronné, ne le seront pas ou le seront beaucoup moins pour les personnes extérieures à la discipline. De plus, pour certains choix, la « meilleure » solution n'a pas du tout un caractère d'évidence. Cette « meilleure » solution est, de plus, fortement tributaire du but et des priorités que l'on se donne.

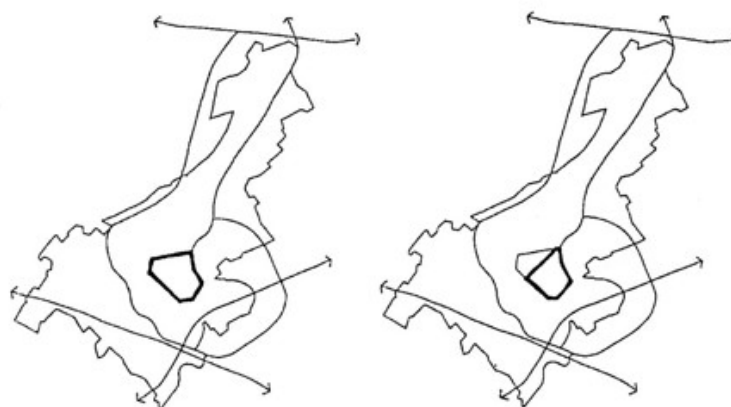
Figure 4.30 :  
Schéma de structure de Gand, Synthèse de la structure spatiale souhaitée. (Ville de Gand, 2000-2002)



Un exemple de ce fait est l'hypothèse de la transformation du périphérique intérieur en boulevard urbain.<sup>cccxviii</sup> Dans cet exercice, deux tracés pour la partie nord de la route régionale R40 sont évalués l'un par rapport à l'autre. Le premier tracé longe la Gasmeterlaan, le deuxième la Begijnhoflaan. Il existe donc, dans cet ordre, une « grande » variante et une « petite » variante. La grande variante nécessite un nombre assez important d'interventions dans l'infrastructure de circulation. Les carrefours de la Neuseplein et des Palinghuizen, par exemple, doivent dans ce cas être réorganisés de fond en comble. Le désenclavement de certaines fonctions et projets doit être revu. De même, il faut créer une jonction avec la Gasmeterlaan pour le trafic automobile allant dans la direction du Palais de Justice. Néanmoins, c'est sur le grand tracé du périphérie

intérieur que le choix s'est porté, cela dans le but d'éviter l'isolement des deux quartiers de ceinture défavorisés du Brugse Poort et du Rabot. En faisant voir qu'un grand tracé pour la R40 transformée en boulevard urbain augmentera la qualité de vie de ces quartiers, il est plus aisé de faire comprendre pourquoi une restructuration de plus grande ampleur s'impose.

Figure 4.31 :  
Hypothèse et concept alternatif pour le boulevard urbain. (Ville de Gand, 2000-2002)



Toute alternative a ses avantages et ses inconvénients. Pour les évaluer correctement, il est important de comprendre les conséquences des choix possibles. Pour les personnes étrangères au processus de conception et peu familières de la discipline, il peut donc être nécessaire d'explicitier ces avantages et inconvénients afin qu'elles comprennent mieux la motivation de tel ou tel choix. C'est ce que permettent de faire les hypothèses et alternatives : elles sont en effet associées à des conséquences tant générales que concrètes. Tout comme dans le projet « *Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas* », le recours à la méthode du scénario a pour but de favoriser la compréhension. Le cas présent s'en écarte cependant par le fait que cette compréhension a surtout pour but de contribuer à la mobilisation du soutien. L'intention du projet « *Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas* » est plutôt de sensibiliser les responsables politiques à être attentifs aux évolutions sociétales et leurs conséquences spatiales ; il s'agit, en d'autres termes, d'un outil de nature somme toute éducative.

De même, il est très important que les différentes hypothèses soient mises en relation réciproque : c'est une base importante pour la motivation de tel ou tel choix. Il ne faudrait pas que les diverses options retenues se contredisent et s'entravent. En insistant sur ce fait lors de la justification des choix, on donne également à mieux comprendre la cohérence d'ensemble du « *Schéma de structure de*

*Gand* ».

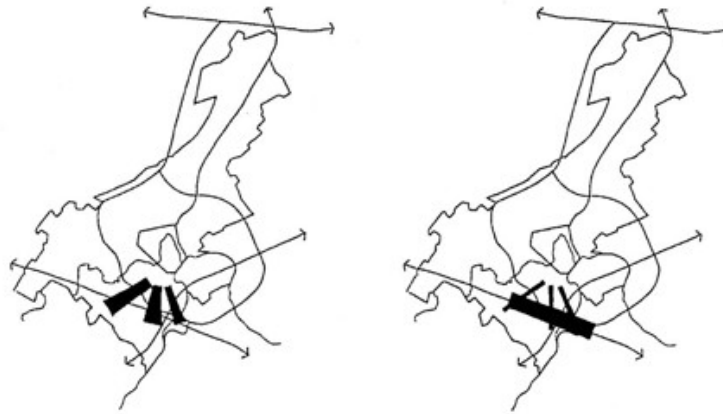
L'exigence de cohérence entre les choix opérés semble aller de soi ; cependant, en rendant explicite cette cohérence et en montrant les relations entre les différents choix, on se donne un avantage supplémentaire. Les hypothèses, ce faisant, deviennent des repères permettant de maintenir les positions adoptées. En explicitant la cohérence des hypothèses, on peut faire voir qu'il serait difficile de changer de position sur un seul des aspects impliqués. Si, au cours des discussions, un membre du collège des bourgmestre et échevins ou de la commission du conseil communal changeait de position sur tel ou tel choix, les hypothèses et alternatives permettent d'attirer son attention sur le fait qu'il n'est pas judicieux de modifier sans autre forme de procès des options isolées, au risque de compromettre l'effet des autres choix.<sup>cccix</sup> Une fois les grandes lignes fixées, il s'agit de les respecter : il est impossible de les remettre sans cesse en question.

Une bonne vue de la cohérence d'ensemble permet par ailleurs de se focaliser sur la qualité globale du *Schéma de structure* et non sur les conséquences isolées qui pourraient moins convenir à un individu ou un groupe de personnes donné.

Un exemple d'une telle exigence de cohérence est fourni par l'hypothèse relative à la structuration spatiale de la « mosaïque sud ».<sup>cccxx</sup> Celle-ci sera développée dans le sens d'un « parc de connaissances » rassemblant des entreprises à haute technologie et des institutions d'enseignement supérieur. Cela étant, il convient de se demander si ce « parc de connaissances » doit s'implanter le long de trois axes de développement (Kortrijkse, Zwijnaardse et Hundelgemse steenweg) ou le long de l'E40.

Le « *Schéma de structure de Gand* » choisit les trois axes de développement, à la perpendiculaire de l'E40. En effet, ces axes permettent une liaison aisée par les transports en commun : partant toutes trois de la gare ferroviaire Gent-Sint-Pieters, les chaussées existantes sont déjà partiellement équipées de lignes de tramway ; l'idée consiste donc à développer celles-ci.

Figure 4.32 :  
Hypothèse et concept alternatif pour la mosaïque sud. (Ville de Gand, 2000-2002)



Cette hypothèse est dès lors couplée à un choix concernant l'organisation des zones proches des gare ferroviaires.<sup>cccxxi</sup> On opte ici pour un développement différent mais complémentaire des zones à proximité des gares de Gent-Sint-Pieters et de Gent-Dampoort. Le développement de l'environnement de la gare Gent-Sint-Pieters se fera selon les principes de « Gand - ville des connaissances » ; celui de la gare Gent-Dampoort plutôt selon les principes de « Gand - ville culturelle ». Le choix opéré favorise une plus grande diversité – ce qui est d'ailleurs un aspect récurrent du « *Schéma de structure de Gand* ».

Les trois axes de développement retenus contribuent également à une plus grande diversité. Vus de l'autoroute, ils confèrent à la ville de Gand un paysage plus varié, aux zones bien reconnaissables. Un développement en corridor le long de l'E40 donnerait lieu à un paysage monotone et sans grande diversité.

Le concept des axes verts<sup>cccxxii</sup> (cf. aussi la figure 48) se trouve lui aussi renforcé par le choix des trois axes de développement. Si le choix se porte sur les trois axes, les vallées et leur paysage peuvent se prolonger jusque dans la ville. Le choix d'un développement en corridor le long de l'E40 est à l'inverse de cette hypothèse ; montrer que cette alternative détruit l'effet d'autres principes permet de mieux faire ressortir le potentiel des trois axes de développement.

L'exemple que l'on vient d'examiner fait apparaître toute l'importance du choix de l'alternative, choix de plus lié aux aspects de l'hypothèse retenue que l'on veut faire mieux comprendre. Ce fait souligne une fois de plus que la compréhension, ici, est associée à la mobilisation du soutien.



Figure 4.33 :  
L'hypothèse du regroupement des équipements culturels. (Ville de Gand, 2000-2002)



Cet aspect se manifeste également dans les illustrations des hypothèses et des alternatives. Certaines illustrations des alternatives ont été adaptées afin de mettre en évidence leurs inconvénients. De cette manière, le potentiel des hypothèses apparaît plus clairement. C'est par exemple le cas pour les choix concernant l'organisation de la culture métropolitaine<sup>cccxxiii</sup> et l'extension du commerce de détail sous la forme d'établissements de grande et moyenne distribution<sup>cccxxiv</sup>.

Pour la culture métropolitaine, le plan opte pour la concentration des équipements au sein d'un *cluster* culturel.

Le concept alternatif à cette option prévoit une dispersion des équipements culturels sur l'ensemble de la ville. L'avantage majeur d'une concentration dans un *cluster* culturel est que le public peut se rendre à pied d'un équipement à l'autre, ce qui renforce leur effet d'interaction. Cet avantage devient visible lorsqu'on observe l'illustration de l'alternative, dans laquelle les équipements culturels sont dispersés dans la ville : l'illustration a été adaptée de façon à mieux faire voir le manque d'accessibilité. En insistant sur les inconvénients de la dispersion, on met en évidence par contrecoup les avantages du regroupement.

Figure 4.34 :  
Première version de l'alternative (jusqu'à juillet 2000). (Ville de  
Gand, 2000-2002)



Figure 4.35 :  
Version adaptée de l'alternative (à partir de novembre 2000). (Ville de Gand, 2000-2002)



Figure 4.36 :  
L'hypothèse de la répartition hiérarchisée. (Ville de Gand, 2000-2002)



Pour l'organisation de l'extension du commerce de détail sous la forme de grande et moyenne distribution, l'hypothèse retenue prévoit une répartition hiérarchisée de ces établissements en fonction de leur nature et de leur taille. Les petits commerces de ville s'implantent dans ce cas le long du boulevard urbain et à certains points de concentration le long des chaussées (essentiellement le long des quatre grandes voies maîtresses). Le commerce de détail régional se situera autour des points de jonction entre les voies maîtresses et la route régionale R4. Dans le concept alternatif, la grande et moyenne distribution se développe sur toute la longueur des chaussées. Dans le schéma illustrant cette alternative, le développement des commerces de grande et de moyenne distribution se prolonge jusqu'au-delà des limites de la ville. Cette modification fait ressortir les effets négatifs de l'alternative en mettant l'accent sur la pression sur l'espace ouvert qui en résulte. En disant cela, je ne veux absolument pas suggérer que cette représentation force ou exagère la tendance au construit linéaire présente dans l'alternative. Par contre, elle confirme le fait que les alternatives font souvent mieux voir, comme en creux, ce que l'on souhaite affirmer à propos des hypothèses.

Figure 4.37 :  
Première version de l'alternative (jusqu'à novembre 2000). (Ville de Gand, 2000-2002)



Figure 4.38 :  
Version adaptée de l'alternative (à partir d'avril 2001). (Ville de Gand, 2000-2002)



Fréquemment, les hypothèses s'opposent à des développements spatiaux existants. A ce titre, elles tentent de trouver des solutions à des problématiques spatiales actuelles. L'évolution actuelle est dans ce cas présentée dans l'alternative. Dans les exemples de ce type, l'intention des auteurs ne me semble pas être une véritable évaluation des mérites comparés des deux possibilités en jeu : il est clair d'emblée qu'on y prend ses distances par rapport à l'évolution en cours. Les auteurs savent ce qu'ils ne souhaitent pas et s'efforcent de changer la situation présente. Les contours concrets de l'hypothèse peuvent dans ce cas évoluer quelque peu au cours du projet ; en revanche, l'alternative ne change pas.

Ce fonctionnement se retrouve notamment dans l'exemple déjà cité de l'organisation des commerces de grande et de moyenne distribution. Il est clair que les auteurs souhaitaient freiner la tendance à l'extension linéaire et opter pour une organisation plus compacte qui permet une meilleure maîtrise qualitative de l'espace. Les commerces de grande et de moyenne distribution peuvent être situés plus efficacement par rapport à l'espace public et aux possibilités de parking. De même, les commerces regroupés peuvent être mis plus aisément en liaison avec les transports en commun. Enfin, en réduisant l'extension du commerce de détail, on limite le gaspillage de l'espace.

L'idée du regroupement est ainsi une constante dans l'évolution de

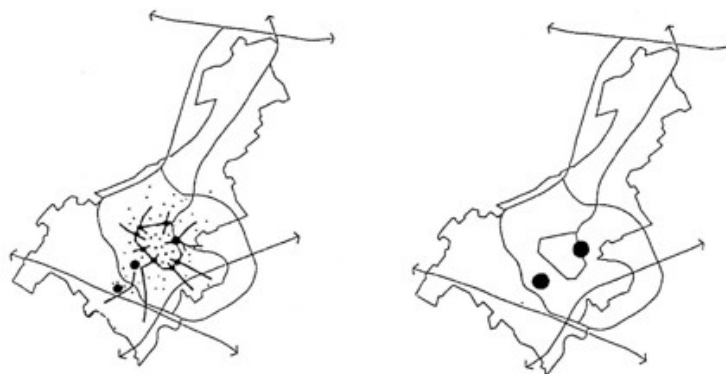
l'hypothèse au cours du projet. En revanche, il existait une certaine marge pour ce qui est de l'implantation exacte de ces commerces. Initialement, le projet ne parlait que de concentrations de commerces de détail à certains points le long des chaussées ; il n'était pas encore question du boulevard urbain en tant que lieu d'implantation des établissements de grande et de moyenne distribution, et il faut attendre la troisième version de la partie directrice pour voir mentionner le boulevard urbain en tant qu'emplacement pour ces commerces.<sup>cccxxv</sup> Ainsi, l'évaluation et l'affinement du choix n'a pas véritablement eu lieu ici entre l'hypothèse et l'alternative, mais entre plusieurs hypothèses possibles.

Cet aspect se vérifie aussi dans le choix de l'organisation des nouveaux espaces de bureaux,<sup>cccxxvi</sup> pour laquelle le projet présente d'une part une répartition hiérarchique selon la nature et l'échelle des équipements et, de l'autre, une concentration située aux abords des deux gares de Gent-Sint-Pieters et de Gent-Dampoort.

Afin de favoriser la diversité et la qualité du milieu de vie autour des gares, l'hypothèse retenue est celle d'une répartition hiérarchique, de nature à créer une diversité bien plus grande des milieux et des prix d'établissement. Selon le principe de l'hypothèse, les grands bureaux ayant une fonction de guichet ou attirant de nombreux emplois se trouvent dans des lieux accessibles à pied depuis les deux gares. Les bureaux de moyenne taille peuvent également être implantés le long du boulevard urbain et des principales lignes de transport en commun. Les petits bureaux, concernant un public et des déplacements moins nombreux, peuvent faire l'objet d'une implantation mixte au centre-ville et dans d'autres quartiers. Dans cette organisation, les abords des gares se trouvent moins phagocytés par les espaces de bureaux, ce qui en permet un développement plus équilibré.

L'alternative à laquelle s'oppose l'hypothèse consiste en un développement très compact des espaces de bureaux et renvoie aux projets de bureaux du Quartier Nord à Bruxelles. De telles zones sont désertées après les heures de travail, ce qui est un facteur de criminalité et d'insécurité. De grandes concentrations d'espaces bureaux peuvent également susciter une importante spéculation. L'alternative soutient ainsi l'hypothèse en évoquant un développement problématique dans un lieu existant.

Figure 4.39 :  
Hypothèse et concept alternatif pour les espaces de bureaux. (Ville de Gand, 2000-2002)



C'est également le cas pour le choix d'une rénovation du centre-ville pour en faire un centre vivant et animé, marqué par la mixité fonctionnelle.<sup>cccxxvii</sup> C'est ainsi qu'à côté des visites et du shopping, l'hypothèse ne perd pas de vue le logement, l'enseignement supérieur et la culture. L'alternative est conçue selon le « modèle brugeois », dans lequel la vie urbaine normale est fortement perturbée par le tourisme, le commerce et l'hôtellerie-restauration.

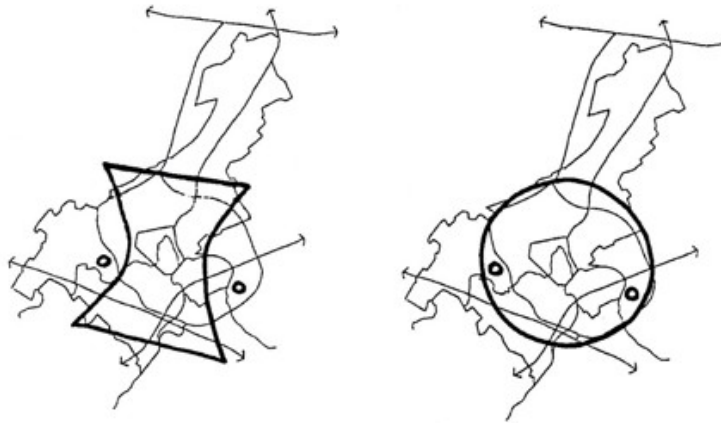
La méthode du scénario suscite aisément la discussion – un aspect lié à la diversité inhérente à la pensée par scénario : présenter côte à côte plusieurs possibilités, c'est d'emblée inciter à la comparaison et à l'évaluation.

Dans le cas des hypothèses et alternatives du « *Schéma de structure de Gand* », ce fonctionnement ne se vérifie pas forcément. L'absence de cet effet s'explique par le fait que les choix étaient opérés avant leur mise sous forme d'hypothèses et d'alternatives. Formulées comme elles le sont, elles contiennent déjà le résultat de l'évaluation, ce qui oriente la discussion dans une direction donnée d'avance. Pourtant, même dans ces conditions, la discussion joue un rôle important dans le cadre du projet. Elle permet en effet d'affiner ou de faire ressortir les arguments ; en ce sens, les échanges de vue se trouvent plutôt placés sous le signe de la mobilisation du soutien. Lorsqu'on examine l'évolution des hypothèses et des alternatives, on constate que les justifications ne cessent de s'affiner au long du projet, à mesure que les entretiens et les discussions font venir au jour de nouveaux effets des hypothèses ou des alternatives.

On trouve un bon exemple de ce fonctionnement dans la justification de l'hypothèse concernant le développement morphologique de la ville.<sup>cccxxviii</sup> L'hypothèse choisit pour ce développement le modèle du sablier, à quoi s'oppose le modèle concentrique de l'alternative. Le modèle du sablier se caractérise par des développements plus larges

des zones situées au nord (Mariakerke, Evergem, Oostakker, Lochristie) et au sud (Sint-Denijs-Westrem, Zwijnaarde, Merelbeke, Melle). Il crée ainsi une « taille de guêpe » délimitée par la vallée de la Lys à l'ouest et par celle de l'Escaut à l'est. Les configurations naturelles et physiques existantes sont ainsi respectées et exploitées en tant que marqueurs de frontières. Un avantage majeur de ce choix réside dans la facilité et la rapidité d'accès des zones naturelles et des zones récréatives vertes à partir du centre-ville, ce qui s'y traduit par une élévation importante de la qualité de l'habitat. À étudier la deuxième version de la partie directrice du plan, on constate que cet avantage ne s'y trouve pas encore mentionné.<sup>cccxxxix</sup> Alors qu'une bonne accessibilité constitue un élément essentiel de la motivation actuelle du modèle du sablier, on n'en fait état qu'à partir de la troisième version de la partie directrice.

Figure 4.40 :  
Hypothèse et concept alternatif pour le développement  
morphologique. (Ville de Gand, 2000-2002)



Le même phénomène s'observe pour le choix de la densité de développement de la périphérie.<sup>cccxxx</sup> Le « *Schéma de structure de Gand* » part du principe qu'il est préférable d'alterner forte densité et faible densité. L'alternative donnée est une densité uniforme de vingt-cinq unités d'habitation par hectare. La variation de densité a pour avantage une plus grande diversité de l'habitat. Les différents quartiers y gagnent en identité et en identification. De même, elle permet d'orienter l'implantation de l'habitat en fonction des caractéristiques des lieux : on veillera à avoir un habitat très peu dense dans les zones comportant des aires naturelles ou des paysages à protéger ; en revanche, on favorisera des densités supérieures aux environs des places publiques, des parcs et à proximité des transports en commun. Le fait que la proximité des transports en commun crée un avantage supplémentaire est évident, mais ne sera repris de façon explicite comme point fort qu'à partir de « *l'Avant-projet 4* » de la



partie directrice du plan.<sup>cccxxxi</sup>

Figure 4.41 :  
Hypothèse et concept alternatif pour l'identité des quartiers. (Ville de Gand, 2000-2002)



Les justifications s'affinent également en cours de projet pour l'hypothèse, déjà évoquée, de l'organisation de la culture métropolitaine. Ainsi, la troisième version de la partie directrice du plan ajoute, par rapport aux précédentes, qu'un regroupement des activités culturelles dans et autour du *kuip* (la « fosse », correspondant au centre historique de la ville) permet également un meilleure interpénétration avec l'hôtellerie-restauration.<sup>cccxxxii</sup>

Cet exemple montre aussi que dans bien des cas, une fois une hypothèse retenue, son élaboration concrète pourra encore faire l'objet de nombreuses discussions. Si le choix d'un *cluster* culturel est acquis, sa forme concrète va encore varier. Dans la troisième version de la partie directrice du plan, le *kuip* et ses deux extensions vers le SMAK et la Dampoort se voient compléter par une troisième extension vers l'ancien site des ACEC.

Figure 4.42 :  
*Cluster* culturel étendu (à partir de novembre 2000). (Ville de Gand,  
2000-2002)



Figure 4.43 :  
Sans le site ACEC (jusqu'à novembre 2000). (Ville de Gand, 2000-  
2002)



Figure 4.44 :  
Vliegtuiglaan au lieu de Evergemsesteenweg. (Ville de Gand, 2000-2002)

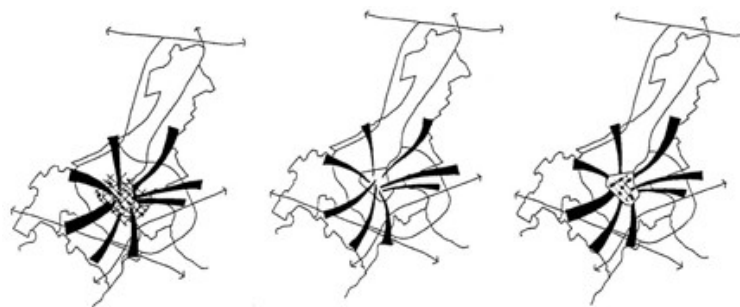


L'hypothèse relative au commerce de détail de grande distribution constitue un autre cas où, l'hypothèse étant posée, son élaboration concrète évolue au fil des discussions. Dans la version définitive des hypothèses et alternatives, elle se trouve combinée avec celle portant sur le petit commerce de ville. Dans les deuxième et troisième versions, ces deux hypothèses restent encore distinctes. Dans la version définitive, le commerce de détail régional se voit assigner les alentours des points de jonction des voies maîtresses (Evergemsesteenweg, Brusselsesteenweg, Antwerpsesteenweg et Kortrijksesteenweg) avec la R4. Dans la troisième version de la partie directrice du plan, l'Evergemsesteenweg est remplacée par la Vliegtuiglaan et l'Afrikalaan,<sup>ccccxxiii</sup> une implantation permettant de renforcer le site Weba de la Vliegtuiglaan. Dans un stade ultérieur, le plan revient à l'Evergemsesteenweg comme lieu d'implantation.

Il convient de rappeler que dans tous ces exemples, les grandes lignes de la vision étaient déjà fixées et n'étaient plus mises en discussion. Dans l'hypothèse relative à l'organisation des espaces verts dans le centre-ville en revanche, la méthode du scénario a plutôt servi à préparer le choix proprement dit. Cet exemple relève donc davantage de l'utilisation de la pensée par scénario en vue d'opérer des choix, cas dans lequel la discussion est beaucoup plus orientée vers une fin d'évaluation.

Figure 4.45 :  
Hypothèse et concept alternatif pour les axes verts. (Ville de Gand, 2000-2002)

Figure 4.46 :  
Hypothèse en alternatif concept groenassen. (Stad Gent, 2000-2002)



Dans le but d'obtenir une structure naturelle et paysagère cohérente, huit axes verts sont prévus ; dans tous les cas de figure, leur trajet du bord de la ville jusqu'à la R40 est fixé. Au-delà de la R40, il est plus difficile d'établir une jonction entre aires vertes pour créer des axes sans solutions de continuité. Pour les aires vertes situées dans le noyau urbain, il faut donc évaluer l'opportunité soit d'une continuité des axes verts malgré tout, soit d'un réseau de « points verts » séparés (parcs de quartier, jardins, toitures et terrasses verdurées, rives et berges).

Dans la deuxième version de la partie directrice du plan, priorité a été donnée aux axes verts continus. S'il sont plus difficiles à réaliser, ils recèlent la promesse d'une meilleure qualité de vie pour les quartiers centraux.<sup>ccccxxiv</sup>

Dans la troisième version de la partie directrice, on peut constater que ce sont précisément les « points verts » qui offrent la plus grande contribution à la qualité de vie parce qu'ils permettent une meilleure répartition des espaces verts.<sup>ccccxxv</sup> Les axes verts continus contribuent certes mieux à la qualité de vie des zones d'habitat à proximité immédiate, mais y contribuent moins pour les zones plus éloignées. Les « points verts », en revanche, réduisent fortement l'empreinte et la perception de la nature dans les quartiers au construit dense du centre urbain. Pour des considérations d'optimisation de la qualité du milieu de vie, la troisième version choisit une combinaison des deux solutions, destinée à contribuer à aérer la ceinture urbaine construite au XIXe siècle.

Dans cette solution, tous les axes verts se prolongent jusqu'au boulevard urbain. Ceux dont le vecteur est constitué d'un cours d'eau pénètrent profondément dans le *kuij* : le long des berges et des rives, il est plus facile de prolonger les axes verts jusqu'au centre-ville. Dans tout le centre urbain (centre-ville et ceinture du XIXe siècle), les axes

verts sont complétés par un réseau de « points verts ».

A partir du quatrième avant-projet de la partie directrice du plan, on constate que même le long des cours d'eau, le principe des axes verts n'est pas réalisable partout.<sup>cccxxxvi</sup> Leur réalisation en continu est entravée par de nombreuses portions construites jusque sur les rives. De ce fait, les axes verts sont tronqués : ceux dont le vecteur est un cours d'eau arrivent toujours au-delà du boulevard urbain, mais se terminent au bord du centre-ville. Dans la ceinture du XIXe siècle, les deux structures continuent de se chevaucher ; dans le *kuip*, par contre, ne restent que l'eau et les « points verts ».

Il est clair que les différentes possibilités ont été comparées et évaluées afin d'arriver à une nouvelle hypothèse. Les discussions successives ont conduit à l'élaboration d'une nouvelle hypothèse à la fois plus faisable et ayant des effets sur la qualité du milieu de vie d'un maximum de zones d'habitat.

Les hypothèses et alternatives ont également été à la base d'une discussion sous la forme de « débats de ville ». Trois de ces débats ont été organisés autour d'un thème différent pour chacun. Le premier débat de ville, organisé le quatre décembre 2001, avait pour thème l'habitat et la rénovation urbaine à Gand. Le deuxième débat, tenu le cinq septembre, traitait des relations entre activité et trafic. Le troisième débat, le six décembre, portait sur la nature et le paysage dans et autour de la ville.

En examinant les versions successives des hypothèses et alternatives, on constate une évolution du but poursuivi. On observe en effet un passage progressif d'un statut de document de travail à celui de document de présentation.

Initialement, les hypothèses et alternatives servent avant tout de moyen de facilitation des négociations. Elles sont considérées comme un outil utilisé de façon temporaire dans le but de convaincre des interlocuteurs lors des discussions. A l'origine, les hypothèses et alternatives n'étaient pas destinées à publication. Dans la deuxième version de la partie directrice du plan, voici ce qu'il est dit à ce propos : « In latere versies van het richtinggevend gedeelte zal dit hoofdstuk geleidelijk aan, naarmate keuzen zijn gemaakt, vervallen. [Dans des versions ultérieures de la partie directrice, cette section n'aura plus de raison d'être à mesure que les choix seront opérés.] »<sup>cccxxxvii</sup> Cette formulation fait apparaître que les auteurs souhaitaient malgré tout sous-entendre que les choix restaient toujours ouverts. Les toutes premières versions des hypothèses et alternatives sont d'ailleurs bien plus prudentes dans la formulation du choix.

La deuxième version de la partie directrice indique certes des préférences quant aux choix, mais le fait de façon bien moins assertive que dans les versions ultérieures. Par exemple, un des choix déjà effectués est annoncé comme suit : « De verdere uitwerking neigt

veeleer naar het tweede alternatief. [Pour l'élaboration future, on penche plutôt vers la deuxième alternative.] »

De même, on ne trouve pas encore la distinction entre « hypothèse » et « alternative » dans les toutes premières versions, qui emploient seulement le terme « alternative ». Il faut attendre la version de novembre 2000 pour voir apparaître le terme « hypothèse »,<sup>cccxxxviii</sup> qui permet de distinguer entre le choix qui sera poursuivi (l'hypothèse) et d'autres possibilités que l'on y oppose (la ou les alternatives).

De façon similaire, la mise en page faite une différence de plus en plus nette entre l'hypothèse et l'alternative. L'hypothèse vient systématiquement en premier, tant dans l'exposé textuel des conséquences que pour les illustrations. Les hypothèses et les alternatives prennent de plus en plus l'aspect d'un document de présentation dans lequel on s'efforce de donner l'image la plus claire possible des options du « *Schéma de structure de Gand* ».

Ainsi donc, les auteurs se sont rendus compte que les hypothèses et alternatives n'avaient pas seulement leur utilité pendant les discussions préparatoires au *Schéma de structure*. Ce concept pouvait aussi servir après coup, en particulier pour faciliter la saisie des grandes options du plan.

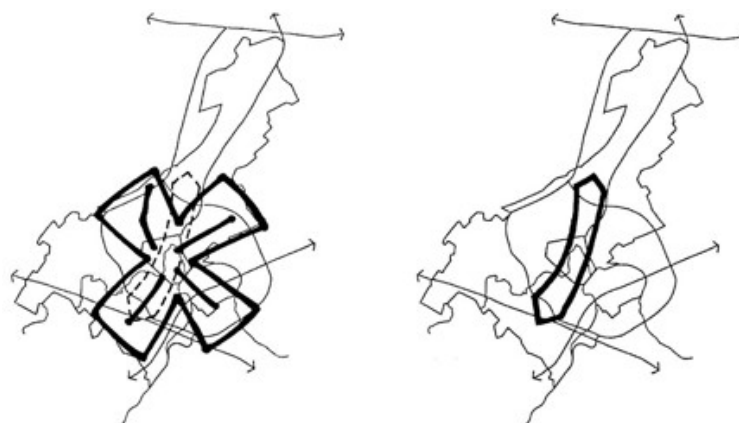
Cette fonction des hypothèses et alternatives découle de certaines caractéristiques typiques de la pensée par scénario. En effet, les hypothèses et alternatives sont présentées sous la forme d'une explication très compréhensible et associées à des illustrations claires. Les textes servent à l'explication ; quant aux croquis, ils donnent en un coup d'œil une image concrète de ce que telle ou telle option signifie pour Gand. La division de la vision globale en options distinctes contribue elle aussi à cet effet. Un schéma de structure qui synthétise tous les aspects de la vision est nettement plus complexe, et donc plus difficile à comprendre. Un tel document devient plus accessible après que l'on aura parcouru les hypothèses et alternatives. Je suis dès lors d'avis que la publication des hypothèses et alternatives était une excellente décision, d'autant plus qu'elles ont paru dans la partie informative du « *Schéma de structure de Gand* » de façon à ne pas nuire à la force juridique de la partie directrice.

Les hypothèses et alternatives ont également contribué à l'affinement du concept, la rédaction de ces hypothèses et alternatives obligeant à une plus grande explicitation. Lorsqu'il faut rédiger les choses de façon explicite, on les fixera plus rapidement et avec une plus grande précision. De même, il faudra rendre les choses de façon aussi simple que possible, en supprimant ce qui est superflu et en ne gardant que le nécessaire. Ce faisant, les auteurs découvriront eux-mêmes de nouvelles choses dans la matière rédigée. Les hypothèses et concepts ne sont donc pas seulement un document de présentation en soi ; ils aident en outre les auteurs dans la rédaction d'un concept affiné qui

renforce la présentation.

Dans le concept global, l'idée de quadripartition joue un rôle primordial. Gand la quadripartition n'apparaît que dans « *l'Avant-projet 2* » de la partie directrice, daté d'avril 2001.<sup>cccxxxix</sup> La quadripartition a vu le jour à partir des hypothèses et alternatives et des discussions auxquelles elles ont donné lieu. Il s'agit en fait d'un affinement de l'hypothèse du modèle morphologique du sablier (cf. figure 43). Le modèle quadriparti en forme de trèfle s'obtient en supprimant du modèle du sablier la zone portuaire au nord et la vallée de l'Escaut supérieur au sud. L'alternative opposée au modèle en trèfle est le développement selon un axe nord-sud, proposé dans des plans antérieurs de politique spatiale pour Gand.

Figure 4.47 :  
Hypothèse et concept alternatif pour Gand quadripartition. (Ville de Gand, 2000-2002)



Le concept de cette quadripartition découle dans le fond aussi de l'hypothèse de la ville « digitée », qui s'étend le long des chaussées et absorbe les villages environnants dans l'ensemble urbain. L'alternative est constituée par une ville compacte entourée de villages distincts et au fonctionnement plus au moins autonome. Cette hypothèse a disparu au cours de l'évolution du projet. L'hypothèse de la quadripartition peut être considérée comme une représentation simplifiée et plus épurée de l'hypothèse de la ville digitée.

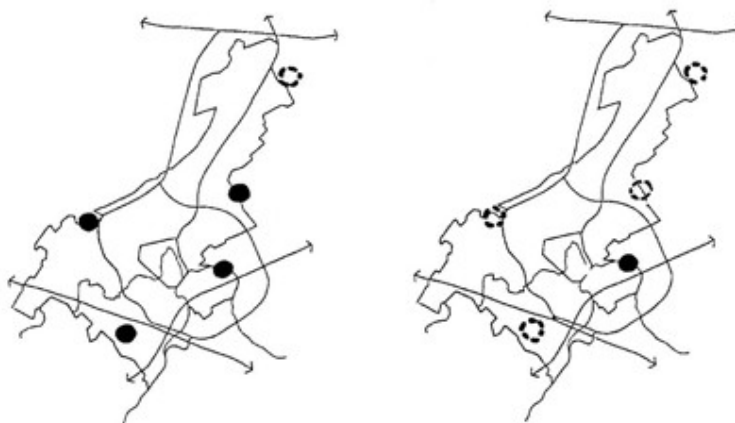


Figure 4.48 :  
Hypothèse et alternatives pour la délimitation du territoire  
métropolitain. (Ville de Gand, 2000-2002)



La structure quadripartie de la structure spatiale souhaitée pour Gand revient dans plusieurs domaines.<sup>cccxi</sup> C'est ainsi que le projet considère quatre « lobes » d'habitat périphérique, quatre chaussées à développer en voies maîtresses pour les transports publics, quatre pôles verts (extension des Bois de Vinderhout, de l'Ancien aérodrome d'Oostakker, des Gentbrugsemeersen et du site des Châteaux de Zwijnaarde) et quatre parcs d'entreprises.

Figure 4.49 :  
Hypothèse et concept alternatif pour les pôles verts. (Ville de Gand,  
2000-2002)



L'emplacement exact des parcs d'entreprises a fait l'objet de bon nombre de discussions ; le concept de « *Gand quadripartie* » a été un facteur essentiel dans la décision définitive les concernant. On a en effet opté pour quatre parcs d'entreprises régionaux situés aux points d'intersection entre la R4 et les quatre voies maîtresses principales.<sup>cccxli</sup> Cette implantation permet d'assurer un bon accès tant par les transports en commun qu'en voiture, même en venant de la ville.

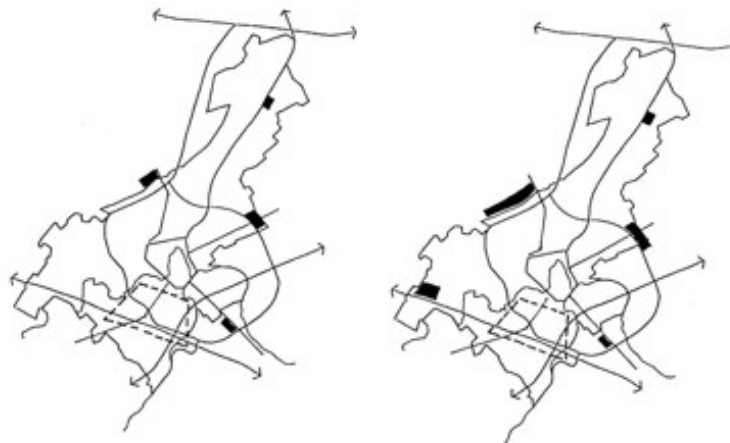
Les zones concernées sont les suivantes : Durmakker-Est le long de l'Evergemsesteenweg, Volvo-Trucks et les terrains attenants de part et d'autre de l'Antwerpsesteenweg, l'Ancienne gare de triage de la SNCB près de la Brusselsesteenweg et Flanders Expo près de la Kortrijksesteenweg.

En raison du concept de la quadripartition, la zone située le long de l'E40 près de Drongen disparaît.

Ce choix permet de conserver le caractère paysager de la zone de cultures et de pâturages située au nord de la voie rapide, de même que son rôle pour l'agriculture mixte à petite échelle. De la sorte aussi, Drongen peut se développer pleinement en tant qu'agglomération dans l'espace rural. Cette évolution s'inscrit mieux dans l'hypothèse du modèle du sablier. Une extension de Durmakker vers des aires plus axées sur la voiture nuirait à la valeur naturelle et archéologique de cette zone. De même, une extension favorisant la voiture de la zone proche de l'Antwerpsesteenweg compromettrait son rôle de zone de floriculture et d'horticulture.

Dès le début, on a opté pour une inscription dans le projet de la demande de terrains industriels supplémentaires en fonction de la structure souhaitée. En d'autres termes, l'impératif d'une structure spatiale judicieuse et cohérente prime sur une maximisation quantitative de la réponse à la demande de terrains industriels supplémentaires. Cet aspect se trouve mieux justifié dans le cadre du concept de quadripartition.

Figure 4.50 :  
Hypothèse et concept alternatif pour les terrains industriels. (Ville de Gand, 2000-2002)



Les hypothèses et alternatives ont également joué un rôle important dans la naissance du concept global du « *Schéma de structure de Gand* ». Ce concept a été élaboré en six étapes<sup>cccxliii</sup> au cours

desquelles les hypothèses les plus importantes ont été intégrées dans une représentation relativement simple de la vision globale.

Étape 1 – On part du modèle du sablier, qui respecte la structure naturelle de Gand. Ce modèle donne lieu à une « taille de guêpe » délimitée par la vallée de la Lys à l'ouest et la vallée de l'Escaut à l'est.

Étape 2 – Ce motif (*pattern*) morphologique est interrompu par le port au nord et la vallée de l'Escaut au sud, déterminant une quadripartition. La ville s'étend dans quatre « lobes » d'habitat périphérique.

Étape 3 – Cette quadripartition se voit renforcée par la présence de quatre chaussées qui seront développées en tant que vecteurs pour les principales voies maîtresses des transports en commun.

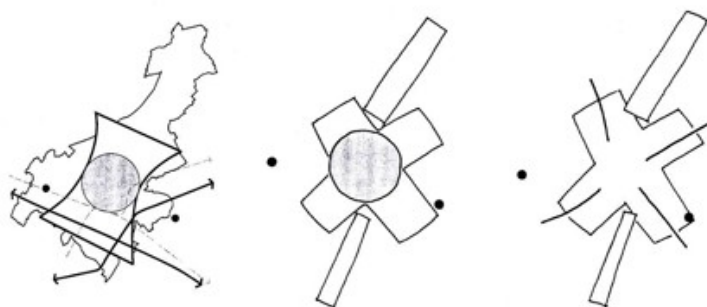
Étape 4 – La petite et la grande ceinture forment d'importants éléments de structuration. Les routes régionales R40 et R4 répartissent le trafic au niveau urbain et métropolitain respectivement.

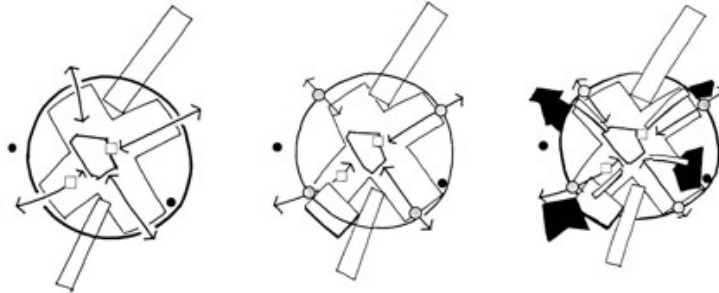
Étape 5 – Des fonctions urbaines telles que commerces, bureaux et services s'implantent le long du boulevard urbain (R40). Les fonctions métropolitaines, telles que terrains industriels régionaux et zones réservées au commerce de détail métropolitain, sont localisées aux abords des points d'intersection de la R4 et des quatre chaussées.

Étape 6 – On développe quatre pôles verts à fonction récréative, reliés chacun au centre urbain par un axe vert.

Les principales hypothèses se retrouvent clairement dans ce concept global.

Figure 4.51 :  
Vision globale. (Ville de Gand, 2000-2002)





#### 4.2.6 Aperçu et mise en œuvre de la pensée par scénario

Pour les personnes extérieures à la discipline, l'urbanisme se présente comme une activité relativement complexe. Entre autres choses, cette impression est due au fait que l'urbanisme est indissociable d'un grand nombre d'autres disciplines. Notre espace est fortement déterminé par différentes évolutions sociétales. Il est dès lors nécessaire d'avoir une bonne compréhension de la manière dont l'espace est co-déterminé par une série de processus sociaux, politiques, économiques, culturels, écologiques, ...

Auke van der Woud écrit à ce propos : « Het stedenbouwkundig ontwerp is echter altijd voor niet-ingewijden een abstracte materie geweest, en ook dat gegeven heeft bijgedragen aan de moeilijke positie van het vak. Het is paradoxaal dat de stedenbouw zo direct en zo vast aan het maatschappelijke leven is verknoopt, en tegelijk zo moeilijk de maatschappelijke betekenissen van een goed ontwerp duidelijk kan maken. [Pour les personnes extérieures à la discipline, le projet urbanistique a toujours été une matière abstraite, et cette situation a elle aussi contribué à la difficulté d'assigner un statut clair à notre métier. Il est paradoxal que l'urbanisme soit lié de façon si directe et étroite à la vie sociale et, dans le même temps, qu'il lui soit si difficile de communiquer clairement les significations sociales d'un bon projet.] » <sup>cccxliii</sup>

La compréhension est favorisée par des scénarios où la forme textuelle domine. Les textes possèdent en effet un pouvoir explicatif supérieur à celui des images. De tels scénarios décrivent de manière cohérente le déroulement possible de diverses évolutions sociétales et les mettent en relation avec les effets spatiaux auxquels elles donnent lieu. Les essais de « *Scène : un quartette de scénarios spatiaux pour les Pays-Bas* » en sont un bon exemple.

Cette meilleure compréhension pourra favoriser, chez les responsables politiques extérieurs à la discipline, la conscience des conséquences spatiales de leurs décisions. C'est également un aspect que l'on retrouve dans le projet « *Scène : un quartette de scénarios spatiaux* »

*pour les Pays-Bas* ». La pensée par scénario devient ainsi une sorte d'outil éducatif.

La compréhension peut également contribuer à ce que les personnes extérieures à la discipline soient mieux à même d'apprécier les qualités d'un projet. Dans ce deuxième cas, la compréhension est plutôt placée sous le signe de la mobilisation du soutien au projet. C'est l'idée que l'on trouve dans les hypothèses et les alternatives du « *Schéma de structure de Gand* ».

La méthode du scénario favorise la communication entre les différentes parties intéressées. Au cours des discussions, il est alors possible de renvoyer à un scénario donné, par exemple pour clarifier tel point de vue adopté ou pour justifier tel choix. À propos du rôle des scénarios en tant que points de référence dans les discussions, Ed Dammers écrit : « Doordat de partijen de veronderstellingen die zij aan de scenario's ontlenen expliciet maken en met elkaar bespreken fungeren deze als referentiepunten, die de discussies meer structuur geven. [Parce que les parties impliquées rendent explicites et discutent des hypothèses qu'ils tirent des scénarios, ces derniers font office de points de référence et peuvent contribuer à la structuration de ces discussions.] »<sup>cccxliv</sup>

La méthode du scénario crée également un terrain favorable à la discussion – un aspect qui va de pair avec la diversité intrinsèque de la pensée par scénario. Lorsque plusieurs possibilités sont présentées côte à côte, elles incitent quoi qu'il en soit à une comparaison et une évaluation. Cet effet a aussi partie liée avec la souplesse inhérente à la méthode du scénario. Un plan sera présenté lorsqu'il est terminé. On pourra certes se forger une opinion sur le résultat, mais les choses y seront déjà fixées, au moins dans les grandes lignes. Un plan, dès lors, fera l'objet de critiques, alors que des scénarios donneront lieu à discussion.

La discussion permet d'explorer la position à adopter vis-à-vis d'évolutions spatiales données. Dans cette démarche, les scénarios peuvent servir à clarifier et affiner les idées à propos d'un territoire ou d'une problématique données. La pensée par scénario peut ainsi aider à tirer au clair les objectifs que l'on souhaite poursuivre, ce qui à son tour permet d'aboutir à une vision commune. L'étude à long terme « *Plan de territoire pour le Hoeksche Waard 2010-2030* » est un exemple de ce fonctionnement.

En un certain sens, la méthode du scénario est inscrite au cœur même du processus projectif. Le projet est le résultat d'un processus d'évaluation et d'exploration. Dans de nombreuses disciplines, le recours aux scénarios contribue à l'adoption d'une approche plus exploratrice et plus créative : la pensée par scénario y favorise une approche plus projective. Pour l'urbanisme cependant, familier depuis toujours de l'approche projective, le potentiel de la pensée par

scénario en tant qu'outil de projet se situe moins dans les effets d'innovation que dans la capacité à rendre explicites des images mentales, de façon à les rendre visibles et communicables.

Il m'apparaît que dans notre domaine, la pensée par scénario en tant qu'outil de projet pourra « faire ouverture » dans la mesure où plusieurs concepteurs-projeteurs, dans le cadre d'un même projet, élaborent chacun leur propre scénario. On obtient de cette manière un regard élargi sur l'approche possible *in fine*. Cette vocation potentielle des scénarios, San Verschuren la résume dans une formule frappante : « Het veranderingsvermogen van mensen – en daarmee van de samenleving – wordt begrensd door het voorstellingsvermogen. [La capacité de changement des hommes – et, partant, de la société – est limitée par leur capacité à représenter, c'est-à-dire à imaginer.] »<sup>cccxliv</sup>

C'est un aspect que l'on retrouve dans la procédure de sélection de « l'Appel ouvert ».

Par ailleurs, les scénarios peuvent être utiles par leur faculté de mobilisation du soutien au projet. On peut se servir de scénarios pour mieux étayer tel ou tel point de vue et se donner des arguments pour la vision qui y est associée, afin de trouver un soutien et créer du consensus en faveur d'un projet. C'est ce qui ressort très clairement des hypothèses et alternatives du « *Schéma de structure de Gand* ».

Les scénarios créent à la fois du support mutuel entre partenaires à la négociation et de l'implication de la part de la population – faisons remarquer cependant que la population est et reste un groupe-cible « difficile ». Par ailleurs, la mobilisation du soutien renvoie aussi à un autre enjeu possible de la pensée par scénario : méthode du scénario, en effet, peut également être considérée comme un nouvel outil de présentation.

Souvent, les outils de présentation traditionnels ne s'avèrent pas parfaits lorsqu'il s'agit d'expliquer un projet : plans, maquettes, visualisations en 3D, etc. semblent difficiles à interpréter par les personnes extérieures à la discipline. Ces outils sont excellents pour l'évaluation des qualités esthétiques d'un projet ; en revanche, ils demandent une bonne dose d'expérience s'il faut s'en servir pour juger de ses qualités sociétales. La pensée par scénario peut jouer ici un rôle utile dans un aspect étroitement apparenté à sa capacité d'aide à la compréhension.

Dans cette ligne, les hypothèses et alternatives du « *Schéma de structure de Gand* » constituent un document de présentation qui propose des voies de compréhension des conséquences des choix effectués.

Auke van der Woud décrit ce fonctionnement comme suit : « Het lijkt mij van eminent belang dat de stedenbouwkunde het publiek voor zich als bondgenoot probeert te winnen, en met het oog daarop zich eerst

richt op het ontwikkelen van nieuwe presentatietechnieken. De architecten hebben op het terrein van de publiekspresentatie de afgelopen tien jaar veel succes geboekt. Ik denk dat als stedenbouwkundigen datzelfde succes zouden willen nastreven door middel van mooie gedetailleerde tekeningen en maquettes, ze tevens inhoudelijk voor de architecten zouden capituleren. De presentatie van de stedenbouwkunde moet misschien op een heel ander terrein worden uitgewerkt: dat van het stedenbouwkundig vooronderzoek. De relatie met het publiek komt dan niet met een mooi beeld en een vlotte toelichting tot stand, maar met informatie die tot maatschappelijke keuzen kan leiden. Het stedenbouwkundig vooronderzoek kan natuurlijk niet dezelfde vorm krijgen die vroeger het ideaal was. Er zal gezocht moeten worden naar nieuwe methoden en technieken, zoals scenario's ... [Il me semble d'une importance primordiale que l'urbanisme tente de se faire un allié du public et, dans cette perspective, s'attache au développement de nouvelles techniques de présentation. Ces dix dernières années, les architectes ont engrangé de jolis succès sur ce plan. J'estime que si les urbanistes tentaient d'obtenir un même succès en présentant de beaux croquis bien détaillés et de jolies maquettes, ils capituleraient devant les architectes même sur le plan du contenu. Peut-être la présentation des projets urbanistiques demande-t-elle de passer par une tout autre voie : celle de l'étude préliminaire. La relation avec le public, alors, ne passe pas par de belles images et des commentaires bien rodés, mais par le biais d'informations susceptibles de conduire à des choix sociétaux. L'étude urbanistique préliminaire ne peut évidemment pas adopter la forme autrefois tenue pour idéale. Il faut se mettre à la recherche de nouvelles méthodes et de nouvelles techniques, comme les scénarios ...] »<sup>cccxlvi</sup>

Pour les hypothèses et alternatives du «*Schéma de structure de Gand*», il faut noter qu'elles ont été rédigées après coup. On ne peut donc pas confondre ce cas avec une étude préliminaire ; cependant, le passage que l'on vient de citer montre qu'il existe un réel besoin de tels outils de présentation.

Notre examen a fait apparaître que l'outil qu'est la pensée par scénario peut être appliqué de diverses façons. Il est frappant à cet égard que les scénarios servent souvent d'outil d'explication à l'intention de personnes étrangères à la discipline de l'urbanisme.

En cela, cet usage du scénario s'écarte des scénarios militaires.

Dans le même ordre d'idées, il faut noter que dans le domaine de la défense, la sélection des scénarios et leur positionnement réciproque n'est pas un véritable enjeu ; de même, il ne s'agit pas de se prononcer sur le caractère souhaitable ou non de tel ou tel scénario. Les scénarios militaires n'ont pas pour but de convaincre un public du bien-fondé de tel ou tel choix : ils servent avant tout à une meilleure préparation à des évolutions soudaines. Les scénarios auxquels recourt l'urbanisme

se caractérisent par une bien plus grande « façonnabilité ».

Une sélection et un positionnement bien pensés des scénarios peut fortement influencer les choix. En ce sens, la pensée par scénario peut être très directive. Comme l'attention se porte vers l'évaluation des scénarios les uns par rapport aux autres, on réduit du coup la probabilité que soient évoquées d'autres possibilités non évoquées. Par ce même fonctionnement, ils incitent moins à la critique frontale. En somme, la pensée par scénario porte en soi une contradiction fondamentale.

De même, la pluriformité est dans le fond une manière de limitation. L'idée du multiforme, nous l'associons naturellement à l'ouverture d'un champ plus ou moins vaste de possibles. Cependant, la pluriformité, dans la méthode du scénario, est aussi un moyen de focalisation du regard sur un « possible » très spécifique.



# 5

## ESPACE-PROJET ET NARRATION URBANISTIQUE

## 5.1 Analyser les récits urbanistiques

### 5.1.1 Modèles fictifs de la réalité

Selon Frank Kermode, les récits peuvent être considérés comme des « fictive models of the temporal world [modèles fictifs du monde temporel] » (Kermode 1968: 54). Il est remarquable à ce propos que ces modèles fictifs ne servent pas seulement à dire l'évolution historique d'une série d'événements ou de situations, mais que l'on y recourt également pour (re)présenter des projections dans l'avenir. Tout projet d'un paysage futur, comme nous le montrerons, se base sur un jugement implicite sur l'espace-intrigue et peut être vu comme une réaction au déroulement narratif attribué à cet espace-intrigue. Le projet permet d'intégrer les jugements de valeur associés à telle ou telle évolution historique pour qu'ils accompagnent le concepteur-projeteur dans sa quête d'une nouvelle situation spatiale. La temporalité, dans ce cas, sera une vision chargée d'idéologie sur « le cours des choses ».

Dans ce chapitre, nous étudierons quelques « genres projectifs » en tant qu'élaborations des schèmes (*patterns*) narratifs que nous avons discutés précédemment. Ils forment des trames idéologiques auxquels les concepteurs-projeteurs ont recours pour avoir prise sur la réalité historique en général et sur les transformations spatiales en particulier.

Ce raisonnement se fonde sur le constat que dans les récits fictionnels aussi, les conventions de genre sont porteuses d'une certaine charge idéologique. Dans le monde des récits littéraires, les conventions génériques se caractérisent par des conceptions générales du temps et de l'espace. L'auteur qui écrit un récit où domine le temps de l'aventure et où celle-ci débouche sur un *happy end* opte pour un autre temps que le poète tragique ou le biographe. Dans un récit d'aventures, le temps structure fortement les actions héroïques, mais très faiblement, voire pas du tout, les méditations philosophiques ou la « ligne de vie » biographique des personnages principaux. Par exemple, les récits d'aventures brillent par l'irréalisme de la

caractérisation des personnages parce que la conception du temps qui y est à l'œuvre ne permet pas une telle caractérisation. A la fin de ses voyages, Ulysse n'a pas changé d'un cheveu ; à son arrivée à Ithaque, il a besoin de l'aide d'Aphrodite pour se changer en vieillard : pour Homère, le temps de l'aventure occupe une place à ce point centrale qu'après vingt ans de pérégrinations, son héros n'a pas vieilli. Le biographe, quant à lui, pourra découvrir des traces de déclin ou de vieillissement à l'échelle des mois. Le même contraste s'observe lorsqu'on compare des récits « réalistes » modernes avec les épopées à consonances mythiques de l'Antiquité. A l'arrière-plan *du Rouge et du Noir*, il y a l'histoire de la Révolution Française et de la Restauration ; dans *l'Iliade*, c'est le monde éternel qui joue un rôle saillant. De telles images du monde n'appartiennent plus au récit, mais ont trait aux inférences idéologiques ou philosophiques venant du récepteur (cf. la vision d'Umberto Eco sur les mondes possibles dans *Lector in Fabula*). Cela fait voir aussi que les images proposées dans l'art narratif sont toujours aussi des commentaires sur un type spécifique d'expérience. L'évaluation de l'expérience humaine a besoin d'un concept adéquat du temps. En étudiant le temps, nous nous pourrions découvrir les traces du mode dont l'homme-narrateur réagit aux expériences (celle du hasard, celle de la relativité d'un projet) et de la manière dont, en imaginant des situations fictionnelles et des histoires, il tente d'avoir prise sur ces expériences. Pour les historiens de la littérature, une tâche importante est ainsi réservée à l'étude de l'imagination narrative. L'analyse en ce sens des différentes structures d'intrigue et des contrastes entre genres permet de dégager des constantes de l'expérience qui agissent dans une culture donnée et l'évolution à laquelle sont sujettes les expériences culturelles.

Dans *L'espace romanesque*, Weisgerber indique que, si nous voulons étudier « l'espace romanesque » ou celui du roman, il nous faut être attentif tant aux formes spécifiques du genre romanesque qu'à celles de l'emploi du langage : « L'espace romanesque [est une espace] verbal [qui] par définition se construit comme objet de la pensée » (Weisgerber, 1978 : 10). Weisgerber établit ici une relation claire entre la pensée de l'homme, son langage et son monde. Les schèmes de pensée de l'homme se reflètent dans le mode d'organisation de l'espace romanesque. Weisgerber ajoute que le type de narrateur choisi détermine comment l'espace est organisé. La pensée de l'espace est donc un élément primordial pour expliquer la structuration de l'espace du roman. Weisgerber pose que l'homme pense l'espace en termes d'oppositions binaires. Pour le prouver, il examine différentes études portant sur ce domaine. C'est ainsi qu'il renvoie notamment à la dialectique de Matoré : « La plupart des termes spatiaux que nous avons relevés peuvent en effet se grouper deux à deux en antinomies – à ne considérer, du moins, que la signification que leur donne le dictionnaire –, et il nous est loisible d'établir une liste de couples dialectiques (proche/lointain, haut/bas, petit/grand, fini/infini, cercle/droite, repos/mouvement,

vertical/horizontal, ouvert/fermé, continu/discontinu, blanc/noir, etc.). »

### 5.1.2 L'urbanisme et ses récits

On constate que les différents projets réunis sous le terme global de « récits urbanistiques » peuvent chacun être rangés dans un genre spécifique. Pour expliciter ce constat, nous élaborons d'abord un modèle de théorie littéraire afin d'analyser les textes selon un angle d'approche où deux composantes importantes pour les distinctions génériques occupent une place centrale. Ces deux composantes sont le temps et l'espace. Le but est atteint par le recours au concept bakhtinien de chronotope (mot qui, littéralement, signifie « espace de temps »). Le modèle théorique et littéraire que nous établissons repose sur cinq éléments d'analyse textuelle, à savoir l'intrigue, le schème de pensée, la scène (*setting*), les types d'acteurs et le développement. Dans ce cadre de recherche théorique, nous vérifions systématiquement quelles sont les caractéristiques syntagmatiques des projets et, dans un deuxième temps, à quel chronotope de genre ou d'image du monde ces caractéristiques correspondent. Le « schéma de lecture » que nous avons établi nous permet de dégager l'image du monde (= l'idéologie) dominante d'un récit urbanistique ; il constitue l'outil pivot de cette recherche.

Une première partie de ce chapitre est consacré au type d'intrigue, ou chronotope d'espace-intrigue. Celui-ci est déterminé par l'image du monde du concepteur-projeteur. C'est dans ce cadre que l'on fournit une réponse à la question : « qu'est-ce qui domine dans l'intrigue – le trajet (dans le cas du chronotope dialogique) ou le point final (dans le cas du chronotope téléologique) ? ». Le concept de chronotope réunit en effet les mots grecs *chronos* et *topos*, qui signifient respectivement espace et temps ; il relie les coordonnées temporelles et spatiales. Le premier élément temporel nommé s'attache au schème de pensée du concepteur. Ce paragraphe s'attachera aux différentes actions qu'il ou elle entreprend pour élaborer son projet. « Quel concept, quelle conception du monde, c'est-à-dire quelle image du monde, se cache-t-il derrière le projet ? Comment le concepteur tente-t-il de le réaliser ? Fait-il appel pour cela à une méthodologie projective spécifique ? A-t-il recours à des éléments particuliers ? » Ensuite, les aspects spatiaux seront analysés plus en détail (4). L'aspect spatial comprend la scène (*setting*) au niveau du chronotope de l'espace-action, mais aussi la construction globale du récit au niveau du chronotope de l'espace-intrigue. L'intrigue renvoie à son tour à l'image du monde de l'urbaniste. « Quels sont les éléments spatiaux saillants dans le cadre du projet ? Quels sont les éléments constructifs du projet urbanistique ? Quels sont les éléments structurants au sein du projet ? » Ce qui implique aussi les questions suivantes : « Quelle est l'intrigue au cœur du schème de pensée du concepteur ? Quel but

veut-il atteindre par son projet et à quel genre ressortit cette tentative ? » De même, notre analyse s'attache brièvement au type d'acteurs impliqués dans le projet ; celui-ci est en effet en relation avec le chronotope de l'espace-intrigue. Enfin, notre analyse se conclut par un jugement sur les projets urbanistiques en tant que projets ayant un développement ascendant ou descendant, dynamique ou statique. Une telle analyse approfondie à l'aide des cinq éléments fondamentaux de la narration permettra de disposer de résultats objective dévoilant l'image du monde du projet et de l'urbaniste.

## 5.2 Hoog Kortrijk, Secchi-Viganó, 1990

### 5.2.1 Introduction

Depuis 1960, les environs de 't Hoge près de Courtrai en Belgique voient s'implanter un nombre croissant de fonctions venues du centre-ville. Au fil du temps, Kortrijk-Zuid regroupe ainsi un ensemble complet de fonctions urbaines, sans que cette partie de la ville ne soit sentie ou vécue comme un espace urbain à part entière. Cette situation ne pouvait pas durer.<sup>cccxlvii</sup>

Dans son article « *Secchi, een Italiaan die anders nadenkt over de stad [Secchi, un Italien qui pense la ville autrement]* », Geert Vandepitte écrit : « Door de Italiaan Secchi in 1990 uit te roepen tot laureaat van de wedstrijd Hoog Kortrijk, was het niet meteen de bedoeling om internationale stedenbouwkundige concepten te importeren. In de eerste plaats luidde de opdracht anders na te denken over de problematische verhouding tussen de binnenstad en wat we toen nog 't Hoge noemden. [En désignant en 1990 l'Italien Secchi comme lauréat du concours Hoog Kortrijk, l'intention première du jury n'était pas d'importer des concepts urbanistiques internationaux. Car la mission principale des participants consistait à penser autrement le rapport problématique entre le centre-ville et ce qui à l'époque s'appelait encore 't Hoge.] »

Jusqu'alors, cette « problématique » n'avait jamais été considérée d'un point de vue urbanistique, chose qui ne se ferait qu'avec le concours organisé en 1990 pour Hoog Kortrijk par l'Intercommunale de développement régional de la vallée de la Lys [Intercommunale voor Streekontwikkeling Leiedal], en son nom propre et au nom de la ville.<sup>cccxlviii</sup> Le concours comportait une double mission : d'une part, assurer la cohérence interne et la structuration de Hoog Kortrijk, d'autre part, assurer la liaison entre le centre historique et la concentration urbaine autour de Hoog Kortrijk dans le but de maîtriser la croissance chaotique de la périphérie sud de la ville.

« Dit initiatief komt net op tijd, zowel voor Kortrijk zelf, als voor de reflectie toegespitst op dit soort probleemgebieden. De problematiek die er wordt onderzocht, is immers ook van toepassing op de versplintering van andere middelgrote steden. Naast de stedenbouwkundige aanleg van het studiegebied zelf, wordt op deze wijze ook het vraagstuk van de ongestructureerde periferie aan de orde gesteld. Het esoterische debat over ruimtelijke fragmentatie krijgt daardoor een meer concrete invulling. Abstracte redeneringen worden er tastbaar gemaakt door de aanduiding van precieze interventies. Hoog Kortrijk wordt een testgeval voor een theorievorming die haar wortels zoekt in de prototypische uitwerking van een algemeen vraagstuk. [Cette initiative vient à son heure, tant pour la ville de Courtrai elle-même que pour la réflexion orientée vers ce type de zones à problème. En effet, la problématique étudiée vaut également pour le fractionnement d'autres villes moyennes. Outre l'aménagement urbanistique de la zone étudiée en tant que tel, la mission du concours permet aussi de poser la question de la périphérie non structurée. Le débat ésotérique sur la fragmentation spatiale s'en trouvera investi d'un contenu plus concret. Les raisonnements abstraits deviendront plus tangibles par la description d'interventions précises. Hoog Kortrijk sera un cas d'essai pour une théorisation qui cherche ses racines dans l'élaboration prototypique d'une question générale.] » (Smets 1990: 45)

Selon le jury, parmi les quatre projets remis, seul celui du professeur milanais Bernardo Secchi, du cabinet d'architectes Associati Secchi-Vigano, donnait une réponse fondamentale aux deux questions de la problématisation.<sup>cccxlx</sup> La décision de recommander ce projet pour exécution à la municipalité se fonde sur la conviction que ce plan, par son sens aigu des réalités, répond le mieux aux exigences énoncées dans le programme, mais aussi et surtout sur le fait que le projet en question est celui qui correspond le mieux aux conditions locales et aux traditions du lieu. On s'attend à ce que cette proposition, sans brusquer le cours des choses, pourra profiler la zone de Hoog Kortrijk en tant que district urbain à part entière et cela, de manière à la fois souple et efficace. Par son approche raffinée et sa cohérence, ce projet constitue une inflexion heureuse et judicieuse de la situation existante.<sup>ccccli</sup> Les trois autres projets étaient signés Rem Koolhaas, Stéphane Beel et Bob Van Reeth.

### 5.2.2 Parti urbanistique du projet

Un déplacement du centre-ville de Courtrai jusqu'à Hoog Kortrijk en périphérie est un vrai voyage : chaque espace manifeste une autre composition, une autre structure, et dit un autre moment de l'histoire de la ville, de sa population, ses décisions, sa culture. Le thème mis en avant par les urbanistes Secchi et Vigano dans leur projet Hoog Kortrijk consiste dans la mise en relation d'un certain nombre d'objets

et de tissus urbains jusqu'alors sans lien avec l'environnement et la topographie du paysage. Tout d'abord, le projet examine la possibilité de créer un ordre spatial dans Hoog Kortrijk, tant pour l'ensemble du territoire concerné que pour ses sous-zones, de façon à ce que celles-ci puissent fonctionner correctement.<sup>cccli</sup>

« Deze delen en centra zijn onderling verbonden via een hoofdas die de regio van noord naar zuid doorkruist en, zoals wij zullen zien, het stroomgebied van de Leie en de Schelde verbindt. Op verschillende punten doorsnijdt een reeks horizontale assen de stad: rivieren, wegen en spoorwegen. Zij lopen van west naar oost of omgekeerd. [Ces sous-zones et centres sont reliés entre eux par un axe principal qui traverse la région du nord au sud et qui, comme nous le verrons, relie les bassins de la Lys et de l'Escaut. A divers points, la ville est traversée par une série d'axes horizontaux : rivières, artères, lignes de chemin de fer. Ces axes vont d'ouest en est ou inversement.] » (Secchi 1992)

Figure 5.1 :  
Secchi-Viganò, Hoog Kortrijk, La « galette ».

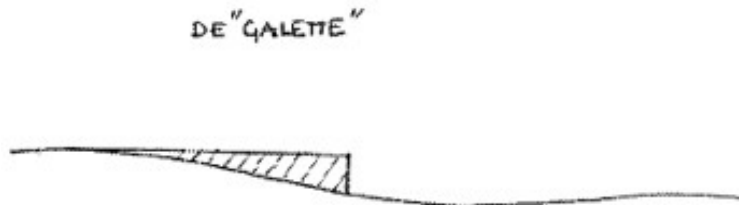
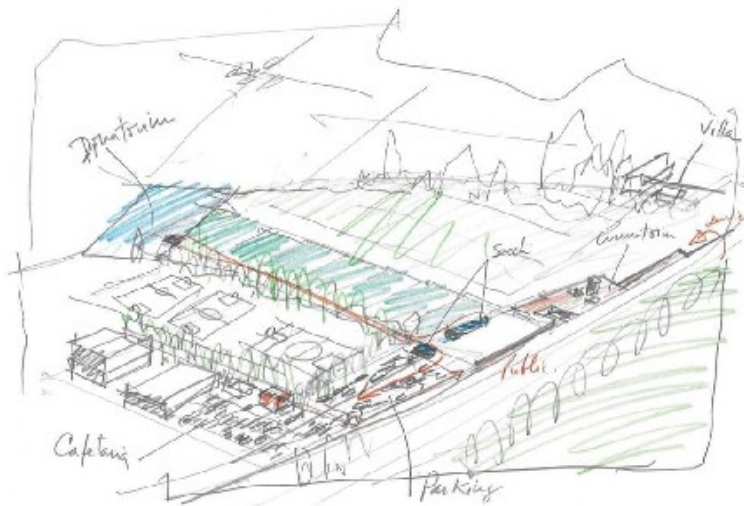


Figure 5.2 :  
Secchi-Viganò, Hoog-Kortrijk.





Secchi propose d'apprendre à voir Courtrai comme une ville ayant plusieurs centres dont chacun a ses caractéristiques propres et est en mesure de porter de façon appropriée une série de fonctions existantes ou nouvelles<sup>ccclii</sup> : « In het structuurplan voor Kortrijk worden allereerst de verschillende delen van de stad onderkend en de basiskenmerken van elk belicht. Ze worden bouwstenen voor het stedenbouwkundige plan. (...) Het is geenszins onze bedoeling de stad Kortrijk een vorm op te dringen, maar wel deze te 'onderkennen' in hetgeen reeds bestaat en haar vooral toch niet te negeren! (...) De stad kan dan gestructureerd worden rond een centrale strook (een centrale as met aan weerszijden de verschillende centra). De strook is toegankelijk via de open noord- en zuidkant en via de talrijke zijwegen, horizontale assen die de stad doorsnijden. Het tegenovergestelde dus van de 'gesloten vorm' van de stad met een straalvormig middelpunt. (...) In de globale strategie die wij met betrekking tot de stad Kortrijk voorstellen, is het onderkennen van de grote betekenis van de noord-zuidas van cruciaal belang. Deze as is een fysieke en ideële structuur. Via deze as worden de verschillende plaatsen achtereenvolgens met elkaar verbonden waarbij de as doorsneden wordt door de verschillende stadsdelen en het 'stedelijke materiaal': een park, de kaden langs de rivier, een spoorlijn, een groenstrook, een snelweg, een galette, een rij bomen, een boulevard, een tweede park. Op deze as kunnen wij diverse onderdelen onderscheiden: verschillende weggedelen, verschillende ordeningen van zones aan weerskanten van de as en verschillende functies van deze bebouwde ruimten. (...) Op deze as hoeft niet noodzakelijkerwijze slechts één lijn van openbaar vervoer te lopen, maar wel is van belang dat men zich hier voornamelijk met het openbaar vervoer verplaatst en dat het autoverkeer tot het minimum wordt beperkt. Voetgangers moeten op veel plaatsen, zo zij al niet het alleenrecht krijgen, dan toch minstens de belangrijkste weggebruikers worden. Er moeten etalages komen en de winkels moeten gemakkelijk toegankelijk worden. Ook moeten de trottoirs langs deze as breed zijn, met zorg ontworpen en met zoveel mogelijk bomen beplant. (...) De noord-zuidas vormt de basis voor de nieuwe open stadsstructuur. Op en langs deze as zijn de verschillende deelcentra van de stad gelegen. Sommige deelcentra zijn duidelijker aanwezig dan de andere. Dit heeft te maken en met de vorm en met het programma. Op beide elementen zal in de toekomst moeten worden gewerkt. Nieuwe belangrijke stedelijke activiteiten zullen in de toekomst op deze centrale stadsas moeten worden verankerd. Op die manier wordt een voldoende programmatische dichtheid verwezenlijkt die essentieel is voor een stedelijk functioneren. Naargelang de soort activiteit, bereikbaarheidseisen, grootte, ... kan voor iedere belangrijke functie de 'beste plaats' op de centrale as, en liefst in een centraal gebied, worden onderzocht. Zo is bijvoorbeeld afgesproken dat een eventuele nieuwe handelsconcentratie op het meest zuidelijke punt van de as zal worden gesitueerd, als eindpunt van de actuele stadsontwikkeling als

tegenhanger van het noordelijk gelegen shoppingcentrum. Een plaats die tegelijkertijd goed toegankelijk is vanuit de verschillende stadswijken en vanuit de regio. [Le schéma de structure de Courtrai distingue en premier lieu les différentes parties de la ville et en décrit les caractéristiques de base. Elles constituent les unités constitutives du plan urbanistique. (...) Nous n'avons absolument pas l'intention d'imposer une forme à la ville de Courtrai ; cette forme, nous voulons cependant la 'reconnaître' dans l'existant et surtout ne pas l'ignorer ! (...) La ville peut alors être structurée autour d'un ruban central (un axe central le long duquel s'étagent plusieurs centres). Le ruban est accessible par le nord et le sud, ouverts, ainsi que par quantité de voies latérales, des axes horizontaux qui traversent la ville. C'est donc tout le contraire de la 'forme close' d'une ville radiocentrique. (...) Dans la stratégie globale que nous proposons pour la ville de Courtrai, la reconnaissance de la signification majeure de l'axe nord-sud est un facteur crucial. Cet axe est une structure tant physique qu'idéelle. Il relie successivement les différents lieux, l'axe lui-même étant coupé par les différentes parties de la ville et par le 'matériel urbain' : un parc, les quais le long de la rivière, une voie de chemin de fer, un ruban vert, une autoroute, une galette, une rangée d'arbre, un boulevard, un deuxième parc. Sur l'axe, nous pouvons distinguer diverses composantes : différentes sections de la chaussée, différents ordonnancements de zones de part et d'autre de l'axe, différentes fonctions associées à ces espaces construits. (...) Sur cet axe, il ne doit pas forcément n'y avoir qu'une seule ligne de transports en commun ; par contre, il importe que l'on s'y déplace surtout par les transports en commun et que le trafic automobile y soit limité à un minimum. Dans de nombreux endroits, les piétons, même s'il n'y sont pas les seuls à circuler, doivent à tout le moins devenir les principaux usagers des voies. Il faut prévoir des vitrines, les commerces doivent être aisément accessibles. Il faut aussi que les trottoirs le long de cet axe soient larges, qu'ils soient conçus et aménagés avec soin, et arborés dans toute la mesure du possible. (...) L'axe nord-sud constitue la base de la nouvelle structure ouverte de la ville. Les différents centres de la ville sont situés sur et le long de cet axe. Certains centres ont une présence plus manifeste que d'autres ; cela s'explique par la forme et par le programme, et il conviendra de travailler sur ces deux éléments à l'avenir. De nouvelles activités urbaines importantes devront être ancrées sur cet axe dans le futur. De cette manière, on pourra assurer une densité programmatique suffisante, ce qui est une condition essentielle du fonctionnement urbain. Selon le type d'activité, les exigences d'accès, la taille, ..., on pourra rechercher pour chaque fonction importante l'implantation la plus adéquate sur l'axe central, de préférence dans une zone centrale elle aussi. Par exemple, il est convenu qu'une concentration commerciale éventuelle sera située à l'extrémité sud de l'axe, marquant un point terminal du développement urbain actuel et faisant pendant au centre commercial situé au nord. C'est un endroit aisément accessible, tant depuis les

différents quartiers de la ville que depuis la région tout entière.] »  
(Secchi 1992)

La structure ouverte suggérée pour la ville ouvre des possibilités nouvelles pour le développement urbain. Elle supprime l'opposition entre centre-ville et reste de la ville. La zone périphérique de Hoog Kortrijk est intégrée à la structure globale de la ville : elle n'est plus une zone située à l'extérieur du noyau urbain, mais une des parties centrales de l'ensemble urbain. La reconnaissance de l'existence de plusieurs centres donne un statut nouveau et supérieur à plusieurs parties intéressantes de la ville. La structuration de ces centres (et de l'ensemble de la ville) autour d'un axe permet le regroupement d'activités – qui est l'essence de la vie urbaine – d'une manière nouvelle et plus réaliste.<sup>cccliii</sup>

Cette promotion de l'axe nord-sud en tant que vecteur de la structure urbaine demande une révision de la forme et de l'aménagement du domaine public sur l'axe. Dans le passé, il est déjà apparu que les espaces publics peuvent être les principaux outils de structuration urbaine. Des éléments tels que rues, places publiques, ruelles et boulevards sont des typologies connues qui conserveront leur valeur dans de nombreux quartiers de la ville. Pour les zones périphériques, cependant, il convient de développer de nouveaux types d'espaces publics. C'est ainsi que Secchi développe pour la zone périphérique de Hoog Kortrijk une nouvelle forme de domaine public, qu'il appelle la « galette ». Des architectes tels que Bernardo Secchi et Manuel de Sola Morales défendent le développement de formes contemporaines pour les espaces publics et leur utilisation comme outils de restructuration et de développement de nos villes.

Il est difficile d'associer immédiatement une idée claire à la notion de « galette », qui ne renvoie pas à des images connues comme la rue, la ruelle, le boulevard et le parc. La « galette » est une hypothèse qui, comme Secchi le dit lui-même, ne peut prouver sa capacité d'ordonnement que par sa réalisation. L'image de la galette est évoquée par fragments : c'est un grand espace plat ; sur le terrain légèrement ondulé de Hoog Kortrijk, elle se voit pourvue d'une épaisseur et d'une grandeur données (= trente à cinquante mètres en largeur, parfois quelques centaines de mètres en longueur). Des bâtiments peuvent venir s'y greffer. La galette est le centre fonctionnel d'une zone déterminée, l'espace n'étant plus défini par le construit qui l'entoure, comme c'est le cas pour les rues ou les places publiques. Le caractère essentiel des galettes réside dans le traitement de la surface au sol ; chacune aura son identité propre. Elles peuvent mettre le bâti environnant, dispersé, en relation avec leur propre espace, les ordonner et le rendre reconnaissable.

Dans les plans initiaux pour Hoog Kortrijk, Secchi prévoit trois de ces galettes, destinées chacune à devenir le point de référence et le centre fonctionnel et morphologique d'une partie donnée du territoire de

Hoog Kortrijk : une première galette devait se situer le long de la Kennedylaan, aux Halles, une autre devant l'université et une troisième le long de l'Ambassadeur Baertlaan, à hauteur du nouveau cimetière.

Ce nouvel outil d'ordonnement contribue à la clarté et à la lisibilité d'une zone périphérique.<sup>cccliv</sup>

### 5.2.3 Image du monde et type d'intrigue

Le projet urbanistique pour Hoog Kortrijk proposé par le cabinet d'urbanistes Secchi et Vigano est à ranger dans le genre dialogique du mélodrame. Ce chronotope témoigne d'une philosophie pluraliste du temps, ce qui revient à dire que les principaux développements temporels sont les mouvements tels qu'ils sont perçus par les personnages.<sup>ccclv</sup> La stratégie d'interprétation narrative s'y distingue par un « gestuurde dialoog tussen onafhankelijk geconcipieerde 'stemmen' [dialogue orienté entre des 'voix' conçues comme indépendantes] ». (Keunen 2007)

Le chronotope mélodramatique se caractérise par un espace-intrigue dialogique : le trajet parcouru par les concepteurs y est plus important que le point final à atteindre ; l'orientation vers un but et l'eschatologie sont relégués à l'arrière-plan.<sup>ccclvi</sup>

Dans le projet pour Hoog Kortrijk, l'équipe d'urbanistes Secchi-Vigano ne poursuit pas un but ultime en raison d'une motivation idéaliste : le projet est développé d'un point de vue réaliste. Au lieu de prendre comme point de départ du projet une image finale idéaliste, voire utopique, ils se focalisent sur l'environnement et sur les éléments qui les entourent. Ce faisant, il se posent à chaque fois la question : « Ceci, que peut-on en faire ? ».

### 5.2.4 Parti conceptuel, types d'acteurs et développement

Un projet de ville s'inscrit dans un projet plus large pour une nouvelle société. Il a pour but de créer un nouvel espace de vie dans lequel des souhaits et des besoins peuvent être satisfaits. Cette mission est difficile à réaliser en raison du fait que les désirs des individus, tant pour le temps que pour l'espace, sont très différents de ceux d'un collectif.

Une ville est une composition de divers éléments urbains reliés entre eux par le concept d'espace. C'est ainsi que, pour Secchi, la ville contemporaine se compose de plusieurs « inertias ». Le terme « inertia » comprend tous les facteurs urbains qui diffèrent les uns des autres, tant par leur origine que par leur vitesse d'évolution.

« The city is no longer a melting pot, but a salad in which various ingredients are mixed while maintaining their own identities. [La ville

n'est plus un creuset, mais une salade composée, dans laquelle différents ingrédients sont mélangés tout en conservant leur identité propre.] » (Richard Sennet 1971)

Les méthode de la « modification » est proposée comme celle qui est la plus appropriée pour retrouver une cohérence. La restructuration a lieu aux niveaux sociétal, économique, politique et institutionnel et impose aux urbanistes d'imaginer de nouveaux concepts spatiaux. Par exemple, Secchi et Vigano ont élaboré une méthode de restructuration appelée « *renovatio urbis* » : cette méthodologie privilégie la vision à long terme et l'amélioration des situations existantes par des effets minimaux (= de petits moments de *kairos* distincts au sein d'un chronotope dialogique) et non par une réinvention complète orientée vers une image idéaliste de l'avenir (= chronotope téléologique). La procédure ci-dessus reflète parfaitement les exigences/les souhaits de Courtrai dans les années 1980 quant au plan futur pour Hoog Kortrijk, à savoir un concept spatial durable qui puisse, par des interventions minimales, améliorer au maximum la qualité de vie à Courtrai.<sup>ccclvii</sup>

L'urbaniste tente de pré-dire et de pré-voir l'avenir urbanistique, mais cette tentative s'avère de plus en plus difficile.

« In een wereld waarin het steeds moeilijker wordt voorspellingen te doen, weet eenieder dat hij bepaalde dingen wel en andere niet wil. Het nut van een stedenbouwkundig project is dat het eenieder over eigen plannen en die van anderen aan het denken zet en dat het afzonderlijke programma's doet samenvloeien in één project waar iedereen achter staat. [Dans un monde où la prédiction s'avère de plus en plus difficile, chacun sait pourtant qu'il souhaite certaines choses et ne veut pas de certaines autres. L'utilité d'un projet urbanistique est qu'il donne à réfléchir à chacun sur les plans qu'il propose et ceux d'autres concepteurs, et qu'il rassemble ou fusionne des programmes isolés dans un seul projet soutenu par tous.] » (Smets 1992: 50)

L'image futuriste de la ville montre une société ouverte dans laquelle de plus en plus de choses deviennent publiques. C'est là une représentation réaliste de l'avenir, telle qu'elle se donne à voir dans la société actuelle et le phénomène urbain aujourd'hui. Selon cette approche réaliste, les urbanistes ont littéralement les deux pieds dans l'espace ; ils tentent par des études de terrain de découvrir les souhaits des gens de la ville afin, dans un deuxième temps, de les traduire de façon durable dans un plan. Cela montre une fois de plus que le projet ne ressortit pas au chronotope téléologique à Eschaton de type idéaliste.

L'architecture contemporaine réinterprète les antagonismes dedans vs dehors, ouvert vs clos, privé vs public et ancien vs nouveau. L'espace public devient ainsi le futur outil d'ordonnement par excellence pour de nombreux projets urbains, comme c'est aussi le cas pour le projet Hoog Kortrijk.

Le fait qu'il s'agisse explicitement de l'espace public considéré auparavant comme ressortissant au « dehors » dangereux et que Secchi et Vigano ne tentent absolument pas de créer un « au-dedans » abrité et isolé, témoigne de l'aspect dialogique de leur projet, que leurs auteurs entendent concrétiser dans la réalité existante.<sup>ccclviii</sup>

L'idéologie évoquée ci-dessus trouve à s'appliquer dans le projet pour Hoog Kortrijk.

« Het (project) gaat uit van de landschapsvorming, het wegensel, de morfologische opbouw en andere structurerende kenmerken, maar laadt deze begrippen op door hun specifieke implicaties te onderzoeken voor elke plek. Het ontwerp fungeert op die manier als exploratie en illustratie. (...) Deze interactie tussen het algemene stadsconcept en de concrete interventie ontstaat door het thematiseren van de deelstudies. Elke oplossing zoekt zowel een antwoord voor de behandelde locatie als voor de verruimde stedelijke probleemstelling waarbinnen de locatie past. [Le (projet) part de la formation paysagère, du système routier, de la structure morphologique et d'autres propriétés structurantes, mais recharge ces éléments de nouveaux sens en examinant leurs implications spécifiques pour chaque lieu. Le projet fonctionne ainsi comme une exploration et une illustration. (...) Cette interaction entre le concept général de la ville et l'intervention concrète est produite par la thématization des études partielles. Chaque solution se veut une réponse tant pour le lieu traité que pour la problématisation urbaine plus large dans laquelle le lieu s'inscrit.] » (Smets 1992: 49)

« De hedendaagse stad zit boordevol problemen die moeilijk te ordenen zijn. Vaak is hun onderling verband nauwelijks te begrijpen. (...) Alvorens voor elk afzonderlijk probleem een oplossing te zoeken, moet men eerst de oorzaken en de onderlinge samenhang onderkennen. Pas dan kan men ze binnen een systeem van oplossingen ordenen. (...) Een 'structuurplan' is het resultaat van een meer zorgvuldig afwegen. (...) De 'structuur' van een plan lijkt sterk op het intrige, het 'complot' van een verhaal of een roman. Het is iets dat wij herkennen zonder dat het ergens duidelijk wordt aangegeven, iets waarop wij de typische kenmerken, de rollen en de houding van elk personage, de betekenis van elke plaats en elk voorwerp terug kunnen voeren. Iets dat inspeelt op de situaties waarin de personages zich bewegen en doorzichtig maakt. De structuur van een stedenbouwkundig plan is op de keper beschouwd niet anders. [La ville contemporaine connaît une multitude de problèmes qu'il est difficile d'ordonner. Souvent, il est presque impossible de saisir leurs relations réciproques. (...) Avant de chercher une solution pour chaque problème distinct, il convient de reconnaître d'abord les causes et les relations réciproques. Ensuite seulement, il sera possible de les ordonner dans le cadre d'un système de solutions. (...) Un « schéma de structure » est le résultat d'une évaluation plus soignée. (...) La 'structure' d'un tel plan ressemble fort à l'intrigue, au

‘complot’ d’un récit ou d’un roman. Cette intrigue, nous pouvons la reconnaître sans qu’elle soit dite explicitement, c’est une chose sur la quelle nous pouvons rapporter les caractéristiques typiques, les rôles et l’attitude de chaque personnage, la signification de chaque lieu et de chaque objet. C’est quelque chose qui agit sur et dans les situations dans lesquelles évoluent les personnages et les rend claires, compréhensibles. La structure d’un plan urbanistique, dans le fond, n’est rien d’autre.] » (Secchi 1992)

Selon les urbanistes Secchi et Vigano, un premier pas important dans le processus projectuel consiste à archiver des projets intéressants que l’on admire au point qu’on aurait voulu qu’ils portent notre signature.<sup>ccclix</sup>

Une deuxième étape s’attache à l’étude de terrain ouverte.<sup>ccclx</sup> Cette expérience directe et physique de la zone concernée par le projet, de sa dimension quotidienne, ainsi que la découverte de ses habitants, est un élément crucial du trajet projectif. Cette étude de terrain ouverte conduit en effet à des rencontres avec divers individus qui, tous, diffèrent de par leur passé, leur bagage culturel et leur expertise, et qui tous manifestent des expériences, des relations et des intérêts différents quant à la nouvelle partie de la ville. Ces confrontations, informelles autant que formelles, constituent le matériau d’étude ultime du projet urbanistique.<sup>ccclxi</sup> Ces contacts personnels se traduisent par une série peut-être hétéroclite de visions et de conceptions et par divers scénarios qui tantôt se complètent, tantôt se contredisent. Les rencontres dans l’espace ouvert fournissent d’importants scénarios intertextuels.

« A meeting is one of the most ancient devices for structuring a plot in the epic (and even more so in the novel). [Les rencontres sont l’un des outils les plus anciens de structuration de l’intrigue dans l’épopée (et davantage encore dans le roman).] » (Bakhtine 1981: 98)

Ces différents moments du kairós dans le processus projectuel conduisent *in fine* à un moment de kairós ultime.<sup>ccclxii</sup> Le projet urbain « final » de Secchi et Vigano est le produit d’un processus extrêmement interactif et participatif. Chaque confrontation a en effet été une source de nouveaux éléments de compréhension, de nouvelles visions et idées ; et toute cette information a été traitée de manière cohérente et systématique dans le plan urbanistique. Cette méthodologie fait du projet un « produit consensuel », capable en puissance de « parler » en exprimant simultanément plusieurs « voix ». En d’autres termes, très peu de personnes s’opposent au projet, puisque chaque individu pourra s’y reconnaître. Secchi et Vigano entrent en dialogue avec la population de Courtrai, qui sont en même temps les principaux acteurs du récit, et projettent une situation souhaitable pour les futurs « consommateurs de l’espace » en tenant compte de leurs désirs spécifiques. Le chronotope dialogique, mélodramatique, s’y déploie dans toutes ses dimensions spécifiques,

dominant le récit.

Pendant cet exercice de pensée par scénario, les urbanistes se retrouvent dans une situation risquée et se profilent de la sorte comme des « figures tragiques ». <sup>ccclxiii</sup> En effet, ils ont pour tâche d'imaginer une situation meilleure que la situation initiale. La pensée par scénario se déploie sur trois niveaux, à savoir un niveau politique (= les relations et conflits, l'interaction sociale dans la ville), un niveau géographique (= les aspects spatiaux déterminant ces relations et conflits) et un niveau architectural (= la matière donnant forme aux relations et conflits) <sup>ccclxiv</sup>, et dans deux formes de manifestation. Secchi et Vigano se réclament de la pensée par scénario de type projectif, projectivité qui est aussi une propriété du dialogique. <sup>ccclxv</sup> Pour Hoog Kortrijk, cela signifie qu'ils ont tout d'abord exploré les potentialités et les qualités présentes de cette zone périphérique, qu'ils les ont ensuite reconnues et décrites pour, enfin, les intégrer et en faire usage dans leur plan de développement à venir. Bref, on regarde l'avenir, on fait retour sur le présent et on vérifie dans quelle mesure cette image du futur peut être réalisée avec les moyens disponibles maintenant. Voilà pour expliquer l'aspect projectif de leur démarche. De plus, les urbanistes ont très concrètement mené plusieurs dialogues avec la population locale. Ces confrontations ont chaque fois conduit à de nouvelles idées et images, qui se sont traduites par de légères modifications du projet. Secchi et Vigano ont dans la tête un récit structuré par un chronotope dialogique de l'espace-intrigue.

L'espace public en tant qu'outil d'intervention dans la ville constitue la base du développement du district Hoog Kortrijk. <sup>ccclxvi</sup> Cet élément structurant est employé de manière systématique et en tenant compte de son insertion dans l'infrastructure urbaine existante. La multiplication des espaces verts, un lieu central de rencontre, d'intimité, d'échanges et d'extraversion constituent les conditions spatiales du nouvel espace public. <sup>ccclxvii</sup>

Par ailleurs, Secchi et Vigano sont connus pour leur recours aux notions imagées. Nous avons déjà évoqué les termes « d'inertia » et de « renovatio urbis », auquel on peut ajouter celui de « galette », l'un des principes ordonnateurs du bâti dispersé de la périphérie de Hoog Kortrijk. Cet outil d'ordonnement est un nouveau genre d'espace public. Les « galettes » sont de grands espaces planes qui se glissent comme des terrasses dans le paysage légèrement vallonné de l'entre-Lys-et-Escaut. Ils ont une fonction de socle sur lequel les environs et le bâti viennent s'ancrer. <sup>ccclxviii</sup> Le projet de cimetière est un exemple architectural qui met en œuvre ce principe par degrés. Le projet dans son ensemble fait voir comment Secchi souhaite relier l'espace public du district périphérique de Hoog Kortrijk avec celui de la ville de Courtrai. <sup>ccclxix</sup> L'importance donnée à la complémentarité du développement des deux districts est un signe du caractère pluraliste du mélodrame.



Un dernier principe de conception introduit par Secchi et Vigano est le concept de « zonage » – un patchwork capable de mises en relation nouvelles.<sup>ccclxx</sup> Nous y reconnaissons un signe de dialogisme au sein du pluralisme que nous venons de mentionner. Aux trois plans de la pensée par scénario évoqués plus haut, cela revient à dire que l'entrée en scène de nouveaux milieux culturels, de nouvelles géographies urbaines, de nouveaux matériaux, d'une nouvelle architecture et de nouveaux paysages doit aller de pair avec le réaménagement des anciens immeubles et d'anciennes friches industrielles.<sup>ccclxxi</sup>

La relation entre le centre-ville et de ce qui anciennement s'appelait « 't Hoge » était problématique. Tout d'abord, Hoog Kortrijk était dépourvu de cohérence interne et de structure ; ensuite, on aurait vainement cherché une liaison entre cette partie de la ville et le centre historique. C'est cette problématique qui a fait naître l'idée de l'axe nord-sud, liaison et vecteur central.<sup>ccclxxii</sup>

L'image du monde introduite par Secchi et Vigano dans ce projet est innovante, elle met l'accent sur l'importance du dialogue et plaide pour un ordonnancement historique.<sup>ccclxxiii</sup> Au lieu de s'aveugler sur un but ultime, on a égard pour les ressources disponibles telles qu'elles résultent d'une croissance historique. Dans l'élément narratif de la scène (*setting*) aussi, la synthèse des dimensions projective et dialogique manifeste la clé mélodramatique du projet.

Secchi et Vigano voient Kortrijk comme une collection de plusieurs centres ayant chacun leur caractère propre (= le pluralisme) et que pourra relier un axe nord-sud historique à condition que ce dernier soit élaboré de façon adéquate.<sup>ccclxxiv</sup> Cet axe nord-sud central est coupé selon la direction est-ouest par des entités à forte présence spatiale telles que le cours ouest-est de la Lys, la vallée de l'Escaut qui lui est parallèle et l'infrastructure ferroviaire. Enfin, Hoog Kortrijk est délimitée aussi par deux voies rapides.<sup>ccclxxv</sup> Cette trame spatiale, ou macrogéographique, constitue le cadre directeur dans lequel des projets pourront trouver leur place aux lieux les plus privilégiés. Cette trame de développement ouverte constitue le fondement de la cohérence entre des projets bien choisis et bien coordonnés.<sup>ccclxxvi</sup> Chacun de ces projets est en effet doué d'une autonomie relative qui lui permet de s'adapter aux besoins du marché, aux infrastructures futures et aux changements dans le temps.<sup>ccclxxvii</sup> Les projets architecturaux s'assemblent par le biais de la stratégie de respect pour l'ordonnancement historique, la « longue durée » de la région.<sup>ccclxxviii</sup> Selon cette structure, les nouveaux espaces publics et les interventions individuelles à petite échelle trouvent leur place au sein d'un ensemble plus vaste (= le pluralisme).<sup>ccclxxix</sup>

« However, Braudel is most concerned with the *longue durée*, the slow-moving framework in which the theatre of history plays itself out. (...) The *longue durée* is told on the scale of centuries, and the shifts in it are imperceptible to the individuals living with it.

[Toutefois, Braudel est concerné au premier chef par la longue durée, le cadre à mutation lente dans lequel se joue et se manifeste le théâtre de l'histoire. (...) La longue durée se raconte à l'échelle des siècles, et les changements y sont imperceptibles pour les individus vivant dans elle.] » (Braudel 1979)

L'image mélodramatique du monde est flexible, elle peut absorber différentes impulsions venant de l'environnement et y réagir de façon adéquate. Les différents facteurs peuvent avoir un fonctionnement indépendant ou synergique ; ils sont à même d'intégrer des changements dans le temps. En d'autres termes, le récit ne doit pas nécessairement être achevé ; il ne forme pas un ensemble clos et considéré comme la seule et éternelle possibilité. Les facteurs environnementaux ne sont pas au service d'un accomplissement ultime ou ne lui sont pas subordonnés : il s'agit là de caractéristiques téléologiques. Dans une image mélodramatique du monde, le cheminement du projet l'emporte sur une image finale « prête à projeter » ; il en va de même dans l'idéologie projectuelle de Secchi et Vigano.

« Ontwerpen wordt een werkelijk reïteratief proces. Het heeft geen begin en geen einde, zoals in de opstelling van de tentoonstelling die de voorstelling van Secchi's plan begeleidde, werd geïllustreerd. [Le projet devient un processus véritablement réitératif, sans début ni fin, comme l'a illustré la scénographie de l'exposition accompagnant la présentation du plan de Secchi.] » (Smets 1992: 49)

Dans ce récit urbanistique, les acteurs principaux semblent incontestablement être Secchi et Vigano. Pourtant, tout au long du processus projectuel, ils ne se positionnent à aucun moment comme des narrateurs globaux et omniscients. Ils n'adoptent pas la posture d'entités supérieures qui savent ce qui est bon pour l'habitant de Hoog Kortrijk. L'étude de terrain ouverte met les urbanistes au diapason de l'habitant. En concertation avec la population, ils se mettent en quête de solutions pour le nouveau district urbain. Leur voix importe.

Tout d'abord, Secchi et Vigano partent à la découverte pour reconnaître et vivre le territoire concerné par le projet afin d'y repérer autant les qualités que les limitations. Le scénario initial formé à partir de cette première connaissance fera, dans un deuxième temps, l'objet de révisions et de modifications à la suite de nombreuses confrontations, nouveaux éléments de compréhension et nouvelles perspectives.

Dans ce récit urbanistique, Secchi et Vigano sont des personnages au même titre que les habitants. Ils désirent connaître ce qui se passe à Hoog Kortrijk en tant que ville et dans la vie de ses habitants. Cette dernière information leur révèle la situation spatiale souhaitée qui les mettra en mesure de développer un plan urbanistique qui puisse

changer le « *as is* » en « *to be* ». Considérés de la sorte, Secchi et Vigano se profilent comme les deux héros de Hoog Kortrijk. Leur projet dit les souhaits de la ville. Les urbanistes se trouvent, littéralement, parmi les gens et dialoguent avec eux, mais disposent aussi de « pouvoirs » attribuables seulement aux héros. Car il faut des héros pour donner forme, dans la réalité architecturale et urbanistique, à une situation telle qu'on la souhaite.

Les membres du jury sont eux aussi des personnages importants dans le récit urbanistique. Le jury du concours désigne en effet le projet qui pourra être poursuivi et exécuté. Il est investi de la tâche privilégiée de décider, au nom de la ville et de ses habitants, dans quel récit se trouve l'intrigue gagnante pour le district de Hoog Kortrijk. Le projet gagnant est celui qui épouse le plus étroitement l'idéologie courtraisienne.

Dès le début du récit, les habitants de Courtrai sont impliqués activement dans le déroulement du projet ; de plus, ils sont les principaux acteurs futurs de l'espace projeté. Ce sont eux qui feront usage du projet ; cependant, cet usage sera-t-il celui que les urbanistes avaient en vue ? Les urbanistes peuvent certes donner une « direction » au profil d'utilisation et « l'orienter » ou le « réorienter » dans une certaine mesure ; toutefois, cette « navigation » peut être renforcée ou contrecarrée par différentes influences et facteurs environnementaux dynamiques. Secchi et Vigano développent le plan urbanistique pour Hoog Kortrijk selon la version dialogique du chronotope mélodramatique. Les urbanistes ne poursuivent pas une image (finale) idéale et ultime (= Eschaton), mais un projet dont le cours pourra, au besoin, être corrigé en temps utile et qui laisse une marge de manœuvre pour anticiper des effets externes importants. À partir de ce cadre flexible, la population de Courtrai pourra déterminer elle-même son propre profil d'usage. S'il existe un « cadre » fixe, son investissement par les usagers peut cependant être déterminé librement. Considéré depuis le chronotope téléologique – qui, lui, se focalise sur ce produit final et ultime –, cette problématique demande bien entendu une approche totalement différente. Ici, l'urbaniste crée en effet un plan ultime où tout est fixé, tout, donc aussi l'usage de l'espace. Si dans ce cas la population n'adopte pas le profil élaboré pour elle, les risques sont grands et peuvent aller jusqu'à l'échec total du projet. En revanche, un projet conçu selon l'approche dialogique permet les participations, des réorientations et des (ré)évaluations.

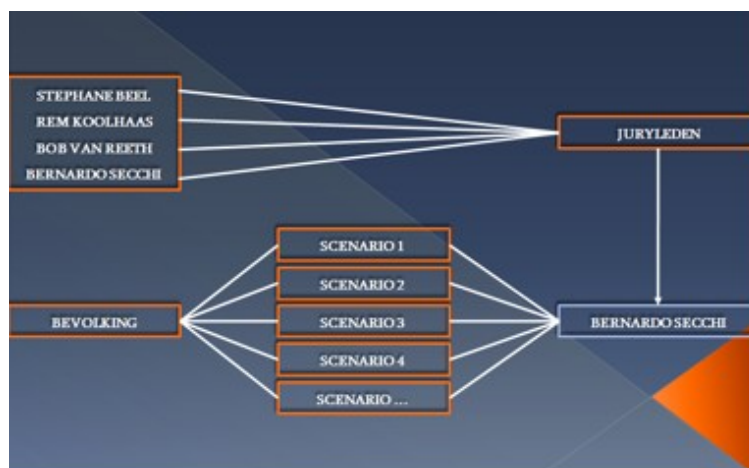
Le projet urbanistique pour Hoog Kortrijk possède une ligne de développement dynamique. La confrontation d'un scénario avec un deuxième scénario peut faire jouer une relation de complémentarité, mais aussi avoir un effet de frein. Des moments de *kairos* successifs alternent – une caractéristique typique du chronotope mélodramatique.

L'ancienne obsession du concentrique est rompue au profit d'une logique de planification qui privilégie le désenclavement et la

délimitation.<sup>ccclxxx</sup> Le modèle classique de la ville concentrique – le téléologique – fait place à la ville maillée et ouverte – au dialogique. Ce modèle de développement ouvert donne à la ville une attractivité accrue et renforcera la présence et le rayonnement de Courtrai. Par ailleurs, pour des raisons de disponibilité physique de l'espace, il n'était plus possible d'implanter l'ensemble des fonctions importantes dans le centre-ville.<sup>ccclxxxii</sup> Ce faisant, les urbanistes défendent une forme spécifique de concentration par regroupement : en effet, ce qu'ils recherchent n'est pas de faire « exploser » la ville.<sup>ccclxxxii</sup>

« Het 'projetto di suolo', de vormelijke organisatie van de publieke ruimte, legt op die manier de basis voor een morfologische samenhang, die bemiddelt tussen de rationaliteit van de bestaande landschappelijke structuur en grondinname, en de rationaliteit van de veranderende verkeers- en technologische ontwikkeling. [Le 'projetto di suolo', l'organisation formelle de l'espace public, jette ainsi les bases d'une cohérence morphologique qui agit comme un médiateur entre, d'une part, la rationalité de la structure paysagère et de l'occupation des sols existantes et, d'autre part, la rationalité du changement induit par l'évolution du trafic et celle des technologies.] » (Smets 1990: 50)

Figure 5.3 :  
Hoog-Kortrijk, chronotope mélodramatique.



C'est précisément cette approche contextuelle qui est le moteur et le gage de la grande cohérence interne du projet :

« (...) de afzonderlijke operaties vormen bouwstenen van een meer omvattende onderneming. De fragmenten waaruit het plan is samengesteld expliciteren eenzelfde verhaal, waarvan de betekenis in de opeenvolging van de verzelfstandigde onderdelen stap voor stap duidelijk wordt. Deze samenhang houdt ongetwijfeld verband met de zin die Secchi aan het stedelijk project toekent. [(...) les différentes

opérations forment les unités constitutives d'une entreprise plus englobante. Les fragments dont se compose le plan explicitent un même récit dont la signification se dessine progressivement dans la succession des éléments autonomisés. Cette structuration et la cohérence qui s'en dégage ont à coup sûr partie liée avec le sens que Secchi assigne au projet urbain.] » (Smets 1992: 50)

## 5.3 Seine-Arche, Treuttel-Garcias-Treuttel, 2002

### 5.3.1 Introduction

Au XIX<sup>e</sup> siècle, Nanterre est un petit village rural fort apprécié des Parisiens et Parisiennes qui viennent s’y promener le dimanche. Nanterre est réputée pour ses potagers approvisionnant Paris. Cependant, le village verra rapidement s’implanter des activités agraires plus « nauséabondes », tels que les abattoirs bannis de Paris et contraints de s’établir dans la périphérie. Suite à l’industrialisation naissante, la population connaît une croissance exponentielle. S’ajoute à cela le fait que chacun veut s’établir à proximité des nouvelles usines ; les banlieues sont surpeuplées et la France connaît un manque cruel de zones résidentielles offrant des logements et un habitat agréables.<sup>ccclxxxiii</sup>

La solution à ce problème, l’État français ira la chercher à Londres : le concept urbanistique des « *new towns* » sera repris à Paris sous la forme des « *villes nouvelles* ». Au total, cinq villes nouvelles seront construites, chacune située juste au-delà du périmètre des banlieues, à 20 ou 30 km du cœur de Paris. Elles bénéficient de bonnes liaisons avec la ville par les transports en commun et sont d’accès aisé en voiture, train ou métro rapide. En outre, chaque « ville nouvelle » est reliée au RER (Réseau Express Régional).<sup>ccclxxxiv</sup>

Les cinq villes nouvelles ont chacune leur propre identité ainsi que leurs conditions d’emploi et d’équipement spécifiques. Chaque ville a été conçue par son propre service d’urbanisme – EPA, Établissement Public pour l’Aménagement – qui a toute liberté pour tester et appliquer les idées les plus récentes en matière de planologie urbaine, d’architecture et de confort résidentiel. En beaucoup d’endroits, on opte pour une exploitation maximale des potentialités du paysage existant. C’est notamment le cas de l’EPA Seine-Arche, créé le 20 décembre 2000 et rattaché à l’EPA de la Défense.<sup>ccclxxxv</sup>

Figure 5.4 :  
Projet Seine-Arche, Treuttel-Garcias-Treuttel, 2002.



Nanterre est entre temps devenue un quartier enserré par La Grande Arche et la Seine, les deux extrémités de son périmètre, séparées par un important réseau de transports publics. Conscient du problème, l'EPA Seine-Arche se décide à organiser un concours d'urbanisme dont l'objet principal est d'unifier ou de réunifier Nanterre. Michel Calen, directeur-général de l'EPASA, affirme à propos du futur projet urbanistique :

« Il faut redorer l'image du Grand Paris et reconfigurer l'entrée de la capitale. » (Couvelaire 2002)

En 2002, le jury choisit à l'unanimité le projet « Les terrasses de Nanterre » proposé par le cabinet d'urbanisme Treuttel-Garcias-Treuttel.

« Le projet TGT est de loin le plus harmonieux. Il reste à taille humaine et remplit son rôle de trait d'union entre les quartiers. » (Couvelaire 2002)

### 5.3.2 Parti urbanistique du projet

L'illustration représente une infographie du projet urbain « Les terrasses de Nanterre », d'après l'étude du cabinet d'urbanisme Treuttel-Garcias-Treuttel. Le projet se distingue par une « coulée verte »<sup>cclxxxvi</sup> longue de trois kilomètres ; dix-sept terrasses paysagées s'étagent en marches d'escalier dans le tissu construit de Paris. L'aménagement réserve une large place à la circulation piétonne et cycliste.

Figure 5.5 :  
Seine-Arche, Treuttel-Garcias-Treuttel, 2002.



Le recours à l'idée banale de l'escalier comme concept moteur de ce récit de régénération est un choix délibéré et mûrement pesé : outre un élément paysager fortement structurant, c'est aussi un outil d'ordonnancement tridimensionnel. « Les dix-sept terrasses de Nanterre » franchissent un dénivelé de cinquante mètres selon l'axe z, prolongent de trois kilomètres les Champs-Élysées selon l'axe x, et ordonnent et structurent les éléments urbains avoisinants selon les axes x et y. De plus, l'escalier paysager possède la propriété « linéaire » de relier deux lieux entre eux. Le concept de l'escalier est en mesure de sortir la ville de Nanterre de son isolement, de l'arrimer à Paris et de corriger les dysfonctionnements du passé.

Les deux composantes principales et les plus visibles du projet s'observent clairement dans la figure 5. La première composante vient d'être évoquée : c'est l'élément structurant formé par les dix-sept marches de l'escalier paysager. Le deuxième élément saillant dans la figure 5 est constitué par l'Arche de la Défense. Ce quartier d'affaires est à la fois l'aboutissement de l'escalier et le point le plus haut de l'image. Le projet, ainsi, est d'emblée fortement orienté : littéralement et symboliquement, il élève le quartier de la Défense à un niveau supérieur. En consultant la littérature, on vérifie que cet effet correspond à l'une des ambitions initiales du projet : l'architecture et



l'urbanisme ont en effet pour mission de donner à la La Défense une image internationale de valeur et d'en faire un point de repère dans le monde.<sup>ccclxxxvii</sup> L'architecture du bâti environnant, différenciée et typée, contribue fortement à la réussite du projet. Ces immeubles abritent essentiellement des bureaux, des logements et des services.

Figure 5.6 :  
Seine-Arche, Treuttel-Garcias-Treuttel, 2002.



Cette figure donne une image plus rapprochée du projet urbain « Les terrasses de Nanterre ». L'illustration souligne à la fois les dimensions « verte » et « rationnelle ». Le projet est sous-tendu par l'idée de prolonger les Champs-Élysées par une « coulée verte » d'une longueur de trois kilomètres, coupée perpendiculairement à des distances judicieusement choisies par des cheminements piétons, larges et sûrs, qui forment des liaisons latérales entre les différents quartiers.<sup>ccclxxxviii</sup> Eu égard au dénivelé de cinquante mètres et l'idée d'aménager des superficies verdurées planes et horizontales, l'image du projet prend la forme d'un gigantesque escalier paysager. La méthodologie adoptée pour le projet résulte en une série de terrasses rectangulaires naturelles qui se suivent et s'étagent jusqu'à La Défense, donnant lieu à une multitude de lieux et de vues ayant chacun leur caractère propre.

« Chaque terrasse aura sa propre identité : terrain de jeux avec toboggan et balançoires pour l'une, jardin floral pour une autre, simple pelouse de repos ... Pas question d'en faire un déroulé monotone d'espaces verts », souligne Michel Calen.<sup>ccclxxxix</sup>

Le paysage (*landscape*) devient ainsi espace-action (*taskscape*). Nanterre a passé les dernières années dans l'isolement : cette problématique, de nature essentiellement paysagère, est une priorité

que la proposition urbanistique de TGT traite de façon rigoureuse. Par le concept de l'escalier, Nanterre s'arrime à la grande ville de Paris. Cet « outil projectif » est composé de dix-sept terrasses paysagères qui représentent chacune une activité différente et abritent chacune une identité et un caractère différents, selon la fonction ancrée sur la terrasse. C'est précisément cette diversité qui fait la force et la cohérence du concept. L'analyse de l'escalier, mis en œuvre de façon réussie comme « outil projectif », résulte en une série de « marches » qui sont autant de terrasses. Parcourant le trajet inverse, la synthèse revient à l'escalier qui met en relation terrasses, activités et traits identifiants. « (...) *taskscape* is an array of related activities. [...] le *taskscape* est un réseau d'activités liées. ] » (Ingold 2000: 195) « In this network is sedimented the activity of an entire community, over many generations. [Dans ce réseau se trouve sédimentée l'activité de toute une communauté sur de nombreuses générations.] » (Ingold 2000: 204)

Les marches s'étagent sous la forme de mini-parcs, d'agréables lieux de rencontre, mais aussi d'indispensables espaces de respiration dans le contexte urbain qui est le leur. L'analyse des données publiées permet de conclure que plus de quatre-vingts pour cent de cette « coulée verte » sont réservés aux espaces publics. De nouvelles rues, avenues, places, terrasses, parcs et passages accentuent l'importance de l'aspect social au sein du projet. Ces aménagements sont équipés du mobilier urbain nécessaire : bancs publics, kiosques et réverbères spécialement conçus forment pour ainsi dire des salons en plein air. Outre ce facteur social, le confort des usagers et l'organisation de nouveaux équipements et services, implantés le long des terrasses et à l'échelle du cheminement piéton, constituent d'autres priorités du projet, dont un des fers de lance est l'équilibre des différentes formes de mobilité.<sup>ccccxc</sup>

Longitudinalement, « les dix-sept terrasses » sont délimitées par deux rangées d'arbres. Les données disponibles font apparaître que cinquante essences différentes ont été sélectionnées pour le projet sur la base de critères tels que leur beauté naturelle, la création de zones d'ombre et la bonne odeur.

Les dessins du projet illustrent des usagers circulant sur les cheminements piétons et les pistes cyclables ; mais ils pourraient tout aussi bien opter pour la route asphaltée parallèle aux terrasses. Jardins aux plantations denses et espaces ouverts alternent, faisant varier l'identité des lieux et favorisant la mixité des événements possibles, qui pourront trouver place sur la terrasse et dans l'ambiance la plus appropriée. A mesure que l'on s'approche de La Défense, le climat urbanistique s'anime et se dynamise. La fréquence d'utilisation est stimulée par un *mix* agréable des fonctions, un offre variée d'animations et de commerces ainsi qu'une sortie RER sur la terrasse 13.

Le projet Seine-Arche conçu par Treuttel-Garcias-Treuttel peut se classer dans le genre du chronotope de régénération, une construction imaginative qui se caractérise par le schème « crise – renaissance ». Le concept temporel qui structure ce récit est dualiste et est marqué par un Eschaton réaliste.<sup>cccxcxi</sup> La stratégie d'interprétation narrative accentue la transformation du paysage selon un mouvement « déclin – revitalisation ». Le projet ressourcement Nanterre la suburbaine pour en faire un territoire métropolitain à part entière.

Le récit de régénération comprend un chronotope téléologique de l'espace-intrigue : en d'autres termes, le Telos consiste à atteindre un Eschaton. Le projet Seine-Arche se focalise sur le territoire de transition de Nanterre : celui-ci menace de se perdre dans une indétermination intérieure et extérieure, mais sera porté à un niveau plus élevé par l'intervention urbanistique.<sup>cccxcii</sup> Le grand équilibre, créant un « au-dedans » sûr et stable, viendra couronner le récit.

### 5.3.3 Image du monde, parti conceptuel, types d'intrigue et d'acteurs

Jusqu'à ce jour, Nanterre est une ville française de second rang, située dans la périphérie ouest de Paris et soumise aux priorités de la capitale.<sup>cccxciii</sup> C'est un catalogue des hésitations architecturales des cinquante dernières années, qui manifeste les blessures du paysage qui, au fil du temps, se sont incrustées dans l'environnement.<sup>cccxciv</sup> Ces demi-cicatrices infectent le cadre de vie des Nanterrien(ne)s et doivent être traitées d'urgence avec le soin requis. La vie sociale et économique de Nanterre la suburbaine demande une revitalisation – une régénération. De plus, le territoire du projet Seine-Arche connaît un dénivelé de pas moins de cinquante mètres,<sup>cccxcv</sup> une caractéristique du paysage dont le projet urbain devra s'accommoder.

« Operation Grand Axe concerns the urban development of a narrow band (120 m wide) of land either side of a 2 km avenue leading from La Défense out to the West of Paris through the suburb of Nanterre. The 'raison d'être' of the operation, launched by the French Government in the summer of 1990 at the demand of President Mitterrand, is to prolong the perspective designed by Le Nôtre in the 17<sup>th</sup> century, which starts from the Tuileries and currently terminates at the Grande Arche. [L'opération Grand Axe concerne le développement urbain d'une étroite bande de terrain (d'une largeur de 120 m) de part et d'autre d'une avenue de 2 km menant de La Défense vers l'Ouest de Paris en traversant la banlieue de Nanterre. La raison d'être de l'opération, lancée par le gouvernement français l'été 1990 à la demande du Président Mitterrand, est de prolonger la perspective dessinée par Le Nôtre au XVII<sup>e</sup> siècle ; elle commence aux Tuileries et se termine actuellement à la Grande Arche.] » (JFP 1991: 75)

Le héros Nanterre vacille au bord de la chute, menace de tomber, mais

est sauvé *in extremis* par l'équipe d'intervention urbanistique Treuttel-Garcias-Treuttel, dont le projet « Les terrasses de Nanterre » tente de donner une réponse à la situation critique d'aujourd'hui. Le dénivelé qu'impose la géographie est vaincu par le recours au concept structurel de l'escalier. Dix-sept terrasses forment les degrés d'un grand escalier paysagé à ciel ouvert, où le vert est omniprésent.<sup>cccxcvi</sup> Une des figures du projet montre une vue générale. La végétation est un élément spatial de la scène (*setting*) idyllique, un chronotope de l'espace-action qui représente généralement « l'au-dedans » en équilibre du téléologique. Cette « coulée verte »<sup>cccxcvii</sup> constitue l'épine dorsale du projet et est destinée à devenir le nouveau symbole de Nanterre. Le long de cette coulée verte s'implantera un *mix* fonctionnel et social constitué de bureaux et de logements.<sup>cccxcviii</sup>

Chaque terrasse paysagère possède sa propre identité. Certains degrés de l'escalier seront orientés vers les activités sportives et le jeu, d'autres vers la détente et les événements, d'autres encore accueilleront des jardins et des parterres verdurés et fleuris. Cette promenade verte attractive, domaine public, deviendra un espace de rencontres par excellence menant le long des zones vitales de Nanterre.<sup>cccxcix</sup> En d'autres termes, le projet vise un but (= Telos) clairement défini. Les dix-sept terrasses s'inscrivent de biais dans la direction de l'Arche et prolongent l'axe historique sur trois kilomètres. Cet axe, conçu initialement par André Le Nôtre, conduit le long du Louvre, des Tuileries, de la place de la Concorde, des Champs-Élysées et du Pont de Neuilly vers la destination finale qu'est La Grande Arche. L'escalier de trois kilomètres se fraie un chemin dans Nanterre pour arriver au quartier d'affaires de La Défense ; de la sorte, elle favorise un important désenclavement de la ville, un facteur de grande importance et une influence positive en vue de la revitalisation de la zone de projet Seine-Arche. Ainsi, une seule et même intervention crée les conditions pour réaliser les ambitions de cohérence et de cohésion du projet.<sup>cd</sup> Ces caractéristiques sont typiquement celles du chronotope de régénération téléologique : tout est porté à un niveau plus élevé et en même temps réuni.

L'escalier paysager a de plus un profil légèrement courbé et s'organise de façon asymétrique. A gauche, il est prévu d'aménager un long talus dallé, planté d'arbres et délimité par les façades en courbe légère du nouveau quartier. Le côté droit sera aménagé en boulevard, délimité par les façades linéaires des quartiers existants.<sup>cdi</sup>

« Les terrasses de Nanterre » est un projet extrêmement ambitieux. Le but visé est d'assurer la cohérence urbanistique de Nanterre et de mettre en place un nouveau quartier urbain, animé et varié, qui annoncera la naissance d'un véritable pôle urbain.<sup>cdii</sup> Le processus de régénération s'accomplit. Les projets de rénovation des quartiers attenants apportent une contribution à la réalisation des buts fixés. La revalorisation des bords de Seine est un autre point au programme du projet. Une belle promenade et différents projets de logements le long

de l'eau seront en effet de nature à améliorer l'attractivité et la qualité de vie dans la zone du projet.<sup>cdiii</sup>

Le projet urbanistique se focalise sur l'attractivité et la revitalisation, la cohérence et la lisibilité, la réhabilitation et l'embellissement de Nanterre, tant à l'échelle de la ville qu'à celle de la région.<sup>cdiv</sup> Les terrasses expriment à la fois la victoire de la ville sur son passé et sa réconciliation vitale avec le quartier d'affaires proche.<sup>cdv</sup> L'expression « victoire sur le passé » représente une définition ramassée du chronotope de régénération téléologique : cette construction imaginative est en effet totalement orientée vers le Telos (= l'avenir) et se caractérise par la volonté explicite d'en finir avec le passé. Le schème d'action régénère et revitalise le territoire de Nanterre. La ville est tirée de son isolement par une seule et décisive intervention spatiale. Ce qui était un isolat suburbain se transforme en district à part entière, ouvert et accessible, de la ville de Paris. Les dix-sept terrasses prolongent de trois kilomètres le symbole spatial par excellence de la capitale française – les Champs-Élysées –, garantissant une « plus-value » évidente à Paris et aux environs immédiats. L'axe historique, droit, prend son départ au Louvre, va jusqu'à l'Arche de la Défense, la dépassera désormais et entrera dans la ville de Nanterre. L'élément « axe » possède de plus la propriété intrinsèque de permettre une mise en relation des entités qui s'y succèdent.

À mesure que le projet évolue, le héros sort de la déchéance où il se trouvait, a conscience de sa faiblesse et pour finir opère une conversion explicite. L'Eschaton ultime et réaliste du héros, capable d'un retour au foyer malgré toutes les difficultés, est approché progressivement puis atteint par des séquences d'actions toutes pénétrées de l'idéologie projective des urbanistes.

Le projet Seine-Arche, d'un périmètre de 320 hectares, se déroule dans la ville de Nanterre,<sup>cdvi</sup> située entre la Seine et L'Arche de la Défense et jouxtant le quartier d'affaires de La Défense. Le paysage y est marqué par la forte présence d'infrastructures de transport : autoroutes A14 et A86, lignes ferroviaires du RER et de la SNCF.<sup>cdvii</sup>

« Out beyond the Parisian edge, beyond the high-rise business district, La Défense, and between industrial and housing estates in the western suburb of Nanterre, a new park is being carved out of a no-man's land. The site is dissected by two viaducts that run parallel to each other, arcing out across the wide tract of dirt and the Seine. But the motorway link by Decq and Cornette<sup>cdviii</sup> differs greatly from the brutal, neighbouring concrete RER (regional railway) construction: they have integrated a traffic surveillance centre. [Au-delà de la limite de la ville de Paris, au-delà de La Défense, quartier d'affaires aux hautes tours, entre les terrains industriels et les cités de Nanterre, dans la banlieue ouest, c'est un nouveau parc qui surgit d'un *no-man's land*. Le site, coupé par deux viaducs parallèles, se déploie en arc sur

une zone de friches et la Seine. Mais la liaison routière conçue par Decq et Cornette<sup>cdix</sup> diffère beaucoup du béton brut du RER : elle intègre un centre de contrôle du trafic.] » (Such 2000: 94)

L'intervention urbanistique de TGT est complémentaire de différents autres projets, dont l'analyse dépasse cependant le cadre de cet ouvrage. Il est néanmoins intéressant de faire observer que ce récit urbanistique sera en fin de compte réalisé par différentes équipes travaillant toutes dans le cadre de la même image du monde de type régénératif.

Chaque terrasse mesure environ soixante mètres de large et cent mètres de long. La promenade verte a une largeur de vingt mètres. L'égouttage des eaux pluviales occupe une bande sept mètres de large.<sup>cdx</sup> Sur cette bande, le sol possède une certaine perméabilité de façon à pouvoir absorber l'eau de pluie. L'axe courbé et asymétrique a une largeur de 90 mètres ; doté de mobilier et de plantations, il possède de larges sentiers pour les piétons, des parterres plats, des prairies humides et un boulevard d'une largeur de vingt-cinq mètres réservé aux piétons et aux cyclistes.<sup>cdxi</sup> Le projet comprend quatre-vingts pour cent d'espaces publics de qualité, qui fonctionnent comme des lieux centraux de rencontre et comme points de respiration pour les habitants de la ville.<sup>cdxii</sup> Le projet a été conçu à la mesure du piéton : les distances sont courtes, les destinations sont aisément accessibles à pied.<sup>cdxiii</sup> La scène (*setting*) de l'Eschaton s'explicité sur le mode de l'idylle et de l'équilibre.

Au sein du projet Seine-Arche, trois zones sont à restructurer et à relier. La littérature fait mention de terrasses à proximité de la Seine, autour de l'université et près de l'Arche.<sup>cdxiv</sup> Le temps de réalisation du projet « Les terrasses de Nanterre » est estimé à une quinzaine d'années.<sup>cdxv</sup>

Le héros du récit est Nanterre : la zone de projet menace de périr du fait de sa situation actuelle d'isolement, mais sera élevée à un niveau supérieur par le projet « Les terrasses de Nanterre ».<sup>cdxvi</sup>

Dans le chronotope de régénération, le but principal est d'échapper à une situation de menace, ou d'en « jouer ». Le paysage de Nanterre propage cette forme d'attitude morale ; c'est pourquoi il occupe dans ce récit le rôle du héros-victime. Le héros-victime n'est pas investi d'une mission par une entité extérieure, mais se donne lui-même sa mission de par sa situation – cette mission consistant ici à évoluer d'une banlieue à une métropole.<sup>cdxvii</sup> La transformation ultime s'accomplit dans l'Eschaton : Nanterre opère une conversion et se régénère.<sup>cdxviii</sup> Pour que cet objectif de conversion ait plus de chances d'être atteint, la ville bénéficiera d'un adjuvant : le cabinet Treuttel-Garcias-Treuttel, dont l'intervention urbanistique sauve le héros de la déchéance et de la perte.

La notion de héros joue d'ailleurs à deux niveaux dans ce récit : à un

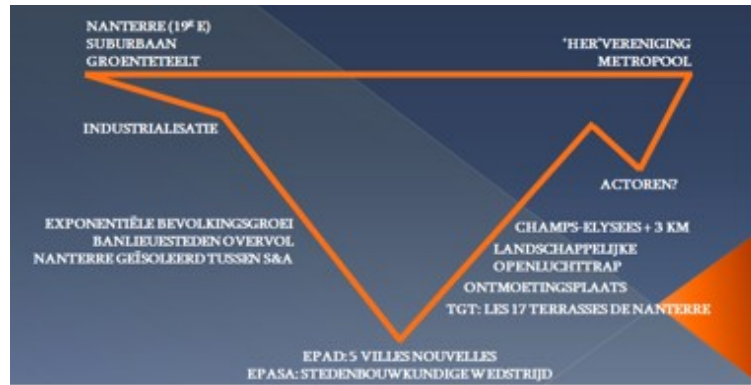
premier niveau, le héros est Nanterre ; à un deuxième niveau, le cabinet Treuttel-Garcias-Treuttel peut lui aussi être considéré comme héros.

Comme dans tout récit urbanistique, l'individu est le personnage final et le plus important. C'est ainsi que le projet paysager de TGT se focalise surtout sur l'aspect social, par la « stratégie verte » et par l'effet de liaison d'un élément linéaire. À la lumière de ces deux objectifs principaux, TGT développe le concept d'un escalier paysager en plein air qui matérialise et fusionne ces deux idéaux. Le récit urbanistique de Seine-Arche se caractérise par une image téléologique et eschatologique du monde. Cette « situation TGT », ultime et idéale, devrait avoir le pouvoir d'évoquer et de susciter le profil d'utilisation visé. Si ce n'est pas le cas, le projet risque d'échouer : en effet, si les individus ne consomment pas les terrasses paysagères comme lieux de rencontre, l'ambition sociale ne sera pas réalisée et l'escalier ne sera pas utilisé ; le concept se réduira alors à un simple élément de liaison physique. Dans le récit téléologique, un usage « correct » du projet par les personnages est un élément crucial.

Les récits de régénération débutent fréquemment par un chronotope de conflit qui donnera lieu à un processus de réparation ou de redressement, processus se terminant par une confirmation de valeurs et d'une vérité. Un récit de régénération est marqué par un développement ascendant jusqu'à l'Eschaton. On s'y trouve d'emblée dans l'espace « du dehors » ; il appartient au héros de délimiter cet espace pour transformer ce « dehors » en un « au-dedans » et un « foyer ».<sup>cdxix</sup> Le héros arrive progressivement à une situation de perfection. Une zone suburbaine se transforme en métropole. Ce grand équilibre constitue le couronnement du récit.

Tout au long du récit se trouve mise en scène une forme d'inquiétude tellement extrême que l'arc de tension s'oriente automatiquement dans la direction d'un équilibre futur. On constate constamment que la tension conduira à une situation d'équilibre future.<sup>cdxx</sup> L'Eschaton montre une ville qui évolue d'un « dehors » dangereux et instable vers un « au-dedans » en équilibre. Du cycle « départ – aventure – retour », il ne reste dans ce chronotope que le « retour ». Un récit de régénération s'ouvre généralement sur un héros en crise, dont la situation se dégrade de plus en plus au travers d'une série de conflits. Lorsque le point zéro (= le tournant) est atteint, commence alors le processus de régénération qui supprime la crise en la surmontant.

Figure 5.7 :  
Seine-Arche, chronotope de régénération.





## 5.4 Val d'Europe

### 5.4.1 Introduction

Dans les années 1980, sur le territoire de l'actuel Val d'Europe, situé dans la « ville nouvelle » de Marne-la-Vallée, le taux de chômage est élevé et la région a grand besoin d'une impulsion qui pourrait lui permettre de reprendre le dessus. Pour le président François Mitterrand, une solution possible consiste à faire venir dans la région l'une des attractions touristiques les plus populaires du monde : Disneyland Paris. L'Espagne souhaitait elle aussi voir s'établir un parc familial Disney sur son territoire, mais le verdict est entre temps tombé : Disneyland s'est implanté à proximité de Paris. Parmi les raisons : Paris est le pôle d'attraction européen par excellence, la ville peut compter sur le soutien de l'État français et est créatrice de nombreux emplois supplémentaires. Disneyland Resort Paris (DLRP) dispose de sa propre gare RER et, depuis 1994, de sa gare TGV. L'infrastructure est entièrement au service du monde de Disney.<sup>cdxxi</sup> Toutefois, l'installation du parc rencontre bien des résistances dans la population parisienne.

Bien entendu, l'image de conte de fées que Disneyland est censée évoquer chez chacun de nous doit être totale : elle doit jouer dans le périmètre du monde de Disney, mais aussi au-delà. Pour cela, l'État français s'inspire de l'exemple urbanistique de Celebration en Floride. Pour le développement du « quartier Disney » qu'il a en vue, l'État fait appel à l'équipe d'urbanistes Cooper, Robertson & Partners, qui dispose d'une expérience en *New Urbanism* et est un spécialiste de l'architecture traditionnelle.<sup>cdxxii</sup>

« L'exemple le plus souvent évoqué est la ville de Celebration, érigée en Floride sur les terres de Disneyworld, selon un plan directeur des architectes new-yorkais Jaquelin T. Robertson (de l'agence Cooper, Robertson & Partners) et Robert A.M. Stern. (...) Sans être une *gated community*, au sens littéral du mot, Celebration offre néanmoins l'exemple d'une ville de conception, de réalisation et d'administration

totaletement privées, prolongeant l'esprit Disney jusque dans la vie quotidienne de ses habitants. » (Chabard 2005: 100)

Ce chapitre, en fait, aurait tout aussi bien pu s'intituler « Celebration ». Le récit urbanistique qui se déploie dans le Val d'Europe se caractérise par le développement d'une intrigue analogue au récit de Celebration en Floride. Pour les deux sites en effet, la Walt Disney Company a choisi le même cabinet d'urbanistes, Cooper Robertson & Partners, pour la conception d'un « quartier Disney » selon les idéaux de Disney : « Cooper, Robertson has worked for Disney on Celebration for over a decade. The plan is organized around existing fields, trees, and natural drainage ways, all of which give a sense of age and permanence to new streets, buildings, and open spaces. The firm also provided comprehensive architectural services for all elements of this new town of 20.000, served as design architects for 11 town center buildings, and guided the pattern book for the residential neighbourhoods. [Le cabinet Cooper, Robertson travaille sur Celebration pour le compte de Disney depuis plus de dix ans. Le plan s'organise autour des champs et de la végétation existants – les arbres remarquables notamment –, ainsi que des voies de drainage naturelles : ce sont des éléments qui confèrent une histoire et un sens de la permanence aux nouvelles rues, immeubles et espaces. Notre entreprise a également fourni un ensemble complet de services architecturaux pour la conception de tous les éléments de cette ville nouvelle de 20 000 habitants ; nous avons été architecte concepteur de 11 immeubles du centre-ville et nous avons guidé l'élaboration du 'livre d'exemples' pour les quartiers résidentiels.] »<sup>cdxxiii</sup>

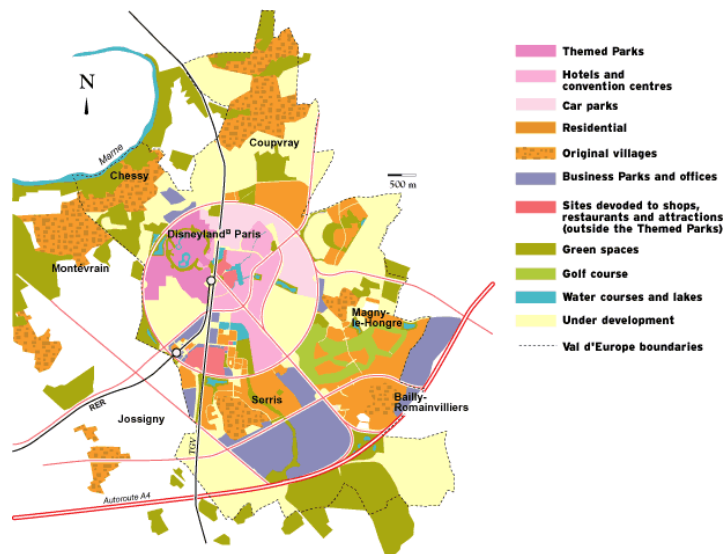
Figure 5.8 :  
Val d'Europe, perspective aérienne imagée.



Figure 5.9 :  
Val d'Europe, vue de satellite.



Figure 5.10 :  
Val d'Europe, plan d'aménagement.



Tant pour le plan de Val d'Europe en banlieue que pour celui de Celebration en Floride, CRP a opté pour une application intégrale des principes du *New Urbanism* dans l'exécution de la commande de la « Company ». De ce fait, les urbanistes se sont tenus de façon « rigide » à l'outil de conception proposé (tout projet *New Urbanism*

doit répondre à dix objectifs généraux). Les deux plans de ville offrent dès lors un grand nombre de similitudes, et c'est pourquoi cette section intègre divers commentaires des habitants de Celebration aux États-Unis : l'idéologie Disney est reconnue, présentée et perçue de façon identique à l'échelle du monde.

Cette section traite avant tout de l'image du monde dont Disney est le représentant et l'interprète au niveau mondial. Cette vision du monde se manifeste dans la planification et l'architecture urbaines, où elle se trouve mise en œuvre jusque dans le moindre détail – par exemple, jusque dans les règles de vie et de comportement des habitants du monde Disney. Les aspects sociaux, sociétaux et économiques sont de bout en bout régis par l'idéologie Disney, dont le concept de *New Urbanism*, né aux États-Unis, permet la concrétisation.

« Cité de rêve ou cauchemar climatisé, jalon extrême dans l'histoire urbaine, elle constitue également un des pôles d'une constellation difficile à cerner : le New Urbanism, doctrine diffuse et ramifiée, née aux États-Unis au tournant des années 1990 sur les décombres du postmodernisme. Prônant le piéton contre la voiture, la densité contre la dispersion, la communauté contre la société, le 'vernaculaire' contre le 'moderne', la verdure contre le béton, l'urbain contre le suburbain, elle se présente comme un mouvement fondamentalement réactionnaire. Ses forces, hétérogènes et parfois contradictoires, sont fédérées à l'échelle des États-Unis par un Congress for New Urbanism, réunissant annuellement des architectes, des urbanistes, des développeurs, des promoteurs, des élus, des associations, autour des membres permanents du Conseil. Traditionaliste, historiciste, populiste, ce nouvel urbanisme trouve l'un de ses prolongements évidents dans les réalisations urbaines actuelles de la Company, sans que l'on puisse pourtant réduire l'un à l'autre. » (Chabard 2005: 100-101)

#### 5.4.2 Parti urbanistique du projet

Les photos montrent une vraie rue dans un vrai village – un village, il est vrai, conçu sous la supervision de la Walt Disney Company. Les maisons pimpantes, de couleurs pastel, forment un construit dense ; les pelouses d'un vert éclatant semblent avoir été tondues hier ; le long des trottoirs, les petites clôtures évoquent immanquablement des qualificatifs comme 'avenant' ou 'mignon'. Le village modèle de Celebration est entièrement placé sous le signe de la nostalgie postmoderne. Elle se veut un village ancien, vieillot même, dont les maisons sont construites en styles « historiques » et où les habitants se sentent en sécurité et à l'abri.<sup>cdxxiv</sup>

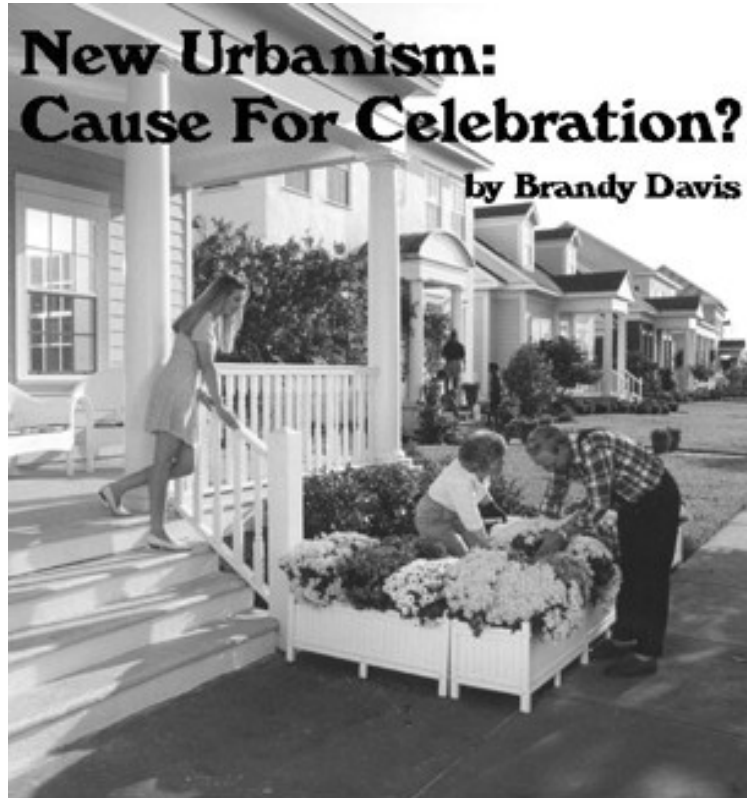
« Het leven is hier geordend en gestructureerd. Ik ken mijn bureu, de mensen maaien het gras twee keer per week en onderhouden hun huizen. Het is de perfecte plek om kinderen op te voeden. Doordat de

mensen veel zorg aan de omgeving besteden, krijgt het negatieve element hier geen kans. Hier hoef je niet bang te zijn voor misdaad, voor burens die hun caravan in de voortuin parkeren of hun huis in een afschuwelijke kleur verven. [Ici, la vie est ordonnée et rangée. Je connais mes voisins, les gens tondent leur pelouse deux fois par semaine et entretiennent leur maison. C'est un endroit idéal pour avoir des enfants et les éduquer correctement. Comme les gens sont très attentifs à l'environnement, ce qui est négatif n'a pas sa place ici. On ne craint pas la criminalité, et pas de risque d'avoir des voisins qui rangeront leur caravane devant leur maison ou qui peindront leur façade dans une couleur affreuse.]<sup>cdxxv</sup> »

Le *New Urbanism* veut créer des quartiers qui soient à la fois variés et compacts, où habitat et travail ne sont pas séparés, où les magasins sont accessibles à pied, où les piétons sont les bienvenus et où le trafic automobile est découragé. Le *New Urbanism* part du principe que le mode de conception d'un quartier et de son architecture est capable de créer un sentiment d'appartenance communautaire chez ses habitants. Le facteur supplémentaire qui va lier ce groupe varié de personnes, c'est qu'elles sont toutes à la recherche d'un endroit idéal pour habiter.<sup>cdxxvi</sup>

Dès le premier regard, il se dégage des images l'impression que cet habitat n'est pas destiné aux classes inférieures de la population, mais aux « *rich and famous* » et à la classe moyenne. Si ces quartiers sont tant appréciés par un groupe de plus en plus nombreux, c'est en raison de l'homogénéité de leur composition : chacun y appartient à la même classe sociale et économique ; on habite un quartier « qui se ressemble », isolé au sens littéral du monde « extérieur ».

Figure 5.11 :  
Celebration, New Urbanism.



Les figures mettent en évidence les fondements harmonieux d'un village Celebration, un environnement où les habitants ont le sentiment de vivre dans un milieu serein et sûr, et entretiennent des relations communautaires fortes. Pour le dire avec les mots de Lance, un habitant de Celebration : « Een plek met een levendig cultureel leven, lage belastingen, weinig verkeer, een goede school en zonder kerncentrales in de buurt [Il y a ici une vie culturelle active, peu d'impôts, peu de trafic automobile, une bonne école, et pas de centrales nucléaires dans les environs] » (Van Bergeijk 2001).

Les rues, parfaitement entretenues et propres, sont des réalisations de l'idée du « as neat as can be » [« propreté maximale »]. Les images sont celles d'un monde utopique, d'un conte de fées. Côté rue, les maisons sont précédées d'une véranda, ce qui stimule le contact avec les passants. Mieux que de donner leur place aux piétons, Celebration limite au maximum la vue des voitures ; c'est ainsi que les garages se trouvent systématiquement à l'arrière des maisons.

Pourtant la vie réelle à Celebration semble souvent se dérouler au rebours de cette belle image. Celebration n'est pas utilisée comme les

inspirateurs et les concepteurs de Celebration l'avaient imaginé. Dave Eaton, habitant du village de Celebration, avance pour cela une explication pragmatique : « Denk je nou echt dat mensen op hun veranda gaan zitten in dit klimaat? Moet je hier zomers komen, dan is het met de hitte, de vochtigheidsgraad en de muggen buiten een hel. Die veranda's zijn een metafoor voor Celebration: ziet er leuk uit, maar het betekent niks. Mensen die hier een soort utopie verwachten zijn ongelooflijk naïef. [Vous pensez vraiment que les gens vont s'asseoir devant leur maison dans ce climat ? Venez ici en été ; vous verrez, dehors, avec la chaleur, l'humidité et les moustiques, c'est l'enfer. Ces vérandas son une métaphore de Celebration : c'est très joli, mais ça ne signifie rien concrètement. Les gens qui s'attendent à trouver ici une sorte de monde utopique sont d'une naïveté incroyable.] » (Van Bergeijk 2001) La figure a été choisie délibérément parce qu'elle est une parfaite illustration de la vie « antinaturelle et contrainte » au village utopique de Celebration. À ses habitants, Celebration propose une vie agréable, mais pour en « bénéficier », ceux-ci doivent accepter d'échanger leur « liberté » contre une panoplie de techniques absurdes imposée par « The Company » afin qu'ils soient conformes au cadre qui convient à Celebration, et qu'ils le restent.

La main de Disney se manifeste visiblement dans les « *Rules and Regulations* », le « Règlement du village ». Cette très longue liste de prescriptions – destinées à garantir l'aspect uniforme du village – stipule ce qu'il est permis aux habitants de faire, et surtout ce qu'il n'est pas permis de faire, pour ce qui est de leur maison et leur ménage. C'est ainsi qu'à Celebration, il est interdit de faire sécher le linge dehors sur le fil ou d'installer une antenne sur le toit, tout autant qu'il est interdit de placer une affiche pour un parti politique à sa fenêtre ou de planter une pancarte « À vendre » dans son jardin. Il est interdit de laisser une voiture garée au même endroit pendant plus de deux jours ; quant aux camping-cars et autres « *unsightly vehicles* » [« véhicules disgracieux »], ils n'ont pas droit de cité à Celebration. La couleur des maisons, la hauteur des haies et des clôtures, les plantations des jardins (y compris le type d'herbe de la pelouse) sont réglementées. Les règles y sont poussées jusqu'à l'absurde : les rideaux blancs, par exemple, sont la seule forme autorisée de « couverture de fenêtres ». Quant à l'application de ces règles, on y veille rigoureusement : tous les mois, *The Celebration News*, le « journal officiel » de Celebration, publie les infractions constatées par la Celebration Residential Owners Association – la « *porch police* » (« *police des vérandas* ») comme on l'appelle familièrement. Les rues de Celebration sont balayées tous les jours, et l'on y voit partout des ouvriers munis d'énormes souffleurs pour nettoyer les feuilles tombées des arbres.<sup>cdxxvii</sup>

De plus, Celebration se choisit tous les mois une « Parole du mois », un « *Word of the Month* ». La figure 9 montre le mot « *fairness* »

(« honnêteté »); un des autres mots du mois a été « caring » (« affection », « sollicitude »). Les habitants se voient imposer des « propositions » formulées en termes prudents sur la façon d'adhérer à la « parole du mois » et de contribuer à sa concrétisation :

« What Can **YOU** Do To Support The Word of the Month??  
 Post the word & definition on your Marquee  
 Post the word & definition on your Website  
 Post the word & definition on the Bottom of All Emails  
 Include the word & definition in your Newsletter  
 Include the word & definition in your Church/Social Bulletin  
 Include the word & definition in your Concert & Football Programs  
 Hang a poster of the word & definition in your Store  
 Print the word & definition on your Store's Receipts/Billing Statements  
 Announce the word & definition at School Functions (Sports, Concerts)  
 Announce the word & definition at Community Functions (Church, Community Picnic, etc.)  
 Purchase a Culture of Character T-Shirt  
 Place the word & definition on your Computer's Screen Saver  
 Teach the word & definition to a Child in your Community  
 Announce the word & definition in Staff & Team Meetings  
 Print the PACE logo on your Business Cards  
 Brainstorm with your staff how to use the word & definition in your own setting. Speak about what the word would 'look like, feel like, and sound like' in your own setting. »<sup>cdxxviii</sup>

Derrière l'image villageoise et pittoresque, c'est un monde plus obscur qui se cache. Arcani, habitant de Celebration, affirme ce qui suit : « Disney wilde met Celebration een hele speciale plek creëren, maar uiteindelijk hebben ze zich door hebzucht laten leiden. Het zou een dorp worden van idealen, maar hier regeert de Almighty Dollar, net als overal elders. [Avec Celebration, Disney a voulu créer un lieu tout à fait spécial, mais en fin de compte, c'est l'appât du gain qui l'a emporté. L'idée était de construire un village idéal, mais ici, c'est le règne du Roi Dollar, comme partout ailleurs.] »

Ajoutons que Celebration ne dispose pas d'une administration élue démocratiquement. Le village est dirigé par The Celebration Company, une filiale de Disney. Les habitants possèdent un droit de consultation et de regard, mais les décisions appartiennent en fin de compte à The Celebration Company. Selon Arcani, cela signifie qu'on lui soutire de l'argent par tous les moyens possibles. « C'est la Company, l'investisseur principal, qui tire finalement les plus grands bénéfices de l'urbanisation du Val d'Europe, tout en rendant le paysage conforme à son image. » (Chabard 2005: 103)



Le projet Disney de Celebration en Floride comporte certaines caractéristiques d'un système fermé (le « Dedans ») ou d'une « *gated community* » (quartier privé) où l'individu n'a pas de liberté quant à ses choix.<sup>cdxxxix</sup>

### 5.4.3 Image du monde, parti conceptuel, types d'intrigue et d'acteurs

Le récit de Val d'Europe se fonde sur une image du monde idéaliste, caractérisée par le chronotope de mission. La philosophie du temps de ce récit de mission de nature téléologique est moniste et poursuit un Eschaton idéaliste.<sup>cdxxx</sup> Le projet se focalise essentiellement sur l'aspect d'un ressourcement de Val d'Europe. La mission du héros, CRP, est claire : transformer une zone rurale en une banlieue américaine aisée et conforme en tout point aux idéaux Disney. Les séquences d'actions se justifient à la lumière des directives projectuelles du *New Urbanism*.

La ligne narrative des récits de mission est téléologique ; leur Eschaton ultime est idéaliste. Joseph Campbell donne une représentation visuelle du chronotope de mission sous la forme d'un mouvement circulaire et dialectique qui met l'accent sur le franchissement de limites.<sup>cdxxxi</sup> Cette construction imaginaire se caractérise par trois grandes phases : le dedans – le dehors – le dedans, cadre dans lequel les situations de conflit et d'équilibre alternent selon un rythme donné.<sup>cdxxxii</sup> Le plan de ville de Val d'Europe s'organise selon des idéaux de vérité dont il faut préciser qu'ils rencontrent plus d'opposition qu'il ne connaissent l'adhésion. Dans l'espace-intrigue téléologique, ces idéaux subissent dès lors une forte pression par la présence de chronotopes de conflit. Le héros CRP se sent appelé à mener à bonne fin la mission qui consiste à contribuer au maintien des idéaux Disney. Cet « appel de l'aventure » est proclamé par The Walt Disney Company, le donneur d'ordre supérieur, qui est également l'adjuvant moral de CRP dans les situations de conflit. Les dynamiques externes mettent à rude épreuve les fragiles idéaux de vérité et l'engagement du héros au service de sa mission – les dommages éventuels étant réparés dans le cadre du chronotope d'équilibre, générateur d'un « au-dedans » où l'on se trouve en sécurité.<sup>cdxxxiii</sup>

« Observant Las Vegas, Venturi, Scott-Brown et Izenour<sup>cdxxxiv</sup> avaient montré combien l'iconographie est désormais un enjeu central pour une architecture et une urbanisation reflétant les rapports entre le savant et le populaire, entre l'art et la consommation de masse. Installé à Marne-la-Vallée (École Nationale Supérieure d'Architecture de la Ville et des Territoires), l'Observatoire de la Condition Suburbaine dispose d'un terrain idéal pour rouvrir cette direction de travail, en particulier sur le secteur IV de la ville nouvelle, 'Val d'Europe', dont le mégacentre commercial est très représentatif des

nouveaux équilibres territoriaux entre secteur public et entreprise privée (Disney). Nous avons d'abord repéré et classé les images et les signes qui nous semblent constituer une dimension essentielle de ce territoire, avant de tenter de reconstruire l'histoire et l'idéologie de cette production sémiotique, dans laquelle l'urbain devient une accumulation de secteurs conçus comme autant de thèmes : une généalogie dont Walt Disney, le postmodernisme et le New Urbanism constituent les principaux repères. » (Baboulet 2006: 1)

Le cabinet Cooper Robertson & Partners prend sur lui le sort de la région de Val d'Europe, située dans la périphérie parisienne. Sa mission est la suivante : développer pour l'État français un projet urbanistique en vue de l'implantation d'une banlieue liée au Parc à thème situé à l'Est de Paris.<sup>cdxxxv</sup> CRP est un cabinet d'architectes et d'urbanistes spécialisé dans l'architecture traditionnelle. Le projet Val d'Europe est un exemple de *New Urbanism*, un type de projets de constructions nouvelles élaborés selon des lignes directrices énoncées dans le cadre d'une charte, la CNU ou *Charter of New Urbanism*.<sup>cdxxxvi</sup> Nous renvoyons le lecteur au web du *New Urbanism* ([www.newurbanism.org](http://www.newurbanism.org)), où il pourra consulter les dix principes ou points prioritaires et prendre connaissance des avantages du concept.

#### PRINCIPLES OF NEW URBANISM

*Walkability*

*Connectivity*

*Mixed-Use & Diversity*

*Mixed Housing*

*Quality Architecture & Urban Design*

*Traditional Neighborhood Structure*

*Increased Density*

*Smart Transportation*

*Sustainability*

*Quality of Life*

#### BENEFITS OF NEW URBANISM

*Benefits to residents*

*Benefits to businesses*

*Benefits to developers*

*Benefits to Municipalities*

Les régions métropolitaines constituent un donné fondamental de l'économie du monde d'aujourd'hui. La stratégie discutée ici prône la réhabilitation des villes et centres urbains existants ainsi que la revitalisation de zones urbaines délaissées. Ce développement ou redéveloppement des villes intègre la structure urbaine existante et respecte les frontières et limites historiques. La durabilité est poursuivie à tous les niveaux, du quartier à la région. En outre, le phénomène de l'étalement urbain dans les zones périphériques est pris en compte par une reconfiguration de ces zones en communes. « Only when humans are again permitted to build authentic urbanism – those

cities, towns, and villages that nurture us by their comforts and delights – will we cease the despoiling of Nature by escaping to sprawl. [C'est seulement lorsque les hommes auront de nouveau la possibilité de mettre en œuvre un urbanisme authentique – ces villes, petites villes et villages qui nous nourrissent par leurs équipements, leur aménités et leur agrément – que nous cesserons de dépouiller la Nature dans la fuite en avant de l'étalement urbain.] » (Andres Duany)

Les communes se composent de plusieurs quartiers et districts, des espaces du « dedans » qui constituent des éléments essentiels du concept du *New Urbanism*. Ils sont compacts, à échelle humaine, et répondent aux objectifs déjà mentionnés du concept urbanistique d'ensemble. En outre, la ville s'organise selon un réseau de boulevards et de rues, d'agréables places et de parcs, dans le fil de la tradition française de l'urbanisme et de l'aménagement paysager. Autour du centre s'articulent les équipements collectifs tels que magasins et services collectifs.<sup>cdxxxvii</sup> Cet ensemble est entouré des quartiers qu'on a décrits ; de construction variée, ils intègrent beaucoup d'espaces verts ; l'espace public est organisé à l'intention et à la mesure des piétons et des cyclistes.<sup>cdxxxviii</sup> Il n'est pas jusqu'à l'espace public que l'on ne tente de transformer en un « dedans » où tout peut être maîtrisé et contrôlé.<sup>cdxxxix</sup> L'entrée dans la ville, enfin, s'organise selon le principe de la place publique traditionnelle (= conservatrice), entourée de bâtiments à trois étages et d'une rangée d'arbres. Les immeubles de grande hauteur sont proscrits.<sup>cdxli</sup> Le projet se traduit par une ville diversifiée sur le plan social et fonctionnel qui est à la fois belle, propre, nette, nouvelle, compacte, élégante et accueillante aux piétons.<sup>cdxli</sup>

En se promenant dans Celebration, on se croirait dans une petite ville américaine du XIXe siècle, notamment par le mélange des styles historiques des façades : celles-ci vont du « classique » et de ses colonnes et encadrements typiques jusqu'au « colonial », à l'exemple des premières habitations occidentales des Amériques ; le style est généralement choisi par les occupants. Chacun est propriétaire de sa maison, tous résident dans des quartiers aménagés avec soin. Les maisons, spacieuses, disposent d'un jardin en façade et d'une autre à l'arrière. La présence visuelle des voitures est limitée au maximum<sup>cdxlii</sup> : après utilisation, les habitants sont tenus de les ranger sans délai dans le garage à l'arrière dont chaque habitation est pourvue. En effet, il convient de ne pas perturber l'aspect tranquille, utopique et vert du chronotope idyllique. CRP observe strictement les règles de conception du *New Urbanism*. C'est ainsi que les déplacements à pied et à vélo sont tolérés et même encouragés, car ces modes de déplacement sont des activités « douces » qui renvoient à une situation d'équilibre. La voiture, en revanche, renvoie à la vie moderne et agitée du monde « extérieur », marqué par des conflits qu'il s'agit d'éviter « chez soi ».

Figure 5.12 :  
Val d'Europe. Promotiebeelden en gerealiseerde toestand.



Le récit de mission se caractérise par une ligne narrative téléologique et prospectiviste, entièrement placée sous le signe de l'Eschaton idéaliste à réaliser. Cette image ultime constituée à la fois le point de départ et le point d'arrivée du récit projectif. Le « milieu » du récit de mission est dominé par des interventions de part en part orientées vers le Telos (= l'atteinte de l'Eschaton idéaliste). Le récit de mission témoigne d'un schème narratif cyclique. Chacune des actions narrées représente les idéaux de vérité en cause.

Nous renvoyons au site web [www.valdeurope.com](http://www.valdeurope.com) le lecteur désireux de vérifier et de « vivre » pour lui-même ce récit idyllique.

« Val d'Europe est présenté avec un luxe d'images et d'animations, non comme une ville nouvelle mais comme une 'nouvelle philosophie de la ville', articulant avec bonheur et dans l'harmonie la même tétralogie fonctionnelle : 'habiter, travailler, se détendre, se déplacer' dans une ville 'proche de tout [et à la] croisée des réseaux'. » (Chabard 2005: 105)

Après avoir saisi l'adresse du site et avoir appuyé sur « OK », le « visiteur » est accueilli chaleureusement sur le lieu virtuel de Val d'Europe, avec images animées, par le mot de bienvenue suivant.

« Quelques années ont suffi pour que Val d'Europe surgisse de terre. Quelques années qui ont vu s'élever une nouvelle ville qui accueillera à terme 40.000 habitants pour 40.000 emplois, un pôle économique qui ne cesse de prendre de l'ampleur, bénéficiant d'un réseau d'infrastructures exceptionnel, et qui accueille la première destination touristique d'Europe : Disneyland® Resort Paris. Val d'Europe n'est plus un projet, sur des plans, des cartes, des esquisses. Les gens d'ici comme ceux d'ailleurs se sont appropriés l'espace en y mettant leurs émotions, leurs désirs, leurs rêves. De l'abstraction initiale a émergé un lieu vivant organisé autour d'un cœur de ville et d'une destination touristique fondée sur l'imaginaire. Tour d'horizon de cette formidable aventure où l'humain rime avec l'urbain... »

Au monde du « dehors », Val d'Europe est présenté en exemple, comme lieu incontournable et enviable, comme *place to be*, un lieu où tous les rêves se réalisent. Dès sa navigation sur le site, le visiteur est plongé dans le monde Disney. Les images et les couleurs choisies, de même que les textes, s'inscrivent parfaitement dans un cadre utopique décliné jusque dans tous les détails. À aucun moment, le site ne « dérape » par rapport à ce cadre. En outre, rien ne semble vrai. C'est ainsi que les pages web ne montrent que des images 3D – qu'il est facile de manipuler avec les logiciels appropriés – et non des photos authentiques. Rien n'empêche donc que les couleurs de la nature et des arbres, du construit et des places ne soient présentées sous des dehors fallacieux et plus beaux que la réalité. La vie à Val d'Europe, en somme, n'est qu'une grande fête perpétuelle.

« Une suburbia idéale, où tout concourt à l'épanouissement personnel et au bonheur familial : quelle tentation ! D'autant qu'entre 'nature et culture, sport et sorties, Val d'Europe est une ville où l'on ne s'ennuie jamais'. » (Chabard 2005: 106)

Val d'Europe est située en France, dans la « ville nouvelle » de Marne-la-Vallée à l'est de Paris. Le récit urbanistique se caractérise par l'application du concept urbanistique « idéaliste » du *New Urbanism*, qui intègre une tendance à un développement urbain davantage axé sur l'échelle humaine. Pour cela, les concepteurs du projet privilégient un « retour » à une communauté humaine en équilibre, à un « dedans » du passé, et bannissent l'individualisme

contemporain et chaotique du monde du « dehors ».

« Cette ville est à la fois fausse et vraie, francilienne et américaine, passéiste et high-tech ; Val d'Europe ressemble à un décor de théâtre, à une sorte de 'musée de la ville' (...) C'est un lieu de travail tout à fait sérieux (avec des dizaines de milliers de mètres carrés de bureaux) où l'on peut aussi retomber en enfance dans le plus grand resort d'Europe, c'est une 'ville à la campagne', où 'l'on n'est jamais très loin de la Nature', mais qui a éradiqué l'agriculture. Par le miracle de la thématisation, tous ces paradoxes n'engendrent aucun conflit ; chaque contraire est isolé en tant que thème autonome, se juxtaposant simplement aux autres au sein du tout. Ces paradoxes, loin de poser problème, constituent le moteur même de la Ville-Disney. » (Chabard 2005: 113-114)

Val d'Europe ne se range pas sous la définition ordinaire de la ville. Par exemple, on n'y trouve que de l'habitat propriétaire et pas de logements locatifs. La propriété est en effet un garant de continuité. Les générations se suivent et favorisent la stabilité et l'équilibre. Si certains logements peuvent être loués, aucune subvention n'est prévue. Le but est de créer un milieu et un habitat confortable et sûr. Pour acheter un logement à Celebration, il faut disposer des moyens nécessaires : c'est une manière de décourager la venue de « citoyens en situation instable » et susceptibles de générer des chronotopes de conflit. En raison des prix élevés du logement, il est impossible à ce groupe de la population de s'établir à Val d'Europe.<sup>cdxliii</sup>

Figure 5.13 :  
Val d'Europe, centre urbain.



Le projet se compose de plusieurs quartiers résidentiels, groupés autour d'une place centrale sur laquelle donnent les principaux

bâtiments de la banlieue. Les quartiers sont aérés, clairement ordonnés et entourés de nombreux espaces verts.<sup>cdxliiv</sup> Ils sont présentés comme une alternative attrayante bien qu'onéreuse aux « nouveaux quartiers ordinaires ».

Val d'Europe se développe comme une contrepartie des banlieues parisiennes classiques, qui représentent « l'au-delà du périphérique », un « dehors » porteur de chronotopes de conflit. L'ensemble de la zone est placé sous les auspices du SAN Val d'Europe – Syndicat d'Agglomération nouvelle Val d'Europe, un partenariat public-privé des autorités françaises et d'Euro Disney SCA, entreprise cotée en bourse. De ce fait, le développement se fait également sous la supervision de DLRP<sup>cdxlv</sup> : sans la présence de la Walt Disney Company et du parc à thème Disney, le récit urbanistique de Val d'Europe n'aurait jamais vu le jour. De ce fait, DLRP et Val d'Europe constituent des identités complémentaires que l'on pourrait qualifier de « quasi- »inséparables. Si Val d'Europe est une entité autonome, capable de fonctionner indépendamment et sans la proximité du Parc Disney, il se fait que la ville n'aurait jamais été développée sans la présence du géant Walt Disney Company dans la région.

Le récit de mission insiste beaucoup sur le contraste entre l'ordre du « dedans » et le chaos du « dehors ». Tout y est mis au service d'un Eschaton idéaliste dont la scène (*setting*) est idyllique, harmonieuse et équilibrée.<sup>cdxlvii</sup>

Toute l'attention est dirigée sur le personnage franchisseur de frontières, c'est-à-dire, dans le récit de mission qui nous occupe ici, l'équipe des urbanistes de CRP.<sup>cdxlviii</sup> Les urbanistes se focalisent principalement sur l'équilibre du passé et expriment cette idéologie dans une série de slogans dont « un habitat nostalgique dans un environnement rustique » ou « la qualité d'antan » sont deux exemples.<sup>cdxlviii</sup> Le « dedans » est massivement conservateur, car l'innovation, synonyme de changement, viendrait rompre la répétition du connu et, par là, l'équilibre du passé. C'est aussi ce que manifeste la structure cyclique du chronotope de mission.

C'est par le héros CRP, sujet de la quête, que le changement vient à la région de Val d'Europe.<sup>cdxlix</sup> Le cabinet ne s'écarte à aucun moment de la ligne d'intrigue téléologique et des directives imposées par la CNU : ce dernier document contient en effet les règles auxquelles le héros, en tant que législateur de la région, est tenu de se conformer et dont il passe ensuite le flambeau à l'habitant.<sup>cdl</sup> Car l'ordre doit être maintenu même lorsque le projet a été réalisé et que les héros partent pour d'autres aventures. En effet, un projet *New Urbanism* se doit d'être utilisé et « interprété », car c'est le profil d'usage qui en détermine la durabilité.

Les habitants idéaux de Celebration sont ceux qui aiment la tranquillité, l'ordre et la régularité.<sup>cdli</sup> Celui qui veut acquérir un

logement à Celebration devra d'abord convaincre une commission qu'il respectera les règles de la petite cité.<sup>edlii</sup> Ces règles s'exercent dans plusieurs domaines, jusqu'à la couleur des rideaux aux fenêtres. Il est donc difficile de parler véritablement d'un territoire de liberté. Le « dedans » est ici en effet un système fermé et ordonné, qui ne peut fonctionner correctement que si chacun se tient aux règles établies, jusque dans la sécurité que procure la répétition de la couleur des tentures.

Le récit de mission de Val d'Europe n'aurait jamais existé sans l'intérêt et l'insistance de l'État français ; à ce titre, c'est un personnage sur lequel il convient de s'arrêter quelque peu. Tout au long du projet, la Walt Disney Company a en effet pu compter sur le soutien entier de l'État français sous la présidence de François Mitterrand, qui a en fait mis en branle et conservé l'impulsion de l'ensemble de ce récit.

Comme nous l'avons déjà indiqué, les habitants idéaux d'un « ville Celebration » sont des personnes qui peuvent s'identifier totalement aux valeurs Disney qu'on leur impose. Des personnages conflictuels « extérieurs », appartenant au « dehors » et qui ne correspondraient pas à ces idéaux feraient fatalement échouer le projet. L'image idéale de CRP et de la Walt Disney Company serait profondément perturbée si l'Eschaton idéaliste ne peut pas être atteint, d'où l'importance de maintenir à l'écart les impulsions dynamiques et, dans ce cas, contre-productives.

John Norquist, ancien maire de Milwaukee et fervent défenseur du *New Urbanism*, résume la situation en ces termes : « Well, all the candidates are going to be looking for ways to criticize me; after all, they need to be and do something new, so I won't take offense. But I disagree strongly. The physical form of the city is one of its strongest assets. Sprawl is ugly and non-functional, and particularly nasty to poor people, since you need a car to get anywhere. [Eh bien, tous les autres candidats vont trouver le moyen de me critiquer sur ce que je vais dire ; après tout, il faut qu'ils se présentent comme des défenseurs du renouveau, et je ne vais donc pas me formaliser. Mais je ne suis absolument pas d'accord. L'aspect physique de la ville est l'un de ses principaux atouts. L'étalement urbain est laid, non fonctionnel et incommode, en particulier pour les gens moins aisés, puisque le moindre déplacement demande que l'on dispose d'une voiture.] » (Knauss 2003)

Le chronotope de mission se caractérise par un profil narratif cyclique, tripartite et prospectiviste. Ce récit urbanistique trouve son point de départ dans une situation d'équilibre. Cependant, suite à l'annonce de la venue de Disney et du projet *New Urbanism*, le héros CRP se trouve confronté à une multitude de chronotopes de conflit qui ne demandent qu'à perturber l'équilibre. Le projet doit affronter une aversion importante : les personnes qui ne peuvent s'identifier avec



les idéaux de vérité du projet constituent de vrais obstacles. Elles ont en effet le pouvoir de ruiner l'ensemble d'un projet dont le moindre effet venant du « dehors » peut déstabiliser l'image du monde. Le héros doit par conséquent réagir aux situations de conflit de manière appropriée et entreprendre les actions adéquates. Il doit être fortement convaincu de ses valeurs pour être à même de surmonter la disharmonie créée par le « dehors ». « *Il faut faire les choses comme ceci, et pas autrement.* » C'est ainsi que le projet *New Urbanism* fait systématiquement l'impasse sur les chronotopes de conflit « humains » : en effet, les personnes désireuses d'habiter Val d'Europe sont tenues de convaincre au préalable un jury de leur « correction ». Les « entités » susceptibles de faire capoter le projet sont parfaitement connues, et Val d'Europe est préparée à leur réserver un traitement adéquat. Chaque fois qu'une telle « entité » se présente, on active les mesures prédéterminées applicables au cas en question. Toutes les actions sont orientées vers la maîtrise des impulsions venant du « dehors » et sont totalement placées au service de l'Eschaton idéaliste (= la création d'un nouveau « dedans » harmonieux).

Le vif contraste entre ce qui est étranger et ce qui est familier constitue la principale caractéristique structurelle du chronotope de mission.<sup>cdliii</sup> Cette opposition se manifeste le mieux lors d'un franchissement de frontière. Val d'Europe s'est muée en un temps record en une ville à part entière, marquée sans doute par une cohésion plus importante que bien des villes anciennes. Grâce notamment à ses nouveaux habitants de la classe moyenne, Val d'Europe est désormais l'un des noyaux urbains les plus riches de France.<sup>cdliiv</sup> Au moment final, le héros et sa communauté célèbrent ensemble son retour (un retour souvent physique, et toujours un retour figuré).

Figure 5.14 :  
Val d'Europe, chronotope de mission.



## 5.5 Emscher Park

### 5.5.1 Introduction

Il y a 200 ans, l'industrie lourde basée sur le charbon et l'acier était le moteur par excellence du développement et de la croissance de la région de la Ruhr. Vers 1960, cette région industrielle fut soumise à une vive concurrence qui allait finir par faire périlcliter son économie, notamment par manque d'identité et de fierté de soi de sa part. Cet épisode allait fragmenter le paysage et créer une image négative de la région de la Ruhr. Vers 1980, ce déclin donna lieu à une crise économique et sociale, avec pour conséquence un taux de chômage effrayant, la fermeture des mines, un paysage ruiné et la rivière de l'Emscher transformée en un gigantesque égout à ciel ouvert.

En 1989, la région de la Ruhr va bénéficier d'aide et être choisie pour l'édition suivante de l'IBA (*Internationale Bauausstellung – Exposition internationale d'architecture*), choix qui allait marquer le début d'une initiative nouvelle au plan régional. Le plan directeur vise le rétablissement de l'écosystème dans la vallée de l'Emscher, allant de pair avec des projets culturels et historiques, sociaux et écologiques. Dix-sept villes et une province vont participer à ce projet de grande envergure.<sup>cdlv</sup>

### 5.5.2 Parti urbanistique du projet

La figure ci-dessous montre comment l'histoire industrielle de la région de la Ruhr l'emporte sur la dimension contemporaine et comment ce riche passé est associé à des activités actuelles dans une fusion réussie. Des usines sidérurgiques, des charbonnages et des gazomètres abandonnés sont réinvestis de fonctions telles que le logement, l'entreprise et la culture. L'image ci-dessous a été mise en scène comme un décor de théâtre dans lequel l'architecture post-industrielle et la piscine se trouvent réunies de façon réussie, les deux éléments ayant chacun un rôle principal.

Figure 5.15 :  
Emscherpark.



Figure 5.16 :  
Emscherpark.



Un paysage est soumis à des changements et des mouvements continus dans le temps. C'est ainsi que l'Emscher Park s'est transformé progressivement en une importante zone naturelle et culturelle, dont l'effet a été un revirement de l'image de la région. L'architecture post-industrielle a été conservée en tant qu'élément essentiel de l'identité spatiale et urbanistique de la région. Quantité de projets de réaffectation ont été lancés sous le thème du « changement sans la croissance », c'est-à-dire de la réhabilitation, de la rénovation et de la réutilisation en tant que contribution à un développement durable.<sup>cdlvi</sup>

Une période dominée pendant de très longues années par le verbe « travailler » est clôturée pour de bon et fait place à une nouvelle ère

placée sous le signe des « loisirs ». Ce nouvel accent qui insiste sur le temps libre donne une impulsion nouvelle et nécessaire à l'Emscher Park, et annonce le processus de revitalisation.

Figure 5.17 :  
Emscherpark.

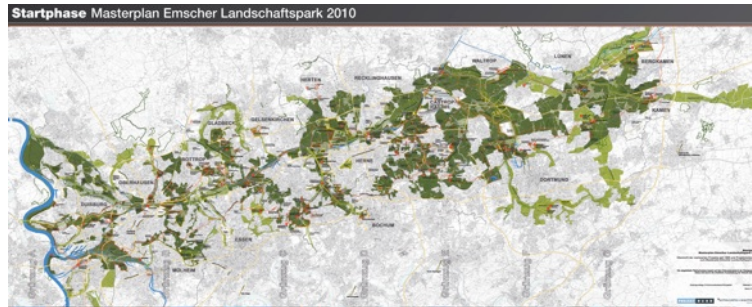


Figure 5.18 :  
Emscherpark.



Figure 5.19 :  
Emscherpark.



Le projet IBA Emscher Landschafts-Park (Parc paysager de l'Emscher) se décline en neuf thèmes qui fournissent un cadre à l'ambition de réaliser un « nouveau paysage urbain et culturel ». Les figures montrent quelques-uns de ces thèmes.

Ce récit régénératif se caractérise par son caractère multiforme. Le nom même du projet, « Parc paysager de l'Emscher », souligne les trois grandes ambitions téléologiques du récit, à savoir l'assainissement de la rivière de l'Emscher et du système écologique, le maintien du riche paysage industriel ainsi que le respect du passé, et enfin la création d'un parc vert propice à la détente et à de nombreuses rencontres. Cette image manifeste le côté artistique du récit de régénération : les exigences culturelles et les actions artistiques sont réunies dans une seule et même stratégie. Les points d'action formulés dans le cadre de cette stratégie s'intéressent en particulier à la transformation du paysage industriel, à la création d'une série de « points de repère » (*landmarks*), à la réalisation d'interventions de LandArt dans la région, sans oublier la mise en place d'un véritable « spectacle de lumière ». Ce jeu de lumières spectaculaire prend comme fond l'image sélectionnée et contribue à la concrétisation de l'option « Vivre le parc ».<sup>cdlvii</sup>

Les complexes post-industriels sont les seuls éléments représentatifs de l'identité réelle du parc ; ils forment les « ornements » essentiels du nouveau paysage naturel et se positionnent comme les « totems » par excellence de l'Emscher Landschafts-Park, notamment par les jeux de lumière qui, l'obscurité venue, donne à ces tableaux une dimension pittoresque.

Pour l'avenir, le projet s'engage sur un tout autre cours. On encourage une approche créative, une impulsion nouvelle qui pourra sauver la région du déclin. Ainsi donc, on n'a ni voulu renier, ni voulu copier le passé – cette dernière option étant quoi qu'il en soit condamnée à

l'échec.

### 5.5.3 Image du monde, parti conceptuel, types d'intrigue et d'acteurs

Le projet Emscher Landschafts-Park est marqué par le chronotope de régénération, un genre narratif qui se caractérise par une philosophie dualiste du temps et dans lequel le développement de l'intrigue commence généralement par un chronotope de conflit. Le processus de dégradation de l'Emscher Park s'amplifie à vue d'œil. Pour arrêter ce déclin, une revitalisation du paysage s'impose.

« Il faut que le ciel au-dessus de la région de la Ruhr redevienne bleu » (Willy Brandt 1961).

L'espace-intrigue du chronotope de régénération est de nature téléologique et se caractérise par un Eschaton réaliste. Ce type de récit se compose de différentes séquences d'actions qui concourent au moment final et ultime. L'Eschaton du récit de régénération est en effet le résultat d'un processus de régénération.<sup>cdlviii</sup> Le personnage se retrouve dans une situation de déchéance ; avec lui, le récepteur du récit espère tout au long du récit que cette « dégénération » sera suivie d'une régénération. Ce processus est comparable à une conversion : le héros renverse son attitude morale et, par là, infléchit son destin.<sup>cdlix</sup> L'Emscher Landschafts-Park atteint ce moment final et ultime lorsque le héros se défait de l'image de saleté et de pollution et se revête d'une image d'attractivité. D'égout, la vallée de l'Emscher se transforme en paysage attrayant.<sup>cdlx</sup> L'histoire se termine en *happy end*.

La région de la Ruhr a un jour été la plus grande région industrielle d'Europe, grande productrice de charbon et d'acier.<sup>cdlxi</sup> Dans les années 1980, le déclin de l'industrie lourde, moteur historique de la région, provoqua une crise économique et sociale.<sup>cdlxii</sup> La vallée de l'Emscher connaît une destruction totale.<sup>cdlxiii</sup> Cette situation conflictuelle constitue le point de départ du récit de régénération et la butée d'où s'élance le processus de redressement, qui se conclut par l'affirmation de valeurs et de la vérité : « De Emschervallei is het meest vervuilde en dichtst bebouwde deel van het Ruhrgebied, met een open ruimte die totaal versnipperd is door industrievestigingen en infrastructuur. De grote oppervlakten die daardoor werden ingenomen komen nu braak te liggen, maar worden daardoor nog niet bruikbaar. Ze vormen echter wel een enorm potentieel dat door een samenhangende planning kan worden benut voor nieuwe activiteiten. [La vallée de l'Emscher est la zone la plus polluée et la plus densément construite de la région de la Ruhr ; l'espace ouvert y est profondément fragmenté par des sites industriels et les infrastructures. Les grandes étendues de terrain qu'ils occupaient deviennent des friches, mais ne sont pas immédiatement utilisables pour autant. En revanche, elles constituent un énorme potentiel qu'une planification

cohérente pourra destiner à de nouvelles activités.] » (Vanreusel 1995: 60)

En 1989, la Région de la Ruhr prend la décision d'organiser la « *Internationale Bauausstellung Emscher Park* » (Exposition internationale d'architecture Emscher Park).<sup>cdlxiv</sup> Le projet IBA est lancé au niveau régional ; son Telos est d'atteindre l'Eschaton réaliste en dix ans – une période relativement courte mais une nécessité pour ne pas perdre le caractère innovant de l'IBA.<sup>cdlxv</sup> Une IBA est par conséquent une exposition internationale d'architecture, ou « atelier », opérant dans une région où l'innovation est souhaitée.<sup>cdlxvi</sup> : « IBA Emscher Park wil een laboratorium zijn voor onderzoek naar de toekomst van die oude industriegebieden. Hierbij wordt gezocht naar innovatie op alle maatschappelijke terreinen, met nieuwe mogelijkheden voor arbeid, cultuur, wonen, recreatie, enzovoort. [IBA Emscher Park se veut un laboratoire pour l'avenir de ces anciennes régions industrielles. On y recherche l'innovation dans tous les domaines sociétaux afin d'ouvrir de nouvelles possibilités sur le plan de l'emploi, de la culture, de l'habitat, du récréatif, etc.] » (Vanreusel 1995: 60)

Ce projet régional est destiné à rompre l'impasse dans laquelle se trouve l'Emscher Park.<sup>cdlxvii</sup> La visée de l'IBA est de moderniser la région de l'Emscher, non en reniant son passé industriel si marquant, mais au contraire en l'intégrant comme source d'inspiration première.<sup>cdlxviii</sup> : « Voor de IBA-planners is het behoud van de oude industriële infrastructuur essentieel voor de ruimtelijke en stedenbouwkundige identiteit van deze streek. [Pour les planificateurs de l'IBA, le maintien des anciennes infrastructures industrielles constituent un élément essentiel de l'identité spatiale et urbanistique de la région.] » (Vanreusel 1995: 61)

Comme il est normal dans le chronotope de régénération, l'avenir prime sur le passé. Le héros entreprend quantité d'actions, toutes orientées vers le Telos et l'Eschaton ultime. L'intention d'enrichir la région de l'Emscher d'une nouvelle identité « régénérée » l'emporte sur l'ancienne identité « dégradée », « dégénérée ». En outre, l'IBA compte tirer parti du caractère post-industriel de la région : les équipements et installations restant en bon état, ils déterminent dans une grande mesure l'identité du paysage et invitent aux projets de réaffectation. La dimension historique et culturelle constitue de surcroît un facteur positif d'attraction et d'établissement de nouvelles entreprises et de nouveaux habitants.<sup>cdlxix</sup> De ce fait, l'adaptation de la région à l'époque post-industrielle s'inscrit comme un thème central dans le projet Emscher Landschafts-Park.<sup>cdlxx</sup> Atteindre ce Telos demande des impulsions axées principalement sur le climat culturel, l'identité paysagère, un environnement non pollué et une nouvelle économie durable.<sup>cdlxxi</sup> Seules des interventions de ce type permettront une intégration harmonieuse de l'époque post-industrielle à la société contemporaine. De la sorte, le projet urbanistique crée de nouvelles

relations entre cœurs de ville, objets historiques et paysage environnant.<sup>cdlxxii</sup>

Les ambitions que l'on vient d'évoquer sont concrétisées par le biais de six thèmes projectifs :

- Emscher Landschafts-Park
- Transformation écologique du système de l'Emscher
- Travailler dans l'Emscher Park
- Construction résidentielle et développement urbain intégré
- Réutilisation de l'ancien bâti industriel
- Innovations sociales

Ces six thèmes se regroupent autour de cinq stratégies globales. Dans ce cadre, la réhabilitation du système fluvial constitue l'Eschaton de l'exposition d'architecture IBA pour l'Emscher Park.<sup>cdlxxiii</sup>

Dans le cadre de la « stratégie humide » se crée l'Emschergenossenschaft, un partenariat régional entre communes et entreprises. Cette coopération introduit la méthode choisie pour la gestion de l'eau, qui nécessite six installations d'épuration destinées à séparer les eaux usées et pluviales. L'Emscher se voit ainsi associer à des innovations tant économiques qu'écologiques ; de même, la Genossenschaft est porteuse de développements sociaux aussi bien qu'environnementaux. La coopération contribue à un essor économique et écologique. Dans ce récit de régénération, « l'eau » constitue un thème récurrent. La rivière de l'Emscher est le catalyseur de l'ensemble de la stratégie du Parc.<sup>cdlxxiv</sup> De ce fait, il faut au projet non seulement des ingénieurs civils, mais aussi des concepteurs hydrologues « (...) whose task it was to lend an artistic touch to the ecological necessity of regenerating this body of water to a near natural estate. [...] dont la tâche était d'ajouter une touche artistique à la nécessité écologique d'une régénération de cette masse d'eau pour la ramener à un état quasi-naturel. ] » (Gans 2004: 53)

La « stratégie verte », quant à elle, se focalise sur plusieurs bandes boisées à orientation Nord-Sud et situées perpendiculairement par rapport à l'Emscher. Maillons importants entre les villes et le paysage, elles constituent les nouveaux noyaux de développement à partir desquels les transformations vont être menées.<sup>cdlxxv</sup> Ces aires de qualité se prêtent à toutes sortes d'activités de loisirs, constituent des environnements de travail agréables et forment des lieux attractifs d'implantation d'entreprises. La stratégie verte sollicite le Telos « *Arbeiten im Park* » (Travailler dans le Parc), qui répond au souhait d'une intégration harmonieuse de l'activité urbaine dans la vie du paysage : « Het verbindende thema wordt gevormd door het 'Emscher Landschapspark'. Doel is het creëren van nieuwe groene ruimten op vrijgekomen industrieterreinen waardoor de versnipperde open ruimte meer samenhang krijgt en kan uitgroeien tot een landschapspark van 300 km<sup>2</sup>. [Le thème fédérateur est 'l'Emscher Landschafts-Park', dont



le but est de créer de nouveaux espaces verts sur les terrains industriels rendus disponibles ; ainsi, l'espace ouvert, aujourd'hui fragmenté, pourra se redévelopper et se transformer en un parc paysager de 300 km<sup>2</sup>.] » (Vanreusel 1995: 60)

La stratégie culturelle et historique se focalise pour l'essentiel sur le passé industriel de la vallée de l'Emscher, frappée par une grave crise d'identité après la cession des activités lourdes (= le point de départ du récit de régénération). Dans le nouvel arrangement urbanistique, les terrains industriels abandonnés se voient assigner une place centrale ; pour chaque bâtiment, on recherche avec soin une réaffectation appropriée : « De oude infrastructuur moet geschikt gemaakt worden voor nieuwe economische activiteiten, voor culturele, recreatieve en toeristische functies. [L'ancienne infrastructure doit être réappropriée et préparée à de nouvelles activités économiques et à des fonctions culturelles, récréatives et touristiques.] » (Vanreusel 1995: 65)

« Le changement sans la croissance », tel est le slogan qui résume la volonté de développement durable inscrite dans le projet. Un thème fort, mais qui n'est pas aisé à appliquer dans les faits. À côté d'une première catégorie de bâtiments pouvant être transformés sans interventions trop lourdes, il existe une deuxième catégorie d'immeubles qui ne peuvent trouver de réaffectation que moyennant une grande créativité ; enfin, une troisième catégorie comprend le bâti dont la réutilisation exigerait des transformations trop complexes pour être réalistes.<sup>cdlxxvi</sup>

La stratégie sociale concerne des thèmes tels que le logement, la rénovation urbaine (= introduction de jardins de ville et de nouveaux groupes d'habitation (*Siedlungen*)) et la rénovation sociale. Ces projets servent de contrepoids à ceux orientés vers les intérêts économiques<sup>cdlxxvii</sup> : « In alle woonprojecten wordt veel aandacht gegeven aan het ecologisch aspect, op het gebied van ontsluiting, materiaalgebruik, energiebenutting, afvalverwerking, enzovoort, en ook aan de sociale kwaliteiten van een woonwijk; geïntegreerde voorzieningen voor kinderopvang, ouderenhuisvesting, gemeenschappelijke activiteiten. [Tous les projets d'habitation font grand cas de la dimension écologique dans des aspects tels que le désenclavement, le choix et l'utilisation des matériaux, l'utilisation de l'énergie, le traitement des déchets, etc., de même qu'aux qualités sociales des quartiers résidentiels par une attention portée à des équipements et services intégrés : garde des enfants, logements pour seniors, activités communautaires.] » (Vanreusel 1995: 61)

L'exposition est elle aussi investie d'un rôle stratégique : elle vise à une nouvelle urbanité dans laquelle les anciennes oppositions entre ville et paysage sont supprimées, une intention qui manifeste une volonté de créer l'harmonie malgré l'hétérogénéité. Comme Paul Meurs l'a fait remarquer avec raison, l'IBA et « l'Emscher

Landschafts-Park » ont été une réussite qui a connu un intérêt et un retentissement international tout au long des dix années pendant lesquelles le projet s'est déroulé.<sup>cdlxxviii</sup>

De plus, l'IBA innove sur le plan des systèmes, par l'introduction de nouvelles stratégies projectuelles et de nouvelles méthodes dans le domaine de la conception urbanistique. L'expertise est intégrée et pérennisée dans le projet IBA par le biais d'un système de gestion de l'innovation et des connaissances,<sup>cdlxxix</sup> une approche qui contribue à augmenter la qualité et le caractère innovant des projets participants. En outre, on vise à la mise en place de concepts de planification prospective qui aient à la fois une dimension d'ouverture et une dimension d'intégration. Le concept de planification ouverte prévoit une marge suffisante à l'imprévisible, à la dynamique et à la durabilité.<sup>cdlxxx</sup> Le concept de planification intégrée associe la perspective sur le long terme et des interventions sélectives dans la région par l'exécution de projets régionaux et locaux.<sup>cdlxxxii</sup>

Le succès du projet IBA Emscher Park s'explique notamment par une formulation cohérente et claire des problématiques. Dès lors, les risques et points bloquants sont connus, de même que la direction à emprunter et l'objectif à atteindre. Ce cadre permet de rechercher des solutions de manière efficace et pragmatique.<sup>cdlxxxiii</sup> Cette orientation donne lieu à une scène finale (= Eschaton réaliste) qui reflète l'image du monde téléologique à l'œuvre dans ce récit de régénération. Un deuxième facteur de succès est la corrélation des concepts à long terme et des événements à court terme.<sup>cdlxxxiv</sup> En l'espace de dix ans, la région de l'Emscher a vu réaliser ou débiter quelque 120 projets,<sup>cdlxxxv</sup> après sélection dans le cadre de concours d'envergure internationale organisés par l'IBA elle-même.<sup>cdlxxxvi</sup> La finale de 1999 a présenté un aperçu de dix années d'expériences accumulées dans la transformation du paysage urbain et de la vie urbaine dans la région de l'Emscher.<sup>cdlxxxvii</sup>

La région de l'Emscher couvre la partie septentrionale de la région de la Ruhr, dans le Land allemand de Rhénanie-du-Nord-Westphalie. La région de la Ruhr occupe une superficie supérieure à 800 km<sup>2</sup> ; la superficie concernée par l'Emscher Park dans la région de la Ruhr est de 300 km<sup>2</sup>. La zone du projet est délimitée au nord par la Lippe, à l'est par l'autoroute E37 ; la Ruhr et le Rhin constituent respectivement la frontière méridionale et occidentale de cette zone. Le projet est réalisé dans le cadre d'une coopération de dix-sept villes et d'une province, pour une population totale de 2,5 millions d'habitants. Ces quelques données indiquent l'échelle très vaste et la grande complexité de ce projet de régénération,<sup>cdlxxxviii</sup> dans un paysage marqué par des monuments industriels qui forment les « totems » historiques des parcs d'entreprises post-industriels.<sup>cdlxxxix</sup>

L'exposition d'architecture IBA Emscher Park attache une attention toute particulière aux concepts novateurs en architecture et en

urbanisme. Les projets développés dans ce cadre tentent également de proposer des solutions aux problèmes structurels, économiques et sociaux.<sup>cdlxxxix</sup>

Par ailleurs, on vise à une participation maximale de la population pendant tout le déroulement du projet. Impliquée dans les objectifs et les travaux, la population peut anticiper et fournir des retours d'information sur le processus de planification.<sup>cdxc</sup>

Ce récit urbanistique se distingue par la présence de deux types de héros. Tout d'abord, il y a l'Emscher Park, un héros conscient de sa faiblesse et qui, *in fine*, opère une conversion explicite. Ce héros évolue du statut d'un personnage se trouvant « au dehors » en un personnage qui se transforme pour s'intégrer harmonieusement à la sécurité du « dedans ». Le héros IBA Emscher Park, par son intervention, propose un nouveau concept capable de faire passer l'Emscher Park à un niveau qualitatif supérieur. La région concernée par le projet subit un changement d'image et d'identité, évoluant d'un paysage pollué et désolé en un point d'attraction agréable et enviable.

Ce récit de régénération se caractérise par une ligne d'intrigue ascendante, menant à l'Eschaton ultime. La région de la Ruhr, décrite, avait en effet la réputation d'être l'une des plus sales d'Europe, tout en étant l'une des plus fascinantes et dynamiques.<sup>cdxci</sup> Le paysage industriel se transforme pour passer d'un théâtre de terrains industriels (= le « dehors », dangereux et imprévisible) à un théâtre de parcs urbains et de courts de golf (= l'Eschaton harmonieux du « dedans »). Des lieux qui, jadis, étaient faits de travail et de peine deviennent un domaine voué au sport, à la culture, aux loisirs et à la détente.<sup>cdxcii</sup> Le résultat : la richesse du patrimoine industriel est combinée à de nouvelles fonctions liées aux loisirs, comme des musées et des centres des sciences.<sup>cdxciii</sup>

La méthode mise en œuvre par l'IBA pour ce projet s'oriente en premier lieu vers la réhabilitation de l'écosystème de la vallée de l'Emscher. Cet objectif va de pair avec des projets historiques et culturels (= réutilisation du patrimoine industriel), sociaux (= logements et participation de la population) et écologiques (= le système aquatique comme vecteur du développement spatial).<sup>cdxciv</sup> En d'autres termes, on crée l'harmonie en accordant l'action dans tous les domaines concernés (= culturel et historique, social, écologique).

Le plan directeur vise à une certaine flexibilité afin d'intégrer une capacité de réaction aux changements soudains et imprévus. Il se donne également pour but de développer un parc (chronotope de l'équilibre) qui ait à la fois la vocation d'un lieu de rencontres international et d'une zone récréative au plan local.<sup>cdxcv</sup>

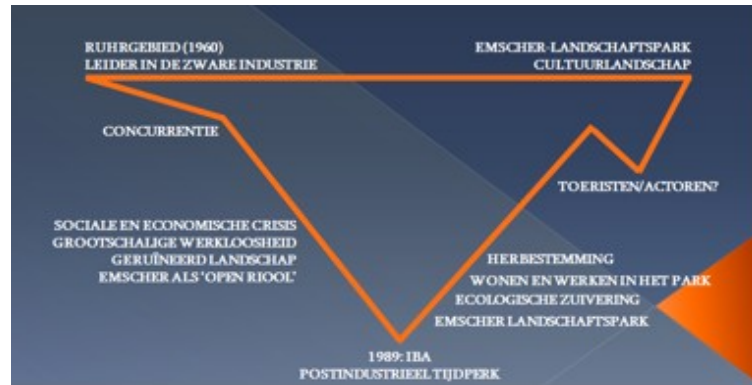
Les statistiques montrent que la densité de population de la région continuera de décroître et que le chômage restera à la hausse. Le changement d'identité devrait améliorer l'attractivité de la région sur

le plan touristique et créer des retombées économiques.<sup>cdxcvi</sup> La région de l'Emscher devient ainsi un parc attrayant où l'on aime venir passer son temps de loisirs.<sup>cdxcvii</sup> Le récit culmine dans l'Eschaton du retour à un équilibre sous forme de *happy end*. Il se caractérise par une transformation fonctionnelle capable de réaliser une régénération durable : « The final activity in the Emscher region summed up 10 years' experience in transforming urban landscape and life. [L'événement final (du projet IBA) dans la région de l'Emscher a résumé 10 années d'expérience dans la transformation du paysage urbain et de la vie urbaine.] » (Zlonicky 2004: 59)

Ce constat permet à Zlonicky de formuler les « innovations » suivantes (Zlonicky 2004: 60) :

- « A new regard for industrial heritage as a potential for cultural identification, and for brownfields as a potential for sustainable development.
  - A new appreciation of landscape and water as 'soft' regional infrastructures, more important to further development than former 'hard' infrastructures.
  - A new experience in the potentials of cooperation among local and regional actors, and in their mediation of planning and implementing processes.
  - A new estimation of culture and art as essential elements of regional identity.
  - A new sense of the beauty of the region, of its specific aesthetic values.
  - A new and surprising recognition of the potentials for innovation in a noninnovative milieu.
- [Un nouveau regard sur le patrimoine industriel comme source potentielle d'identification culturelle et sur les friches industrielles comme points de départ potentiels d'un développement durable.
- Une nouvelle valorisation du paysage et de l'eau en tant qu'infrastructures régionales 'douces', plus importantes pour le développement futur que les anciennes infrastructures 'dures'.
  - Une nouvelle expérience du potentiel de coopération entre acteurs locaux et régionaux et de leur rôle de médiation dans les processus de planification et de mise en oeuvre.
  - Une nouvelle appréciation de la culture et de l'art en tant qu'éléments essentiels de l'identité régionale.
  - Un nouveau sens de la beauté de la région et de ses valeurs esthétiques spécifiques.
  - Une reconnaissance nouvelle et surprenante du potentiel d'innovation d'un milieu non innovant.] »

Figure 5.20 :  
Emscher Park, chronotope de régénération.



## 5.6 Saillant d'Ypres

### 5.6.1 Introduction

« Het onderzoek naar de wederopbouw vertrekt uit een fundamentele vraagstelling van vandaag. Het probeert de mechanismen en denkbeelden op te sporen die tot de constructie van een bepaalde omgeving hebben geleid, en op die manier zijn oorsprong en bestaansreden te begrijpen. De gebouwde materialiteit wordt er, hoewel ongetwijfeld te weinig, ontward als een kluwen van maatschappelijke tegenstellingen en prioriteiten. [Les recherches sur la reconstruction partent d'une problématisation d'aujourd'hui. Elles tentent de retracer des mécanismes, des idées et des images qui ont conduit à la construction d'un environnement donné, afin de comprendre par là son origine et sa raison d'être. La matérialité construite s'y trouve, sans aucune doute de manière insuffisante, démêlée comme un écheveau d'oppositions et de priorités sociétales.] » (Deraeve (Smets) 1985: 10)

C'est d'une manière tragique et sanglante que le Saillant d'Ypres, ou *Ypres Saillant* en anglais,<sup>cdxcviii</sup> est tiré de son sommeil. Pendant quatre longues années, de 1914 à 1918, cette zone périphérique subira une guerre qui passera à l'histoire sous le nom de la « Grande Guerre ». Les troupes britanniques défendent la ville d'Ypres que les Allemands s'efforcent de prendre. Le 22 novembre 1914, les Halles aux Draps et le beffroi d'Ypres sont la proie des flammes. Après quatre ans, il ne reste du Saillant d'Ypres qu'un amas de décombres et un paysage lunaire marqué par d'innombrables trous de bombes<sup>cdxcix</sup> : « Nu de veteranen van '14-'18 er niet meer zijn, kan alleen nog het landschap, als laatste getuige, spreken over wat er zich tijdens de Eerste Wereldoorlog rond Ieper afspeelde. Het is het lieflijke stadje Ieper niet aan te zien dat de Eerste Wereldoorlog er zo verwoestend heeft huisgehouden. Na de wapenstilstand werd het, zeker in zijn kern, heropgebouwd zoals het voor de oorlog was, alle middeleeuwse ondertonen inbegrepen. Al had dat anders gekund. De Britten, die in

‘14-’18 in en om het stadje onnoemlijk veel soldaten verloren, dachten er eerst aan om de Ieperse ruïne – meer dan puin bleef er niet van over – aan te kopen om er een permanent herdenkingsoord van te maken. [À présent que les vétérans de 14-18 ne sont plus là, seul le paysage, dernier témoin, peut dire ce qui s’est passé autour d’Ypres pendant la Première Guerre Mondiale. A voir la jolie petite ville d’Ypres, personne n’imagine la destruction qu’y a semé la Grande Guerre. L’armistice venu, on l’a reconstruite, en particulier pour ce qui est du centre, à l’identique de ce qu’elle était avant la guerre, sans omettre les connotations médiévales. Il aurait pu en être autrement. Les Britanniques, qui en 14-18 ont perdu un nombre effroyable d’hommes ici, ont d’abord songé à racheter les ruines d’Ypres – car il ne restait de la ville plus guère que des décombres – afin d’en faire un lieu de commémoration permanent.] » (Reynebeau 2006)

Cet événement tragique donne naissance à trois scénarios différents quant à une nouvelle affectation du Saillant d’Ypres. Trois groupes d’intérêt – les habitants d’Ypres, les Modernistes et les Britanniques – sont en concurrence pour le destin futur de ce paysage désolé : « Over de toekomst van Ieper waren vrij spoedig na de eerste verwoestingen tegenstrijdige opvattingen in omloop. [Sur l’avenir d’Ypres, des opinions contradictoires circulaient assez rapidement dès après les premières destructions.] » (Deraeve (Stynen) 1985: 113)

« De koestering van een standvastige bestaanswereld, met zijn voortschrijdende technische en economische ontwikkeling en gereguleerd systeem van machtsverhoudingen, is door de oorlog diep geschokt. Het noodgedwongen herstel van een nieuw evenwicht, maakt krachten los die tevoren nauwelijks het daglicht zagen, en brengt de opgekropte tegenstellingen voorgoed aan de oppervlakte. Die confrontatie tussen inherent verschillende wereldbeschouwingen, en haar reflectie op de organisatie van de ruimte, opent belangrijke perspectieven. Door haar extreem karakter leidt ze onmiskenbaar tot wederzijdse verduidelijking van de betrokken standpunten. [L’abri et la chaleur d’un monde stable, avec les progrès du développement technique et économique et un système de régulation des rapports de pouvoir, ont été profondément mis à mal par la guerre. Le rétablissement forcé d’un nouvel équilibre a libéré des forces qui auparavant apparaissaient à peine au grand jour et amené pour de bon à la surface des oppositions longtemps refoulées. Cette confrontation entre des visions du monde intrinsèquement différentes, et son incidence sur l’organisation de l’espace, ouvre des perspectives importantes. Par son caractère extrême, elle mène indubitablement à une clarification réciproque des points de vue en jeu.] » (Deraeve (Smets) 1985: 11)

### 5.6.2 Parti urbanistique du projet

Les illustrations montrent des cartes représentant respectivement le

Saillant d'Ypres et la ligne de front en Belgique sur laquelle se trouve cet arc. Le terme militaire « saillant » désigne un terrain faisant saillie sur un front ; entouré par les lignes adverses, un saillant se trouve totalement exposé au feu de l'ennemi (= les Allemands). Pour les défenseurs, c'est un endroit où les balles peuvent frapper par devant, par derrière et sur le côté.<sup>d</sup>

Figure 5.21 :  
Saillant d'Ypres.



D'octobre 1914 à octobre 1918, les environs de la petite ville belge d'Ypres ont été le théâtre d'intenses combats. Du nord au sud, les tranchées y dessinaient un arc entourant la ville. Pas moins de cinq grandes batailles sanglantes s'y sont déroulées : « Van bij het begin van de oorlog lag een zwaartepunt van de gevechten rond Ieper en zijn



ommeland. Daar vormde zich in het voorjaar van 1915 de Ieperboog ofte Saillant d'Ypres, een uitstulping in de frontlijn rond de stad. De vooral Britse troepen waren er aan drie kanten omsingeld door de Duitsers, die bovendien meestal hoger gelegen en dus tactisch gunstiger stellingen hadden kunnen innemen. Vrijwel tot aan het eind van de oorlog is daar hard gevochten, zonder dat de frontlijn zelf veel wisselde. [Dès le début de la guerre, Ypres et ses environs ont été l'un des lieux de concentration des combats. Au printemps 1915, un lobe, appelé 'Saillant d'Ypres', se forma dans la ligne de front entourant la ville. Les troupes qui tenaient le Saillant d'Ypres, des Britanniques pour l'essentiel, y étaient entourées sur trois cotés par les Allemands, qui de plus avaient réussi à occuper des positions situées plus haut et donc favorables d'un point de vue tactique. Ce secteur a été le théâtre d'intenses combats pratiquement jusqu'à la fin de la guerre, et sans que la ligne de front n'ait beaucoup bougé.] » (Reynebeau 2006)

De plus, la présence humaine d'alors dans le Saillant d'Ypres, de même que son sol marécageux, ont eu une influence décisive sur le cours de la guerre, sur les méthodes militaires et sur les conditions de vie des soldats<sup>di</sup> : « De aard van dat landschap, met zijn vele heuvels, hagen, beken of spoorlijnen, heeft mee bepaald hoe de frontlijn van loopgraven er vorm kreeg. [La nature de ce paysage, marqué par de nombreuses collines, haies, ruisseaux et lignes de chemin de fer, a contribué à former l'allure de la ligne de front et de ses tranchées.] » (Reynebeau 2006)

Le Saillant d'Ypres a aussi été un champ de bataille expérimental. Il y avait là notamment la Crête de Pilkem (*Pilkem Ridge*), nommé ainsi d'après le village de Pilkem, où l'armée allemande a lancé la première attaque par gaz de l'histoire militaire. Pour cette raison, le gaz moutarde dont elle se servait est également appelé « ypérite ».<sup>dii</sup>

Pendant ces quatre années de guerre, la ville au cœur du Saillant d'Ypres a été littéralement rasée. Jusqu'à ce jour, monuments et cimetières, mais aussi les habitations urbaines, reconstruites plus ou moins fidèlement, nous rappellent l'absurdité de la guerre et la période la plus tragique de l'histoire d'Ypres.<sup>diii</sup>

Figure 5.22 :  
Ypres, tourisme de ruines.



Figure 5.23 :  
Le Saillant d'Ypres.



Les illustrations montrent des témoignages photographiques du « tourisme de guerre » qu'a connu, à la suite de ces faits tragiques, la zone totalement dévastée du Saillant d'Ypres. Ce phénomène avait été prédit dès 1915 par le lieutenant britannique John Gamble. L'histoire allait lui donner raison : après la guerre, les visiteurs affluèrent et le tourisme de ruines connut un grand essor<sup>div</sup> : « Ik vermoed dat de plek na de oorlog overspoeld zal worden door bezoekers en toeristen, en ze zullen verbaasd zijn over wat ze zullen zien. De antieke ruïnes van Pompeï zullen er niets bij zijn. [J'ai le pressentiment que ce lieu sera plus tard submergé par les visiteurs et les touristes. Ils seront étonnés

de ce qu'ils verront : les ruines antiques de Pompéi ne seront rien à côté de ceci.] » (Reynebeau 2006)

Le tourisme de guerre dans la région du Westhoek a une longue histoire. Les premières visites du front eurent lieu très tôt : dès 1915, le Grand Quartier Général de Saint-Omer organisait des promenades guidées en voiture le long du Saillant d'Ypres à l'intention de visiteurs américains et de personnages importants. On ne tirait pas tous les jours dans le secteur, qui connaissait parfois des périodes d'accalmie plus ou moins longues.

Après la guerre, plusieurs anciens combattants restèrent dans le Saillant d'Ypres et décidèrent d'y organiser des promenades guidées en autocar ou en calèche. En outre, les armées y organisaient des pèlerinages afin de permettre aux proches de faire le deuil des soldats tombés. Le gouvernement belge contribua lui aussi à la naissance du tourisme de guerre dans le Westhoek : immédiatement après la guerre, un certain nombre de sites furent protégés et ouverts au public.

Dès 1920, Michelin publia son premier guide sur le Saillant d'Ypres et le tourisme de front. En outre, plusieurs livres furent consacrés au secteur, comme *The Immortal Salient* (Sir William Pulteney et Beatrix Price: 1925), *Pill-Boxes of Flanders* (Colonel E.G.L. Thurlow: 1933), *Over There: A little Guide for Pilgrims* (association caritative TOC H: 1935), ou encore *Before Endeavours Fade* (Rose Coombs: 1976).

Le tourisme reste à ce jour une importante source de revenus pour le Saillant d'Ypres.<sup>dv</sup>

### 5.6.3 Image du monde, parti conceptuel, types d'intrigue et d'acteurs

Le récit du Saillant d'Ypres se caractérise par la présence dominante d'un chronotope tragique à intrigue de transformation darwinienne.<sup>dvi</sup> L'image du monde associée à un chronotope dialogique est pluraliste. De plus, une intrigue de transformation darwinienne peut impliquer l'impossibilité de parvenir à un ordonnancement durable du monde. Les personnages y passent par des moments de dégradation tragiques.<sup>dvii</sup> Pour la catégorisation générique d'un récit dialogique, on ne peut se baser que sur les jugements présents dans la narration et sur ceux que le récepteur émet sur les points nodaux de l'espace-intrigue dialogique. En particulier, les moments de dévoilement introduits dans les points nodaux par les moments de kairós constituent un fondement possible.<sup>dviii</sup> Le dévoilement n'empporte pas seulement une vérité de l'action, mais aussi la reconnaissance – la prise de conscience – de la « vérité de la situation ». Cette combinaison du dévoilement et de la reconnaissance crée l'effet tragique connu, l'émotion de la pitié et la conscience catastrophique qu'un homme innocent souffre d'une situation dont il n'est pas coupable.<sup>dix</sup> Le Kairós est un moment où un dévoilement est possible, mais sans, et de loin, que celui-ci ne soit

nécessaire pour autant. Le récit tragique se caractérise par sa tension psychologique constante, non par la présence d'un seul personnage ou processus de dévoilement dominant par lequel le récit laisserait une impression tragique sur ses lecteurs.<sup>dx</sup>

Le chronotope tragique se caractérise ainsi par un espace-intrigue dialogique, composé principalement d'éléments élégiaques. Ces éléments soulignent l'aspect tragique et s'accompagnent de connotations d'in-quiétude, de contingence<sup>dxii</sup> et de mélancholie. La structure darwinienne de l'intrigue accentue les tendances à la crise et à la dégradation, en inclinant vers le mode tragique. Dans le cadre du chronotope de l'espace-intrigue, le récit n'offre pas de solutions à la négativité éthique, ce qui, le récit terminé, laisse au lecteur un sentiment d'aliénation et d'étrangeté « tragique ». Le réseau de rapports moraux forme ici une structure ouverte dans laquelle les tensions, à la fin du récit, résonnent tout aussi fort qu'au début.<sup>dxiii</sup> L'espace-intrigue dialogique est en effet dépourvu de centre, ses seuls points fixes étant les valeurs et les vérités présentes dans le monde mental des personnages.<sup>dxiii</sup> De plus, dans le cadre d'un chronotope tragique, le héros – c'est-à-dire le Saillant d'Ypres dans le cas que nous étudions – est une variable. Son environnement, en revanche, se caractérise par une série de traits constants. En effet, les individus sont moins formés et marqués par des normes morales que par leur milieu social et historique (Pavel 2006: 3). Conflit et équilibre sont ancrés dans les personnages ; la tension entre ces deux pôles fait apparaître que tant le retour vers l'harmonie que la sortie de l'harmonie sont des éléments inhérents à la psyché humaine.<sup>dxiv</sup> L'intrigue de transformation darwinienne se caractérise par l'entrée en dialogue des personnages avec une réalité devenue problématique. Si cette réalité/normalité est problématique, c'est parce qu'elle est devenue historique, changeante et donc relative.

La figure centrale de notre récit tragique est le héros problématique<sup>dxv</sup>, le Saillant d'Ypres. Entre les trois personnages principaux règne une atmosphère de conflit et de tension, car tous trois ont leur propre vision de la situation. Ainsi, les habitants d'Ypres défendent un retour rapide à l'harmonie originelle (= une reconstruction qui soit la plus fidèle possible), les Modernistes voudraient une harmonie nouvelle (= une ville nouvelle, construite dans un style nouveau) ; quant aux Britanniques, ils préconisent une sortie de l'harmonie (= maintien des ruines du Saillant d'Ypres). En d'autres termes, la psyché humaine – ou la condition humaine – joue un rôle important dans ce récit dialogique et tragique. L'image globale de l'espace-intrigue tragique se traduit en jugements divergents sur le monde périphérique et sur les événements qu'il serait souhaitable d'y voir se passer<sup>dxvi</sup> : « There are many examples of such disputed views of the future – from whole towns, like Ypres in Belgium (...). [On connaît beaucoup d'exemples de telles vues conflictuelles sur le futur – depuis des villes entières, comme Ypres en Belgique (...).] » (Bender 2001: 42)

Trois scénarios sont proposés, ce qui fait jouer une philosophie pluraliste du temps. Les différentes perspectives entrent en dialogue, faisant naître des situations de conflit et des moments de *kairos*. Dans l'image dialogique du monde, les chronotopes de conflit sont intériorisés : c'est là un élément typique des récits ayant des thèmes psychologiques fortement élaborés. Les trois personnages sont en relation mutuelle, mais en ayant chacun leurs propres affects, attitudes et visions. C'est que, pour l'espace-intrigue, les chronotopes dialogiques se composent de points nodaux de forces psychologiques dans lesquels les diverses perspectives peuvent se heurter.<sup>dxvii</sup> Cependant, au bout du récit, il n'y a pas « d'ordonnement » satisfaisant du monde : les conflits ne sont pas résolus. « Oorlogen en natuurrampen blijken geprivilegieerde historische momenten te zijn. Zij maken bij de betrokken menselijke soort krachten los die in normale omstandigheden niet schijnen te bestaan. Ze breken de normaliteit open. Het gewone wordt vreemd. De breuk die deze catastrofes bewerkstelligen blijft een mijlpaal voor de herinneringen, een nieuwe tijdrekening haast, waardoor verleden en toekomst met elkaar worden geconfronteerd. Voor of na de oorlog. Natuurrampen en oorlogen zijn als onverwachte feesten, des te ingrijpender omdat ze niet in de kalender thuishoren. Ze ritmeren de geschiedenis, geven haar reliëf, vallen buiten haar maat. Door een bovenhistorische macht wordt het oude vernietigd zodat het nieuwe kan leven. [Les guerres et les catastrophes naturelles s'avèrent des moments historiques privilégiés. Chez les représentants concernés de l'espèce humaine, ils libèrent des forces qui ne semblent pas exister en conditions normales. Elles cassent et ouvrent la normalité. Le normal devient l'étrange. La cassure opérée par ces catastrophes reste un jalon pour le souvenir, presque un nouveau comput, un nouveau compte des années opposant le passé et le futur. Avant la guerre, après la guerre. Les catastrophes naturelles et les guerres sont comme des jours fériés inattendus, dont l'effet est d'autant plus prégnant qu'ils n'appartiennent pas au calendrier. Ils rythment l'histoire, lui donnent du relief, surviennent à contretemps. Par une force supra-historique, l'ancien est détruit pour que puisse vivre le nouveau.] » (Deraeve (Bekaert) 1985: 19)

Un trait typique du chronotope de l'espace-intrigue dialogique est la pluralité, le pluralisme des perspectives. Dans le cas que nous étudions ici, trois scénarios sont à l'œuvre. Les habitants d'Ypres et les Modernistes se caractérisent par une orientation décidée, une efficacité orientée vers deux chronotopes téléologiques. Les Britanniques, en revanche, suggèrent avec insistance un maintien du paysage de ruines et revendiquent leur position dans le chronotope d'un espace-intrigue tragique et dialogique : « Since then (WWI) it has become peculiarly significant to English people, and so it remains, a synonym of the Great War and a place of pilgrimage. [Depuis lors (la première guerre mondiale), il (le Saillant d'Ypres) a acquis une importance toute particulière pour les Anglais, une importance

durable, comme un synonyme de la Grande Guerre et un lieu de pèlerinage.] » (Spain 1922: 176)

Les habitants d'Ypres défendent une reconstruction immédiate selon le plan d'avant-guerre (= chronotope de mission), les Modernistes sont partisans d'un visage totalement nouveau pour la périphérie de la ville (= chronotope de régénération); enfin, les Britanniques souhaitent un maintien du paysage martyr pour en faire un vaste « musée des ruines » en plein air (= chronotope tragique).<sup>dxviii</sup> Cette dernière idée rencontre beaucoup de résistance : « At the end of 1918 it looked as if Ypres would be forever a great silent mound, a pathetic token of the struggles of the British army on Belgian soil. Fortunately, neither the Belgian people nor their rulers shared that view. [Fin 1918, tout se passait comme si Ypres allait devenir pour toujours une grande butte silencieuse, un symbole plein de gravité des efforts et des peines de l'armée britannique sur le sol belge. Heureusement, ni le peuple belge ni ses dirigeants ne partageaient cette vue.] » (Forrest 1923: 788)

Dès avant la fin de la guerre, Eugène Dhuicque, architecte bruxellois et membre de la Commission Royale des Monuments et Sites, dressa, à la demande du, Ministère des Arts et des Sciences l'inventaire de tout ce qui subsistait, était épargné ou avait été détruit.<sup>dxix</sup> Après la guerre, il plaida lui aussi, dans la ligne de l'idée britannique, la création d'un « îlot sacré » ou d'une « zone de silence » afin de garantir la protection des ruines et leur respect.<sup>dx</sup> En effet, Dhuicque considérait les ruines comme « de enige, onvervalste getuige van de continuïteit en van het onherroepelijke verloop van de geschiedenis [le seul témoin authentique de la continuité et du cours irrévocable de l'histoire] » (Stynen 1998: 254) : « (...) leave the ruins as they are. Why should the 13th or 14th centuries be of more value than the four years of the World War [(...) laissons ces ruines comme elles sont. Pourquoi le XIIIe ou le XIVe siècle auraient-ils plus de valeur que les quatre années de la Guerre Mondiale] » (Vermeulen 1999: 10). « This view was expressed also by the British military authorities and veterans' associations, who believed the ruins should be holy ground held in memoriam for soldiers who had died in the Saillant d'Ypres [C'était également le point de vue des autorités militaires et des associations de vétérans britanniques, qui estimaient que les ruines devaient être un sol sacré et maintenu en l'état, en mémoire des soldats tombés dans le Saillant d'Ypres] » (Willson 1920).

Dans le débat sur la reconstruction, Eugène Dhuicque affirme ce qui suit : « Zeker niemand meer dan ik, die het trieste privilege had om dag na dag de voortschrijdende ruïnering van deze illustere monumenten te aanschouwen, betreurt meer hun tragische lot. Maar behoren ze niettemin niet tot de geschiedenis? Hebben de gebeurtenissen van gisteren minder belang dan die van vroeger? Met welk recht mogen we er de sporen van wissen? [Assurément, personne ne déplore leur sort tragique autant que moi, qui ai eu le triste

privilège d'assister, jour après jour, à la ruine de ces illustres monuments. Cependant, n'en appartiennent-ils pas moins à l'histoire ? De quel droit pourrions-nous en effacer les traces ?] » (De Pers 2006)

En 1922, Dhuicque est confronté à un budget qui ne réserve de moyens que pour le maintien des vestiges militaires tels qu'abris et tranchées, mais rien pour les ruines des bâtiments : « Eens te meer heeft de stelling van de wederopbouw tot het uiterste doorgewogen ondanks de historische, sentimentele en zelfs archeologische overwegingen die ons respect voor een document opleggen. Ondanks ook het opvoedkundige belang dat het bewaren van deze ruïnes kan hebben [Une fois de plus, la thèse de la reconstruction l'a emporté totalement, malgré les considérations historiques, sentimentales, voire archéologiques qui nous imposent le respect d'un document. Malgré, aussi, l'intérêt éducatif que pourrait avoir la conservation de ces ruines] » (Deraeve (Stynen) 1985: 118).

L'idée d'un « îlot sacré » proposée par Dhuicque ne semble d'ailleurs pas si novatrice. Charles Buls, bourgmestre de Bruxelles de 1881 à 1899, l'avait en effet déjà élaborée dès avant la guerre. Dans la brochure *La restauration des monuments anciens*, il avait proposé ce qui suit pour les « monuments morts – les ruines – dans un cadre urbain » : « En interposant entre la ruine et le cadre moderne un rideau d'arbres, on l'isoleraït suffisamment et cette solution aurait pour conséquence d'augmenter les jardins, les places plantées. » (Buls 1904: 48)

L'auteur-compositeur flamand Bram Vermeulen a lui aussi exprimé dans ses chansons sa fascination pour le « paysage de guerre comme dernier témoin ». Outre ses activités de chansonnier, Bram Vermeulen a été actif dans le domaine littéraire ; à Ypres, il a travaillé sur le thème de la Première Guerre Mondiale, à laquelle il a consacré en 1999 un album entier sous le titre « Oorlog aan den Oorlog [Guerre à la guerre] » : « In de liederencyclus bepleit hij vurig en glashard, dat de geschiedenis haar rechten heeft, en dat de herdenking van de oorlog ook en vooral de herinnering aan de verschrikkelijkheid van de oorlog moet zijn. De 'onschuld' van het landschap staat voor het complexe ervan: tegelijk herinnerend aan de dood, en bruisend van het leven. [Ce cycle de chansons est un plaidoyer ardent et dur pour les droits de l'histoire et pour l'idée que la commémoration de la guerre doit être aussi et surtout la mémoire de l'horreur de la guerre. « L'innocence » du paysage est un signe de sa complexité : à la fois rappel de la mort et source de vie.] » (De Pers 2006)

La reconstruction d'Ypres, Bram Vermeulen l'a chantée comme une « trahison de l'histoire »<sup>dxxi</sup>. « Ieper is een leugen. [Ypres est un mensonge] » : un mensonge, parce que toutes les traces du chagrin et de la douleur en ont été effacées<sup>dxxii</sup> : « De ziel van deze monumenten is verdwenen en zal zich niet opnieuw komen nestelen in een nabootsing in nieuwe steen. [L'âme de ces monuments a disparu et ne

reviendra pas réoccuper une imitation en pierres nouvelles.]» (Deraeve (Smets) 1985: 114)

En Angleterre, un vaste mouvement revendiquant le caractère sacré du Saillant d'Ypres et de ses environs, preuve vivante et monument commémoratif des sacrifices britanniques.<sup>dxiii</sup> Le paysage de ruines, dans cette perspective, doit être préservé. C'est un « mémorial », un monument national et éternel pour la commémoration de la tragédie dont il a été le théâtre : « Duizenden, overwegend Britse militairen, hebben in de Saillant d'Ypres het leven gelaten, en moeten herdacht worden. [Des milliers de soldats, essentiellement britanniques, ont perdu la vie dans le Saillant d'Ypres ; il faut célébrer leur mémoire.] » (Stynen 1998: 253)

L'histoire nous apprend que le point de vue britannique n'a pas eu gain de cause sur la dimension sociale et sociétale. Le paysage de guerre d'Ypres et de ses environs étant un exercice de *table rase* pour tout urbaniste et architecte, les urbanistes britanniques y virent une opportunité pour introduire sur les lieux le nouveau concept des « Garden Cities », des cités-jardins. Vers 1900, l'utopiste britannique Ebenezer Howard avait développé son concept de « villes-jardins » – un modèle socio-spatial pour la création de villes nouvelles – ; sur la base des idées de Howard, un mouvement international avait vu le jour, le « Garden City Movement », qui impulsa la création de villages-jardins dans un grand nombre de pays<sup>dxiv</sup>, dont la Belgique, et à Ypres notamment : « British planners could for the most part only offer the garden city model and the Housing and Town Planning Act of 1909 as contributions to international planning and reconstruction efforts throughout the war. Although British planners were aware of the different patterns of urban and rural development in Great Britain and Belgium, through the Garden Cities and Town Planning Association, a conference was arranged in February, 1915 to fully inform Belgian town planners, many of whom spent the war in London, about the garden city idea in the event that they became interested in it as a model for reconstruction. A small number of garden cities were eventually built in Belgium as a reconstruction tool, Ypres for instance. This appears to be mostly an effort to quickly build aesthetically pleasing workers housing and insure that the older, unsightly and unhealthy urban working quarters of the pre-war city were not rebuilt. [Au cours de la guerre, les planificateurs britanniques n'avaient pour l'essentiel eu à offrir que le modèle des cités-jardins et le *Housing and Town Planning Act* de 1909 en guise de contribution aux efforts internationaux de planification et de reconstruction. Bien que conscients des différences de développement urbain et rural entre la Grande-Bretagne et la Belgique, ils organisèrent en février 1915, par le biais de la *Garden Cities and Town Planning Association*, une conférence destinée à informer pleinement les urbanistes belges, dont beaucoup avait passé les années de guerre à Londres, sur l'idée des cités-jardins pour le cas où ces derniers y verraient un modèle



intéressant pour la reconstruction. Par la suite, un petit nombre de cités-jardins furent réalisées en Belgique en tant qu'instrument de reconstruction – parmi elles, Ypres. Pour l'essentiel, cette démarche semble avoir été un effort pour construire rapidement des logements ouvriers esthétiques et assurer que l'on ne reconstruirait pas sur le modèle des anciens quartiers populaires d'avant-guerre, laids et insalubres.] » (Forrest 1923: 68-70)

« Most notably a small number of garden cities were built on the outskirts of reconstructed towns, like Ypres, as a result and only concerned houses which were of no particular architectural significance. [Le résultat le plus marquant fut la construction d'un petit nombre de cités-jardins en bordure de villes reconstruites comme Ypres ; ces projets n'ont concerné que des habitations sans intérêt particulier sur le plan architectural.] » (Cammaerts 1925: 541)

A l'heure actuelle, on ne compte que deux cimetières militaires britanniques à l'intérieur de l'enceinte de la ville d'Ypres, *Ramparts Cemetery* et *Ypres Reservoir Cemetery*. A l'extérieur de la ville, on trouve un seul cimetière français, mais pas moins de soixante-huit cimetières britanniques. Les nombreuses tombes britanniques sont entretenues par la *Commonwealth War Graves Commission*, qui a son siège à Ypres.<sup>dxxv</sup> Il s'agit d'un morceau d'Angleterre situé en Belgique, et dont la présence est garantie par un contrat perpétuel.<sup>dxxvi</sup>

Aujourd'hui encore, beaucoup estiment en Belgique que les habitants d'Ypres ont à l'époque agi sans discernement et dans la précipitation, voire l'affolement. À l'époque récente, le thème du paysage de guerre est un point sur l'agenda politique. Les décisions actuelles en matière d'urbanisme prennent en considération la présence des sites de guerre, pour lesquels on a désormais plus d'égards et qui font l'objet d'un traitement plus réfléchi : « Het oorlogslandschap is de laatste authentieke getuige. (...) Het is een zone van stilte in het landschap, dat in zijn hervonden rijkdom en pracht, bewaart, inspireert en troost. [Le paysage de guerre est le dernier témoin authentique. (...) C'est une zone de silence au creux d'un paysage qui, dans sa richesse et sa beauté retrouvées, conserve, inspire et console.] » (De Pers 2006)

Ce récit se range dans le genre littéraire du drame et du lyrisme, et plus précisément dans la tragédie et l'élégie. La Première Guerre Mondiale a conduit à la dégradation, la perte du Saillant d'Ypres. Tout un chacun est frappé de stupeur devant le vent de la folie qui a alors fait rage pendant quatre ans et balayé un demi-million de vies d'hommes. C'est un lieu chargé de sens, marqué par l'émotion, le désespoir et la compassion. Dans ce récit, le sort du héros – le Saillant d'Ypres – est mis en évidence sur le registre élevé. La Première Guerre Mondiale y est considérée comme une force toute-puissante qui s'abat comme une fatalité. D'innombrables soldats se sont battus jusqu'à l'héroïsme pour leur nation et leur patrie. Ce point de vue héroïque, le récit le souligne avec force. Le récit urbanistique est à

dominante tragique et connaît une issue malheureuse. « Grâce » à la Première Guerre Mondiale, le Saillant d'Ypres s'est transformé en lieu chargé de valeurs, de mémoire, d'histoire, de symbolique et d'un sens vrai du tragique. L'imagination est vivement stimulée par le thème de la guerre. Ceux qui ne l'ont pas vécue pensent en effet savoir ce qu'elle est. Cette image mentale « fictive » est informée, façonnée et aiguisée quotidiennement par de nombreuses confrontations avec le thème de la guerre par le biais de livres et de films ou par des visites de sites commémoratifs. Ce cadre temporel et spatial est une source d'inspiration, il structure l'image mentale (l'idée) et stimule la capacité à improviser. Parce que chaque individu est unique, ce sont par conséquent quantité de « fictions » de guerre qui vivent dans la société, des fictions développées par chacun à partir d'un monde psychologique personnel.

Le « projet de mémorial » se joue dans le Saillant d'Ypres. Après la Première Guerre Mondiale, il n'en restait qu'un paysage lunaire parsemé de trous de bombe. La kairophobie<sup>dxxvii</sup> a conduit la narration à l'Eschaton idéaliste du récit de mission yprois. L'actuelle Ypres est le résultat d'un « déni » : il importait que la guerre soit évacuée et bannie au plus vite du paysage et des esprits : « Ondertussen heeft de tijd de laatste menselijke getuigen weggemaaid. Vandaag 'spreekt' alleen nog het landschap rechtstreeks – al is dat ondertussen met een vervormde stem. Daar heeft alles zich afgespeeld. Daar kunnen mensen van nu nog op authentieke, met geschiedenis beladen plekken gaan staan. [Depuis lors, le temps a fauché les derniers témoins humains. Aujourd'hui, seul le paysage « parle » encore directement – bien que d'une voix déformée. C'est là que tout s'est joué. Et c'est là que les hommes d'aujourd'hui peuvent encore fouler des lieux authentiques, chargés d'histoire.] » (Reynebeau 2006)

L'intrigue de transformation darwinienne se caractérise par des personnages s'engageant dans un dialogue sur un différend historique.<sup>dxxviii</sup> Différents acteurs défendent leur vision du paysage de guerre. Ce faisant, ils résistent à toute forme de collaboration avec les forces dominantes et contre la contrainte à la normalité. Tous les personnages mettent en avant leur propre scénario et évitent les moments de kairós qui les confronteraient aux scénarios des autres. Ils refusent en effet toute forme de consensus et tout changement dans leur schème de pensée. Les personnages figurent des lignes d'intrigue distinctes et indépendantes qui, tout au long du récit, fonctionnent comme des constantes dont aucune influence extérieure ne peut modifier la valeur. Le scénario initial et le scénario final sont identiques.

L'Ypres actuelle continue de témoigner de héros promis à l'échec, de mondes brisés et de la finitude d'alors.<sup>dxxix</sup> Nous représenterons le caractère des différents personnages du récit à l'aide de « *character cards* ». <sup>dxxx</sup> Tout d'abord, il y a Sir Winston Churchill, qui représente le point de vue britannique. En janvier 1919, voici comment il

manifeste l'image mentale britannique et la rend visible : « I should like us to acquire the whole of the ruins of Ypres. I do not know how many of the members round the table have visited Ypres, but a more beautiful monument than Ypres in the afternoon light can hardly be conceived. A more sacred place for the British race does not exist in the world. Around that battlefield more than 300,000 of our men of the British army are buried and if there is any one place in the whole world which is associated with our race it is that.

Would it not be possible to acquire Ypres, either by gift from the Belgians or by some arrangement (...) as British property, and gather there round these ruins and make it the centre of all the burying places around, and put up memorials there (...) It would show the names of everyone who had fallen on all that great series of battlefields radiating from Ypres.

No attempt to reconstitute agriculture or industry in this area should be allowed; it should be left entirely as a garden, and as a burial place, with flowers and plants and so forth. Then hostels could be put up and arrangements made for the people who wished to visit the graves in the memorial grounds (...) It would become a very great place of pilgrimage for the descendants of all those who took part in defending Ypres against all attacks.

[Je suis d'avis que nous devrions acquérir tout le site des ruines d'Ypres. J'ignore combien de membres présents autour de cette table ont visité ce site, mais il est difficile d'imaginer un plus beau monument qu'Ypres baignée par la lumière de l'après-midi. Il n'y a pas dans le monde entier de lieu plus sacré pour la race britannique. Autour de ce champ de bataille, ce sont plus de 300 000 hommes de l'armée britannique qui sont enterrés. S'il y a un lieu au monde lié à notre race, c'est bien celui-là.

Ne serait-il pas possible d'acquérir Ypres, soit par une donation des Belges, soit par un autre arrangement (...) pour qu'elle devienne une propriété britannique, et nous y rassembler, dans ces ruines, pour en faire le centre de tous ces cimetières alentour et y dresser des monuments de commémoration (...) Ces mémoriaux porteraient les noms de tous ceux qui sont tombés sur tous ces grands champs de bataille tout autour d'Ypres.

Il faudrait proscrire toute tentative de rétablir l'agriculture ou l'industrie dans cette zone, qui devrait ne rester qu'un parc, un cimetière, avec fleurs, plantes et autres ornements adéquats. Des lieux d'accueil pourraient être installés pour les gens désireux de visiter les tombes sur le site commémoratif (...) Celui-ci deviendrait un important lieu de pèlerinage pour les descendants de tous ceux qui ont pris part à la défense d'Ypres contre toutes les attaques de l'ennemi.] »

L'architecte bruxellois Eugène Dhuicque est lui aussi un personnage de ce récit. Il estime que « (...) ruins are 'a consequence of the course of history' and that the local people have no right to change them. [(...) les ruines sont 'une conséquence du cours de l'histoire' et que la

population locale n'a pas le droit de les changer.] »

Les habitants d'Ypres, en revanche, préférèrent que leurs habitations soient reconstruites le plus rapidement possible à l'endroit où elles se trouvaient, dans une ville qui aura l'aspect familier d'avant les destructions. Ils souhaitent reprendre au plus vite le fil de leur vie d'avant.

Le dernier groupe de personnages est celui représenté par le point de vue de René Colaert, alors bourgmestre d'Ypres, et de Jules Coomans, architecte de la ville. Ils défendent le modèle de la réplique, d'une reconstruction à l'identique de l'ancienne Ypres – d'une ville qui serait comme si la guerre n'avait jamais existé. Ils estiment que la population locale n'a qu'assez souffert de la guerre, sans que leur milieu de vie leur rappelle tous les jours les faits tragiques qui s'y sont déroulés. « In de moderne optiek verschijnt de oorlog als een haast rituele vernietiging van het oude dat het nieuwe in de weg stond; als een enige mogelijkheid om de macht van het gewone te doorbreken en de voor een nieuwe aanpak noodzakelijke kaalslag te bewerken. De nieuwe geest, de stralende stad, zou als een feniks uit het puin van de geschiedenis verrijzen. [Dans l'optique moderne, la guerre apparaît comme une destruction quasi-rituelle de l'ancien qui s'opposait au nouveau ; comme la seule voie possible pour casser la force de l'habitude et réaliser une coupe à blanc, créer la table rase nécessaire à une approche nouvelle. L'esprit nouveau, la ville rayonnante, renaîtrait tel un phénix sur les décombres de l'histoire. » (Deraeve (Bekaert) 1985: 23)

Après que la Première Guerre Mondiale ait fait rage dans le Westhoek, il ne restait d'Ypres et du Saillant d'Ypres qu'un immense champ de ruines. Les Britanniques, conduits par Winston Churchill, souhaitaient maintenir ces ruines en l'état pour en faire un mémorial pour toujours. D'autres espéraient reconstruire une ville nouvelle et moderniste. Mais c'était compter sans les habitants d'Ypres, qui après la guerre revinrent rapidement et, pierre par pierre, allaient rebâtir ce qui avait existé jusqu'à ce que rues, places et halles aient retrouvé leur aspect de 1914 : « Wanneer gedurende een oorlogsperiode samen met een economische crisis de professionaliteit van architect dreigt te verdwijnen, vormt de wederopbouw een moment waarop die architect als vanzelfsprekend zijn bestaansrecht weer opeist, maar eens te meer geconfronteerd wordt met een crisis in zijn maatschappelijke functie. [Lorsqu'en période de guerre, la crise économique s'accompagne d'un risque de disparition de l'architecte en tant que professionnel, la reconstruction constitue un moment où celui-ci revendique son statut comme une évidence, tout en se trouvant confronté une fois de plus avec une crise de sa fonction sociale.] » (De Meyer 1985: 165)

L'horreur de la Première Guerre Mondiale a rasé Ypres, a détruit le paysage d'avant, n'a épargné aucun bâtiment et aucun monument. Toute opération urbanistique et architecturale y commence par une

table rase. De telles situations font naître des questions comme : « Quelle est l'intervention la plus juste, la plus adéquate, la plus acceptable ? Quels sont les désirs de la population ? Par quelle intervention moi, architecte, puis-je, par un même geste, répondre aux souhaits de toutes les parties ? » Dans le cas présent toutefois, les scénarios d'horreur sont tels qu'il n'existe pas de réponse correcte ou univoque à ces interrogations. Toute proposition de projet entrera en conflit avec les autres. C'est ainsi que la ville d'Ypres y a répondu en tenant compte de la vision de ses habitants. Cette volonté de réplique s'est traduite par une reconstruction accélérée selon le modèle de la ville d'origine, de sorte que chacun puisse reprendre dès que possible le cours de sa vie normale. Avant la Première Guerre Mondiale, Ypres était un centre important du Sud-Ouest de la Flandre, située au cœur d'une région agricole ; la ville disposait d'un patrimoine culturel d'une assez grande richesse et comptait 18 000 habitants. Ce furent des raisons décisives pour s'engager dans une reconstruction rapide et traditionaliste. De plus, on promit de tenir compte dans le plan de reconstruction des souhaits des Britanniques, qui se virent attribuer les deux lieux les plus connus et les plus visités de la ville, à savoir le *Saint Georges Memorial Church* et surtout la Porte de Menin, le symbole par excellence des sacrifices britanniques.

La « copie d'avant-guerre » en quoi a consisté l'intervention dans le paysage est de nature tragique et, dans le même temps, constitue une entreprise dégradante pour chacun des acteurs : « It (Ypres) was eventually rebuilt as the town, which had gone from a pre-war population of 18,000 to not having a single inhabitant at the end of 1918 and only 2,000 inhabitants at the close of 1919, slowly began to reconstruct and repopulate. In the tradition of Belgian reconstruction, the town was being faithfully 'transformed' back to its pre-war state which would not even give off a memory of the war, as if it had never existed both for the present day and future generations. [Elle (Ypres) fut reconstruite à mesure que la ville, qui avait 18 000 habitants en 1914, n'en avait plus aucun à la fin de l'année 1918, et n'en comptait que 2 000 fin 1919, se releva et se repeupla lentement. Dans la tradition de la reconstruction à la belge, la ville fut fidèlement 'rétrotransformée' à son image d'avant-guerre, sans trace ni rappel de la guerre, comme si celle-ci n'avait jamais existé, ni pour la conscience d'aujourd'hui, ni pour celle des générations futures.] » (Forrest 1923: 64-70)

Dans ce récit, toutes les parties sont perdantes. L'idéologie britannique et la moderniste ne l'ont pas emporté sur la vision conservatrice, mue par la kairophobie. C'est que, pendant la période de la guerre, les individus avaient perdu leurs repères et vivaient dans la peur. Pour les habitants d'Ypres, une reconstruction accélérée selon le plan d'avant-guerre était la seule solution acceptable. Ils ne fallait pas, ils ne le voulaient pas, qu'on leur rappelle ces événements douloureux et tragiques. Cependant, ce plan conservateur est en fait

un « acte de reniement de l'histoire ». On réalise aujourd'hui que le paysage de guerre doit être traité avec respect et sollicitude. Dès lors, la forme des projets actuels tient compte des « lignes de guerre » historiques. Pour les Modernistes aussi, le plan conservateur est un fait tragique : pour eux qui voyaient dans la *table rase* d'Ypres l'opportunité d'introduire de nouvelles tendances architecturales et urbanistiques, l'option retenue constitue une occasion manquée, une chance unique qui n'a pas été saisie. Le scénario britannique a lui aussi été balayé par le point de vue des habitants d'Ypres. Les Britanniques voyaient dans le Saillant d'Ypres un paysage du souvenir et de la commémoration. Des centaines de milliers de soldats avaient perdu la vie dans cette zone de combats, une perte qui marquait la vie de bon nombre de familles britanniques. Pour eux, le paysage de ruines laissé par la guerre était chargé de valeurs, raison pour laquelle ils souhaitaient le laisser en l'état, par respect, en souvenir et en hommage aux militaires britanniques tombés sur ce champ de batailles qui pour eux était un « champ d'honneur » au sens propre du terme. Il ne fallut pas longtemps pour que le parti choisi pour Ypres soit connu en Angleterre. En guise de « catharsis », les Britanniques proposent alors à Ypres, en cette période de peur et de panique, le concept formalisé de la *Garden City*. Ces quartiers-jardins, toujours présents dans la périphérie de la ville, manifestent la vision sociale et fonctionnelle britannique du logement. « The undesirable working class areas of the city were rebuilt only to meet the needs of industrial production in the town. As to the government's concern over rebuilding slum areas which had existed before the war, two solutions were designed for Ypres: one, the construction of semi-permanent dwellings of wood and brick; and, two, the construction of a small garden city adjacent to the city. [Les quartiers urbains populaires, considérés indésirables, ne furent reconstruits que pour répondre aux besoins de la production industrielle dans la ville. Pour ce qui est de savoir que faire des quartiers insalubres d'avant-guerre, deux solutions furent retenues pour Ypres : tout d'abord, la construction de logements semi-permanents en bois et maçonnerie, ensuite, la construction d'une petite cité-jardin au bord de la ville. » (Forrest 1923: 64-70)

Le plan de reconstruction des habitants d'Ypres est diamétralement opposé à la vision britannique. Nous sommes face à un récit urbanistique où le tragique règne de part en part. C'est un récit où les aspects sociaux, sociétaux et économiques l'emportent sur les dimensions symboliques, héroïques, historiques et émotionnelles du paysage, sur ce qu'il recèle en charge de valeurs : « In 1999 schreef Bram Vermeulen, op vraag van het In Flanders Fields Museum een reeks liederen. In één ervan, 'Onschuldig Landschap' zong hij dat, in het licht van de geschiedenis, het landschap waar de oorlog had plaatsgehad, 'onschuldig' was. Het bewaarde de elementen van de oorlog, meer niet. De heropgebouwde stad Ieper was daarentegen 'schuldig'. Zij deed in haar kopie van haar vooroorlogse status alsof er

helemaal geen oorlog was geweest. Ieper was een geschiedenisvervalsing. [En 1999, Bram Vermeulen écrivit une série de chansons à la demande du *In Flanders Fields Museum*. L'une d'entre elles, *Onschuldig Landschap [Paysage innocent]*, chante « l'innocence », sous la lumière de l'histoire, du paysage qui a vu la guerre. Le paysage s'est contenté de conserver le « matériel » de la guerre. La ville d'Ypres, au contraire, est « coupable », coupable, en répliquant l'état d'avant-guerre, de faire comme si la guerre n'avait jamais existé. Ypres, dans cette chanson, est une falsification de l'histoire.] » De Pers 2006)

Figure 5.24 :  
Le Saillant d'Ypres, chronotope tragique.



## 5.7 Actual Territories, Stalker/On

### 5.7.1 Introduction

1993 voit les débuts de Stalker/ON, une équipe interdisciplinaire d'architectes et d'artistes romains qui se donne la périphérie comme champ de recherches. L'ajout « ON » est l'acronyme de « *Osservatorio Nomade* », ce qui peut librement se traduire par « l'individu errant qui observe (la périphérie) ». <sup>dxxxix</sup> En 1995, le projet d'exploration périphérique « *Stalker Across Actual Territories* » – une recherche menée en octobre de cette année sous la forme d'une « dérive » de quatre jours et de trois nuits dans la périphérie de Rome – valut à Stalker/ON les honneurs de la télévision nationale italienne. <sup>dxxxix</sup>

Le collectif Stalker/ON emprunte son nom au titre du film de science-fiction réalisé en 1979 par Andreï Tarkovsky. Un scientifique et un écrivain s'y rendent dans une contrée hostile qui, après la visite d'extraterrestres, semble s'être transformée en une zone où nos vœux les plus profonds se réalisent. <sup>dxxxix</sup> Dans les années 1980, Stalker était un film-culte dans les cercles du « contre-mouvement » : il est vrai que l'évocation d'une catastrophe nucléaire, la ligne narrative anarchique et l'environnement industriel dans lesquels les hommes se fraient un chemin cadraient parfaitement avec l'atmosphère de désolation de plus d'un *squat*.

### 5.7.2 Parti urbanistique du projet

La figure représente les Stalker/ON qui se rendent à pied dans un « *actual territory* », une zone isolée – ou qui s'est isolée – du monde habité, mystérieuse, secrète et vivant une vie qui lui est propre. Une partie du groupe prend un moment de repos et jette un coup d'œil à sa base arrière, le paysage urbain de Rome. Le silence et la sérénité s'opposent radicalement à l'agitation et à la foule. Ce contraste se creuse encore à mesure que l'on pénètre plus profondément dans



« l'actual territory ».

Figure 5.25 :  
Stalker/On, Actual Territories.



Les Stalker/ON explorent ces zones à pied, sac au dos et logeant sous tente. Cette technique nomade est appelée *crossing* ou *dérive*. Pénétrer et comprendre un « actual territory » demandent en effet du temps. S'ils ont l'aspect de paysages intacts et vierges, le temps et l'histoire les ont pourtant marqués, « signés » pour l'éternité. Les régions périphériques racontent des récits, et ce sont eux qui intéressent les Stalker/ON. Le défi ultime consiste dès lors à décrypter ces histoires qui sont le symptôme d'une histoire. « *Qu'en était-il avant, et qu'est-ce qui a fait que les choses sont devenues/en sont venues à ce qu'elles sont aujourd'hui ?* » Le *crossing* constitue la méthode la plus féconde pour parvenir à cette vérité « supérieure ». Ce Telos ne peut être réalisé qu'au prix d'une longue pérégrination et un contact aussi proche que faire se peut avec les « actual territories ».

Figure 5.26 :  
Stalker/On, Actual Territories.



Les « actual territories » se transforment au fil du temps, de la même façon que tous ce qui nous entoure subit des processus de transformation. Lorsque nous (dé)laissions une chose, elle commencera à vivre une vie propre. La figure montre comment la nature prend le dessus et prend le contrôle du paysage. Un « tunnel » d'origine naturelle est le résultat de longues années de « collaborations » et de « victoires sur les résistances qui s'étaient formées ». Le changement, en effet, s'accompagne généralement de situations de conflit et d'aversion. La nature est un processus, engendre des changements perpétuels et vise à une auto-amélioration continue.

Selon les Stalker/ON, seule une observation directe et de longue durée permet de percevoir les secrets de la nature. L'enregistrement du paysage est en effet la résultante d'une réflexion et d'un étonnement, ainsi que d'un « sondage » en profondeur de la nature et de soi. Le groupe s'efforce de devenir une partie intégrante du paysage et de se lier à lui ; c'est alors seulement que la nature pourra révéler ses secrets. La méthode par excellence pour arriver à un tel vécu et une telle proximité est l'enquête de terrain, qui permet « d'apprendre cette réalité dans la réalité », « d'apprendre dans l'au-dehors ». Car l'art de la communication est une trouvaille de la nature : c'est elle qui nous apprend à renforcer et à améliorer notre propre communication. Nous pensons que les mots sont le support de notre communication ; or, 80 % du message est non verbal. Dans la nature, tout est non verbal.<sup>dxxxiv</sup>

La nature est implacable, récalcitrante, inconditionnelle et sans jugements. Elle peut créer tout aussi bien que détruire ou envahir. Ce dont la nature est exactement capable, nous ne pouvons que le deviner. Tout ce que nous savons, c'est qu'elle fait ce qu'il lui plaît, en suivant la loi la plus inflexible de la nature : la « loi du plus fort ». La nature se manifeste comme un système hiérarchique.

### **5.7.3 Image du monde, parti conceptuel, types d'intrigue et d'acteurs**

« Stalker Across Actual Territories » est un récit urbanistique dominé par un chronotope de dégradation marqué par une philosophie dualiste du temps.<sup>dxxxv</sup> Le récit connaît un conflit permanent entre l'image du monde physique, connue, et la réalité métaphysique, supérieure et inconnue. Ce contraste résulte d'une longue évolution au cours de laquelle le territoire en question a progressivement été abandonné et laissé dans l'isolement. L'Eschaton dans lequel la périphérie retrouve sa connexion avec la ville n'est pas atteint dans ce récit de dégradation. Le héros échoue et le processus de dégradation du territoire se poursuit. Le « tournant » (*turning point*) donne au récit un nouveau « tour » descendant, qui se développe progressivement en catastrophe. Une catharsis viendra adoucir le drame. Stalker/ON

marque un grand intérêt pour la périphérie et se propose de « redécouvrir » celle-ci par des projets de *crossing*. Si ce terrain de recherche se caractérise par l'abandon et la solitude, il est loin de s'être effacé de la mémoire des hommes. La « dérive » réévalue certes le paysage, mais cette action, dans les faits, ne modifie en rien l'isolement de ce paysage. Un « actual territory », une fois le *crossing* effectué, est et reste un « actual territory » – et continue d'ailleurs à « absorber de nouveaux récits » et à « déterminer son propre avenir ». Au bout du projet, un point final harmonieux est atteint sur le plan métaphysique, mais non sur le plan physique : le projet reste idéologique et purement idéologique.

L'espace-intrigue de ce récit est de nature téléologique et se caractérise par un Eschaton réaliste. L'espace-action est dominé par Stalker/ON, dont les actions guideront la lecture. Le Telos de ce récit de dégradation ne se situe ni dans l'échec du héros, ni dans la victoire des dieux, mais plutôt dans l'idée de « punition » ou « d'exclusion du héros de son foyer ». Au lieu d'être pris entre deux moments d'équilibre, le négatif constitue l'apothéose du récit. Du cercle formé par les moments départ du foyer – aventure – retour au foyer, il ne reste dans ce chronotope que le « départ du foyer ». Le schème de l'intrigue souligne le déclin et l'échec du héros et sa quête de vérités existentielles. La catharsis se situe dans un point final harmonieux qui se manifeste à un plan supérieur. La punition, conduisant à un « retour sur soi » et un « repentir » chez le héros et le public, annoncera le retour à l'équilibre.<sup>dxxxvi</sup>

Figure 5.27 :  
Stalker/On, Actual Territories.



Tout d'abord, il convient de noter que Stalker/ON oriente son action d'après une étude sur « la richesse d'une ville ». Cette étude, le groupe la conclut par un rapport mathématique selon lequel le nombre de zones périphériques rapporté à la superficie d'une ville est égal à l'indice de richesse de cette ville.

Figure 5.28 :  
Stalker/ON, Actual Territories.



Cette formule résume en fait l'intégralité du schème de pensée dominant de Stalker/ON. Elle explique l'idéologie sous-jacente aux « dérives ». L'Eschaton réaliste qu'ils poursuivent se focalise sur une maximisation de la richesse de Rome : c'est l'image finale que les Stalker/ON tentent de faire advenir. En effet, les Stalker/ON sont convaincus que la confrontation du connu et de l'inconnu constitue un enrichissement pour la ville. Seule cette confrontation permet de « remettre en état », de « repositionner » les *actual territories*, c'est-à-dire de les replacer sur la carte et, par là, augmenter la richesse de la ville. A la fin du projet, toutefois, le projet reste un projet et, somme toute, rien d'autre que cela : le traduire dans la réalité est une mission (presque) impossible ; le projet vit et se réalise dans les têtes des Stalker/ON, mais pas pour autant dans les têtes de la population « réelle ».

La méthode par laquelle les Stalker/ON entendent réaliser cet Eschaton s'apparente à celle des Situationnistes.<sup>dxxxvii</sup> Le collectif oriente son action avant tout sur la périphérie ou les zones abandonnées, urbanisées ou non, aux bords de la ville. Ce sont ces espaces que Stalker/ON désigne du nom « d'actual territories » : « Les territoires qu'explore ce groupe de jeunes architectes et sociologues Italiens sont ceux de l'entre-villes (...). Restés à l'écart comme une ville que, selon Stalker, 'notre civilisation se serait construite spontanément pour s'auto-représenter indépendamment des théories des architectes et des urbanistes, avec des espaces nés et développés en dehors et peut-être contre le projet moderne qui se montre en effet incapable d'en reconnaître les valeurs et par conséquent d'y

accéder'. » (Violeau 2002: 190-191)

Stalker/ON parcourt les « actual territories » comme s'il en était à la fois le gestionnaire, le guide et l'artiste. Des « dérives » l'ont déjà amené à des découvertes et à l'absence de découvertes à la fois. Le paysage se caractérise en effet par son caractère récalcitrant, instable et changeant. Nombre d'éléments du paysage, au fil du temps, ont opposé à l'image du monde des hommes une résistance têtue et active et se sont détachés avec succès de cette contrainte. Cette action a transformé la zone en question en « actual territory » qui, aujourd'hui, « se sauve » (= se développe naturellement) par l'abandon et l'isolement.

En outre, les « actual territories » sont comme le négatif de la ville construite et se caractérisent par des juxtapositions chaotiques de temps et d'espace. Stalker/ON jette une nouvelle lumière sur ces terrains inexplorés : complètement séparés du monde actuel, ils sont étrangers à son langage. Les chronotopes de l'espace-action, au niveau physique inférieur, ne conduisent pas à un ensemble harmonieux, mais sont bien plutôt dominés par le conflit et le chaos, un trait typique des chronotopes de dégradation. Dans la situation présente, ce n'est que par des projets d'exploration organisés comme les réalise Stalker/ON que ces « actual territories » pourront être reconnectés au « dedans » et au connu. Ce Telos n'est atteint qu'en faisant soi-même et pour soi-même l'expérience de l'harmonie qui existe au sein de ces espaces, qu'en les vivant et en les découvrant, et non pas, dès lors, en les planifiant sur le mode rationnel. Pour découvrir les « actual territories », le mieux est de les parcourir à pied. Le voyage commence dans la sécurité et la familiarité du monde quotidien (= le « dedans ») et prend alors la direction des « actual territories » qui, lorsqu'on y arrive, suscitent une sensation d'incertitude et de dislocation (= le « dehors »). Cette confrontation totale (= une caractéristique de tous les chronotopes téléologiques) que l'on perçoit entre les « deux mondes » est ce qui charge le « dehors » d'un sens inattendu : « Ils témoignent à la fois de toute l'agression moderne des périphéries. » (Violeau 2002: 191)

Ce n'est que par l'application de cette procédure que les « actual territories » se dévoileront à celui qui les traverse et que ce voyageur pourra en percevoir les vecteurs de signification les plus importants, observer les fragments d'espace intemporel et pénétrer le langage inconscient de ses mutations. « We must sail the waves of spectacular reality, aware that the winds may change direction and that only consciousness of our course will take us to the shore. [Nous devons faire voile sur les vagues d'une réalité spectaculaire, conscients que la direction des vents pourra changer et que seule la conscience de notre cours nous ramènera vers la côte.] » (Romito 2001: 22)

Les « actual territories » sont des lieux riches de découvertes. La méthode nomade nous fait connaître la périphérie de la manière la

plus directe, une condition nécessaire pour en faire, ensuite, une lecture aussi dynamique que possible. « Et le groupe d'employer la marche, l'arpentage, le franchissement comme un révélateur. Révélateur de cet état du monde, de l'état du travail immense qui reste à accomplir, des devenirs de lieux qui n'ont été ni assimilés ni normalisés par l'urbanisme traditionnel. (...) Ce qui fait l'intérêt du travail de Stalker, c'est tout autant la force de suggestion et de mobilisation que proposent ses trajets urbains que la langue et les outils qu'il emploie pour 'dire' ce réel. (...) Il s'agit en effet de restituer cette expérimentation du réel en abordant les territoires actuels comme une somme d'espaces résiduels qui attendraient d'être remplis de signifiés. » (Violeau 2002: 191)

De plus, le *crossing* possède la propriété intrinsèque de permettre une mise en relation « imaginaire » de divers lieux périphériques et, ainsi, de percevoir l'harmonie à un niveau supérieur, en dépit des chronotopes de conflit du « dehors ». Il suffit d'un seul parcours pour ordonner les contradictions présentes ou l'harmonie inédite. Car sur le terrain du « dehors », aucun parcours n'est identique à un autre. Par la méthode du *crossing*, Stalker/ON explore pour ainsi dire les frontières de la carte cognitive et les casse au besoin, comme si cette carte devait être mise à jour en permanence après chaque *dérive*. « L'art sert de voie d'accès, de compréhension et de célébration de ces combles de la ville, lieux de mémoire et de rebut ; cet 'art', c'est le parcours, l'arpentage. La traversée devient un instrument à la fois de connaissance et d'interprétation. Dès lors, chaque territoire, même – et peut-être surtout – le plus délaissé, a sa géographie, sa cartographie, son diagramme. Ce qui est intéressant, ce sont précisément les lignes qui le composent, ou qu'il compose, qu'il emprunte ou qu'il crée. Jeu sur la carte, donc, mais aussi jeu sur les trajets, l'itinéraire et l'errance où, selon Stalker, 'les pleins du bâti, ou encore les fragments hétérogènes de la ville peuvent être interprétés comme les îles d'un archipel dont la mer est le vaste vide informe'. » (Violeau 2002: 191)

Le projet « *Stalker Across Actual Territories* » souligne l'importance de la psychogéographie – la science de l'errance – propre à chacun, comme un moyen que me procure ma fantaisie pour faire une autre expérience de l'espace qui m'entoure et y découvrir ce qu'il contient de narratif.<sup>dxxxviii</sup> « (...) l'influence situationniste domine, essentiellement à travers la dérive et la psychogéographie, les deux outils ou deux voies d'accès fondamentales à la construction de situations. (...) Il (Stalker) explore les territoires actuels en empruntant sereinement les outils forgés avant eux par les situationnistes. Finalement, ces outils attendaient peut-être simplement d'être employés et mis à l'épreuve du réel. Ainsi la marche devient-elle pour Stalker une technique du dépaysement et de l'abandon qui intensifie la perception. » (Violeau 2002: 192-193)

Le projet se situe dans la périphérie de Rome et se focalise sur les « actual territories », des friches et des zones délaissées entourant la

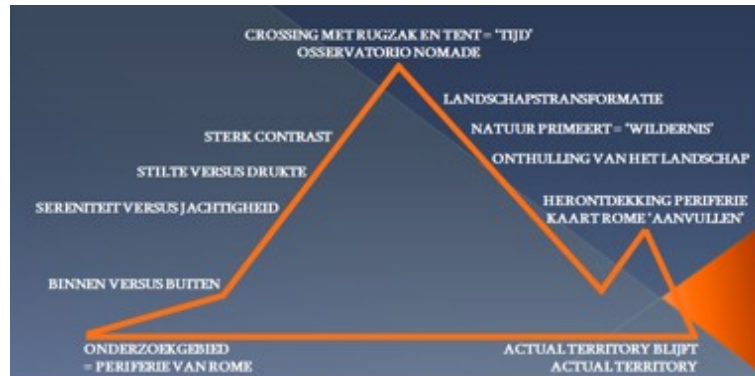
ville. Par leurs randonnées, les Stalker/ON les parcourent et tentent de faire la cartographie de ces aires périphériques pour eux équivalentes à l'architecture construite.<sup>dxxxix</sup> Stalker/ON travaille sur « l'indice-riche » de Rome.

Stalker/ON est un collectif hybride d'architectes et d'artistes romains. Ils entreprennent différentes actions qui sont toutes placées sous le signe de l'Eschaton réaliste. Pourtant, le héros ne réussira pas à atteindre le point final souhaité. Il échoue dans sa mission qui consiste à reconnecter les « actual territories » avec « l'au-dedans » connu et familier. En soi, une dérive ne suffit pas à résoudre le problème posé. Une fois Stalker/ON rentré « chez soi », le paysage périphérique continue à évoluer à sa manière propre et récalcitrante. Le récit de dégradation se termine en une catharsis qui fait voir au récepteur qu'il existe un intérêt pour les « actual territories » et qu'ils ne sont pas encore effacés de la mémoire des hommes. Les « actual territories » vivent une vie désormais conduite par la nature. L'Eschaton réaliste s'accomplit uniquement au niveau métaphysique, non au niveau de la réalité.

Dans ce récit, les « actual territories » sont les héros qui se trouvent dans une phase de dégradation. Celle-ci est due à une évolution au fil du temps. D'un monde enserrant totalement le héros qui s'y sentait chez lui et y trouvait un foyer, les « actual territories » sont devenus un monde clos dont le héros est exclu et dont il ne peut plus faire partie ou dont il ne lui est plus permis de le faire.<sup>dxli</sup> Le héros, relégué hors de l'harmonie du « dedans », se retrouve dans un « au dehors » chaotique, régi par le hasard. Cet « au dehors » est l'objet de l'action de l'équipe Stalker/ON.

Le récit des « actual territories » est caractérisé par un processus de dégradation, processus qui s'enclenche dès le moment où le monde habité décide de ne plus faire usage de ces zones ; elles périssent alors pour devenir ce qu'elles sont aujourd'hui : des espaces en friche, désolés et abandonnés. Les « actual territories » se donnent comme des zones dangereuses, inconnues et coupées du monde familier. Dans l'espace du « dehors » règne en effet le hasard, qui fait de ce « dehors » un espace de l'aventure, de la découverte et des chronotopes de conflit. L'aventure, l'*ad-venire*, l'in-cident qui arrive au héros, le conflit. Le projet oppose diamétralement un « dehors » et un « dedans », ce qui constitue la principale caractéristique structurelle du chronotope de dégradation.<sup>dxli</sup> L'Eschaton se reflète dans l'expérience vécue de l'harmonie présente dans les « actual territories » à un plan supérieur et dans la manière où Stalker/ON, par le biais de cette expérience vécue, conçoit une fantaisie du site. À l'aune de la réalité quotidienne, le projet n'est rien d'autre qu'une « idée amusante sur le papier ». C'est pourquoi, dans la réalité, cette étude sera classée comme un échec.

Figure 5.29 :  
Stalker/On, chronotope de dégradation..





## 5.8 Conclusion

Les six cas que nous venons d'étudier confirment ce que nous présumions dans notre introduction. À présent, les questions posées dans le cadre de notre problématisation se voient donner des réponses adéquates. De même que la théorie des chronotopes est applicable aux textes littéraires, elle l'est aux projets urbanistiques, qui peuvent être lus et analysés comme des récits.

Notre étude a montré que les concepteurs-projeteurs ont effectivement « en tête » des récits dont le fil rouge est toujours constitué par l'image du monde – l'idéologie – de l'urbaniste, idéologie qui se concrétise dans le projet et dans la forme de celui-ci. La vision du concepteur est par conséquent structurée par un schème d'intrigue spécifique (= la dimension temporelle) et une constellation spatiale spécifique (= la dimension spatiale). De telles constructions mentales, qui peuvent être conceptualisées en recourant à la notion bahktinienne de chronotope, justifient pour ainsi dire les discours des concepteurs-projeteurs et « l'image d'avenir » souhaitée. Les six cas d'étude ont été sélectionnés sur la base de leur teneur pragmatique. Le genre des projets étudiés semble en effet pouvoir être mieux cerné à l'aide des « outils de lecture » que nous avons élaborés et dont les constituants sont les cinq composantes narratives que nous avons appliquées aux projets. Ce « cadre de lecture » permet de distinguer cinq prototypes de structures chronotopiques. Ces structures chronotopiques nous permettent en puissance de rendre visible les relations mutuelles entre différents projets, en même temps qu'elles nous mettent en mesure de décrire et d'expliquer leurs différences par rapport à d'autres projets. Le genre se manifeste par l'application de cette « carte de lecture ».

Chaque récit urbanistique a été analysé sur la base de cinq composantes d'analyse textuelle. L'inventaire et la sommation de ces résultats créent un schème cohérent et dévoilent l'image du monde et la stratégie d'interprétation en jeu et, partant, le genre du récit. Bref, la conception d'un projet est une opération générique et, plus encore,

personnelle qui livre les préférences idéologiques du concepteur. Ainsi, nous avons vu que c'est à partir d'une image du monde pluraliste que Secchi et Vigano approchent le projet urbanistique pour Hoog Kortrijk, de même que les Britanniques le font pour le projet de mémorial du Saillant d'Ypres ; que CRP traite le projet pour Val d'Europe à partir d'une image moniste du monde et qu'enfin, c'est une image du monde dualiste qui sous-tend la démarche de Treuttel-Garcias-Treuttel dans le projet Seine-Arche, de l'IBA en tant qu'organe de coordination du plan de développement de l'Emscher Park, et de Stalker/ON dans le projet de *crossing* pour la périphérie de Rome. Les images du monde monistes et dualistes se caractérisent par des chronotopes téléologiques de l'espace-intrigue et sont marquées par une philosophie eschatologique du temps. Le moment final est le Telos, le but et la signification du récit.<sup>dxliii</sup> Le réseau de points nodaux qui se constitue dans un chronotope dialogique de l'espace-intrigue témoigne d'une philosophie pluraliste du temps. Les développements temporels les plus importants y sont les mouvements tels que les perçoivent les personnages. L'image globale de l'espace-intrigue, ici, n'est pas celle d'une ligne narrative qui progresse sur le mode téléologique et vise à un point final en repos, mais l'image d'un dialogue « in-quiet » de voix diverses.<sup>dxliiii</sup>

Dans le cadre de cette étude, chaque projet urbanistique a été analysé tant pour son contenu d'images que pour son contenu textuel. Préférence a été donnée aux textes littéraires directement produits par les urbanistes. En effet, les textes authentiques nous donnent des informations précieuses et pertinentes sur leur interprétation, leur mode de pensée et leur stratégie projectuelle. Quelle est la démarche de l'urbaniste ? Comment en vient-il au projectif ? Quelles sont les dimensions fondamentales au sein de son projet ? Opère-t-il à l'aide d'une « clé projective secrète qui lui est propre » ? La narratologie post-classique et la théorie bakhtinienne du genre nous permet de mettre à jour la méthodologie de l'urbaniste. C'est ainsi que le cas de Hoog Kortrijk est caractérisé par le chronotope mélodramatique. Différentes lignes d'intrigue se croisent dans le discours projectif de Secchi et Vigano. Les points d'intersection dans ce réseau complexe de rencontres et de confrontations sont appelés des moments de *kairos*. C'est dans ces nœuds temporels que se prennent les décisions cruciales. Le schème de pensée est conceptualisé par le biais d'actions temporelles ou de séquences d'actions inscrites dans le temps. Les rencontres incitent en effet à diverses interprétations qui peuvent avoir un effet positif et enrichissant sur le projet, mais également être un facteur négatif et d'appauvrissement. Chemin faisant, l'état final du projet s'atteint au long d'un voyage tumultueux, ponctué de scénarios où alternent l'échec et la ressaisie. En fait, cette conclusion, applicable au « niveau projectuel » inférieur, vaut également au niveau supérieur du « concours de projets » et donc pour « les citoyens et urbanistes » ainsi que pour « les urbanistes et membres du jury ». En effet, lors des concours de projets, plusieurs concepteurs sont invités à réaliser un

projet pour une même mission, dans le domaine de l'architecture, de l'aménagement intérieur, de l'urbanistique ou de l'architecture paysagère, dans le but de sélectionner le meilleur projet et/ou le meilleur auteur de projet. Avant d'organiser un concours de projets, il importe que son organisateur ait une vue claire de la mission. Toute mission, traduite dans un cahier de charges, a pour but de permettre de trouver la meilleure solution dans un cadre donné de contraintes (= spatiales, juridiques et financières) et dans celui d'un programme d'exigences formulées de manière explicite. Une mission se compose dès lors de l'énoncé d'une tâche, de contraintes et d'un programme d'exigences. Bref, les rédacteurs de la mission doivent connaître parfaitement l'objet et l'enjeu de la mission, l'aboutissement souhaité de celle-ci, et les connaissances et compétences qui sont nécessaires à sa réalisation. En bref, un concours de projets est une collection de lignes de force psychologiques diverses, voire divergentes. Toute présentation est dans le fond un point de confrontation dans le récit que la vision du jury évalue à la lumière d'éléments de saisie et de compréhension nouveaux. Cette confrontation peut conduire à une confirmation, un renforcement ou une modification de l'état psychologique de l'évaluateur. Cette dynamique est caractéristique du chronotope mélodramatique. Après une série de « discussions », le projet vainqueur est choisi au moment de kairós ultime. Ce choix se portera très probablement sur le projet qui sera le plus proche de l'idéologie des évaluateurs, c'est-à-dire celui auquel les membres du jury s'identifieront le mieux : « Zij (architecten en stedenbouwers) brengen een architectuurverhaal naar buiten dat herleesbaar is (op de tekeningen na) in juryrapporten, begeleidende nota's van de ontwerpers en de commentaar in de tijdschriften. [Ils (les architectes et urbanistes) matérialisent un récit architectural qui (sauf croquis et schémas) peut faire l'objet d'une relecture dans les rapports du jury, les notes des concepteurs et les commentaires publiés dans les revues professionnelles.] » (De Meyer 1985: 165)

L'image du monde accentue les valeurs défendues par le concepteur et se manifeste dans les composantes narratives. Le type d'intrigue, le schème de pensée, la scène (*setting*) et le développement du récit sont en effet déterminés/accompagnés par le chronotope de l'image du monde ou le genre narratif. L'investissement concret de ce cadre narratif est totalement déterminé par la situation réelle. Une vision projective est de ce fait de nature narrative et chargée de valeurs ; elle sera immanente dans le cas d'une construction imaginative de type dialogique, transcendante dans le cas d'une construction imaginative de type téléologique. Un concept de valeur de type immanent suppose l'absence de valeurs suprêmes et valables partout et toujours auxquelles le concepteur pourrait se référer. En effet, de telles valeurs ne sont possibles que dans un cadre transcendant et donc téléologique. Par conséquent, il est impossible à l'urbaniste de se donner à l'avance un Telos univoque ou un but clairement défini qu'il souhaiterait atteindre par le biais de son projet. Le projet prend corps par

« *backcasting* », c'est-à-dire par une pensée par scénario de type prospectif. C'est ainsi que le concepteur aura affaire à, et travaillera sur, des scénarios d'égale valeur dont il comparera et évaluera les mérites les uns par rapport aux autres. Le concepteur décrit un schème d'intrigue dialogique, dans lequel il sera appelé à conformer plus d'une fois sa stratégie imaginative, chargée idéologiquement, à des facteurs environnementaux à mesure que ceux-ci se présenteront, toujours nouveaux et dynamiques. Une vision projectuelle pluraliste, où le trajet prime sur l'image finale, ne peut donc jamais être déclarée « achevée ». En revanche, un concept de valeur de type transcendant présuppose la présence de valeurs claires et *a priori*. Dès lors, il est possible au concepteur de partir de ces valeurs pour formuler à l'avance un Telos souhaitable. Il le sait : « voici ce à quoi je veux arriver, car cette situation est conforme à mon image du monde et aux valeurs spécifiques que je considère comme importantes dans notre société ». Le point de départ du projet est dès lors ce Telos ; dans un deuxième temps, le concepteur recherchera comment atteindre ce but. Le projet, dans ces conditions, se déploie selon la méthode projective, dans laquelle le concepteur détermine la teneur de son projet par « *forecasting* ». De ce fait, tous les chronotopes de l'espace-action ou toutes les étapes intermédiaires du processus projectuel seront placés sous le signe de ce Telos et de l'Eschaton qui lui est lié. Le but final domine alors tout l'arc de tension linéaire du récit.

L'image du monde, tant celle de l'auteur que celle de l'urbaniste, se prête donc à un décryptage. Pourtant, il existe une différence fondamentale entre le domaine littéraire et les disciplines de l'architecture et de l'urbanisme. Alors que le premier opère dans un monde imaginaire et fictif, les secondes se focalisent sur des situations concrètes et réelles. Du coup, l'impact de leurs produits finaux respectifs – texte ou projet d'architecture – sur l'individu et son mode de vie, sera très différent lui aussi. La littérature est en mesure de changer le comportement humain par la formulation de vues susceptibles d'inciter l'individu à la réflexion, réflexion éventuellement suivie d'action. Cependant, l'idéologie de l'auteur ne va pas au-delà de ce produit écrit et bidimensionnel : l'idéologie en jeu reste une idéologie fictive, présente sur le papier et dans la tête de l'auteur. Pour la profession privilégiée de l'architecte et de l'urbaniste, la situation se présente tout autrement. En effet, les concepteurs-projeteurs opèrent dans la réalité et sont tenus de prendre en compte des exigences et des contraintes précises. Ils commenceront par explorer le « champ du problème » et formuleront une « solution » à partir de leur propre vision du monde. Cette « solution » est composée d'images idéales systématiques et ajustées qui, ensemble, formeront un tout cohérent et, partant, un récit. Aux yeux du concepteur, la « solution » qu'il propose pour le « champ problématique » est un scénario utopique valable pour l'espace projectif en question. Le projet, en fait, est une traduction de ce monde idéal dans la réalité. En ce sens, l'architecte et l'urbaniste sont « tout-puissants », puisqu'en

partant de leur propre image du monde ils déterminent, ou sont en mesure de déterminer, ce qui est bon pour le citoyen. Ils jouissent du privilège de pouvoir matérialiser leur monde idéal, ou leur image idéale du monde, dans le monde tridimensionnel. De ce fait le récit urbanistique, pétri d'idéologie, n'est pas seulement l'objet d'une narration, mais pourra être exécuté, « interprété » dans les faits à un stade ultérieur. A côté de cela, il convient d'indiquer une deuxième différence essentielle entre le livre et le projet. Cette différence concerne les acteurs du médium. *Dans* un récit, les acteurs sont des personnages fictifs appelés à la vie et typés dans la tête de l'auteur. Celui-ci a un pouvoir absolu sur sa « création » et ses « créatures ». Pour le concepteur, en revanche, la relation qui le lie aux personnages futurs *de* son projet urbanistique est tout sauf une relation de contrôle. En effet, chaque individu se caractérise par son unicité, sa singularité et son identité personnelle. L'évolution des chronotopes de conflit ne peut pas être prédite ou traitée par avance et une fois pour toutes : ce sont des structures narratives sur lequel le concepteur n'a pas prise. Les acteurs sont les variables les plus importantes dans le cadre du récit urbanistique, car leur comportement ne peut être ni contrôlé, ni dirigé, ni géré, tout en constituant une condition essentielle de la réussite du projet. De plus, la présente étude a permis de reconnaître dans cette problématique un élément narratif crucial. Les structures narratives dialogiques semblent permettre un traitement plus aisé et plus souple de cette variable que ce n'est le cas pour nombre de chronotopes téléologiques. En particulier, le récit de mission pourvu d'un Eschaton idéaliste conduit à une situation problématique lorsque les acteurs ne s'identifient pas aux idéaux de vérité portés par le récit. Dans ce genre narratif, les personnages « non conformes », voire « fautifs », sont des chronotopes de conflit qui sapent l'idéologie sous-jacente et, par là, risquent de ruiner complètement le projet. Admettons un instant que l'architecte ou l'urbaniste serait en mesure de maîtriser les personnages d'une façon ou d'une autre : le processus de conception s'en trouverait considérablement simplifié. En effet, les chronotopes de conflit humains sont les principaux ennemis du récit architectural et urbanistique.

Ce n'est pas seulement au niveau des textes d'architecture que les récits urbanistiques répondent à la théorie des chronotopes, mais aussi à celui de l'imagerie – schémas et plans – complémentaire. Le texte explicite l'image, l'image explicite le texte. En principe, la discipline architecturale et urbanistique ne demande pas de commentaire descriptif. Dans cette discipline les images, et en particulier les séries chronophotographiques, constituent en effet des outils bien plus puissants que les manuscrits ; néanmoins, ils ne sont pas en mesure d'aborder l'aspect du « pourquoi ». Cette capacité de critique idéologique appartient en revanche aux textes littéraires. Les « outils de lecture » proposés réunissent les deux dimensions pour permettre une analyse précise des projets d'architecture. L'image – ou le paysage – fait présumer une interprétation ; le « schéma de lecture » la

fonde par une analyse textuelle. Les projets urbanistiques peuvent désormais être analysés par un recours complémentaire à la « matrice de lecture » proposée et au diagramme synthétique de la théorie des chronotopes (Keunen 2007: 171). Ce dernier vaut tant pour les textes littéraires que pour les projets urbanistiques. La figure montre la « matrice de lecture », complétée pour les six cas étudiés ; elle constitue un résumé condensé de l'étude.

En outre, le « cadre de lecture » se caractérise par la réciprocité. À côté de son pouvoir analytique (= diviser l'ensemble dans ses aspects constitutifs), cet outillage possède également un pouvoir de synthèse (= regrouper les aspects constitutifs en un ensemble). Dans le cadre de notre étude, nous avons fait un usage analytique de ces outils. Les concepteurs, quant à eux, peuvent également faire un usage synthétique de ces « outils projectuels » et tirer parti de l'avantage de la réciprocité pour la formulation de différents scénarios pour l'avenir. Par le biais de la narratologie post-classique et la théorie bakhtinienne du genre, la « matrice de lecture » fournit un fondement méthodologique au concept de « scénario projectuel ».

Tableau 5.1

(Page suivante)

Tableau synoptique des projets et de leur caractéristiques narratives.

	IMAGE DU MONDE	TYPE D'INTRIGUE	SCHEMA DE PENSÉE
<b>HOOG KORTRIJK</b>	Mélodrame Philosophie pluraliste du temps <i>Dialogue dirigé entre 'voix' conçues de façon indépendante</i>	Espace-intrigue dialogique / Réseau de moments de kairos / Réalisme / Trajet projectuel pas nécessairement achevé / Durabilité = interventions minimales, amélioration maximale	Galette Étude de terrain = dialogue Pensée par scénario de type prédictif Arrangement spatial historique Approche contextuelle Flexibilité
<b>SEINE-ARCHE</b>	Régénération Déclin – revitalisation Suburbain – Métropole Philosophie dualiste du temps	Espace-intrigue téléologique Telos = atteinte de l'Eschaton Amener Nanterre à un plan supérieur	Concept = 17 terrasses paysagées en escalier Champs-Élysées prolongés de 3 km Élément de liaison Rencontres <i>Taskscape</i>
<b>VAL D'EUROPE</b>	Mission / Philosophie moniste de temps / Retour à des valeurs élémentaires	Espace-intrigue téléologique / Dedans – dehors – dedans / Les idéaux de vérité sont sous pression	CNU / Architecture traditionnelle / Formation de communauté / Ouverture / Abri et sécurité / Usagers faibles de la route / Pensée par scénario de type prospectiviste / Idylle
<b>EMSCHER PARK</b>	Régénération / Déclin – revitalisation / Égout – paysage attrayant / Philosophie dualiste du temps	Espace-intrigue téléologique / Telos = atteinte de l'Eschaton / Amener l'Emscher Park à un plan supérieur	Innovation / Passé industriel / Changement sans croissance / Réaffectation / Durabilité / Exposition / Stratégie / Expertise / Concept de planification ouverte et intégrée
<b>SAILLANT D'YPRES</b>	Tragédie / Philosophie pluraliste du temps / Pas de personnage ou de processus de dévoilement dominant	Espace-intrigue dialogique / Intrigue de transformation darwinienne / Réseau de moments de kairos / Réalisme / In-quiétude, contingence et mélancolie / Éléments élégiaques	Pluralisme / En dialogue avec la réalité / Héros = variable / habitant d'Ypres : harmonie originelle / Moderniste : nouvelle harmonie / Britannique : paysage de ruines
<b>STALKER / ON</b>	Dégradation / Dedans – dehors / Inclusion – <i>actual territory</i> / Tournant – catastrophe – catharsis / Philosophie dualiste du temps	Espace-intrigue téléologique / Telos = idée de punition, d'exclusion / Quête de vérités existentielles	Situationnistes / Périphérie / Actual Territories / Crossing / Vécu : dedans vs dehors / Psychogéographie / Exploration / « Redécouvrir » : compléter la carte



SCÈNE ( <i>SETTING</i> )	TYPE D'ACTEURS	DÉVELOPPEMENTS
Hoog Kortrijk / Axe nord-sud / Cadre macrogéographique / Centres secondaires	Secchi et Vigano / Population de Courtrai / Jury de concours / Approche participative	Développement en zigzag = dynamique / Alternance de mouvement ascendant et descendant / De l'ancienne obsession du concentrique à la ville maillée ouverte
Seine / L'Arche de la Défense / A14 et A86 / RER et SNCF / Champs-Élysées / 17 terrasses paysagères	TGT / Nanterre / La population	Ascension / Vers un Eschaton / Crise – renaissance
Marne-la-Vallée / Val d'Europe / Disneyland Paris / Résidence protégée	CRP / The Walt Disney Company / François Mitterrand / État français / Habitants de Celebration	Développement cyclique / 3-parti / 2x franchissement de frontière / Eschaton idyllique / « <i>C'est ainsi parce qu'il ne pourrait en être autrement</i> »
Rhénanie-du-Nord-Westphalie / Région de la Ruhr / Emscher Park / Emscher / Infrastructure et installations industrielles / Lippe, Ruhr et Rhin / E37	IBA / 2,5 millions d'habitants / 17 villes, 1 province / Approche participative / Emscher Park	Revitalisation / Des terrains industriels aux parcs urbains / Du travail aux loisirs
Ypres / Saillant d'Ypres / Destruction totale du paysage, du bâti, des monuments historiques, etc.	Saillant d'Ypres / Habitants d'Ypres / Modernistes (Colaert et Coomans) / Britanniques / Urbanistes britanniques / Eugène Dhucque	Développement tragique pour chacune des parties / Falsification de l'histoire / Reconstruction rapide / Kairophobie / Aspects sociaux, sociétaux, économiques
Périphérie de Rome / Actual Territories / Rome urbanisée / Dedans vs dehors / Nature	Actual Territories / Stalker/ ON / Nature	Dégradation / Changements naturels au fil du temps / « Redécouverte » de la périphérie



# 6

## CONCLUSION

## 6.1 Modernité et tradition

Parallèlement aux développements de l'espace-intrigue, il y a l'histoire des concepts spatiaux. Dans son essai *Des espaces autres*, Michel Foucault esquisse des visions de la spatialité dans la culture occidentale un tableau historique qui répond à la généalogie bakhtinienne. Foucault fait observer que le Moyen Âge connaît une tendance à l'agencement hiérarchique des espaces. Les oppositions portent – et comment en irait-il autrement, eu égard à la vision eschatologique qu'elles aiment à mettre en scène – sur la polarité entre valeurs éternelles et spirituelles d'une part, valeurs finies et matérielles de l'autre. Foucault opère une distinction entre « lieux sacrés et lieux profanes, lieux protégés et lieux au contraire ouverts et sans défense, lieux urbains et lieux campagnards », etc. (Foucault 1984: en ligne). Vu cette tendance à la hiérarchisation, une telle spatialité peut être dite « espace de localisation » (1984). Les espaces sont « placés » les uns à côté des autres, les uns face aux autres et, surtout, les uns au-dessus des autres. Dans son ouvrage sur Rabelais, Bakhtine décrit de manière semblable la vision médiévale de la spatialité. Pour l'homme du Moyen Âge, le monde est un espace stable qui se compose de régions inférieures, matérielles et multiples, à quoi s'oppose une région supérieure, unique, siège du Divin (Bakhtine 1984b). La Renaissance va détruire cette vision d'un monde hiérarchisé. Rabelais, qui assiste à la faillite du géocentrisme<sup>dxliv</sup> et à l'expansion coloniale<sup>dxlv</sup>, est pour Bakhtine la figure qui incarne de manière symptomatique ce moment de rupture. Foucault assigne à la révolution de la Renaissance une valeur similaire, en indiquant qu'au concept de « localisation » se substitue celui « d'étendue » – le concept d'espace empirique qui va jouer un rôle important chez un Descartes par exemple.

Une deuxième révolution, qui capitalise sur l'idée « d'étendue empirique », se déploie parallèlement à l'influence croissante de la culture bourgeoise. Pour la pensée bourgeoise, constate Foucault, « l'emplacement se substitue à l'étendue » (1984). Notons que

Foucault définit cet « emplacement » comme un espace-réseau en ce qu'il se compose « des relations de voisinage entre points ou éléments » (1984). Selon Foucault, il s'agit ici d'une tendance qui dépouille complètement l'espace de sa symbolique sacrale. Cette hypothèse d'une désacralisation se retrouve chez Bakhtine, qui voit chez Rabelais les symptômes, dans leur fraîcheur, d'une nouvelle vision de l'expansion spatiale – une expansion qui prend la forme de contrastes grotesques entre éléments matériels (comme par exemple l'énorme dans *Pantagruel*). De façon plus précise, la prédilection de Rabelais pour « l'emplacement » immanent s'est nourrie de la culture publique des villages et des villes, que Bakhtine résume sous le nom de « carnaval ». Le carnaval offre à l'homme de la Renaissance l'occasion de développer un comportement qui s'écarte de la vie quotidienne et normée ; c'est un *lieu franc* du social, « a place for working out, in a concretely sensuous, half-real and half-play-acted form, a new mode of interrelationship between individuals, counterposed to the all-powerful socio-hierarchical relationships of noncarnival life [un lieu où élaborer, sous une forme concrète et sensible, mi-réelle et mi-jouée, mi-simulée, un nouveau mode d'interrelation entre les individus qui prend le contre-pied des toutes-puissantes relations socio-hiérarchiques de la vie non carnavalesque] » (Bakhtine 1984b: 123).<sup>dxlvi</sup>

Morson et Emerson sont les seuls théoriciens à contraster la vision bakhtinienne de l'expansion spatiale avec la vision absolue de l'espace des cultures prémodernes. Ils font remarquer que Bakhtine a transposé dans le domaine de l'imagination narrative l'évolution de la géométrie euclidienne (qui a occupé une position de monopole pendant environ 2500 ans) vers la géométrie multidimensionnelle de Lobachevsky : « for Bachtin, what is true of geometries of space is also true of chronotopes [pour Bakhtine, ce qui est vrai des géométries de l'espace l'est aussi des chronotopes] » (Morson et Emerson 1990: 368).<sup>dxlvii</sup> Dans le « chronotope rabelaisien », le temps et l'espace ne constituent plus un espace euclidien structuré et fixe, mais bien plutôt un ensemble dynamique dans lequel le temps ne cesse d'interférer avec la constellation spatiale. Le concept moderne de l'espace tel qu'on le trouve chez Rabelais est pour Bakhtine ce que « l'espace des points » est pour Foucault. Pour ce qui touche au concept moderne de l'espace, tous deux semblent tirer une semblable leçon de la révolution einsteinienne. L'espace-temps d'Einstein est en effet « un espace à quatre dimensions dont les points consistent en des événements » (Hawkin et Mlodinov 2005: 210). Dans la vision einsteinienne, toute constellation spatiale est conçue comme un réseau mobile que les évolutions du temps dégradent et dynamisent à la fois. Dans le cas du concept euclidien de l'espace, la dynamique n'est rien d'autre qu'un schème linéaire (et donc téléologique) qui peut être décrit en termes géométriques. Dans l'espace-temps einsteinien, en revanche, la dynamique est le mouvement inhérent à un réseau « ouvert », non plus mesurable, de moments temporels : un univers en

expansion ne peut être que relatif par rapport à celui qui observe le mouvement.

En un sens, une image dialogique de l'espace-intrigue est tout aussi contre-intuitive que la vision einsteinienne de l'espace-temps. La vision géométrique téléologique de l'espace est en effet le mode selon lequel nous nous rapportons à l'espace et au temps dans la vie quotidienne. Car, comme le fait remarquer avec pertinence Frank Kermode, seuls des états psychiques anormaux – schizophrénie, ivresse, délire – se caractérisent par une moindre capacité d'anticipation (orientation vers un but) et par un désir accru de prolonger l'instant présent. Dans notre rapport normal au temps, lorsque nous nous représentons les développements temporels de manière spatiale, nous imaginons une « droite » géométrique sur laquelle sont situés des sauts qualitatifs.<sup>dxlviii</sup> Un élément central de cette représentation est la finalité de cette droite, son orientation. La vision quotidienne du temps se base sur la conception que l'espace est une catégorie absolue, que tous les moments temporels « ont lieu » dans un environnement qui fondamentalement est au repos. S'écarter de la thèse que l'espace et le temps sont mesurables de façon absolue et par principe, c'est heurter le *sens commun*. En physique, Einstein a mis en branle une révolution en établissant « que nous ne pouvons pas déterminer si deux événements survenus à des moments différents ont eu lieu au même endroit dans l'espace » (Hawkin et Mlodinov 2005: 38). Dans la culture du récit, la disparition d'un critère absolu du repos implique que la dynamique de l'espace-intrigue ne peut plus être fixée. C'est pourquoi les narrateurs modernes doivent chercher d'autres solutions pour dynamiser leurs récits. Dans *Narrative and Freedom* (1994: 103), Morson indique qu'ils ont appris à se servir de techniques grâce auxquelles tout se passe comme s'ils découvraient les événements en même temps que leurs personnages. Le narrateur moderne ne « mène » pas ses personnages, mais entre de temps à autre en dialogue avec des « personnages en crise » et, ce faisant, constitue progressivement un réseau de moments significatifs. Il n'est plus le spectateur d'un monde stable et d'événements délimités avec précision (comme c'est le cas pour l'intrigue téléologique, où le narrateur considère les événements *sub specie aeternitatis*, à partir du *telos*), mais s'infiltré dans la toile qu'il a lui-même conçue.<sup>dxlix</sup> Un tel espace-intrigue – où les interactions rhizomatiques entre des points nodaux occupent le devant – conduit inévitablement à de nouvelles façons de percevoir et d'éprouver le temps, expériences temporelles dont Henry James, dans *The Art of Fiction*, fait la source d'inspiration de l'écrivain : « What kind of experience is intended, and where does it begin and end? Experience is never limited and it is never complete; it is an immense sensibility, a kind of huge *spider-web*, of the finest silken threads, *suspended in the chamber of consciousness and catching every air-borne particle in its tissue*. It is the very atmosphere of the mind; and *when the mind is imaginative*—much more when it happens to be that of a man of genius—it takes to itself

the faintest hints of life, *it converts the very pulses of the air into revelations*. [Quel type d'expérience a-t-on en vue, où commence-t-elle et où finit-elle ? L'expérience n'a jamais de limites et n'est jamais complète, elle est un monde immense de sensations, une sorte de grande *toile d'araignée* tissée des fils de soie les plus fins, *suspendue dans la chambre de la conscience et piégeant dans sa trame chaque particule qui voltige dans l'air*. C'est l'atmosphère même de l'esprit ; et lorsque *cet esprit est imaginatif* – d'autant plus s'il se trouve être celui d'un homme de génie – il prend à lui les manifestations les plus ténues de la vie, *convertit en révélations jusqu'aux mouvements mêmes de l'air*.] » (James 1884: en ligne ; nous soulignons)

## 6.2 Eschaton euclidien et Kairos einsteinien

Les conceptions du temps – nous l’avons vu abondamment – se modifient en même temps que changent les visions de la spatialité. Ainsi, l’espace hiérarchique, statique du monde médiéval chrétien va de pair avec une prédilection pour un concept eschatologique du temps. Pour l’intellectuel médiéval, dont la pensée est baignée de métaphysique (tout comme l’est celle de monsieur-tout-le-monde dans la modernité), le temps est une propriété extérieure, objectivable (« mesurable ») d’une réalité qui par essence est statique. Henri Bergson a radicalement mis en cause cette façon de concevoir le temps. Il pose que, dans la plupart des cas, le développement temporel est conçu comme une série d’unités discrètes (d’une succession de moments temporels) : ce qui revient en fait à spatialiser le temps et à le réduire à la géométrie euclidienne et à l’arithmétique. Le meilleur exemple en est la définition aristotélicienne de l’intrigue. La vision d’Aristote implique que le narrateur projette une « ligne du temps » mesurable sur laquelle tous les éléments sont harmonieusement reliés au moment final, au *telos*.<sup>dl</sup> Comme je l’ai déjà indiqué, au fondement de cette vision du temps et de l’intrigue se trouve un présupposé métaphysique, à savoir que le but de l’intrigue est le moment ultime du développement temporel. C’est pourquoi je veux mettre de telles visions « euclidiennes » du temps, surtout lorsqu’elles conduisent au projet d’intrigue d’un récit, en relation avec « l’Eschaton », le concept grec du « moment ultime ».

La notion aristotélicienne du temps, à laquelle Bergson fait référence par le concept et le mot de *temps*, ne s’applique pas sans autre forme de procès au développement temporel dans le roman moderne. Quiconque doit résumer *Crime et Châtiment* remarquera très vite que l’ensemble du roman s’organise autour de moments de *crise*, de moments où le personnage doit prendre position, juger (cf. le verbe grec *krinein*). S’il se décide pour le « crime », cette décision poussera le personnage en avant, vers d’autres moments de crise, c’est-à-dire de décision (céder au « crime », accepter le « châtiment »). Ainsi conçu,



le personnage n'est plus le jouet du monde dans lequel il se trouve, mais devient un monde *sui generis* : « The consciousness of the solitary Raskolnikov becomes a field of battle for others' voices; the events of recent days (his mother's letter, the meeting with Marmeladov), reflected in his consciousness, take on the form of a most intense dialogue with absentee participants (his sister, his mother, Sonya, and others), and in this dialogue he tries to 'get his thoughts straight'. (...) Raskolnikov's idea comes into contact with various manifestations of life throughout the entire novel; it is tested, verified, confirmed or repudiated by them. [La conscience du solitaire Raskolnikov devient un champ de bataille pour les voix des autres ; réfléchis dans sa conscience, les événements des derniers jours (la lettre de sa mère, la rencontre avec Marmeladov) prennent la forme d'un dialogue des plus intenses avec des interlocuteurs absents (sa sœur, sa mère, Sonia, d'autres encore) ; dans ce dialogue, il tente « d'aligner ses pensées ». (...) Tout au long du roman, l'idée de Raskolnikov vient au contact de différentes manifestations de la vie ; il la teste, la vérifie, l'entérine ou la rejette. ] » (Bakhtine 1984: 88, 89)

Le réseau de moments de crise dans l'espace-intrigue moderne demande un nouveau concept du temps. Ce concept, basé sur l'idée bergsonienne de la *durée*, je l'appelle ici le Kairos. Dans le réseau des moments du Kairos, le temps mesurable de l'horloge (« l'après » du temps, représenté spatialement comme le « côte-à-côte » des symboles des secondes et des minutes) est remplacé par l'expérience temporelle de la « durée ». La durée est une notion subjective du temps – elle appartient à la conception post-kantienne du temps que Schopenhauer appelait « le temps en nous ». <sup>dli</sup> Cependant, la « durée » signifie bien plus que les concepts intériorisés du temps par quoi Kant voulait la saisir. Dans l'expérience de la durée, il est impossible de distinguer des moments isolés. Tous les moments débordent les uns sur les autres, de nouvelles impressions s'ajoutent sans cesse : toute tentative d'isoler « le moment » devient dès lors vaine. <sup>dliii</sup> L'expérience de la durée, en d'autres mots, est une « contraction » de moments (« elle contracte une multiplicité de moments », Bergson 1896: 31). Et précisément parce que l'expérience de la durée est un écheveau de moments, elle ne saurait se définir de façon absolue, mais seulement de façon « relative ». Le temps passé dans la salle d'attente du dentiste est lent parce que la durée de ces moments peut être contrastée avec celle d'autres moments où le temps semble passer plus vite. L'expérience de la « durée » se manifeste comme un donné relatif parce qu'un moment d'expérience, un moment vécu, entre toujours en relation avec des moments du passé. Comme l'écrit Gilles Deleuze, « la durée est essentiellement mémoire, conscience, liberté. Et elle est conscience et liberté, parce qu'elle est d'abord mémoire » (Deleuze 1968: 45). Notre mémoire est la base de notre conscience du temps parce que nous ne cessons de mettre nos moments d'expérience en relation avec des moments antérieurs et avec les impressions qu'ils nous ont laissées. Par ailleurs, l'expérience de la durée nous apprend

que nous nous rendons conscients du monde (ou d'une partie du monde) ; et cet état de conscience plus aiguë est celui où nous sommes à même de prendre nos décisions. En ce sens, les moments d'expérience de la durée sont toujours aussi des « moments du Kairos ». Dans le Kairos, le présent est toujours coloré par le passé (« elle recouvre d'une nappe de souvenirs un fond de perception immédiate », Bergson 1896: 31).<sup>dliii</sup> C'est pourquoi le concept de Kairos peut s'avérer un outil utile pour comprendre le développement narratif dans le roman moderne. Le célèbre 42ème chapitre de *The Portrait of a Lady*, où Isabel reste plongée toute une nuit dans une réflexion désespérée sur son mariage et sur le gouffre émotionnel où elle se trouve, est un exemple par excellence de l'expérience de la durée. Henry James était d'ailleurs bien conscient de la nouveauté de sa philosophie du temps. Dans la préface à une édition tardive de *What Maisie Knew*, James dit à propos d'un passage clé du roman qu'il s'agit d'un « exemple typique de la manière pratiquement imprévisible dont une chose peut acquérir de l'importance ». Le moment du Kairos est, au sens littéral et figuré, impossible à prévoir, à prédire, à calculer.

Lemaire présente comme suit la solution qui s'offre à l'homme déraciné : « Nu de mens van zijn kosmisch, zijn zedelijk, zijn mytisch middelpunt is losgeraakt, schijnt hij zijn toevlucht te zoeken tot het laatste middelpunt dat hem nog is gelaten: bij-zich-zelf te zijn, ergens als bewustzijn werkelijk gevestigd te zijn [À présent que l'homme a été détaché de son centre cosmique, moral, mythique, il semble chercher refuge dans le dernier centre qui lui reste : dans l'être-auprès-de-soi, dans l'établissement de la conscience] » (Lemaire 1970, 96). Lemaire part de l'ordonnancement foucaldien de l'espace médiéval : « De ruimte in de middeleeuwen is niet homogeen: zij onderscheidt zich in profane plaatsen en sakrale centra (...). Na verloop van tijd doet zich de eerder vermelde desacralisatie van de ruimte voor. [L'espace au Moyen Âge n'est pas homogène : on distingue en lui des lieux profanes et des centres sacrés (...). Plus tard interviendra la désacralisation de l'espace dont nous avons parlé] » (Lemaire 1970, 112). L'auteur souligne que cette désacralisation se manifeste clairement dans l'expansion du tourisme, mieux, la désacralisation de cette conception binaire du temps est pour lui une condition de la naissance du tourisme : « Voor de toerist is de ruimte homogeen geworden: alle punten zijn in beginsel interessant [...]. [...] Voor de toerist is de ruimte het geheel van bezienswaardigheden; de wereld is de orde van het bezienswaardige. Deze ruimte en de reizigers die haar bezoeken, zijn middelpuntvliedend in tegenstelling tot de pelgrim die middelpuntzoekend was. [Pour le touriste, l'espace est homogène : en principe, tous les points en sont intéressants [...]. [...] Pour le touriste, l'espace est l'ensemble des curiosités ; le monde est l'ordre de la curiosité. Cet espace et les voyageurs qui le visitent opèrent sur un mode centrifuge, au contraire du pèlerin qui opérait sur un mode centripète.] »<sup>dliiv</sup>

### 6.3 Des paysages à interprétation multiple

Par le biais de la métaphore du paysage comme récit, nous sommes parvenus à une série de constats intéressants sur la manière dont il est possible de tenir compte activement des processus de transformation du paysage.

L'efficacité de cette recherche réside, à mon avis, dans le fait qu'elle prend comme point de départ d'autres disciplines que la planification spatiale. Cette approche permet de dégager des perspectives et des éléments de compréhension impossibles à atteindre en partant de la seule planification spatiale. Elle évite les idées préconçues et ajoute pour ainsi dire une nouvelle dimension à notre rapport au paysage.

Une piste intéressante serait la création de paysages multi-interprétables. L'intérêt du « multi-sens » devient plus manifeste à mesure que le paysage se fragmente davantage. Le sens multiple permet la symbiose ; le paysage peut ainsi continuer à raconter un seul récit. Cette unité a des répercussions spatiales : un paysage dont tous les récits secondaires s'ajustent dans un seul macro-récit constitue un seul ensemble spatial.

Le planificateur territorial doit tenter de détecter les « pauses » du paysage. On voit souvent dans les périodes de rétraction un moment adéquat pour effacer les récits du passé. Or, les « pauses » du paysage sont précisément les moments où une réinterprétation est essentielle et s'impose. La réinterprétation nous oblige à trouver du nouveau.

Le récit peut prendre un cours nouveau sans que les récits déjà écrits ne disparaissent complètement. Cette démarche assure la continuité du paysage.

Il s'agit, en quelque sorte, de trouver une suite au récit pour « poursuivre l'histoire ».

## 6.4 Vers une science du lieu interdisciplinaire

L'anthropologie du paysage, à mon sens, devrait prendre place dans une science du lieu plus interdisciplinaire. Géographes, urbanistes, anthropologues, sociologues et historiens pourraient, me semble-t-il, participer au projet de construction de ce qui serait une « science du lieu ». Je suis d'avis que ce faisant, il est essentiel de prendre le lieu comme unité d'analyse. Par *lieu*, j'entends un processus ayant un noyau affectif et qui est davantage une interprétation, l'exécution d'une œuvre, une effectuation, qu'une permanence. Il importe de dynamiser l'idée de lieu telle qu'elle est mise en œuvre depuis Heidegger (et y compris chez les géographes humanistes). Les processus modernes et les flux qu'ils ont mis en mouvement ont sans doute fait naître ce besoin d'un lieu sûr, invariable et permanent, devant la nécessité de disposer de certitudes ontologiques qui, à l'époque postmoderne, se sont largement effacées. Je pense pourtant que ce concept est dépassé. Les lieux authentiques et leur caractère unique, local, sont entamés de manière irréversible par ce que l'on peut appeler la globalisation (et la glocalisation qui lui fait suite). Mais nous ne pouvons pas persister dans une posture nostalgique. Cette « perte du lieu » peut au contraire nous rendre conscients de ce que les lieux pourraient signifier pour nous ; de plus, j'estime que nous ne devons pas perdre de vue que les hommes, malgré ce « manque de lieux », n'en tentent pas moins de créer les leurs propres, des lieux nouveaux. Ces espaces alternatifs d'opposition et de transgression, nous les trouvons concrètement dans certaines formes d'architecture, mais aussi dans des usages spécifiques que les hommes font du lieu, qu'ils soient conscients ou non de la portée subversive de leur interprétation spatiale.

Un *walkscape* n'est pas une simple promenade. C'est un engagement « par les sens » dans et vis-à-vis du paysage, ainsi qu'un « pistage » de la manière dont, ce paysage, les hommes qui l'occupent en interprètent, en effectuent les lieux. C'est une étude de terrain anthropologique, dans laquelle le chercheur doit être conscient de sa

position spécifique. En fin de compte, nous admettons d'emblée qu'il existe une chose telle que l'interprétation-effectuation des lieux. Cette positionalité, nous devons la garder présente à l'esprit et la faire entrer en ligne de compte dans nos analyses. Le *walkscape* devra nous indiquer les lieux qui sont effectués, de façon dérobée ou nouvelle peut-être, et en dépit de ce que de nombreux endroits et de paysages ont d'hégémonique et de normatif. J'entrevois un monde d'alternatives, de transgressions et de rêves qui attendent leur moment, ou qui connaissent dès maintenant une effectuation dans les marges. Nous ne nous tournerons pas vers les grands lieux spectaculaires, destinés à l'étranger, au visiteur, au spectateur et à sa distraction. Nous arpenterons plutôt les lieux modestes, jusqu'aux « terrain vagues », jusqu'aux lieux délaissés, sans grande valeur d'échange ou sans valeur d'échange du tout. Nous nous intéresserons à des lieux virtuels, des lieux temporaires, et découvrirons ainsi que, malgré l'ordre qui semble régner, notre paysage est bien plus riche et dynamique qu'un regard extérieur ne le ferait soupçonner. Bref, si nous souhaitons comprendre le paysage, notre projet s'intitulera *Recollecting Taskscapes*.



# **7**

## **GLOSSAIRE**

AGNITION

Dévoilement, reconnaissance. Révélation de la vérité et de valeurs dans un récit.

CAPTATION

Notion synonyme d'image fixe, comme par exemple une photographie. L'image captée constitue un facteur important en urbanisme.

CATHARSIS

Guérison sociale, purification personnelle, réconciliation avec le sort. Le terme, issu de la théorie du drame d'Aristote, désigne à l'origine l'effet purificateur exercé par la tragédie classique sur le spectateur qui s'identifie au héros tragique ; plus tard, le terme dénote un effet similaire chez le lecteur de toute œuvre littéraire ou chez le témoin de tout projet urbanistique. Selon Aristote, la tragédie est capable d'exprimer les émotions et de les canaliser.

CHRONOPHOTOGRAPHIQUE, SÉRIE ~

Série de photographies d'un même paysage prises à différents moments dans le temps et permettant de suivre pas à pas, d'étudier et d'analyser l'évolution et la transformation du paysage en question. Une série chronophotographique fournit une matière permettant de répondre à des questions telles que « comment ce paysage s'est-il modifié dans le temps ? » et « quels sont les éléments qui ont conduit à ces changements ? »

CHRONOTOPE

Un chronotope est une construction ou une entité imaginative qui représente un processus temporel intervenant dans une situation spatiale. Parce que toute activité et tout développement temporel s'exprime par des mutations spatiales, les chronotopes peuvent être considérés comme l'essence du récit.

COMIQUE, CHRONOTOPE ~

Réseau dans lequel les personnages se régénèrent. Les personnages dominent.

DEDANS

Les espaces-action qui mettent en scène un « dedans » évoquent la clôture, l'immobilité, la vie domestique.



DÉGRADATION, CHRONOTOPE DE ~

Image tragique dans laquelle la perte d'équilibre est l'élément central. Équilibre – conflit ou dedans – dehors. Un chronotope de dégradation se termine par une situation de conflit. Un personnage « supérieur » termine son parcours à un niveau d'existence « inférieur », mais se trouve enrichi sur le plan moral, émotionnel ou cognitif. La téléologie y est orientée vers la non-atteinte du but.

DEHORS

Les espaces-action qui mettent en scène un « dehors » évoquent l'ouverture, la mobilité et la rencontre.

DIALOGIQUE, CHRONOTOPE ~

Construction imaginative dans laquelle un rôle primordial est assigné au Kairos dans l'élaboration de l'intrigue. Les différents points nodaux (confliktuels) du réseau intercommuniquent et interagissent. Actions et réactions fonctionnent comme des questions et des réponses qui dévoilent progressivement une vérité (la résolution d'un problème). La téléologie interne des acteurs prime (= rationalité communicative). Ce chronotope de l'espace-action met en évidence les moments décisifs et les crises des personnages. Les personnages désirent certes rejoindre un point de repos et un port d'attache, mais ce point de repos se situe *dans* leur monde. Ils interagissent en permanence avec leur environnement. La dynamique de l'intrigue est assurée par des changements psychologiques.

« What's the point of this story? [À quoi veut-on en venir dans cette histoire ?] » (Frye 1973: 52)

ESCHATON

Moment final et ultime. Les actions constituent des instruments permettant d'atteindre un but – un Eschaton (= rationalité des fins et des moyens). L'Eschaton est un élément de la structure téléologique de l'intrigue.

ESPACE-ACTION, CHRONOTOPES DE L'~

Constructions imaginatives induisant des effets mimétiques (= imitation de la réalité dans la mémoire) dans l'imagination du récepteur. Le mot « action » renvoie ici au « temps » (~ scène ou schème de pensée). En bref, les espaces-action fonctionnent comme des outils de mise en image de l'espace-intrigue, tant pour le récepteur que pour le narrateur.

### ESPACE-INTRIGUE, CHRONOTOPES DE L'~

Constructions imaginatives basées sur une représentation d'espaces abstraits dans lesquels se déroulent des événements donnés. L'espace-intrigue connaît une interaction entre équilibre et conflit ; le téléologique et le dialogique s'y distinguent par le phénomène du temps, sous les espèces du moment final (= Eschaton) et du moment décisif (= Kairos). Pour notre propos en effet, la notion « d'intrigue » doit se comprendre comme « développement dans le temps », « ordre temporel » (~ le scénario ou le type d'intrigue).

### IMAGE DU MONDE, CHRONOTOPES DE L'~

Constructions imaginatives focalisées exclusivement sur la concrétisation d'idées abstraites (~ le genre). En bref, un genre est le concept intermédiaire entre l'espace-intrigue et l'image du monde, entre application et tradition des conventions génériques.

« Plotverschillen [zijn] het meest pertinent om de retorische en ideologische essentie van een historisch-narratieve cultuur te vatten. [Les différences d'intrigue (sont) les éléments les plus pertinents pour saisir l'essentiel de l'idéologie d'une culture historique-narrative.] » (Moretti 1987: 7)

### IMAGE SPATIALE

En bref, une image spatiale est une image de relations. Elle se caractérise par une certaine structure et stimule la mémoire. De nouvelles connaissances se retiennent mieux lorsque, au cours de leur traitement, nous faisons appel à plusieurs sens et plusieurs fonctions cérébrales. C'est ainsi que nous pouvons solliciter notre mémoire auditive (= sons), notre mémoire visuelle (= images) et notre mémoire spatiale. Entretiens, descriptions et images créent de la sorte l'illusion d'une spatialité (= espace imaginé). Ce sont là les trois formes de « projection cognitive » (« *cognitive mapping* »).

« When you think something, you think in picture. You don't think a thought in words. You think a picture that expresses your thought. Working with this picture will produce it into your experience. [Lorsque nous pensons quelque chose, nous pensons en images. Une pensée, nous ne la pensons pas en mots : nous pensons une image qui exprime notre pensée. Manipuler cette image nous la fera produire dans notre expérience, notre perception.] » (*Grace Speare*)

### INTRIGUE

L'intrigue se situe au niveau du récit achevé et ordonne les séquences d'actions selon un ordre temporel strict.

KAIROS

Moment décisif. Le kairos est la notion temporelle dominante du chronotope dialogique. Les points nodaux du réseau de l'espace-intrigue dialogique sont placés sous le signe de moments décisifs.

KAIROS, MOMENTS DU ~

Moments temporels au cœur des points nodaux du réseau d'un espace-intrigue.

MÉLODRAMATIQUE, CHRONOTOPE ~

Cette construction imaginative ne diffère du chronotope dialogique que par le mode d'élaboration et le traitement des conflits moraux.

MÉTHODE DU SCÉNARIO

La méthode du scénario procède à un découpage où les événements sont organisés selon différents déroulés et aboutissements. Elle se caractérise par le fait que l'on y garde ouvertes plusieurs possibilités.

MISSION, CHRONOTOPE DE ~

Représentation d'un monde fictionnel dans laquelle le conflit se trouve pris entre deux images d'équilibre. Le chronotope de mission, en d'autres termes, ignore la « négativité ». Le conflit se situe entre deux points en équilibre et, pour ainsi dire, se trouve détruit par eux. Le chronotope de mission est caractérisé par une logique circulaire. Équilibre – conflit – équilibre ou dedans – dehors – dedans.

MONDE-EN-MOUVEMENT

Les événements qui s'enchaînent dans un récit sont des « images en mouvement » (.. images narratives).

NARRATION

Acte de raconter un récit. Raconter un récit, c'est « modeling, and enabling others to model, an emergent constellation of spatially related entities. [modéliser, et permettre à d'autres de modéliser, une constellation émergente d'entités reliées spatialement.] » (Herman 2002: 296)

NARRATIVE, IMAGINATION ~

Images mentales structurées par des éléments temporels (= actions ou séquences d'actions) et spatiaux (= scène (*setting*)). L'imagination

narrative est une forme de communication particulière qui comprend un axe syntagmatique et un axe paradigmatique.

« First and foremost, we experience [chronotopes] in the external material being of the work and in its purely external composition. But this material of the work is not dead, it is speaking, signifying (it involves signs); we not only see and perceive it but in it we can hear voices. (...) The text as such never appears as a dead thing; beginning with any text – and sometimes passing through a lengthy series of mediating links – we always arrive, in the final analysis, at the human voice, which is to say we come up against the human being. [De prime abord, nous percevons [les chronotopes] dans la matérialité extérieure de l'œuvre et dans sa composition purement externe. Mais ce matériau de l'œuvre n'est pas une matière morte ; elle parle, elle signifie (comprend des signes) ; nous ne faisons pas que la voir et la percevoir, nous y entendons des voix. (...) Le texte en tant que tel ne se présente jamais comme une chose morte ; au départ d'un texte, quel qu'il soit – et en passant quelquefois par une longue série de médiations – notre analyse, au final, parviendra toujours la voix humaine, ce qui revient à dire que nous rencontrons l'être humain.] » (Bakhtine 1981: 252-253)

#### PARADIGMATIQUE, AXE ~

L'axe paradigmatique rassemble les variations au sein de l'imagination narrative ; sa fonction est semblable à celle d'un vocabulaire connu. Dans la théorie des chronotopes, cet axe comprend les éléments suivants : chronotopes d'équilibre et de conflit, espaces-intrigue téléologique et dialogique, images du monde médiévale et moderne.

#### PARTICIPATIVE, APPROCHE ~

L'approche participative tente d'impliquer autant que possible la population dans le processus projectif et la conception.

#### PAYSAGE-ACTION

Voir *Taskscape*.

#### PÉRIPÉTIE

Tournant, retournement, point d'inflexion dans un chronotope de dégradation (.\_ *turning point*).

#### PERSONNAGES

Les personnages (~ type d'acteurs) sont en fait des acteurs d'événements fortuits qui aident ou entravent le héros dans sa mission.

Ainsi, espace-intrigue et personnages se conditionnent mutuellement. Les héros des contes sont des personnages mobiles : « those who enjoy freedom with regard to plot-space, who can change their place in the structure of the artistic world. [ceux qui disposent d'une certaine liberté par rapport à l'espace-intrigue, qui sont capables de changer de position dans la structure du monde artistique.] » (Lotman 1979: 168)

En d'autres termes, personnage et décor fusionnent dans l'espace-intrigue. Les personnages secondaires ne sont pas essentiels à l'image temporelle de l'espace-intrigue, car ils sont entièrement fonction du développement temporel par lequel est mû le personnage principal : « those who are immobile, who represent, in fact, a function of this space. [ceux qui sont immobiles, qui représentent, en fait, une fonction de cet espace.] » (Lotman 1979: 168)

### PLURIFORMITÉ

La pluriformité, la diversité et la flexibilité sont des caractéristiques primordiales de la pensée par scénario.

« Een scenarioproject mondt altijd uit in een aantal scenario's. [Un projet par scénario débouche toujours sur des scénarios multiples.] » (Ed Dammers 2000)

### PROJECTIF

Dans un scénario projectif, nous regardons depuis le passé vers l'avenir, en passant par le présent. L'exploration projective est une forme de *forecasting* (prévision ou projection), en ce sens qu'elle procède par extrapolation à partir des développements actuels et donc connus ou connaissables. On y suppose que les événements du passé continueront à se produire de manière comparable à l'avenir. D'autres déroulements possibles – les ruptures de tendance – sont ignorés.

### PROSPECTIF

Dans un scénario prospectif, nous risquons d'abord un saut dans l'avenir ; de là, dans un deuxième temps, nous considérons le présent et les mesures à prendre maintenant. L'exploration prospective est une forme de *backcasting* (analyse rétrospective). Elle suppose une façonnabilité forte de la société, dans laquelle le rôle de l'homme ne doit pas être sous-estimé. L'approche prospective est une approche projectuelle dans laquelle l'accent est mis au premier chef sur des notions telles que l'inventivité, l'innovation et la vision.

### RÉCIT

« Finite and coherent sequence of actions, located in an overarching

chronotope, and proceeding from an initial to a final state of affairs. Its minimal requirements would be an agent, an initial state changing to a commensurate final state, and a series of changes consubstantial to varying chronotopes. [Séquence d'actions finie et cohérente, située dans un chronotope global, et allant d'une situation initiale à une situation finale. Un récit doit comporter au moins un agent, un état initial passant à un état final qui lui est proportionné, et une série de changements liés à différents chronotopes.] » (Suvin 1986)

### RÉCIT URBANISTIQUE

Un récit urbanistique a vocation potentielle à expliquer pourquoi tels événements se produiront de telle manière. Il a également la capacité de donner un certain ordre aux choses et à établir des liens, des relations. La narration d'un récit peut s'effectuer à l'aide de mots et de constructions phrastiques, mais aussi à l'aide d'images.

### RÉGÉNÉRATION, CHRONOTOPE DE ~

Représentation dans laquelle le récit, après une série de conflits, débouche sur un équilibre. Un personnage « inférieur » se retrouve dans une situation de déchéance ou de déclassement et se régénère au cours du récit pour passer au statut de personnage « supérieur ». Conflit – équilibre ou dehors – dedans.

### SCÈNE (SETTING)

Image-mémoire de l'espace. L'image que nous nous formons de l'espace dans notre mémoire est à considérer comme une dimension fondamentale de l'imagination narrative. La spatialité des images mentales n'est jamais une perception pure mais toujours un construit abstrait.

### SYNTAGMATIQUE, AXE ~

L'axe syntagmatique opère au niveau grammatical. Pour notre propos, il renvoie à l'organisation de l'espace-action, de l'espace-intrigue et de l'image du monde.

### TASKSCAPE

Le terme *taskscape* rassemble les notions « task » (tâche, action habituelle ou définie) et « landscape » (paysage). On le traduit quelquefois par *paysage-action*.

« It is to the entire ensemble of tasks, in their mutual interlocking, that I refer by the concept of taskscape. Just as the landscape is an array of related features, so – by analogy – the taskscape is an array of related

activities. [C'est à tout l'ensemble de tâches, dans leur engrènement et leurs relations mutuelles, que je fait référence par le concept de *taskscape*. De même que le *landscape* (*paysage*) est un réseau de traits en relation mutuelle, de même, par analogie, le *taskscape* (*paysage-action*) est un réseau d'activités liées.] » (Ingold 2000: 195) « In this network is sedimented the activity of an entire community, over many generations. It is the *taskscape* made visible. In their journeys along paths and tracks, however, people also move from place to place. [Dans ce réseau se trouve sédimentée l'activité exercée par toute une communauté pendant de nombreuses générations. C'est le *taskscape* rendu visible. Cependant, suivant les sentiers et les pistes, les hommes se déplacent également d'un lieu à un autre.] » (Ingold 2000: 204)

### TÉLÉOLOGIQUE, CHRONOTOPE ~

Construction imaginative basée sur le rôle joué par l'Eschaton dans la construction de l'intrigue. Différentes variantes sont possibles selon la position du chronotope de conflit dans l'ensemble. La position du conflit détermine fondamentalement le développement temporel. En effet, les conflits s'y lisent comme un détour menant au Telos. Les actions sont orientées vers le Telos. Cet espace-intrigue met l'accent sur l'Eschaton.

« How is this story going to turn out? [Comment ce récit va-t-il aboutir ?] » (Freye 1973: 52)

### TELOS

Le but d'un récit. Le *Telos* est le moment limite de la ligne d'intrigue. Les actions sont orientées vers l'approche et l'atteinte du *Telos*.

### TEMPS

Le temps impose un schème (*pattern*) à une scène (*setting*). C'est un effet chronotopique du premier niveau.

### TRAGICOMIQUE, CHRONOTOPE ~

Réseau dans lequel les personnages à la fois connaissent des moments (de dégradation) tragiques et se régénèrent. Les deux composantes sont présentes à mesure égale. Le récit ne comprend pas de personnages dominants.

### TRAGIQUE, CHRONOTOPE ~

Réseau dans lequel les personnages connaissent des moments (de dégradation) tragiques. Les personnages conflictuels dominants sont pris dans ce réseau. Le récit débute par un conflit initial (héros vs

problème). La vérité se dévoile progressivement pour, *in fine*, se manifester de façon définitive. Il y a en fait différentes chaînes de causes et d'effets. Le conflit provoque une crise et débouche sur une défaite, une déchéance ou une catastrophe.



# 8

## SOURCES

## 8.1 Bibliographie générale

### 8.1.1 Publications

Aarts, M.N.C. & van Woerkum, C.M.J., *Wat maakt het verschil. Over de waarde van pluriformiteit in interactieve beleidsprocessen*, Wageningen Universiteit en Research Centrum, rapportnr. 02.2.019, Den Haag, 2002.

Adams, P.C., Hoelscher, S., Till, K.E. (red), *Textures of Place. Exploring Humanist Geographies* (University of Minnesota Press, Minneapolis 2001)

Anderson, B., *Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism* (London : Verso, 1991)

Ankersmit (Frank Rudolf), *Macht door representatie: politieke filosofie*, (Exploraties, 3), Kapellen, 1997.

Antrop (Marc), *Het landschap meervoudig bekeken*, 1989, 359 p.

Antrop (Marc), *Perspectieven op het landschap. Achtergronden om landschappen te lezen en te begrijpen*, Eekhout, 2007.

Antrop, Marc, *Het landschap meervoudig bekeken*, Uitgeverij

Pelckmans, Kapellen, 1989.

Argyrou, V., *The logic of environmentalism : anthropology, ecology and postcoloniality* (New York (N.Y.) : Berghahn books, 2005)

Asselt, Marjolein van, Klooster, Susan van 't & Notten, Philip van, *Verkennen in onzekerheid*, B en M – Beleid en Maatschappij, nr. 4, 2003, pp. 230-241.

Audouin (Jean), Antoine Loubière, *Les Banlieues*, Paris, 1996.

Augé, M., *Non-places : introduction to an anthropology of supermodernity* (London : Verso, 1995)

Aumont (Jacques), *L'œil interminable*, Éditions de la Différence, Paris, 2007 (1989), 350 p.

Baetens, Jan, *Woord, beeld, sequentie: de relatie tussen word en beeld*

*in de verhalende fotografie*, Communicatie, vol. 25, nr. 4, 1995/1996, pp. 21-32.

Bakhtine (Michael), *Forms of time and of the chronotope in the novel, 1937-1938* (1981)

Bakhtine, Mickhail M. 1981. Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics. *The Dialogic Imagination*. Ed. by Michael Holquist. Austin: University of Texas Press. Pagina 84-254.

Barnes, Trevor, J. & Duncan, James, S. (ed.), *Writing worlds:*

*Discourse, Text & Metaphor in the Representation of Landscape*,

Routledge, Londen, 1992.

Béguin (François), *Le paysage*, s.l., 1995.

Bender, B. (red), *Landscape : politics and perspectives* (Providence (R.I.) : Berg, 1993)

Benjamin (Walter), L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, in Id., *Essais II : 1935-1940*, traduits de l'allemand par Maurice de Gandillac, (Bibliothèque Médiations, 241), Denoël/Gonthier, Paris, 1983 (1936, 1955), pp. 87-126.[PUB286]

Boelens, Luuk, *De scenario-machine. De planologie rusteloos op zoek naar houvast*, Archis, nr. 6, 1997, pp. 42-55.

Boelens, Luuk. 1997. *De scenario-machine. De planologie rusteloos op zoek naar houvast*. Archis, 6. Pagina 42-55.

Boeri (Stefano), Maddalena Bregani, Francisca Insulza, Francesco Jodice, Giovanni La Varra, John Palmesino, *Multiplicity USE Uncertain States of Europe. A trip through a changing Europe*, Milano, 2003.

Borret, Kristiaan & Notteboom Bruno, *Lokaas voor stadsverlaters. Stadsontwerpen voor de 19<sup>de</sup>-eeuwse gordel in Gent*, Ruimte & Planning, nr. 4, 2000, pp. 271-294.

Bourdieu, P., *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, (Amsterdam, Van Gennep, 1989)

Braem R, *Het lelijkste land ter wereld*, (Leuven : Davidsfonds, 1968)

Bruner (Jerome), "The Narrative Construction of Reality" (Critical Inquiry, 1991).

Bunschoten, Raoul, *Urban Flotsam. Stirring the city*, 010 Publishers, Rotterdam, 2001.

Butlin, R.A. *Historical geography* (London : Edward Arnold, 1993).

Buttimer, A. & Seamon, D., *Body-subject, Time-Space Routines, and place ballets*, in *The human experience of space and Place*. (Croom Helm, London, 1980:148-165)

Campbell, Joseph. 1968. *The Hero With a Thousand Faces*. Princeton:

Princeton University Press.

Careri, F. *Walkscapes : El andar como práctica estética* (Gustavo Gili, Barcelona 2002)

Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard, (Folio Essais, 146), Gallimard, s.l., 1990 (1ste uitg. 1980).

Collot (Michel), (dir.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, 1997.

Cosgrove, D.E., *Social Formation and Symbolic Landscape*. (The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1998.)

Cresswell, T. , *In Place/Out of Place: Geography, Ideology, and Transgression* (Univ of Minnesota Pr (Tx), Minnesota, 1996)

Cresswell, T., *Place : a short introduction* (Malden (Mass.) : Blackwell, 2004)

Crommentuijn, Leon (Ed.), *Regionaal en Lokaal. Uitwerking voor SceNe; een kwartet ruimtelijke SCENARIO's voor NEDerland*, RIVM rapport, nr. 550008001, 2002.

Dalle, R. (red) , *Tussen land en zee : het duingebied van Nieuwpoort tot De Panne* (Tiel : Lannoo, 1992)

Dammers, Ed, *Leren van de toekomst. Over de rol van scenario's bij strategische beleidsvorming*, Eburon, Delft, 2000.

Dammers, Ed, Pálsdóttir, Hanna Lára, Stroeken, Frank, Crommentuijn, Leon, Driessen, Ellen & Filius, Friedel, Ruimtelijk Planbureau, *Scene; Een kwartet ruimtelijke scenario's voor Nederland*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 2003.

Dammers, Ed. 2000. *Leren van de toekomst. Over de rol van scenario's bij strategische beleidsvorming*. Delft: Eburon.

de Certeau (Michel), *L'Invention du quotidien I*, 1980.

de Certeau (Michel), *La Culture au pluriel*, Christian Bourgois, Parijs, 1974.

de Certeau , M. , *The practice of everyday life* (Berkeley (Calif.) : University of California press, 2000)

De Jong, Klaas. 2005. *Wat een gebouw! Architectuur en stedenbouw van vandaag en morgen*. Haarlem: Uitgeverij J.H. Gottmer.

De Roose (Paul), *Landschapsarchitectuur, A+*, (11), 61, nov-déc 1979, p.25.

Dehaene (Michiel), *A descriptive tradition in urbanism. Patrick Abercrombie and the legacy of Geddesian survey*, (thèse de doctorat non publiée), Leuven, 2002.

Dehaene, Michiel, *Braakland – Neo-natuur – Loftspace. Het stedenbouwkundig drieslagstelsel*, Archis, nr. 1, 2004, pp. 32-34.

Delbaere (Denis), *Gérer le paysage à grande échelle: de l'impossible*

projet à l'incernable politique. Le cas de la plaine de la Scarpe et de l'Escaut, in *L'espace de la grande échelle*, (Cahiers thématiques. Architecture conception / territoire / histoire, n° 6), Laboratoire d'architecture, conception territoire, histoire (LACTH), École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, 2006, pp. 182-193.

Deleuze & Guattari, *Différence et Répétition*, 1980.

Deleuze & Guattari, *Mille plateaux*, 1980.

Deleuze (Gilles), *L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983, 304 p.

Deleuze (Gilles), *L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, 384 p.

Devolder, Anne-Mie, et al., *AIR-Zuidwaarts / Southbound: Hoeksche Waard. Waar het landschap begint*, Uitgeverij Thoth, Bussum, 2000.

Devolder, Anne-Mie, et al., *AIR-Zuidwaarts: waar het landschap begint*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 1998.

Devolder, Anne-Mie, et al., *AIR-Zuidwaarts: waar het landschap begint: eindverslag van een interdisciplinaire architectuurmanifestatie 1998-1999*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 1999.

DeVoto (Bernad), (dir.), *The journals of Lewis and Clark*, Boston / New York, 1997.

Dewarrat (Jean-Pierre), Richard Quincerot, Marcos Weil, Bernard Woeffray, *Paysages ordinaires. De la protection au projet*, Sprimont, 2003.

Dijkstra, Rienst, Provoost, Michelle & Vanstiphout, Wouter, *30.000 woningen bij Utrecht. Max. 2 ontwerpt Vinex-locatie Leidse Rijn*, Archis, nr. 8, 1995, pp. 70-80.

Donadieu (P.), De la production de l'espace à celle du rapport social à l'espace. Le double sens du paysage, *Itinéraires croisés*, Paris, 2000.

Dorrian (Mark), Gillian Rose, (dir.), *Deterritorialisations... revisioning. Landscapes and politics*, London, 2003.

Dubois-Taine (Geneviève) et Yves Chalas, (dir.), *La ville émergente*, La Tour d'Aigues, 1997.

Duncan (James S.) & Nancy G. Duncan, Ideology and bliss. Roland Barthes and the secret histories of landscape, in Barnes, Trevor, J. & Duncan, James, S., (dir.), *Writing worlds: Discourse, Text & Metaphor in the Representation of Landscape*, Routledge, London, 1992, pp. 21-22.

Easterling (Keller), *Organization space. Landscapes, highways, and houses in America*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 1999.

- Edensor, T., *National identity, popular culture and everyday life* (Oxford : Berg, 2002)
- Entrikin, J.N., *The Betweenness of Place. Towards a Geography of Modernity.* (Macmillan Education Ltd., London, 1991.)
- Escobar, A. , *Culture sits in place : Reflections on Globalism and subaltern strategies of localization*, *Political Geography* 20/2:139-174, 2001
- Freye, Northrop. 1973 [1957]. *Anatomy of Criticism. Four Essays.* Princeton: Princeton University Press.
- Geldof K. & Laermans R., *Sluipwegen van het denken ; Over Michel de Certeau* (Nijmegen : SUN, 1996)
- Geldof, Koenraad & Laermans, Rudi (red.), *Sluipwegen van het denken. Over Michel de Certeau*, Uitgeverij SUN, Nijmegen, 1996.
- Giddens, A., *The consequences of modernity* (Cambridge : Polity press, 1997)
- Godefroid, Johanna. 2004-2005. *Scriptie: Het scenario-denken in de stedenbouw.* Gent: Universiteit Gent.
- Gow in Hirsch & O'Hanlon 1995: 39.
- Graaf, Jan de, *Utopie en encyclopedie. NNAO in de traditie van het toekomstonderzoek*, *Archis*, nr. 10, 1987, pp. 46-52.
- Gramsci, A., *Prison letters* , London : Pluto press, 1996
- Groth, P. & Bressi Todd W. (red), *Understanding ordinary landscapes* (New Haven (Conn.) : Yale university press, 1997)
- Hartshorne (Richard) ('Nieuwe Oriëntatie'?)
- Harvey, D. , *Possible Urban Worlds* , lezing voor Stichting Megacities, Den Haag 2000
- Harvey, D. *The condition of postmodernity* (Oxford : Blackwell, 1990)
- Hebdige, D., *Subculture : the meaning of style* (London : Methuen, 1979)
- Hebly, Arjan, *De Stad, het Beeld en de Straat. Overwegingen bij het beeldkwaliteitplan*, *Archis*, nr. 12, 1996, pp. 47-52.
- Heidegger, M., over denken, bouwen, wonen, vier essays (Nijmegen: SUN, 1999)
- Herman, David. 2002. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative.* Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Hidding, Marjan C., et al., *Planning voor stad en land*, Uitgeverij Coutinho, Bussum, 2002.
- Hillenaar, Henk, *Roland Barthes: existentialisme, semiotiek, psychoanalyse*, Van Gorcum, Assen, 1982.
- Hirsch, E. & O'Hanlon, M. , *The anthropology of landscape : perspectives on place and space* (Oxford : Clarendon press, 1997) 1995.
- Humphrey Repton, *Fragments on the Theory and practice of*

*landscape gardening...*, 1816.

Hunt (John Dixon), *Gardens and the picturesque. Studies in the history of landscape architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts / London, England, 1992.

Ingold (T.), *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*, London, Routledge, 2000.

Ingold, T. *From the transmission of representations to the education of attention*. in *The debated mind: evolutionary psychology versus ethnography*, ed. H Whitehouse. (Oxford: Berg, pp. 113-153. 2001)

Ingold, T. *The picture is not the terrain. Maps, paintings and the dwelt-in world*. *Archeological Dialogues* 4:29, 1997

Ingold, Tim. 1993. *The Temporality of the Landscape*. *World Archaeology*, 25(2). Pagina 24-174.

Ingold, Tim. 2000. *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. Londen: Routledge.

Jackson (John Brinckerhoff), *À la découverte du paysage vernaculaire*, "Discovering the vernacular landscape", essai traduit de l'américain, New Haven/London, 2003.

Jackson, J. B., *A sense of place, a sense of time* (New Haven (Conn.) : Yale university press, 1994)

Jacobs, D. , *De synthese van handelings- en systeemtheorie bij Pierre Bourdieu en Anthony Giddens*. (Gent : s.n., 1993 / Diss. lic. Sociologie)

James (William), *A Pluralistic Universe*.

James (William), *The Varieties of Religious Experience*.

Kenny (Judith), 'Portland's comprehensive plan as text: The Fred Meyer case and the politics of reading', in Trevor J. Barnes & James S. Duncan (dir.), *Writing worlds: Discourse, Text & Metaphor in the Representation of Landscape*, Routledge, Londen, 1992.

Keunen (Bart), *Verhaal en verbeelding. Chronotopen in de westerse verhaalcultuur*, 2007.

Keunen, Bart, *Tijd voor een verhaal: Mens- en wereldbeelden in de (populaire) verhaalcultuur*, Academia Press, Gent, 2005.

Keunen, Bart. 2007. *Verhaal en verbeelding. Chronotopen in de westerse verhaalcultuur*. Gent: Academia Press.

Kolen (Jan), Ton Lemaire, *Landschap in Meervoud*, 1999.

Kostof (Spiro), *The City Assembled. The Elements of Urban Form Through History*, London, 1999 (1re éd. 1992).

L'étalement urbain, *eaV. La revue de l'École d'architecture de Versailles*, (-), 8, 2002-2003.

Lane, J.F. , *Pierre Bourdieu : a critical introduction* (London : Pluto press, 2000)

Lauwaert, Dirk, Over het vertellende beeld, *De Witte Raaf*, nr. 60, maart 1996.

Le Dantec (Jean-Pierre), (dir.), *Jardins et paysages. Textes critiques de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1996.

Lefebvre, H. (transl. by Donald Nicholson), *The production of space* (Malden (Mass.): Blackwell, 2003)

Lefebvre, Henri, *Le droit à la ville, suivi de Espace et politique*,

(Points/Civilisation, 52), Editions Anthropos, Paris, 1974 (1 ste uitg. Anthropos, 1968).

Leinfelder, Hans, *Verankering van erfgoed in het ruimtelijk beleid*,

Ruimte & Planning, nr. 2, 2004, pp. 13-31.

Lemaire (Ton), *Filosofie van het landschap*, 1970.

Lemaire, T & Koolen, J. (red), *Landschap in meervoud : perspectieven op het Nederlandse landschap in de 20ste/21ste eeuw* (Utrecht : Van Arkel, 1999)

Lemaire, T., *Archeology between the invention and the destruction of the landscape*, in *Archeological Dialogues* 4:5-21, 1997

Lemaire, T., *De filosofie van het landschap* (Baarn : Ambo, 1970).

Lemaire, T., *Met open zinnen : natuur, landschap, aarde* (Amsterdam : Ambo, 2002)

Lemaire, T., *Wandelenderwijs* (Amsterdam : Ambo, 2003).

Lotman (J.), *The structure of the artistic text*, 1977 (1970).

Lotman (J.), *Universe of the mind. A semiotic theory of culture*, Londres, 1990.

Lotman, Jurij M. 1979 [1973]. *The Origin of Plot in the Light of Typology*. *Poetics Today* 1(1/2). Pagina 161-184.

Luce Giard in De Certeau, Giard, Mayol 1998.

Lurie (Patty), *A guide to the impressionist landscape. Day trips from Paris to sites of great nineteenth-century paintings*, Boston/Toronto/London, 1990.

Malinowski, B. , *Argonauts of the Western Pacific : an account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea* (London : Routledge and Kegan Paul, 1978)

Mangematin (Michel), Philippe Nys, Chris Younès, (dir.), *Le sens du lieu*, Bruxelles, 1996.

Marcel (Odile), (dir.), *Composer le paysage. Constructions et crises de l'espace (1789-1992)*, Seyssel, 1989.

Masboungi (Ariella), (dir.), *Penser la ville par le paysage*, Paris, 2002.

Masboungi (Ariella), *Périphérie maudite ou splendide*, Paris, 1996.



Maspero (François), *Les passagers du Roissy-Express*, photographies d'Anaïk Frantz, Paris, 1992.

Massey, D., *Space, place and gender* (Cambridge : Polity press, 1998)

Maurette (F.), *Pour comprendre les paysages de la France. Notions pratiques de géographie à l'usage des touristes*, Paris, 1923.

Maury (Gilles), Le Masque de Méduse. Narration programme et utopie dans l'œuvre de John Hejduk, in Vermandel (Frank), (dir.), *Fiction théorique*, (Cahiers thématiques. Architecture histoire / conception, n°5), École d'architecture et de paysage de Lille, Villeneuve d'Ascq, 2005, 348 p.

Melet, Ed & Tilman, Harm, *Haastwerk voor de komende vijftig jaar. Visies op de toekomst van Rotterdam*, de Architect, nr. 11, 1995, pp. 80-93.

Menanteau (Jean), (réd.), *Les banlieues*, s.l., 1994.

Mon village en l'an 2000. Les constructions du territoire. Vagues, vides, verts. Voyage de Paris à Saint-Cloud par mer. Conversation avec Melvin Webber. L'ordre dans la diversité ou la communauté sans proximité. La suburbanisation, phénomène mondial. Melvin Webber, planificateur américain, *Le Visiteur. Ville, territoire, paysage, architecture*, numéro 3, automne 1997, Paris, 1997.

Moretti, Franco. 1987. *The way of the world: The Bildungsroman in European culture*. London: Verso.

Morson & Emerson 1990.

Muir, R. , *Approaches to landscape* (Basingstoke : Macmillan, 1999)

Munarini (Stefano), Maria Chiara Tosi, *Tracce di città. Esplorazioni di un territorio abitato: l'area veneta*, Milano, 2001.

Nairn (Ian), *The American landscape. A critical view*, New York, 1965.

Nancy (Jean-Luc), *Au fond des images*, Paris, 2003.

Naveh & Lieberman, 1993 ('holon', Gestalttheorie)

*Nuevos territorios, nuevos paisajes / New territories, new landscapes*, Barcelona, 1997.

OMA, Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S, M, L, XL*, Rotterdam, 1995.

Pavel, Thomas. 2006. The Novel in Search of Itself: A Historical Morphology. *The Novel. Volume 2: Forms and Themes*. Ed. By Franco Moretti. Princeton: Princeton University Press.

Polanyi, K., *The great transformation : the political and economic origins of our time* (Boston (Mass.) : Beacon press, 2001)

Potteiger (Matthew) and Jamie Purinton, *Landscape narratives. Design practices for telling stories*, New York, 1998.

Potteiger, Mathew & Purinton, Jamie, *Landscape Narratives. Design*

*Practices for Telling Stories*, John Wiley & Sons, New York, 1998.

Poullaouec-Gonidec (Philippe), Michel Gariépy, Bernard Lassus, (dir.), *Le paysage, territoire d'intentions*, Montréal / Paris, 1999.

Pousin (Frédéric), (dir.), Pouvoir des figures, *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, 8, mai 2001.

President of the United States, *President's Conference on Home*

*Building and Home Ownership, Vol. 1 Planning for Residential*

*Districts* (Washington, D.C. : U.S. Government Printing Office,

1932), 100, 101, 102, 103, 104, 106, 109. (publié dans Easterling

(Keller), *Organization space. Landscapes, highways, and houses in*

*America*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London,

England, 1999, vi + 210 p.)

Reijndorp, Arnold, *Stadswijk. Stedenbouw en dagelijks leven*,

(Reflect, #02), NAI Uitgevers, Rotterdam, 2004.

Rolph E. , *Place and Placelessness* (London: Pion, 1976)

Rivière, Mireille, *History of photography*, vol. 19(4), 1995.

Ricoeur (Paul), *Temps et récit*, 1984.

Rodermond, Janny & Tilman, Harm, *Een scenario voor de IJ-oever.*

*Strategie en ontwerp*, de Architect, nr. 11, 1992, pp. 26-37.

Roger (Alain), *Court traité du paysage*, Paris, 1997.

Rossi, Aldo (vertaling door Ernest Kurpershoek en Henk Hoeks), *De*

*architectuur van de stad*, Uitgeverij SUN, Nijmegen, 2002.

Sack in Adams, Hoelscher & Till 2001: 233.

Sack, R. , *Homo Geographicus* (Baltimore, J Hopkins University Press, 1997)

Schama (Simon), *Landscape and memory*, New York, 1995.

Schröder (Thies), *Changement de décor. Le paysage contemporain en Europe*, avec une préface de Christophe Girot, Paris, 2002.

Spirn (Anne Whiston), Artful telling, deep reading : the litterature of landscape, in Id., *The language of landscape*, Yale University Press, New Haven / London, 1998, pp. 47-81

Spirn (Anne Whiston), *The language of landscape*, New Haven / London, 1998.

Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Eerste versie*

*richtinggevend gedeelte*, ongepubliceerd werkdocument, april 2000.

Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Tweede versie richtinggevend gedeelte*, ongepubliceerd werkdocument, mei 2000.

Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Derde versie richtinggevend gedeelte*, ongepubliceerd werkdocument, juli 2000.

Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Krachlijnen richtinggevend gedeelte*, ongepubliceerd werkdocument, november 2000.

Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Voorontwerp 2 – richtinggevend gedeelte*, ongepubliceerd werkdocument, april 2001.

Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Voorontwerp 3 – richtinggevend gedeelte*, ongepubliceerd werkdocument, juni 2001.

Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Voorontwerp 4 – richtinggevend gedeelte*, ongepubliceerd werkdocument, augustus 2001.

Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Ontwerp vierledig Gent – informatief gedeelte*, april 2002.

Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Ontwerp vierledig Gent – richtinggevend en bindend gedeelte*, april 2002.

Stübben (Joseph), *Dégagement de la cathédrale Notre-Dame de Paris*, in Id., *Vom Französischen Städtebau*, II, 1915, pp. 36-37

Suvin, Darko. 1986. *On Metaphoricity and Narrativity in Fiction*. SubStance 48. Pagina 51-67.

Tafuri (Manfredo), *Projet et idéologie*.

Tilman, Harm, *Nederland 2030: pappen en nathouden*, de Architect, nr. 7-8, 1997, p. 9.

Tilman, Harm, *Op zoek naar nieuwe beelden voor de samenleving: interview met Wim Derksen, directeur van het Ruimtelijk Planbureau*, de Architect, nr. 5, 2003, pp. 44-47.

Tuan, Y., *Topophilia : A study of environmental Perception, Attitudes and Values* (Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1974)

Tuan, Y.F., "*Place: an experiential perspective.*", in Geogr. Review,

65(2):151-165, 1975.

Uyttenhove (Pieter), (dir.), Dries Vanbelleghem, Ive Van Bouwel, Bruno Notteboom, Reinout Debergh, Benoît Willequet; photographes: Jean Massart, Georges Charlier, Jan Kempnaers, *Recollecting landscapes. Herfotografie, geheugen en transformatie 1904-1980-2004*, A&S/books, Gand, 2006.

Uyttenhove, Pieter (red.), *Recollecting Landscapes. Herfotografie, geheugen en transformatie 1904-1980-2004*, A&S/books, Gent, 2006.

Van den Driessche, M., Henri Lefebvre vs. Michel de Certeau : verblijven in het alledaagse (Gent: S.l. : s.n., 2002 / Diss. burgerlijk ingenieur architect)

Van Noppen (K.), *Slachthuis, een fijne buur. Vakstage over de milieuproblematiek rond slachthuizen en vleesverwerkende bedrijven*, Centrum voor milieusanering, Gent, 1990.

Vanbelleghem (Dries), 'Ruisselede. Van boerenstiel naar agro-economie', in Pieter Uyttenhove, (dir.), *Recollecting landscapes. Herfotografie, geheugen en transformatie 1904-1980-2004*, A&S/books, Gand, 2006, pp. 253-271.

Vanhecke (Leo), Georges Charlier, Luc Verelst, *Paysages de Flandre, jadis et aujourd'hui. De la pauvreté dans la verdure à la surabondance dans la grisaille*, Meise, 1981.

Venmans, Peter, 'Certeau/Perec: schrijven als tactiek', in Koenraad Geldof, Rudi Laermans, (dir.), *Sluipwegen van het denken. Over Michel de Certeau*, Uitgeverij SUN, Nijmegen, 1996, pp. 81-82.

Vernant (Jean-Pierre), Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs (1991).

*Ville émergente. Constats pour renouveler les lignes d'action publiques*, Plan Urbanisme, Construction et Architecture, Paris, 1998.

Ville émergente. Constats pour renouveler les lignes d'action publiques, *Construction et Architecture*, -, juillet 1998.

Vlaams Bouwmeester, *Een bouwmeester bouwt niet*, verantwoordelijke uitgever bOb van Reeth, Vlaams Bouwmeester, Brussel, 2004.

Vlaams Bouwmeester, *Nieuwsbrief 1*, verantwoordelijke uitgever bOb van Reeth, Brussel, 2001.

Vlaams Bouwmeester, *Nieuwsbrief 2*, verantwoordelijke uitgever bOb van Reeth, Brussel, 2002.

Vlaams Bouwmeester, *Nieuwsbrief 3*, verantwoordelijke uitgever bOb van Reeth, Brussel, 2002.

Vlaams Bouwmeester, *Nieuwsbrief 4*, verantwoordelijke uitgever bOb van Reeth, Brussel, 2003.

Vlaams Bouwmeester, *Nieuwsbrief 5*, verantwoordelijke uitgever bOb van Reeth, Brussel, 2003.

Vlaams Bouwmeester, *Nieuwsbrief 6*, verantwoordelijke uitgever bOb van Reeth, Brussel, 2004.

Vlaams Bouwmeester, *Nieuwsbrief 7*, verantwoordelijke uitgever bOb van Reeth, Brussel, 2004.

Vlaams Bouwmeester, *Nieuwsbrief 8*, verantwoordelijke uitgever bOb van Reeth, Brussel, 2005.

VROM-raad, *Stedenland-Plus. Advies over 'Nederland 2030 – Verkenning ruimtelijke perspectieven' en de 'Woonverkenningen 2030'*, Advies 005, 16 april 1998.

*Waar het landschap begint/New Landscape Frontiers. Reader International Conference 29/30/31 October 1998*, Rotterdam, 1998.

Wallerstein, I. , *World-systems analysis : an introduction* (Durham (N.C.) : Duke university press, 2004)

Ward, G. , *The Certeau reader* (Oxford : Blackwell, 2000)

Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid, *Overheid en toekomstonderzoek: een inventarisatie*, Rapporten aan de regering, nr. 34, Staatsuitgeverij, 's-Gravenhage, 1988.

Whyte (William H.), Jr., (dir.), *The exploding metropolis*, foreword by Sam Bass Warner, Jr., Berkeley / Los Angeles / London, 1993 (1<sup>re</sup> éd. 1958).

Woud, Auke van der, *Een geschiedenis voor 2015. Het verleden en de toekomst van de stedenbouwkundige discipline*, Archis, nr. 1, 1991, pp. 46-51.

Wrathall M. A. & Malpas J. , *Heidegger, authenticity, and modernity* (Cambridge (Mass.) : MIT press, 2000)

Xaveer De Geyter Architecten, *After-sprawl. Onderzoek naar de hedendaagse stad*, Rotterdam / Antwerpen, 2002.

Zukin, Sharon, *Landscapes of power. From Detroit to Disneyworld*,

University of California Press, Berkeley, 1991.

Zukin, Sharon, *The culture of cities*, Blackwell, Cambridge, 1995.

### 8.1.2 Sources internet

<http://pegasus.cc.ucf.edu/~janzb/place/>

[http://www.recollectinglandscapes.be/rl\\_homepage.html](http://www.recollectinglandscapes.be/rl_homepage.html)

<http://placematters.net/flash/programs.htm>

## 8.2 Bibliographie des projets

### 8.2.1 Hoog Kortrijk

#### *Sources internet*

<http://kortrijklinksbekeken.skynetblogs.be>  
<http://www.crematorium.zuid-west-vlaanderen.be>  
<http://www.cultuurweb.be>  
<http://www.drk.be>  
<http://www.enhr2007rotterdam.nl>  
<http://www.kortrijk.be>  
<http://www.planum.net>  
<http://www.thuisindestad.be>  
<http://www.topconstruct.be>  
<http://www.uitinregiokortrijk.be>  
<http://www.vai.be>  
<http://www.west-vlaanderen.be>  
<http://www2.vlaanderen.be>  
<http://www4.gent.be>

#### *Publications*

12 december 1999. *Hoog Kortrijk. Visievorming stand van zaken.*  
 Bekaert, Geert en Karel Debaere. December 1990. *Hoog Kortrijk.*  
 Kortrijk: Interkommunale Leiedal.  
 Debaere, Karel. 15 november 1997. *Algemene tekst over Kortrijk.*  
 Kortrijk: Interkommunale Leiedal.  
 Debaere, Karel. 16 juni 1992. *Samenvatting en bespreking van de plannen van Bernardo Secchi.* Kortrijk: Interkommunale Leiedal.  
 Debaere, Karel. 1994. *Naar een open stadsmodel voor Kortrijk.*  
 Kortrijk: Interkommunale Leiedal.  
 Debaere, Karel. 30 maart 1990. *Hoog Kortrijk: Meervoudige stedenbouwkundige opdracht.* Kortrijk: Interkommunale Leiedal.  
 Hoornaert, Steven. 16 november 2007. Interview te Hoog Kortrijk.

Kortrijk: Interkommunale Leiedal.  
 Leiedal. 10 april 1989. *Kortrijk: Ontwerp voor de ontwikkeling van 't Hoge en omgeving*. Kortrijk: Interkommunale Leiedal.  
 Lubbers, Peter en Arthur Wortmann. Oktober 2000. *Begraafplaats Hoog Kortrijk van Bernardo Secchi en Paola Vigano*. Archis, 10. Pagina 30-35.  
 Ontwerp gemeenteraad. Mei 2006. *Gemeentelijk Ruimtelijk Structuurplan: Richtinggevend gedeelte*. Kortrijk: Interkommunale Leiedal.  
 Secchi, Bernardo en Paola Vigano. *Projecten voor Hoog Kortrijk*. Documenten.  
 Smets, Marcel. December 1990. *Hoog Kortrijk: het structureren van de hedendaagse stadsontwikkeling*. Archis, 12. Pagina 45-51.  
 Smets, Marcel. September 1992. *De fragmentarische opbouw van een consistent geheel: Bernardo Secchi's plan voor Kortrijk*. Archis, 9. Pagina 48-51.

#### **Documentation sur les architectes**

Beel & Partners. 1990. *Hoog Kortrijk: Meervoudige stedenbouwkundige opdracht*. Brugge.  
 Office for Metropolitan Architecture. September 1990. *Hoog Kortrijk*. Rotterdam.  
 Secchi, Bernardo. 1990. *Hoog Kortrijk: Meervoudige stedenbouwkundige opdracht*. Milaan.  
 Van Reeth, Bob. 1 oktober 1990. *Meervoudige stedenbouwkundige opdracht*. Antwerpen.

#### **Articles de presse**

15 juni 1990. *Vijf gerenommeerde architecten werken aan stedenbouwkundig plan Hoog Kortrijk*. Het Nieuwsblad.  
 26 april 1990. *Alle ogen gericht op Hoog Kortrijk*. Stadskrant Kortrijk.  
 D'hondt, Carl. 16 november 1990. *Hoog tijd voor Hoog Kortrijk*. Kortrijks handelsblad.  
 F.L. 7 november 1990. *Italiaan Bernardo Secchi laureaat van stedenbouwkundige opdracht*. Gazet van Antwerpen.  
 F.L. 9 april 1990. *Vijf visies voor nieuw stadsdeel*. Gazet van Antwerpen.  
 G.L.H. 3 oktober 1990. *22 ideeën voor sociale stadskernvernieuwing*. Het Volk.  
 J.B.K. november 1990. *Hoog Kortrijk zal zich structureren naar de planning van Bernardo Secchi*. Het wekelijks nieuws.  
 K.R. 22 mei 1990. *Vijf urbanisten buigen zich over het project Hoog Kortrijk*. Het Volk.  
 K.R. 9 april 1990. *Project Hoog Kortrijk. Stedenbouwkundigen ontwerpen nieuw gezicht voor de stad*. Het Volk.  
 KGM. 13 april 1990. *Ontwerp Hoog Kortrijk een stapje verder*. Het

wekelijks nieuws.

L.D. 12 oktober 1990. *Kritiek op C.V.P.-monopolie*. Het wekelijks nieuws.

L.D. 21 september 1990. *Propaganda voor Hoog Kortrijk op stadsgrond*. Het wekelijks nieuws.

Luts, Gerrit. 15 september 1990. *Expopaviljoen komt voor de Hallen*. Het Nieuwsblad.

Luts, Gerrit. 7 november 1990. *Een Italiaan leidt Hoog Kortrijk naar de eenentwintigste eeuw*. Het Nieuwsblad.

Luts, Gerrit. 9 april 1990. *Architecten maken project dat Kortrijk en de regio ingrijpend gaat veranderen*. Het Nieuwsblad.

Luts, Gerrit. 9 maart 1990. *Hoog Kortrijk en nieuw verkeersplan blikvangers in gemeenteraad vanavond*. Het Nieuwsblad.

M.C.L. 13 maart 1990. *Gemeenteraad. De verstedelijking van Hoog Kortrijk. Een tweede stadscentrum voor Kortrijk*. De Morgen.

M.C.L. 29 oktober 1990. *Hoog Kortrijk stad aan de snelweg*. Het wekelijks nieuws.

M.L. 19 oktober 1990. *Visionaire plannen voor Hoog Kortrijk*. De Bouwkroniek.

M.V. 10 maart 1990. *Gemeenteraad in Kortrijk. Hoog Kortrijk ter discussie*. Het Volk.

M.V. 22 mei 1990. *Prestigieuze plannen voor Hoog Kortrijk*. Het Volk.

Maes, N. 19 oktober 1990. *De plannen voor Hoog Kortrijk: futuristisch of realistisch?* Kortrijks handelsblad.

Moerman, Philippe. 4 april 1990. *Project Hoog Kortrijk. Ambitieuze plan voor een nieuw centrum in de omgeving van 't Hoge*. Het Laatste Nieuws.

Moerman, Philippe. 7 november 1990. *Italiaan bepaalt toekomst*. Het Laatste Nieuws.

N.O.M. 19 oktober 1990. *Van golfsterrein tot kinopolis*. Kortrijk handelsblad.

P.B.K. 18 september 1990. *Jury Hoog Kortrijk*. Het Nieuwsblad.

P.B.K. 19 oktober 1990. *Laureaat stedenbouwkundige wedstrijd Hoog Kortrijk bekend op 5 november*. Het Nieuwsblad.

P.B.K. 6 november 1990. *Italiaan Bernardo Secchi laureaat van Hoog Kortrijk*. Het Nieuwsblad.

P.B.K. 7 november 1990. *Plan toont veel respect voor bestaande toestand*. Het Nieuwsblad.

P.B.K. Zaterdag 20 en zondag 21 januari 1990. *Kortrijk-Zuid of Hoog Kortrijk moet binnenstad leef- en woonbaar houden. Stadsbestuur wil internationale stedenbouwkundige wedstrijd uitschrijven*. Streeknieuws Kortrijk.

P.M. 12 maart 1990. *Project Hoog Kortrijk krijgt heel wat tegenwind*. Gazet van Antwerpen.

V.K. 18 september 1990. *Agalev over Hoog Kortrijk*. Het Volk.

Vancraeynest, Bernard. 14 september 1990. *Info over Hoog Kortrijk in paviljoen op Hallendomein*. Het Volk.



Vancraeynest, Bernard. 17 januari 1990. *Architectenwedstrijd voor de aanpak van Hoog Kortrijk*. Het Volk.

Vancraeynest, Bernard. 18 oktober 1990. *Project Hoog Kortrijk. De debatten zijn geopend!* Het Volk.

Vancraeynest, Bernard. 7 november 1990. *Project van Bernardo Secchi verkozen voor Hoog Kortrijk*. Het Volk.

Vancraeynest, Bernard. 9 maart 1990. *Tony De Clerck wordt schepen. Raad moet de aanzet geven tot de realisatie van 'Hoog Kortrijk'*. Het Volk.

## 8.2.2 Seine-Arche

### *Sources internet*

<http://cat.inist.fr>

<http://fr.wikipedia.org>

<http://parijsonline.nl>

<http://urbamet.documentation.equipement.gouv.fr>

<http://www.batiactu.com>

<http://www.cyberarchi.com>

<http://www.ecologie.gouv.fr>

<http://www.eukn.org>

<http://www.hauts-de-seine.net>

<http://www.ile-de-france.equipement.gouv.fr>

<http://www.nanterre.fr>

<http://www.seine-arche.fr>

<http://www.shoppingcentresolutions.co.uk>

<http://www.tgtfp.com>

<http://www.villesetprojets.com>

### *Publications*

Calen, Michel. 2003. *Projet Seine-Arche: entre le local et le métropolitain, un enjeu du développement durable: Ile de France*. PCM le pont, 101 (6-7). Pagina 21-23.

Couvelaire, Louise. November 2002. *Nanterre-La Défense (92) actu: La très grande cascade d'Ile-de-France*. Le Nouvel Observateur.

EPA Seine-Arche. 2006. *Opération d'intérêt national Seine-Arche à Nanterre*. Nanterre: EPA Seine-Arche.

JFP. April-mei 1991. *Conquête de l'ouest: Consultation pour le Grand Axe Nanterre-La Défense*. Techniques et Architecture, 395. Pagina 74-79.

Merlin, Pierre en Paul Delouvrier. 1969. *Les villes nouvelles: urbanisme régional et aménagement*. Parijs: Presses universitaires de France.

Roncayolo, Marcel. 2006. *Territoires en partage: Nanterre, Seine-Arche, en recherche d'identité(s)*. Marseille : Editions Parenthèses.

Slessor, Catherine. Mei 1999. *Highway patrol – design of a motorway*

*control center in Nanterre, France.* The Architectural Review.  
Such, Robert. Juni 2000. *Space for change.* Architectural Design, 70(3). Pagina 94-97.

### 8.2.3 Val d'Europe

#### Sources internet

<http://catpages.nwmissouri.edu>  
<http://cnu.org>  
<http://nl.wikipedia.org>  
<http://sync.nl>  
<http://valdeurope.typepad.com>  
<http://www.architectureweek.com>  
[http://www.cnu.org/intro\\_to\\_new\\_urbanism](http://www.cnu.org/intro_to_new_urbanism)  
<http://www.cooperrobertson.com>  
<http://www.newurbanism.org>  
<http://www.valeurope-san.fr>

#### Publications

1996. *Mickey meets Plato.* Bleuprint, architecture and design, 11. Pagina 28-32.  
 Baboulet Luc en Pierre Chabard, Morel-Journal Guillemette. 19 december 2006. *Le territoire des signes: la leçon de Marne-la-Vallée.*  
 Baudrillard, Jean. 1998. *Disneyworld Company.* Archis, 3. Pagina 52-54.  
 Bryman, Alan. 1995. *Disney and his world.* London and New York: Routledge.  
 Carrol, Brian. 21 augustus 1999. *Venturi et al.* Op [www.nettime.org](http://www.nettime.org).  
 Chabard, Pierre. Lente 2005. *Une souris et des hommes: L'architecture comme thème à Val d'Europe, 1987-2005.* Les cahiers du MNAM. Pagina 97-120.  
 Collins, Catherine en Frantz Douglas. 1999. *Celebration, USA: living in Disney's brave new town.* New York: Holt.  
 Dery, Mark. 1997. *Disney en het Urbane experiment [voltooid verleden].* Andere Sinema 138. Pagina 5-8.  
 Diski, Jenny. 15 augustus 2000. *Celebrating conformity: Disney's Mickey Mouse utopia.* London Review of Books.  
 Januari-februari 2001. *Consistent market found for NU.* New Urban News, 6(1). Pagina 1-6.  
 Katz, Peter. 1994. *The new urbanism: toward an architecture of community.* New York: McGraw-Hill.  
 Knauss, Sonya Jongsma. Oktober 2003. *Norquist's Legacy and the New Urbanism.* Riverwest Currents, 2(10).  
 McKenzie, Evan. 1994. *Privatopia.* New Haven: Yale University Press.  
 Mycielski, Maciej M. 1999. *Opnieuw New Urbanism.* Archis, 1.

Pagina 64-69.

Ross, Andrew. 2000. *The Celebration chronicles: life, liberty and the pursuit of property value in Disney's new town*. New York: Ballantine books.

Shannon, Kelly. 1998. *New Urbanism in America. De grote sprong achterwaarts*. Archis, 3. Pagina 8-20.

Sorkin, Michael. 1996. *See you in Disneyland*. Cambridge: Blackwell Publishers.

Van Bergeijk, Jeroen. Juni 2001. *De dictatuur van Disney*. NRC Handelsblad.

## 8.2.4 Emscher Park

### *Sources internet*

<http://arch-lokaal.nl>

<http://library.wur.nl>

<http://static.nai.nl>

<http://www.archex.info>

<http://www.archined.nl>

<http://www.architectuurcentrumtwente.nl>

<http://www.arch-lokaal.nl>

<http://www.atelierzuidvleugel.nl>

<http://www.brabant.nl>

<http://www.difu.de>

<http://www.duitslandweb.nl>

<http://www.elp2010.de>

<http://www.hollandsewaterlinie.nl>

<http://www.iba.nrw.de/infos/veroeffentl.htm>

<http://www.intermediair.nl>

<http://www.rpb.nl>

<http://www.saulproject.net>

<http://www.tijdschriftwater.be>

<http://www.urbanfabric.nl>

<http://www.urbanunlimited.nl>

<http://www.vai.be>

<http://www.velt.be>

<http://www.vrom.nl>

<http://www.vromraad.nl>

### *Publications*

Brandolini, Sebastiano. November 2000. *Paradise found*. Architecture, 89(11). Pagina 75-77.

Dammers, Ed et al. 2004. *Ontwikkelingsplanologie: Lessen uit en voor de praktijk*. Rotterdam: NAI uitgevers. Den Haag: Ruimtelijk Planbureau. Pagina 103-126.

Gans, Deborah. Maart-april 2004. *The sky above and the ground*

- below Emscher*. Architectural Design, 74(2). Pagina 50-53.
- Jonkhof, Jos et al. April 2004. *Alterra-rapport 943. Quick scan Veenkoloniën*. Wageningen: Alterra.
- Meurs, Paul. September 1995. *Een onzichtbare tentoonstelling: IBA Emscher-Park*. De Architect, 26(9). Pagina 66-75.
- Sieverts, Thomas en Ole Bouman. Oktober 1997. *Het belang van regionale planning: IBA Emscher Park en de lessen voor de planologie*. Archis, 10. Pagina 68-76.
- The Project Team. Oktober 2001. *Rhein-Ruhr. New ... Urban Landscapes*. Pagina 46-50.
- Vanreusel, Jef. Mei 1995. *De reconversie van het Ruhrgebied: IBA Emscher Park, een tussenbalans*. Archis, 5. Pagina 58-65.
- Zlonicky, Peter. Maart-april 2004. *Strategies for extreme conditions: the Emscher Park International Building Exhibition*. Architectural Design, 74(2). Pagina 54-60.

### 8.2.5 Saillant d'Ypres

#### *Sources internet*

- <http://b.lasphost.com>
- <http://cogis.cust.iaf.nl>
- <http://cumbrianwarmemorials.blogspot.com>
- <http://kadoc.kuleuven.be>
- <http://members.home.nl>
- <http://memo.malmberg.nl>
- <http://paola.erfgoed.net>
- <http://tijlv.studentenweb.org>
- <http://www.1914-1918.net>
- <http://www.dutchartinstitute.nl>
- <http://www.ethesis.net>
- <http://www.ieper.be>
- <http://www.klaproos.be>
- <http://www.lannoo.com>
- <http://www.salient.be>
- <http://www.theirpast-yourfuture.com>
- <http://www.vai.be>
- <http://www.wereldoorlog1418.nl>
- <http://www.wol.be>
- <http://www.wwl.westernfront.gov.au>

#### *Publications*

- Baert, Koen et al. 1999. *Ieper, de herrezen stad*. Koksijde: De Klaproos.
- Baillieul, Jean-Marie. 1976. *Problematiek omtrent de wederopbouw van België na de eerste wereldoorlog: casus Ieper en omgeving (1918-1924)*. S.I.: s.n.

- Bender Barbara en Margot Winer. 2001. *Contested Landscapes: Movement, Exile and Place*. Oxford: Berg.
- Blunden, Edmund. 2006. *Oorlogsgedruis*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Buddingh, Hans. 11 november 2004. *Herdenking: 'Hopelijk blijft de herinnering in leven'*. NRC handelsblad.
- Buls, Charles. 1904. *La restauration des monuments anciens*. Brussel.
- Cammaerts, Emile. 24 april 1925. *The Reconstruction of Belgian Towns*. Journal of the Royal Society of Arts, LXXIII(3779). Pagina 538-548.
- Centrum Vlaamse Architectuurarchieven. 21 september 2007. *Architectuurarchieven uit de wederopbouw na WOI en WOII*.
- Chielens, Piet en Hannelore Decoodt, Dominiek Dendooven. 2006. *De laatste getuige: het oorlogslandschap van de Westhoek*. Tielt: Lannoo.
- Conron (John), *American Picturesque*, Pennsylvania State University Press, 2000, 363 p.
- Coppens, Marc. 4 september 2004. Zanger-cabaretier Bram Vermeulen (57) onverwacht overleden. *Het Nieuwsblad*.
- De Pers. 8 april - 19 november 2006. De Laatste getuige: het oorlogslandschap van de Ieperboog. Lakenhallen.
- Deraeve, Jacques en Jean-Marie Duvosquel, Marcel Smets. 1985. *Resurgam: de Belgische wederopbouw na 1914*. Brussel: Gemeentekrediet van België.
- Dhuicque, Eugène. 1920. *De l'avenir de la ville Ypres*. Brussel. Pagina 53-61.
- Dhuicque, Eugène. 1920. Le problem d'Ypres. *Bulletin mensuel de la Société centrale d'architecture de Belgique*. Pagina 306-310.
- Dhuicque, Eugène. 1922. Les sites de guerre. *L'Emulation*. Pagina 91-92.
- Forrest, G. Topham. 8 december 1923. The rebuilding of Ypres. *The Journal of the Royal Institute of British Architects*, 30(3). Pagina 61-77.
- Forrest, G. Topham. 28 november 1923. The rebuilding of Ypres. *Architects' Journal*, 58. Pagina 785-791.
- Heijster, Richard. 1998. *Ieper 14-18: een bezoek aan Ypres salient*. Tielt: Lannoo.
- Meire, Johan. 2003. *De stilte van de Salient: De herinnering aan de eerste wereldoorlog rond Ieper*. Leuven: Lannoo nv.
- Resink, Marta. 27 april 2007. *Tuindorpen en the Garden City Movement. Workshop Regionalisering*. Pagina 2.
- Reynebeau, Marc. 12 april 2006. Het landschap heeft een taai geheugen. *Het Nieuwsblad*.
- Slavitt, Lesley Deborah. 1994. *Reconstruction and World War I: Internationalism and the idea of the expert*. Columbia University.
- Spain, Nicholas. 9 augustus 1922. *Ypres*. *Architects' Journal*, 56. Pagina 176-177.
- Stynen, Herman. 1998. *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis*

- van de monumenten- en landschapszorg in België 1835-1940*. Brussel: Stichting Vlaams Erfgoed. Pagina 253-256.
- Vermeulen, Bram. 1999. *Ieper is a lie*. Flanders Fields Magazine 1(1). Pagina 9-11.
- Willson, Henry Beckles. 1920. *Ypres: The Holy Ground of British Arms*. Brugge: Beyaert.

### 8.2.6 Actual Territories

#### *Sources internet*

- <http://digilander.libero.it>
- <http://www.avatar-architettura.it>
- <http://www.contemporary-magazine.com>
- <http://www.digischool.nl>
- <http://www.locustprojects.org>
- <http://www.optrektransvaal.nl>
- <http://www.osservatorionomade.net>
- <http://www.petertlang.net>
- <http://www.speakersacademy.nl>
- <http://www.stroom.nl>

#### *Publications*

2005. *Imaginare Corviale: un progetto*. Lotus International, 124. Pagina 104-111.
- Lang Peter en Tam Miller. 1997. *Suburban discipline*. New York: Princeton architectural press.
- Lang Peter. 1995. *Mortal city*. New York: Princeton architectural press.
- Leye, Veva. 2003. *Het universum van Andrei Tarkovsky: een literatuuronderzoek en een analyse van de film "Stalker"*. Gent: s.n.
- Romito, Lorenzo. Juni 2001. *The surreal foil*. Architectural Design, 71(3). Pagina 20-23.
- September 2005. *ON - Osservatorio Nomade - Stalker: Immaginare Corviale, Rome, Italy 2004-2005*. A & U: Architecture & Urbanism, 9(420). Pagina 118-122.
- Violeau, Jean-Louis. Januari 2002. *Dérives: Stalker et les espaces autres*. Cahiers de la recherche architecturale et urbaine, 9-10. Pagina 190-193.

# 9

NOTES

---

<sup>i</sup> « As stories gather events into configurations, temporal order becomes spatialized. [...] Bakhtin uses the term chronotope, for the materialization of time in space. Figures such as the road, or the garden not only structure events of stories but become central metaphors in the stories (Bachtin, 250) ». (1998: 45)

<sup>ii</sup> Keunen 2007.

<sup>iii</sup> Uyttenhove 2006 ; cf. aussi [www.recollectinglandscapes.be](http://www.recollectinglandscapes.be)

<sup>iv</sup> Uyttenhove 2006.

<sup>v</sup> Volosinov 1981: 193.

<sup>vi</sup> Ryle 1968: 255.

<sup>vii</sup> Alquié 1939: 266.

<sup>viii</sup> Alquié 1939: 266.

<sup>ix</sup> Suvin 1989: 40.

<sup>x</sup> Bakhtine 1981: 251.

<sup>xi</sup> Bakhtine 1981: 252-253.

<sup>xii</sup> Bakhtine 1981: 85 ;

Morson et Emerson 1990: 367 ; Holquist 1990: 151.

<sup>xiii</sup> Holquist 1990: 115.

<sup>xiv</sup> Bakhtine 1981: 250.

<sup>xv</sup> Deleuze 1972: 130.

<sup>xvi</sup> Hirsh et O'Hanlon 1995 (1997).

<sup>xvii</sup> Leppert 2004: 19.

<sup>xviii</sup> Lemaire 1997.

<sup>xix</sup> Muir 1999: 5.

<sup>xx</sup> Ingold 1997.

<sup>xxi</sup> Argyrou 2005: 94.

<sup>xxii</sup> Lemaire 1970: 51.

<sup>xxiii</sup> Lemaire 1970.

<sup>xxiv</sup> Genesis, 9, 1-4.

<sup>xxv</sup> Harvey 1990: 204.

<sup>xxvi</sup> Robinson et Petchenik 1976: 53.

<sup>xxvii</sup>

<http://www.studyofplace.com>

---

/ModuleContent/Cartography  
Reading.html

<sup>xxviii</sup> Harvey 1990: 249.

<sup>xxix</sup> Ingold 2000: 230.

<sup>xxx</sup> Ingold 2000: 234.

<sup>xxxi</sup> Ingold 2000: 242.

<sup>xxxii</sup> Ingold 2000.

<sup>xxxiii</sup>

<http://www.driekopseiland.itg.o.com/custom.html>, dernière consultation le 01/04/2006.

<sup>xxxiv</sup> Ingold 1990: 215.

<sup>xxxv</sup> Gow 1995: 39.

<sup>xxxvi</sup>

[http://hjem.get2net.dk/gronlund/Lived\\_space\\_etc.html#anchor758166](http://hjem.get2net.dk/gronlund/Lived_space_etc.html#anchor758166), dernière consultation le 22/04/06.

<sup>xxxvii</sup> Ingold 1993: 155.

<sup>xxxviii</sup> Sack 2001: 233.

<sup>xxxix</sup> Cresswell 2004: 50.

<sup>xl</sup> Ingold 2000.

<sup>xli</sup> Ingold 2000.

<sup>xlii</sup> Lefebvre 1991 (1974): 44.

<sup>xliiii</sup> Muir 1999: 220.

<sup>xliv</sup> Muir 1999: 221.

<sup>xlv</sup> Cresswell 2004 : 36.

<sup>xlvi</sup> Seamon 1980.

<sup>xlvii</sup>

[http://nl.wikipedia.org/wiki/Pierre\\_Bourdieu](http://nl.wikipedia.org/wiki/Pierre_Bourdieu)

<sup>xlviii</sup>

<http://www.theory.org.uk/giddens2.htm>

<sup>xlix</sup> Jacobs 1993: 12.

<sup>l</sup> Giddens 1990: 108.

<sup>li</sup> Casey 2001: 405.

<sup>lii</sup>

<http://cal.ulb.ac.be/~jteurlin/Publications/Arungeografie.html>, dernière consultation le 15/04/2006.

<sup>liii</sup> Giddens 1990.

<sup>liv</sup> Giddens 1990.

<sup>lv</sup> Giddens 1990: 18.

<sup>lvi</sup> Giddens 1990: 19.

<sup>lvii</sup> Escobar 2001: 143.





**crushing forces.**

<http://en.wikipedia.org/wiki/Juggernaut>, dernière

consultation le 17/5/2006

<sup>lxxxiv</sup> Giddens 1990: 139.

<sup>lxxxv</sup> Duncan 1990: 17, cité

dans Muir 1990: 217.

<sup>lxxxvi</sup> Duncan 1988: 117.

<sup>lxxxvii</sup> King 1997: 137.

<sup>lxxxviii</sup> Ingold 2001: 143.

<sup>lxxxix</sup> Duncan 1988: 117.

<sup>xc</sup> Cresswell 1996: 13.

<sup>xc</sup> Hebdige 1979: 12.

<sup>xcii</sup> Strinati 1995: 165 ;

<http://www.theory.org.uk/ctrgram.htm#hege>.

<sup>xciii</sup> Cresswell 1996: 18.

<sup>xciv</sup> Harvey 1990: 345.

<sup>xcv</sup> Lefebvre 1991 (1974) : 44.

<sup>xcvi</sup> Ingold 2001: 143.

<sup>xcvii</sup> Ingold 1999: 204.

<sup>xcviii</sup>

<http://cal.ulb.ac.be/~jteurlin/Publications/Arungeografie.html>, dernière consultation le

26/04/2006.

<sup>xcix</sup>

<http://webpages.ursinus.edu/richter/harvey.html>, dernière consultation le 26/04/2006.

<sup>c</sup> Greimas 1976: 133.

<sup>ci</sup> Roger: 1997.

<sup>cii</sup> Bunschoten 2001: 82.

<sup>ciii</sup> Lauwaert 1996: 7.

<sup>civ</sup> Idem.

<sup>cv</sup> Lotman 1977 (1970): 217-

218.

<sup>cvi</sup> Ryan 2003.

<sup>cvi</sup> Zoran 1984: 313.

<sup>cvi</sup> Morson et Emerson 1990:

432.

<sup>cix</sup> Anderson 1980: 63.

<sup>cx</sup> Mitterand, tout comme

Morson d'ailleurs, pose que

« la théorie du chronotope est une théorie du temps

romanesque plus que de

l'espace romanesque. (...)

C'est le temps qui dynamise et dialectise l'espace ; et dans

le récit, c'est le temps qui dynamise la description aussi

bien que la narration » (Mitterand 1990: 182).

<sup>cx</sup> Ricoeur 1984: 290.

<sup>cxii</sup> Aristote 2004: 45 ; par.

51b27.

<sup>cxiii</sup> Morson et Emerson 1990:

169.

<sup>cxiv</sup> Deleuze et Guattari 1980:

263.

<sup>cxv</sup> Biffé : relation espace-action et concept du script de la psychologie cognitiviste

<sup>cxvi</sup> Book IV, 523 ; cité dans James 1902.

<sup>cxvii</sup> James 1902.

<sup>cxviii</sup> En un certain sens, le

« trouble » offre une compensation aux effets

dérivés non souhaités du désir d'équilibre. L'excitation

inquiète permet de briser l'ennui dont s'accompagne la

répétitivité de la situation d'équilibre (Cawelti 1976:

16). Dans notre désir de

Crainte et d'incertitude fictionnelle, de l'excitation du

risque fictif, du nouveau et du mystérieux, se manifeste un

besoin vital de variation et de changement. Umberto Eco

affirme à bon droit que tout homme, et à coup sûr celui

qui mène une existence ennuyeuse, désire de temps à

autre se sentir « superman » (Eco 1988: 221). En ce sens,

l'homme, dans sa culture narrative, ressemble en

quelque sorte aux rats des expériences de psychologie

behaviouriste qui se laissaient

stimuler docilement, même jusqu'à l'épuisement.

<sup>cxix</sup> Dans *Différence et Répétition*, Deleuze étudie longuement la relation entre la pensée (qui manipule des re-présentations et donc de la répétition) et le corps (qui ne connaît que des différences). La pensée, dit-il, fidèle à Nietzsche, n'est rien d'autre qu'une intervention falsificatrice par laquelle les différences empiriques sont subordonnées à des énoncés linguistiques représentants : « le préfixe Re- dans le mot représentation signifie cette forme conceptuelle de l'identique qui se subordonne les différences » (Deleuze 1968: 79). La répétition et la régularité, en d'autres termes, ont toujours une connotation idéaliste. Ce n'est pas un hasard si Platon appelle l'éternel « Aion » dans la présentation de sa doctrine des idées.

<sup>cxx</sup> Bakhtine 1981: 225.  
<sup>cxix</sup> Pleij 1997: 93.  
<sup>cxixii</sup> Schipper 1999: 9.  
<sup>cxixiii</sup> Bakhtine 1981: 225.  
<sup>cxixiv</sup> Foucault 1984.  
<sup>cxixv</sup> Foucault 1984.  
<sup>cxixvi</sup> Deleuze et Guattari 1980: 263.  
<sup>cxixvii</sup> Frye 1973: 43.  
<sup>cxixviii</sup> James 1909: en ligne.  
<sup>cxixix</sup> Herman 2005: 83.  
<sup>cxixxx</sup> Lemaire 1970: 94.  
<sup>cxixxxi</sup> Lemaire 1970: 116.  
<sup>cxixxxii</sup> Van Noppen 1990: 64, cité dans Vanbelleghem 2006: 263.

<sup>cxixxxiii</sup>

[http://www.gardenvisit.com/biography/richard\\_payne\\_knight](http://www.gardenvisit.com/biography/richard_payne_knight)  
<sup>cxixxxiv</sup> President of the United States, *President's Conference on Home Building and Home Ownership, Vol. 1 Planning for Residential Districts* (Washington, D.C. : U.S. Government Printing Office, 1932), 100, 101, 102, 103, 104, 106, 109. (publié dans Easterling (Keller), *Organization space. Landscapes, highways, and houses in America*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 1999, vi + 210 p.)  
<sup>cxixxxv</sup> Conron (John), *American Picturesque*, Pennsylvania State University Press, 2000, 363 p.  
<sup>cxixxxvi</sup> Lawick et Müller, *Meta-Portrait, Muriel Olesen and Gerald Minkoff*, 1996.  
<sup>cxixxxvii</sup> Kostof, pp.294-295.  
<sup>cxixxxviii</sup> Delbaere 2006: 182-193.  
<sup>cxixxxix</sup> Stübgen 1915: 36-37.

<sup>cxl</sup>

<http://nl.wikipedia.org/wiki/Afbeelding:Muybridge-1.jpg>, dernière consultation le 05/04/2006.  
<sup>cxli</sup> Notteboom, Bruno, *Een neutraal beeld bestaat niet. De fotografie van Jean Massart*. In Uyttenhove, Pieter (dir.), *Recollecting Landscapes. Herfotografie, geheugen en transformatie 1904-1980-2004*, A&S/books, Gand, 2006, p. 28. Nous renvoyons à ce propos à Vanhecke, L., Charlier, G., Verelst, L., *Landschappen in Vlaanderen vroeger en nu: van groene armoede tot grijze overvloed*, Nationale Plantentuin van België, Meise, 1981, p. 9.  
<sup>cxliii</sup> Uyttenhove, Pieter (dir.), *Recollecting Landscapes. Herfotografie, geheugen en transformatie 1904-1980-2004*, A&S/books, Gand, 2006, p. 7.

- <sup>cxliii</sup> Leinfelder, Hans, *Verankering van erfgoed in het ruimtelijk beleid*, Ruimte & Planning, n° 2, 2004, pp. 13-31 (ici pp.27-28).
- <sup>cxliv</sup> Potteiger, Mathew et Purinton, Jamie, *Landscape Narratives. Design Practices for Telling Stories*, John Wiley & Sons, New York, 1998, p. xii.
- <sup>cxlv</sup> Idem, p. 6.
- <sup>cxlvi</sup> Idem, p. 192.
- <sup>cxlvii</sup> Potteiger, Mathew et Purinton, Jamie, *Landscape Narratives. Design Practices for Telling Stories*, John Wiley & Sons, New York, 1998, p. ix.
- <sup>cxlviii</sup> Idem, p. 22.
- <sup>cxlix</sup> Bunschoten, Raoul, *Urban Flotsam. Stirring the city*, 010 Publishers, Rotterdam, 2001, p.32.
- <sup>cl</sup> Potteiger, Mathew et Purinton, Jamie, *Landscape Narratives. Design Practices for Telling Stories*, John Wiley & Sons, New York, 1998, p. 20.
- <sup>cli</sup> Idem, p. 36.
- <sup>clii</sup> Idem, p. 88.
- <sup>cliii</sup> Idem, p. 89.
- <sup>cliv</sup> Dehaene, Michiel, *Braakland – Neo-natuur – Loftspace. Het stedenbouwkundig drieslagstelsel*, Archis, n° 1, 2004, pp. 32-34 (ici p. 34).
- <sup>clv</sup> Bunschoten, Raoul, *Urban Flotsam. Stirring the city*, 010 Publishers, Rotterdam, 2001, p.251.
- <sup>clvi</sup> Potteiger, Mathew et Purinton, Jamie, *Landscape Narratives. Design Practices for Telling Stories*, John Wiley & Sons, New York, 1998, p. 200.
- <sup>clvii</sup> Idem, p. 205.
- <sup>clviii</sup> Hillenaar, Henk, *Roland Barthes: existentialisme, semiotiek, psychoanalyse*, Van Gorcum, Assen, 1982, p. 18.
- <sup>clix</sup> Hillenaar, Henk, *Roland Barthes: existentialisme, semiotiek, psychoanalyse*, Van Gorcum, Assen, 1982, p. 18.
- <sup>clx</sup> Potteiger, Mathew et Purinton, Jamie, *Landscape Narratives. Design Practices for Telling Stories*, John Wiley & Sons, New York, 1998, p. x.
- <sup>clxi</sup> Geldof, Koenraad et Laermans, Rudi (dir.), *Sluipwegen van het denken. Over Michel de Certeau*, Uitgeverij SUN, Nijmegen, 1996, p. 67.
- <sup>clxii</sup> Barnes, Trevor, J. et Duncan, James, S. (dir.), *Writing worlds: Discourse, Text & Metaphor in the Representation of Landscape*, Routledge, Londen, 1992, p. 6.
- <sup>clxiii</sup> Potteiger, Mathew et Purinton, Jamie, *Landscape Narratives. Design Practices for Telling Stories*, John Wiley & Sons, New York, 1998, p. 6.
- <sup>clxiv</sup> Reijndorp, Arnold, *Stadswijk. Stedenbouw en dagelijks leven*, (Reflect, #02), NAI Uitgevers, Rotterdam, 2004, p. 207.
- <sup>clxv</sup> Reijndorp, Arnold, *Stadswijk. Stedenbouw en dagelijks leven*, (Reflect, #02), NAI Uitgevers, Rotterdam, 2004, pp. 207-208.
- <sup>clxvi</sup> Idem, p. 207.
- <sup>clxvii</sup> Reijndorp, Arnold, *Stadswijk. Stedenbouw en dagelijks leven*, (Reflect, #02), NAI Uitgevers, Rotterdam, 2004, p. 205.
- Arnold Reijndorp renvoie à ce propos à : Zukin, Sharon, *The culture of cities*, Blackwell, Cambridge, 1995.
- <sup>clxviii</sup> Reijndorp, Arnold, *Stadswijk. Stedenbouw en dagelijks leven*, (Reflect, #02), NAI Uitgevers, Rotterdam, 2004, p. 207.
- <sup>clxix</sup> Idem, p. 210.
- <sup>clxx</sup> Rossi, Aldo (traduction Ernest Kurpershoek et Henk Hoeks), *De architectuur van de stad*, Uitgeverij SUN, Nijmegen, 2002, p. 123.

- clxxi Mc Greevy Patrick, *Reading the texts of Niagara falls: The metaphor of death*.  
In Barnes, Trevor, J. et Duncan, James, S. (dir.), *Writing worlds: Discourse, Text & Metaphor in the Representation of Landscape*, Routledge, Londen, 1992, pp. 50-72.
- clxxii Potteiger, Mathew et Purinton, Jamie, *Landscape Narratives. Design Practices for Telling Stories*, John Wiley & Sons, New York, 1998, pp. 6-7.
- clxxiii Thomas, in Bender 1993: 29.
- clxxiv Dolores Hayden 1996: 15, 21, 43.
- clxxv Gottdiener 2001: 146.
- clxxvi Cresswell 2004: 43.
- clxxvii Ingold 2000.
- clxxviii [http://parole.aporee.org/work/print.php?words\\_id=975](http://parole.aporee.org/work/print.php?words_id=975)
- clxxix Hayden in Groth et Bressi 1997: 133.
- clxxx Lemaire 1997 ; Lemaire 2003.
- clxxxii Lemaire 1997.
- clxxxiii [http://www.yabasta.be/article.php?id\\_article=250](http://www.yabasta.be/article.php?id_article=250), dernière consultation le 26/04/2006.
- clxxxiiii Adams, Hoelscher et Till, 2001: xix.
- clxxxv Adams in Adams, Hoelscher et Till, 2001: 192.
- clxxxvi Bruno Notteboom, à propos de l'exposition « Recollecting Landscapes », De Morgen 25/2/2006
- clxxxvii <http://livingroomdocumentary.org/intropage.html>
- clxxxviii Cresswell 1996: 10.
- clxxxix Foucault 1967 ; <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html> sur « l'hétérotopie ».
- clxxxix Harvey 1990: 214.
- cxcl Luce Giard in De Certeau, Giard, Mayol 1998: 213.
- cxci Van den Driessche 2002: 38.
- cxcii Relph in Adams, Hoelscher et Till 2001: 163.
- cxciil Lasn 2000: xi.
- cxciiv Lasn 2000: xiv.
- cxci v <http://www.spacehijackers.co.uk/>, dernière consultation le 10/05/2006.
- cxci vi [http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb05/introduction\(morrales&marshall05\).html](http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb05/introduction(morrales&marshall05).html), dernière consultation le 16/5/2006
- cxci vii Hillenaar 1982: 35.
- cxci viii Venmans 1996: 81-82.
- cxci ix Idem: 86-87.
- cc Dehaene 2004: 32.
- cci Geldof et Laermans 1996: 52. Laermans renvoie à ce propos à Certeau 1980: 56.
- ccii Venmans 1996: 82.
- cciii Geldof et Laermans 1996: 53.
- cciv Geldof et Laermans 1996: 44-45. Laermans renvoie à ce propos à de Certeau 1974: 207.
- ccv Venmans 1996: 88.
- ccvi Kenny 1992: 178.
- ccvii Potteiger et Purinton 1998: 17.
- ccviii Venmans 1996: 95.
- ccix Reijndorp 2004: 205. Reijndorp renvoie à ce propos à Zukin 1991.
- ccx Rossi 2002: 58.
- ccxi Rossi 2002: 12, 37.
- ccxii Idem: 95.
- ccxiii Rossi 2002: 56-57.
- ccxiv Duncan et Duncan 1992: 21-22.
- ccxv Idem: 19.
- ccxvi Duncan et Duncan 1992: 22-23.
- ccxvii Idem: 21.
- ccxviii Idem: 19.
- ccxix Lauwaert 1996: 7.
- ccxx Dehaene 2004: 33.
- ccxxi Dehaene 2004: 33.
- ccxxii Jahn 2005: 42.
- ccxxiii Richardson 2005: 353.
- ccxxiv Beer 1983: 47.
- ccxxv Ronen 1994: 212.

<sup>ccxxvi</sup> Lotman 1977: 216.

<sup>ccxxvii</sup> Aristote 2004: 46 ; 51b33.

<sup>ccxxviii</sup> Aristote 2004: 41 ; 7 50 b 23 et 24.

<sup>ccxxix</sup> Lotman 1990: 153.

<sup>ccxxx</sup> Herman 2005: 83.

<sup>ccxxxi</sup> Cawelti 1976: 17.

<sup>ccxxxii</sup> La théorie du film a modestement exploré les perspectives ouvertes par Bakhtine (Stam 1996 ; Palmer 1989). Malheureusement, elle tend trop souvent vers une approche thématologique, dont il est apparu de surcroît qu'elle n'a que peu à voir avec les idées de Bakhtine.

<sup>ccxxxiii</sup> Dans une étude plus récente, Fludernik indique : « we are all tempted to see time as an objective, measurable and unambiguous category that can be pictured as a dotted line progressing from past to future » (Fludernik 2003: 119).

<sup>ccxxxiv</sup> L'image du retour au foyer a trait à ce qui a été dit plus haut sur Hestia (cf. Vernant). D'un point de vue philosophique, elle peut être considérée comme la création d'un « espace du dedans ». Dans la philosophie française, en particulier chez Maurice Blanchot, Michel Foucault et Gilles Deleuze, la distinction entre le Dedans et le Dehors joue un rôle essentiel (cf. Deleuze 1977: 73). Dans cette philosophie radicalement anti-téléologique, l'évaluation du Dedans et du Dehors est totalement inversée.

<sup>ccxxxv</sup> Dans *A Pluralistic Universe*, William James considère la philosophie de Hegel comme une solution intéressante du problème de la négativité : « What he did with the category of negation was his most original stroke. (...) [Hegel] saw that in a fashion

negation also relates things; and he had the brilliant idea of transcending the ordinary logic by treating advance from the different to the different as if it were also a necessity of thought. 'The so-called maxim of identity,' he wrote, 'is supposed to be accepted by the consciousness of every one. (...) We must never view identity as abstract identity, to the exclusion of all difference. That is the touchstone for distinguishing all bad philosophy from what alone deserves the name of philosophy. If thinking were no more than registering abstract identities, it would be a most superfluous performance. Things and concepts are identical with themselves only in so far as at the same time they involve distinction' » (James 1909: en ligne). Le fragment cité par James exprime parfaitement l'opposition entre mythe et récit : le mythe utilise des identités abstraites que l'on pose *a priori* ; les récits permettent aux identités de se constituer dans un contexte de différence et de changement. Une identité qui se constitue dans un processus s'enracine davantage dans l'expérience que celles que l'on pose de façon dogmatique.

<sup>ccxxxvi</sup> C'est pourquoi certains poètes tragiques optent pour l'ajout d'un effet tragicompique artificiel à leurs pièces. Chez Euripide, le *deus ex machina* vient réparer les dégâts, de sorte que le récit se termine comme dans le cas précédent de l'histoire du superhéros. Le « comique » n'est jamais totalement absent de la tragédie. Il existe bel et bien des tensions (un désir d'équilibre) ; Aristote a souligné avec raison que la tragédie déplace bien souvent

l'état d'équilibre vers le spectateur. Dans l'anticipation de la catharsis, le public pourra se remettre sans cesse l'Eschaton en esprit.

<sup>cexxxvii</sup> Hogan dit à juste titre (2004: 213) que la mise en scène de la souffrance est un moyen important pour susciter l'empathie morale. L'échec et l'hétérotélie, dit aussi Karel Boullart dans ses inestimables cours d'esthétique philosophique, sont associés de façon intrinsèque aux possibilités d'action de l'homme.

<sup>cexxxviii</sup> Le hasard, dit Bradley, suivant en cela la doctrine de l'intrigue stricte d'Aristote, ne peut cependant jamais entraver la nécessité du développement téléologique : « any *large* admission of chance into the tragic sequence would certainly weaken, and might destroy, the sense of the causal connection of character, deed, and catastrophe. » (Bradley 1905: 15)

<sup>cexxxix</sup> Lotman constate que les récits dans lesquels les rapports de tension entre les personnages sont peu élaborés se rapprochent davantage de la pensée mythique que ceux où le négatif se trouve réparti sur différents points. « Looked at typologically, the initial situation is that a certain plot-space is divided by a single boundary into an internal and an external sphere, and a single character has the opportunity to cross that boundary; this situation is now replaced by a more complex derivative. (...) The more noticeably the world of the characters is reduced to singularity (one hero, one obstacle), the nearer it is to the primordial mythological type of structural organization of the text » (Lotman 1979: 167).

<sup>cexl</sup> C'est sur la base de ce mouvement apparemment téléologique du point initial et du point final que des théoriciens comme Peter Brooks en viennent à hypostasier l'intrigue téléologique. En un certain sens, le terme pourrait effectivement servir à désigner ce mouvement ; pour des raisons de typologie, il me semble néanmoins plus adéquat de réserver le terme « téléologique » aux logiques d'intrigue dialectiques-eschatologiques. Un usage trop nonchalant de la notion ne permet plus de concevoir la différence entre, par exemple, le déroulement de l'intrigue d'un mélodrame et de celle d'un récit d'aventures.

<sup>cexli</sup> Un exemple permettra de mieux montrer ce contraste. Un récit policier à énigme (de type *whodunnit*) semble dévoiler une vérité (à savoir les véritables circonstances du crime), mais il n'y est aucune question d'un dévoilement sur le plan moral. Le caractère punissable du crime y est admis d'emblée et sans contestation possible. La fin, en d'autres termes, vient justifier la valeur donnée *a priori*.

<sup>cexlii</sup> Dans son étude sur Dostoïevski, Bakhtine s'attache principalement au rôle joué par le discours des personnages dans le roman moderne (il parle de la présence de *skaz*, qui sont des discours représentationnels et informationnels dans le récit). Dans la perspective de l'étude des chronotopes, l'œuvre de Dostoïevski contient d'autres éléments qui montrent une rupture avec les anciens modes de narration ; cependant, ces éléments se retrouvent déjà dans l'œuvre de romanciers renaissants tels que Rabelais et Cervantes, et, en un certain sens,

dans l'épopée et la tragédie classiques par exemple.

<sup>ccxliii</sup> Brooks, pourtant un grand défenseur d'une lecture téléologique des récits, pose que pendant la lecture d'un récit, la « mise sous tension » s'obtient par les rapports de tension entre les personnages : ils sont « the motor forces that drive the text forward, of the desires that connect narrative ends and beginnings, and make of the textual middle a highly charged field of force » (Brooks 1984: xiii-xiv).

<sup>ccxliv</sup> La lucidité de James dans sa nouvelle méthode est aussi soulignée par Shusterman. « Yet James realized, with brave honesty, that the basic principle of drama nonetheless held the key to artistic greatness. Distinguishing nicely between the terms 'theatre-stuff' and 'drama-stuff', between concrete stage performance and what he called the deeper 'divine principle of the Scenario' (equally realizable in novels, films, and television), James turned that essential dramatic principle more consciously to work in composing the later works of fiction that crown his great career: 'The scenic method,' he wrote, 'is my absolute, my imperative, my *only* salvation'. » (Shusterman 2001: 363).

<sup>ccxlv</sup> Dans les récits générateurs de chronotopes téléologiques, les héros sont représentés de façon inverse : « In the majority of subcategories of the novel, the plot, composition and entire internal structure of the novel postulate this unchanging nature, this solidity of the hero's image, this static nature of his unity. The hero is a constant in the novel's formula and all other

quantities—the spatial environment, social position, fortune, in brief, all aspects of the hero's life and destiny—can therefore be variables » (Bachtin 1986: 21).

<sup>ccxlvii</sup> Le théologien Tillich dit du Kairos qu'il est « the moment of crisis » et « the fate of time » (Kermode 1968: 47). Dans une vision théologique-eschatologique, les moments du Kairos se rapport au moment final. Kermode explicite comme suit cette interprétation dualiste d'un concept en soi pluraliste : « the End changes all, and produces, in what in relation to it is the past, these seasons, kairoi, historical moments of intemporal significance. The divine plot is the pattern of kairoi in relation to the End » (Kermode 1968: 47).

<sup>ccxlviii</sup> D'un point de vue historique, l'appellation « tragicomédie » désigne les comédies bourgeoises du XVIII<sup>e</sup> siècle (*comédie larmoyante*, *Restoration comedy*, *comedy of manners*), qui visaient au sérieux des pièces canoniques du passé (c'est-à-dire presque toujours des tragédies). À l'analyse, il apparaît que de telles pièces – tout comme les mélodrames du théâtre de boulevard étudiés par Brooks – sont souvent composées selon une intrigue téléologique (plus précisément, on y constate la présence fréquente de chronotopes de régénération et de mission). Les drames modernes en revanche, par l'attention qu'ils portent aux conflits sociologiques et psychanalytiques, s'orientent plutôt vers la projection d'un chronotope dialogique.

<sup>ccxlviii</sup> L'anagnorisis est le moment où l'action tragique atteint son point culminant : les



personnages (et le protagoniste en particulier) découvrent la vérité de leur action et en tirent leur conclusion. Le dévoilement n'est pas seulement le vecteur d'une vérité de l'action, mais emporte aussi la reconnaissance – la prise de conscience – de la « vérité de la situation ». Cette combinaison du dévoilement et de la reconnaissance engendre l'effet tragique que l'on sait, elle suscite l'émotion de la pitié et la conscience catastrophique qu'un être humain innocent souffre d'une situation dont il ou elle n'est pas coupable. Ainsi par exemple, Œdipe arrive au tournant de sa vie lorsque le messager de Corinthe lui annonce que son vrai père n'est pas Polybe mais Laïos – l'anagnorisis lui apprend que malgré lui, il s'est trouvé dans la situation honteuse que l'oracle lui a d'abord prédit.

<sup>ccxlix</sup> L'agnition enveloppe une forme « d'ironie dramatique » : le personnage ignore une vérité spécifique de la situation (il n'a pas pris connaissance de certains faits importants, ou il a une vue faussée sur la situation), ce qui crée une tension par rapport à l'état de conscience du récepteur qui, lui (tout comme le public de la pièce tragique), sait parfaitement ce qu'il en est de cette vérité. Le moment où la perspective (subjective) du personnage rejoint la perspective neutre ou objective du récepteur, le moment où tous deux ont la même vérité devant les yeux, c'est celui où les différences entre les formes tragiques et comiques du chronotope dialogique se manifestent le plus clairement.

<sup>cccl</sup> C'est également en quoi diffèrent la tragédie classique et la tragédie moderne. Alors que la

première, à suivre Aristote, vise elle aussi un processus de dévoilement, ce processus, dans la tragédie moderne, interviendra sans que l'on sache clairement ce qui était dissimulé et sera dévoilé. Le problème d'Othello n'est pas son aveuglement devant la volonté des dieux et devant la Loi morale, mais un manque de clairvoyance devant les mécanismes de la passion aveugle.

<sup>cccli</sup> Je songe ici par exemple à la notion de « projet de ville », qui est elle aussi susceptible de significations très diverses. Kristiaan Borret et Bruno Notteboom parlent à ce propos d'une notion « fourre-tout ». Borret, Kristiaan et Notteboom Bruno, *Lokaas voor stadsverlaters? Stadsontwerpen voor de 19<sup>de</sup>-eeuwse gordel in Gent*, Ruimte & Planning, n° 4, 2000, pp. 271-294 (ici p. 271-272).

<sup>ccclii</sup> Dammers, Ed, *Leren van de toekomst. Over de rol van scenario's bij strategische beleidsvorming*, Eburon, Delft, 2000, p. 60.

<sup>cccliii</sup> Idem, p. xi.

<sup>cccliv</sup> Idem, pp. 39-40.

<sup>ccclv</sup> Hebly, Arjan, *De Stad, het Beeld en de Straat. Overwegingen bij het beeldkwaliteitplan*, Archis, n° 12, 1996, pp. 47-52 (ici p. 51). Arjan Hebly renvoie à ce propos à C. Boekraad, W. van Es (dir.), *Rotterdam 2045. Visies op de stad, haven en regio*, Rotterdam, 1995.

<sup>ccclvi</sup> Hebly, Arjan, *De Stad, het Beeld en de Straat. Overwegingen bij het beeldkwaliteitplan*, Archis, n° 12, 1996, pp. 47-52 (ici p. 51).

<sup>ccclvii</sup> Dammers, Ed, *Leren van de toekomst. Over de rol van scenario's bij strategische*

- beleidsvorming*, Eburon, Delft, 2000, p. 8.
- <sup>cclviii</sup> Idem, p. 47.
- <sup>cclix</sup> Aarts, M.N.C. et Van Woerkum, C.M.J., *Wat maakt het verschil. Over de waarde van pluriformiteit in interactieve beleidsprocessen*, Wageningen Universiteit en Research Centrum, rapport n° 02.2.019, La Haye, 2002, pp. 12-13.
- <sup>cclx</sup> Idem, p. 13.
- <sup>cclxi</sup> Rodermond, Janny et Tilman, Harm, *Een scenario voor de IJ-oever. Strategie en ontwerp*, de Architect, n° 11, 1992, pp. 26-37 (ici p. 35).
- <sup>cclxii</sup> Dammers, Ed, *Leren van de toekomst. Over de rol van scenario's bij strategische beleidsvorming*, Eburon, Delft, 2000, p. 66.
- <sup>cclxiii</sup> Dammers, Ed, *Leren van de toekomst. Over de rol van scenario's bij strategische beleidsvorming*, Eburon, Delft, 2000, pp. 67-68.
- <sup>cclxiv</sup> Tilman, Harm, *Nederland 2030: pappen en nathouden*, de Architect, n° 7-8, 1997, p. 9.
- <sup>cclxv</sup> Melet, Ed et Tilman, Harm, *Haastwerk voor de komende vijftig jaar. Visies op de toekomst van Rotterdam*, de Architect, n° 11, 1995, pp. 80-93 (ici p. 82).
- <sup>cclxvi</sup> Asselt, Marjolein van, Klooster, Susan van 't et Notten, Philip van, *Verkennen in onzekerheid*, B en M – Beleid en Maatschappij, n° 4, 2003, pp. 230-241 (ici p. 231).
- <sup>cclxvii</sup> Dammers, Ed, *Leren van de toekomst. Over de rol van scenario's bij strategische beleidsvorming*, Eburon, Delft, 2000, pp. 6-7.
- Ed Dammers renvoie à ce propos à Becker, H. A., et al., *Handleiding voor het ontwerpen van scenario's*, Vakgroep Planning en Beleid, Rijksuniversiteit Utrecht, Utrecht, 1982, Werkstuk nr. 19, p. 3.
- <sup>cclxviii</sup> Dammers, Ed, *Leren van de toekomst. Over de rol van scenario's bij strategische beleidsvorming*, Eburon, Delft, 2000, pp. 47-48.
- <sup>cclxix</sup> Dammers, Ed, *Leren van de toekomst. Over de rol van scenario's bij strategische beleidsvorming*, Eburon, Delft, 2000, pp. 47-48.
- <sup>cclxx</sup> Boelens, Luuk, *De scenario-machine. De planologie rusteloos op zoek naar houvast*, Archis, n° 6, 1997, pp. 42-55 (ici pp. 46-47).
- <sup>cclxxi</sup> Dammers, Ed, *Leren van de toekomst. Over de rol van scenario's bij strategische beleidsvorming*, Eburon, Delft, 2000, p.47, pp. 282-283.
- <sup>cclxxii</sup> Idem
- <sup>cclxxiii</sup> Boelens, Luuk, *De scenario-machine. De planologie rusteloos op zoek naar houvast*, Archis, n° 6, 1997, pp. 42-55 (ici p. 46).
- <sup>cclxxiv</sup> Aarts, M.N.C. et Van Woerkum, C.M.J., *Wat maakt het verschil. Over de waarde van pluriformiteit in interactieve beleidsprocessen*, Wageningen Universiteit en Research Centrum, rapport n° 02.2.019, La Haye, 2002, p. 23.
- <sup>cclxxv</sup> VROM-raad, *Stedenland-Plus. Advies over 'Nederland 2030 – Verkenning ruimtelijke perspectieven' en de 'Woonverkenningen 2030'*, Advies 005, 16 avril 1998, p. 63
- <sup>cclxxvi</sup> Hidding, Marjan C., et al., *Planning voor stad en land*, Uitgeverij Coutinho, Bussum, 2002, p. 208.
- <sup>cclxxvii</sup> VROM-raad, *Stedenland-Plus. Advies over 'Nederland 2030 – Verkenning ruimtelijke perspectieven' en de 'Woonverkenningen 2030'*, Advies 005, 16 avril 1998, p. 63

- <sup>celxxviii</sup> Boelens, Luuk, *De scenario-machine. De planologie rusteloos op zoek naar houvast*, Archis, n° 6, 1997, pp. 42-55 (ici pp. 43 et 46).
- <sup>celxxix</sup> Graaf, Jan de, *Utopie en encyclopedie. NNAO in de traditie van het toekomstonderzoek*, Archis, n° 10, 1987, pp. 46-52 (ici p. 46). Jan de Graaf se base dans cet article sur le projet de catalogue de référence.
- <sup>celxxx</sup> Dammers, Ed, Pálsdóttir, Hanna Lára, Stroeken, Frank, Crommentuijn, Leon, Driessen, Ellen et Filius, Friedel, Ruimtelijk Planbureau, *Scene; Een kwartet ruimtelijke scenario's voor Nederland*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 2003, p. 107.
- <sup>celxxxi</sup> Dammers, Ed, *Leren van de toekomst. Over de rol van scenario's bij strategische beleidsvorming*, Eburon, Delft, 2000, p. 21.
- <sup>celxxxii</sup> Boelens, Luuk, *De scenario-machine. De planologie rusteloos op zoek naar houvast*, Archis, n° 6, 1997, pp. 42-55 (ici p. 46).
- <sup>celxxxiii</sup> Asselt, Marjolein van, Klooster, Susan van 't et Notten, Philip van, *Verkennen in onzekerheid*, B en M – Beleid en Maatschappij, n° 4, 2003, pp. 230-241 (ici p. 231). Dans un courriel, Luuk Boelens situait lui aussi la naissance de la pensée par scénario dans le monde de la défense.
- <sup>celxxxiv</sup> Boelens, Luuk, *De scenario-machine. De planologie rusteloos op zoek naar houvast*, Archis, n° 6, 1997, pp. 42-55 (ici p. 43).
- <sup>celxxxv</sup> Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid, *Overheid en toekomstonderzoek: een inventarisatie*, Rapporten aan de regering, n° 34, Staatsuitgeverij, La Haye, 1988.
- <sup>celxxxvi</sup> Woud, Auke van der, *Een geschiedenis voor 2015. Het verleden en de toekomst van de stedenbouwkundige discipline*, Archis, n° 1, 1991, pp. 46-51 (ici p. 47).
- Hidding, Marjan C., et al., *Planning voor stad en land*, Uitgeverij Coutinho, Bussum, 2002, p. 38.
- <sup>celxxxvii</sup> Boelens, Luuk, *De scenario-machine. De planologie rusteloos op zoek naar houvast*, Archis, n° 6, 1997, pp. 42-55 (ici p. 43).
- <sup>celxxxviii</sup> Hidding, Marjan C., et al., *Planning voor stad en land*, Uitgeverij Coutinho, Bussum, 2002, p. 38.
- <sup>celxxxix</sup> Dammers, Ed, *Leren van de toekomst. Over de rol van scenario's bij strategische beleidsvorming*, Eburon, Delft, 2000.
- <sup>cexc</sup> Dammers, Ed, Pálsdóttir, Hanna Lára, Stroeken, Frank, Crommentuijn, Leon, Driessen, Ellen et Filius, Friedel, Ruimtelijk Planbureau, *Scene; Een kwartet ruimtelijke scenario's voor Nederland*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 2003, pp. 21-40.
- <sup>cexc</sup> Dammers, Ed, Pálsdóttir, Hanna Lára, Stroeken, Frank, Crommentuijn, Leon, Driessen, Ellen et Filius, Friedel, Ruimtelijk Planbureau, *Scene; Een kwartet ruimtelijke scenario's voor Nederland*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 2003, pp. 41-60.
- <sup>cexcii</sup> Dammers, Ed, Pálsdóttir, Hanna Lára, Stroeken, Frank, Crommentuijn, Leon, Driessen, Ellen et Filius, Friedel, Ruimtelijk Planbureau, *Scene; Een kwartet ruimtelijke scenario's voor Nederland*, NAI

Uitgevers, Rotterdam, 2003, pp. 61-82.

<sup>ccxciii</sup> Dammers, Ed, Pálsdóttir, Hanna Lára, Stroeken, Frank, Crommentuijn, Leon, Driessen, Ellen et Filius, Friedel, Ruimtelijk Planbureau, *Scene; Een kwartet ruimtelijke scenario's voor Nederland*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 2003, pp. 83-104.

<sup>ccxciv</sup> Tilman, Harm, *Op zoek naar nieuwe beelden voor de samenleving: interview met Wim Derksen, directeur van het Ruimtelijk Planbureau*, de Architect, n° 5, 2003, pp. 44-47 (ici p. 44).

<sup>ccxcv</sup> Dammers, Ed, Pálsdóttir, Hanna Lára, Stroeken, Frank, Crommentuijn, Leon, Driessen, Ellen et Filius, Friedel, Ruimtelijk Planbureau, *Scene; een kwartet ruimtelijke scenario's voor Nederland*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 2003, p. 12.

<sup>ccxcvi</sup> Crommentuijn, Leon (dir.), *Regionaal en Lokaal. Uitwerking voor SceNe; een kwartet ruimtelijke SCEnario's voor NEDerland*, RIVM rapport, n° 550008001, 2002, p. 3.

<sup>ccxcvii</sup> Dammers, Ed, Pálsdóttir, Hanna Lára, Stroeken, Frank, Crommentuijn, Leon, Driessen, Ellen et Filius, Friedel, Ruimtelijk Planbureau, *Scene; een kwartet ruimtelijke scenario's voor Nederland*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 2003, p. 12.

<sup>ccxcviii</sup> Idem.

<sup>ccxcix</sup> Dammers, Ed, Pálsdóttir, Hanna Lára, Stroeken, Frank, Crommentuijn, Leon, Driessen, Ellen et Filius, Friedel, Ruimtelijk Planbureau, *Scene; een kwartet ruimtelijke scenario's voor Nederland*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 2003, p. 17.

<sup>ccc</sup> Dammers, Ed, Pálsdóttir, Hanna Lára, Stroeken, Frank, Crommentuijn, Leon, Driessen, Ellen et Filius, Friedel, Ruimtelijk Planbureau, *Scene; een kwartet ruimtelijke scenario's voor Nederland*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 2003, p. 38.

<sup>ccci</sup> Dijkstra, Rienst, Provoost, Michelle et Vanstiphout, Wouter, *30.000 woningen bij Utrecht. Max. 2 ontwerpt Vinex-locatie Leidse Rijn*, Archis, n° 8, 1995, pp. 70-80 (ici p. 78).

<sup>cccii</sup> Dammers, Ed, Pálsdóttir, Hanna Lára, Stroeken, Frank, Crommentuijn, Leon, Driessen, Ellen et Filius, Friedel, Ruimtelijk Planbureau, *Scene; een kwartet ruimtelijke scenario's voor Nederland*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 2003, dans la préface.

<sup>ccciiii</sup> Dammers, Ed, Pálsdóttir, Hanna Lára, Stroeken, Frank, Crommentuijn, Leon, Driessen, Ellen et Filius, Friedel, Ruimtelijk Planbureau, *Scene; een kwartet ruimtelijke scenario's voor Nederland*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 2003, p. 44.

<sup>ccciv</sup> Luiten, Eric, *Acht toekomst voor de Hoeksche Waard*, in *De verkenning van de Hoeksche Waard*, pp. 34-37 (ici p. 34).

Publié dans Devolder, Anne-Mie, et al., *AIR-Zuidwaarts: waar het landschap begint: eindverslag van een interdisciplinaire architectuurmanifestatie 1998-1999*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 1999.

<sup>cccv</sup> Devolder, Anne-Mie, et al., *AIR-Zuidwaarts / Southbound: Hoeksche Waard. Waar het landschap begint*, Uitgeverij Thoth, Bussum, 2000, p. 65.

<sup>cccvii</sup> Idem.

- <sup>cccvii</sup> Idem.
- <sup>cccviii</sup> Idem.
- <sup>cccix</sup> D'hondt, Frank, *AIR-Zuidwaarts: waar het landschap begint: eindverslag van een interdisciplinaire architectuurmanifestatie 1998-1999*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 1999, p. 58.
- <sup>cccix</sup> Frieling, Dirk, *AIR-Zuidwaarts: waar het landschap begint: eindverslag van een interdisciplinaire architectuurmanifestatie 1998-1999*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 1999, p. 59.
- <sup>cccxi</sup> Vlaams Bouwmeester, *Nieuwsbrief 5*, éditeur responsable bOb van Reeth, Bruxelles, 2003, p. 2.
- <sup>cccxi</sup> Vlaams Bouwmeester, *Nieuwsbrief 5*, éditeur responsable bOb van Reeth, Bruxelles, 2003, p. 2.
- <sup>cccxiii</sup> Vlaams Bouwmeester, *Een bouwmeester bouwt niet*, éditeur responsable bOb van Reeth, Vlaams Bouwmeester, Bruxelles, 2004, p. 102.
- <sup>cccxiv</sup> Vlaams Bouwmeester, *Nieuwsbrief 3*, éditeur responsable bOb van Reeth, Bruxelles, 2002, p. 3-4.
- <sup>cccxv</sup> Vlaams Bouwmeester, *Nieuwsbrief 1*, éditeur responsable bOb van Reeth, Bruxelles, 2001, p. 2.
- <sup>cccxvi</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Ontwerp vierledig Gent – informatief gedeelte*, avril 2002, p. 303.  
On renvoie ici au décret du 18 mai 1999 portant organisation de l'aménagement du territoire.
- <sup>cccxvii</sup> D'après mon entretien avec Carl Dejonghe.
- <sup>cccxviii</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Ontwerp vierledig Gent – informatief gedeelte*, avril 2002, pp. 273-274.
- <sup>cccix</sup> D'après mon entretien avec Carl Dejonghe.
- <sup>cccxx</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Ontwerp vierledig Gent – informatief gedeelte*, avril 2002, pp. 248-249.
- <sup>cccxxi</sup> Idem, pp. 255-258.
- <sup>cccxxii</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Ontwerp vierledig Gent – informatief gedeelte*, avril 2002, pp. 275-277.
- <sup>cccxxiii</sup> Idem, pp. 249-252.
- <sup>cccxxiv</sup> Idem, pp. 261-264.
- <sup>cccxxv</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Derde versie richtinggevend gedeelte*, document de travail non publié, juillet 2000, pp. 21-22.
- <sup>cccxxvi</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Ontwerp vierledig Gent – informatief gedeelte*, avril 2002, pp. 258-261.
- <sup>cccxxvii</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Ontwerp vierledig Gent – informatief gedeelte*, avril 2002, pp. 252-255.

<sup>ccccxxviii</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Ontwerp vierledig Gent – informatief gedeelte*, avril 2002, pp. 241-242.

<sup>ccccxxix</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Tweede versie richtinggevend gedeelte*, document de travail non publié, mai 2000, pp. 31-32.

<sup>ccccxxx</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Ontwerp vierledig Gent – informatief gedeelte*, avril 2002, pp. 269-271.

<sup>ccccxxxi</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Voorontwerp 4 – richtinggevend gedeelte*, document de travail non publié, août 2001, pp. 38-40.

<sup>ccccxxxii</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Derde versie richtinggevend gedeelte*, document de travail non publié, juillet 2000, pp. 14-16.

<sup>ccccxxxiii</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Derde versie richtinggevend gedeelte*, document de travail non publié, juillet 2000, pp. 22-24.

<sup>ccccxxxiv</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk*

*Structuurplan Gent – Tweede versie richtinggevend gedeelte*, document de travail non publié, mai 2000, pp. 18-20.

<sup>ccccxxxv</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Derde versie richtinggevend gedeelte*, document de travail non publié, juillet 2000, pp. 10-12.

<sup>ccccxxxvi</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Voorontwerp 4 – richtinggevend gedeelte*, document de travail non publié, août 2001, pp. 45-47.

<sup>ccccxxxvii</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Tweede versie richtinggevend gedeelte*, document de travail non publié, mai 2000, p. 17.

<sup>ccccxxxviii</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Krachtlijnen richtinggevend gedeelte*, document de travail non publié, novembre 2000, p. 8.

<sup>ccccxxxix</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Voorontwerp 2 – richtinggevend gedeelte*, document de travail non publié, avril 2001, pp. 12-14.

<sup>ccccxl</sup> Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Ontwerp vierledig Gent – informatief gedeelte*, avril 2002, p. 283.

- cecxli Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Ontwerp vierledig Gent – informatief gedeelte*, april 2002, pp. 264-269.
- cecxlii Stad Gent: Dienst Stedenbouw en Ruimtelijke Planning en Studiegroep Omgeving, *Ruimtelijk Structuurplan Gent – Ontwerp vierledig Gent – richtinggevend en bindend gedeelte*, april 2002, p. 18.
- cecxliii Woud, Auke van der, *Een geschiedenis voor 2015. Het verleden en de toekomst van de stedenbouwkundige discipline*, Archis, n° 1, 1991, pp. 46-51 (ici p. 51).
- cecxliv Dammers, Ed, *Leren van de toekomst. Over de rol van scenario's bij strategische beleidsvorming*, Eburon, Delft, 2000, p. 243.
- cecxlv Verschuuren, San, *Herontdekking van collectieve waarden*, in *De toekomst van de Hoeksche Waard*, pp. 7- 13 (ici p. 7).  
Publié dans Devolder, Anne-Mie, et al., *AIR-Zuidwaarts: waar het landschap begint: eindverslag van een interdisciplinaire architectuurmanifestatie 1998-1999*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 1999.
- cecxlvi Woud, Auke van der, *Een geschiedenis voor 2015. Het verleden en de toekomst van de stedenbouwkundige discipline*, Archis, n° 1, 1991, pp. 46-51 (ici p. 51).
- cecxlvii Leiedal 1989.
- cecxlviii Bekaert et Debaere 1990.
- cecxlix <http://www.uitinregiokortrijk.be/documents/files/fbc40657-3548-4398-99a0-030b310aaa6e.pdf>
- cecl Debaere 1994.
- cecli Bekaert et Debaere 1990.
- ceclii Debaere 1994.
- cecliii Debaere 1994.
- cecliv Debaere 1994.
- ceclv Keunen 2007: 142-155.
- ceclvi Ibidem.
- ceclvii [http://www.drk.be/admin.module\\_drs/upload/Kortrijk\\_JAARACTIEPLAN%202007.pdf](http://www.drk.be/admin.module_drs/upload/Kortrijk_JAARACTIEPLAN%202007.pdf)
- ceclviii Keunen 2007: 68. Cf. Hermes: de chronotoop van de weg.
- ceclix <http://www.planum.net/topics/main/m-secchi-biogr.htm>
- ceclx Ibidem.
- ceclxi Ibidem.
- ceclxii « *Samentrekken van verschillende kairosmomenten in een ultiem kairosmoment.* » (Keunen 2007: H3, slide 21)
- ceclxiii <http://www.planum.net/topics/main/m-secchi-biogr.htm>
- ceclxiv Ibidem.
- ceclxv « *Er zijn twee manieren om de toekomst te verkennen, namelijk een projectieve en een prospectieve benadering. Het onderscheid situeert zich in de richting van waaruit wordt gekeken.* » (Godefroid 2004-2005: 10)
- ceclxvi <http://www.vai.be/dvda2002/download/persdossierdvda180902.doc>
- ceclxvii Ibidem.
- ceclxviii Ibidem.
- ceclxix <http://www.uitinregiokortrijk.be/documents/files/fbc40657-3548-4398-99a0-030b310aaa6e.pdf>
- ceclxx <http://www.planum.net/topics/main/m-secchi-biogr.htm>
- ceclxxi <http://www.vai.be/dvda2002/download/persdossierdvda180902.doc>

ccclxxii

<http://www.uitinregiokortrijk.be/documents/files/fbc40657-3548-4398-99a0-030b310aaa6e.pdf>

[http://www.enhr2007rotterdam.nl/documents/W20\\_paper\\_Meijsmans.pdf](http://www.enhr2007rotterdam.nl/documents/W20_paper_Meijsmans.pdf)

<http://www.vai.be/dvda2002/home.asp?pg=kortrijk>

<http://www.uitinregiokortrijk.be/documents/files/fbc40657-3548-4398-99a0-030b310aaa6e.pdf>

[http://www.enhr2007rotterdam.nl/documents/W20\\_paper\\_Meijsmans.pdf](http://www.enhr2007rotterdam.nl/documents/W20_paper_Meijsmans.pdf)

ccclxxvii Ibidem.

ccclxxviii Ibidem.

ccclxxix

<http://www.uitinregiokortrijk.be/documents/files/fbc40657-3548-4398-99a0-030b310aaa6e.pdf>

<http://www.uitinregiokortrijk.be/documents/files/fbc40657-3548-4398-99a0-030b310aaa6e.pdf>

ccclxxxi Ibidem.

ccclxxxii Ibidem.

ccclxxxiii <http://www.seine-arche.fr>

ccclxxxiv

<http://parijsonline.nl/geoparijs.htm>

ccclxxxv

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Seine-Arche>

ccclxxxvi <http://www.hauts-de-seine.net>ccclxxxvii [http://www.ile-de-france.equipement.gouv.fr/IMG/pdf/pages103-121\\_cle7fc797.pdf](http://www.ile-de-france.equipement.gouv.fr/IMG/pdf/pages103-121_cle7fc797.pdf)ccclxxxviii <http://www.seine-arche.fr>

ccclxxxix Couvelaire 2002.

ccxc Couvelaire 2002.

ccxcxi Keunen 2007: 137-142.

ccxcxii Keunen 2007: 138.

ccxcxiii Couvelaire 2002.

ccxcxiv « *Nanterre est un catalogue des hésitations*

*architecturales des cinquante dernières années* », constate Jérôme Treuttel (Couvelaire 2002).

ccxcv <http://www.hauts-de-seine.net>

ccxcvi

<http://www.batiactu.com/data/20112002/20112002-115440.html>

<http://www.batiactu.com/data/20112002/20112002-115440.html>

ccxcviii <http://www.nanterre.fr/Developpements/Amenagement/Nanterre+demain/Les+projets+de+Nanterre/Seine+Arche/Le+Projet+Seine+Arche.htm>ccxcix <http://www.cyberarchi.com>cd <http://www.hauts-de-seine.net>cdi <http://www.tgftp.com>cdii <http://www.cyberarchi.com>cdiii <http://www.nanterre.fr/Developpements/Amenagement/Nanterre+demain/Les+projets+de+Nanterre/Seine+Arche/Le+Projet+Seine+Arche.htm>cdiv <http://www.seine-arche.fr>cdv <http://www.tgftp.com>cdvi [http://www.ile-de-france.equipement.gouv.fr/IMG/pdf/pages103-121\\_cle7fc797.pdf](http://www.ile-de-france.equipement.gouv.fr/IMG/pdf/pages103-121_cle7fc797.pdf)cdvii <http://www.nanterre.fr/Developpements/Amenagement/Nanterre+demain/Les+projets+de+Nanterre/Seine+Arche/Le+Projet+Seine+Arche.htm>cdviii « *Odile Decq and Benoit*

*Cornette were asked to design a new centre for the highway control agency which patrols the surrounding motorway network.*

*Exploring notions of aerodynamism and material lightness, their response to an essentially functional*

*programme imaginatively transcends the limitations of site and brief.* » (Slessor 1999)

cdix « *Odile Decq and Benoit*

*Cornette were asked to design a new centre for the highway*



control agency which patrols the surrounding motorway network. *Exploring notions of aerodynamism and material lightness, their response to an essentially functional programme imaginatively transcends the limitations of site and brief.* » (Slessor 1999)

<sup>cdx</sup><http://www.nanterre.fr/Developpements/Amenagement/Nanterre+demain/Les+projets+de+Nanterre/Seine+Arche/Le+Projet+Seine+Arche.htm>

<sup>cdxi</sup> <http://www.hauts-de-seine.net>

<sup>cdxii</sup> <http://www.seine-arche.fr>

<sup>cdxiii</sup> Ibidem.

<sup>cdxiv</sup> <http://www.nanterre.fr/Developpements/Amenagement/Nanterre+demain/Les+projets+de+Nanterre/Seine+Arche/Le+Projet+Seine+Arche.htm>

<sup>cdxv</sup> [http://www.ile-de-france.equipement.gouv.fr/IMG/pdf/pages103-121\\_cle7fc797.pdf](http://www.ile-de-france.equipement.gouv.fr/IMG/pdf/pages103-121_cle7fc797.pdf)

<sup>cdxvi</sup> Keunen 2007: 138.

<sup>cdxvii</sup> Keunen 2007: 139.

<sup>cdxviii</sup> Keunen 2007: 140.

<sup>cdxix</sup> Keunen 2007: 140.

<sup>cdxx</sup> Keunen 2007: 142.

<sup>cdxxi</sup> <http://sync.nl/welkom-in-de-stedelijke-agglomeratie-van-mickey-mouse>

<sup>cdxxii</sup> De Jong 2005: 44.

<sup>cdxxiii</sup>

<http://www.cooperrobertson.com/work/urban/celebration.php>

<sup>cdxxiv</sup> Van Bergeijk 2001.

<sup>cdxxv</sup> « *This is just paradise* »,

déclare Jim Hattaway, un habitant de Celebration.

(Bergeijk 2001)

<sup>cdxxvi</sup> Van Bergeijk 2001.

<sup>cdxxvii</sup> Van Bergeijk 2001.

<sup>cdxxviii</sup>

<http://catpages.nwmissouri.edu/m/nwpace/BusinessesInAction.htm>

<sup>cdxxix</sup> <http://sync.nl/welkom-in-de-stedelijk-agglomeratie-van-mickey-mouse>

<sup>cdxxx</sup> Keunen 2007: 124-133.

<sup>cdxxxii</sup> Campbell 1968: 245.

<sup>cdxxxiii</sup> Keunen 2007: 125.

<sup>cdxxxiv</sup> Keunen 2007: 124.

<sup>cdxxxv</sup> « *In 1972 the educators Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour published Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form. The book is split into two parts. Part I is an ARCHITECTURAL exploration and analysis of Las Vegas, Nevada, in the United States. Part II is a general treatise on symbolism in ARCHITECTURE.* » (Carroll 1999)

<sup>cdxxxvi</sup>

[http://www.architectureweek.com/2007/0207/news\\_1-2.html](http://www.architectureweek.com/2007/0207/news_1-2.html)

<sup>cdxxxvii</sup> <http://cnu.org/charter> et

[http://www.cnu.org/intro\\_to\\_new\\_urbanism](http://www.cnu.org/intro_to_new_urbanism)

<sup>cdxxxviii</sup>

[http://www.architectureweek.com/2007/0207/news\\_1-2.html](http://www.architectureweek.com/2007/0207/news_1-2.html)

<sup>cdxxxix</sup> De Jong 2005: 44.

<sup>cdxl</sup> <http://cnu.org/charter> et

[http://www.cnu.org/intro\\_to\\_new\\_urbanism](http://www.cnu.org/intro_to_new_urbanism).

<sup>cdxli</sup>

[http://www.architectureweek.com/2007/0207/news\\_1-2.html](http://www.architectureweek.com/2007/0207/news_1-2.html)

<sup>cdxlii</sup>

<http://valdeurope.typepad.com>

<sup>cdxliii</sup> De Jong 2005: 44.

<sup>cdxliv</sup> <http://sync.nl/welkom-in-de-stedelijk-agglomeratie-van-mickey-mouse>

<sup>cdxlv</sup> De Jong 2005: 44.

<sup>cdxlvi</sup> <http://sync.nl/welkom-in-de-stedelijk-agglomeratie-van-mickey-mouse>

<sup>cdxlvii</sup> Keunen 2007: 127.

<sup>cdxlviii</sup> Keunen 2007: 130.

<sup>cdxlix</sup> De Jong 2005: 44.

<sup>cd</sup> Ibidem.

<sup>cd</sup> Keunen 2007: 131.

cdli De Jong 2005: 44.

cdlii Ibidem.

cdliii Keunen 2007: 140.

cdliv <http://sync.nl/welkom-in-de-stedelijke-agglomeratie-van-mickey-mouse>

cdlv

<http://www.vromraad.nl/download/a025.pdf>

cdlvi Dammers 2004: 114.

cdlvii

[http://www.elp2010.de/index.php?mapid=english\\_information](http://www.elp2010.de/index.php?mapid=english_information)

cdlviii Keunen 2007: 84.

cdlix Keunen 2007: 122.

cdlx Meurs 1995: 66-75.

cdlxi

[http://www.archex.info/nederlands/duitsland/ruhrgebied\\_architectuur.html](http://www.archex.info/nederlands/duitsland/ruhrgebied_architectuur.html)

cdlxii [http://www.duitslandweb.nl/archief/actueel/uitgelicht/2004/6/Transformatie\\_van\\_het\\_Ruhrgebied.html](http://www.duitslandweb.nl/archief/actueel/uitgelicht/2004/6/Transformatie_van_het_Ruhrgebied.html)

cdlxiii Meurs 1995: 66-75.

cdlxiv

<http://www.vromraad.nl/download/a025.pdf>

cdlxv Dammers 2004: 108.

cdlxvi Dammers 2004: 105.

cdlxvii

<http://www.vromraad.nl/download/a025.pdf>

cdlxviii Meurs 1995: 66-75.

cdlxix Meurs 1995: 66-75.

cdlxx Ibidem.

cdlxxi

<http://www.vromraad.nl/download/a025.pdf>

cdlxxii Meurs 1995: 66-75.

cdlxxiii Ibidem.

cdlxxiv Meurs 1995: 67. *De natte*

*strategie.*

cdlxxv Meurs 1995: 68. *De*

*groenstrategie.*

cdlxxvi Meurs 1995: 69. *De*

*cultureel-historische strategie.*

cdlxxvii Meurs 1995: 72. *De*

*sociale strategie.*

cdlxxviii Meurs 1995: 74.

*Tentoonstelling als strategie.*

cdlxxix Dammers 2004: 103-126.

cdlxxx « *De openheid van het*

*concept biedt namelijk de*

*mogelijkheid het doel via de*

*hoofdthema's uit te werken en*

*via de projecten stap voor stap te*

*realiseren.* » (Dammers 2004:

124)

cdlxxxi Dammers 2004: 124.

cdlxxxii [http://library.wur.nl/wasp/bestanden/LUBWPUBRD\\_00345911\\_A502\\_001.pdf](http://library.wur.nl/wasp/bestanden/LUBWPUBRD_00345911_A502_001.pdf)

cdlxxxiii

<http://www.archined.nl/archined/Landschap.html>

cdlxxxiv Dammers 2004: 106.

cdlxxxv

<http://www.vrom.nl/Docs/publicaties/w950.pdf>

cdlxxxvi Dammers 2004: 107.

cdlxxxvii Dammers 2004: 105.

cdlxxxviii Meurs 1995: 66-75.

cdlxxxix [http://www.duitslandweb.nl/archief/actueel/uitgelicht/2004/6/Transformaties\\_van\\_het\\_Ruhrgebied.html](http://www.duitslandweb.nl/archief/actueel/uitgelicht/2004/6/Transformaties_van_het_Ruhrgebied.html)

cdxc

[http://www.tijdschriftwater.be/ts2002\\_05\\_water\\_stedebouw.pdf](http://www.tijdschriftwater.be/ts2002_05_water_stedebouw.pdf)

cdxci

<http://www.intermediair.nl/artikel.jsp?id=60101>

cdxcii Meurs 1995: 66-75.

cdxciii

<http://www.vromraad.nl/download/a025.pdf>

cdxciv Ibidem.

cdxcv

<http://www.archined.nl/archined/Landschap.html>

cdxcvi [http://www.duitslandweb.nl/archief/actueel/uitgelicht/2004/6/Transformaties\\_van\\_het\\_Ruhrgebied.html](http://www.duitslandweb.nl/archief/actueel/uitgelicht/2004/6/Transformaties_van_het_Ruhrgebied.html)

cdxcvii

<http://www.vromraad.nl/download/a025.pdf>

cdxcviii Ibidem.

cdxcix

<http://www.archined.nl/archined/Landschap.html>

cdcx

[http://www.duitslandweb.nl/archief/actueel/uitgelicht/2004/6/Transformaties\\_van\\_het\\_Ruhrgebied.html](http://www.duitslandweb.nl/archief/actueel/uitgelicht/2004/6/Transformaties_van_het_Ruhrgebied.html)

cdcxvi

cdcxvii

cdcxviii

<http://www.archined.nl/archined/Landschap.html>

cdcxix

<http://www.archined.nl/archined/Landschap.html>

cdcx

<http://wo1.be/ned/literatuur/boeken/andere/SilteSalient.htm>

cdcxvi Le Saillant d'Ypres, ou Ypres

Salient en anglais, est le nom

donné pendant la première

guerre mondiale.

guerre mondiale à la région entourant la ville d'Ypres. « *Bijna vier jaar lang (1914-1918) maakte de frontlijn van de Eerste Wereldoorlog een halve boog rond de stad. Het maakte de Salient (zoals een dergelijke uitstulping in de frontlijn genoemd wordt) tot een van de meest gewelddadige frontzones van de Eerste Wereldoorlog.* »  
cdxcix

<http://b.lasphost.com/ieper/oud.html>

[http://memo.malmberg.nl/secure/nieuws/k20019/ieper\\_opgemaakt.htm#](http://memo.malmberg.nl/secure/nieuws/k20019/ieper_opgemaakt.htm#)

<sup>di</sup> Reynebeau 2006.

<sup>dii</sup> Buddingh 2004.

<sup>diii</sup>

<http://www.ieper.be/Default.aspx?SGREF=98&CREF=7746>

<sup>div</sup> Reynebeau 2006.

<sup>dv</sup> <http://www.wol.be/ned/geschiedenis/gastbijdragen/geysen/hoofdstuk8.asp>

<sup>dvi</sup> Keunen 2007: 151-155.

<sup>dvii</sup> Keunen 2007: 10.

<sup>dviii</sup> Keunen 2007: 146.

<sup>dix</sup> Keunen 2007: 147.

<sup>dx</sup> Keunen 2007: 150.

<sup>dxi</sup> Contingentia (~Latijn) :

hasard, possibilité.

<sup>dxii</sup> Keunen 2007: 113.

<sup>dxiii</sup> Keunen 2007: 112.

<sup>dxiv</sup> Keunen 2007: 144.

<sup>dxv</sup> Keunen 2007: 154.

<sup>dxvi</sup> Keunen 2007: 144 et 146.

<sup>dxvii</sup> Keunen 2007: 143 et 148.

<sup>dxviii</sup> <http://www.ieper.be/extranet/download.aspx?file=0008a3fb-a2c8-4eea-b0f1-138a0c8fd478.pdf>

<sup>dxix</sup> CVA 2007: 2.

<sup>dx</sup> Stynen 1998: 254.

<sup>dxxi</sup> Reynebeau 2006.

<sup>dxxii</sup> Coppens 2004.

<sup>dxxiii</sup>

<http://www.dutchartinstitute.nl/4/publicatie.pdf>

<sup>dxxiv</sup> Resink 2007: 2.

<sup>dxv</sup>

<http://www.ieper.be/extranet/download.aspx?file=0008a3fb-a2c8-4eea-b0f1-138a0c8fd478.pdf>

<sup>dxvii</sup>

<http://www.dutchartinstitute.nl/4/publicatie.pdf>

<sup>dxviii</sup>

Kairophobie (peur de la

situation propice) : peur qi

s'empare d'une personne en une

circonstance ou lors d'une

entreprise donnée.

<sup>dxviii</sup> Keunen 2007: 154.

<sup>dxix</sup> Keunen 2007: 137.

<sup>dx</sup>

<http://www.theirpast-yourfuture.com/server/show/nav.00n00m001001006002>

<sup>dx</sup>

<sup>dx</sup>

<sup>dx</sup>

[http://www.stroom.nl/activiteiten/lezing\\_symposium.php?I\\_id=2389561](http://www.stroom.nl/activiteiten/lezing_symposium.php?I_id=2389561)

<sup>dx</sup>

<http://www.locustprojects.org/physical/pastex/stalker/index.html>

<sup>dx</sup>

[http://www.stroom.nl/activiteiten/lezing\\_symposium.php?I\\_id=2389561](http://www.stroom.nl/activiteiten/lezing_symposium.php?I_id=2389561)

<sup>dx</sup>

[http://www.speakersacademy.nl/index.php?option=com\\_speakers&task=details&Itemid=110&id=20&lang=](http://www.speakersacademy.nl/index.php?option=com_speakers&task=details&Itemid=110&id=20&lang=)

<sup>dx</sup> Keunen 2007: 133-137.

<sup>dx</sup> Keunen 2007: 134-135.

<sup>dx</sup>

[http://www.stroom.nl/activiteiten/lezing\\_symposium.php?I\\_id=2389561](http://www.stroom.nl/activiteiten/lezing_symposium.php?I_id=2389561)

<sup>dx</sup>

<http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/manifeto/manifesting.htm>

<sup>dx</sup>

<http://www.locustprojects.org/physical/pastex/stalker/index.html>

<sup>dx</sup>

Keunen 2007: 133.

<sup>dx</sup> Keunen 2007: 140.

<sup>dx</sup>

Keunen 2007: 83.

<sup>dx</sup> Keunen 2007: 86-87.

<sup>dx</sup>

« The spatial-temporal world of Rabelais was the newly

opened cosmos of the Renaissance. It was first of all a geographically precise cultural and historical world. Later it was the whole universe illuminated by astronomy. Man can and must conquer their entire spatial and temporal world. » (FTC 242)

<sup>dxlv</sup> « In his novel Rabelais unfolds before us, as it were, the completely unrestricted, universal chronotope of human life. And this was fully in accord with the approaching era of great geographical and astronomical discoveries. » (FTC 242)

<sup>dxlvi</sup> Mon interprétation du carnavalesque chez Bakhtine s'écarte celle de Collington, qui voit une opposition entre chronotope et carnaval, l'un étant sédimentation (des genres par exemple), l'autre rupture (abandon des généralités génériques). Collington sait que les textes modernes mettent en scène un « dialogue des chronotopes » (2006: 75), mais ne voit pas que l'espace-intrigue, lui aussi, connaît la présence d'un concept chronotopique divergent. C'est pourquoi elle ne parvient pas à relier le concept de « chronotope » avec la vision de Bakhtine sur le caractère dialogique du roman moderne. Celui-ci, dans la mesure où il génère un chronotope dialogique, est carnavalesque par définition : il est parodique, métagénérique et polycentrique. Les remarques de Bakhtine sur le carnavalesque dans les textes de Dostoïevski et de Rabelais montrent que ces deux auteurs partagent une vision du temps et de l'espace qui s'écarte des images du monde d'inspiration métaphysique.

<sup>dxlvii</sup> Ils sont rejoints en cela par des recherches récentes. Neff affirme que le roman contribue à

relativiser et à libérer « the absolute space and time established by the monological impulses inherent in all epics » (Neff 307).

<sup>dxlviii</sup> Parce que les processus temporels se traduisent aisément en catégories spatiales, on a très généralement recours à des termes géométriques pour représenter des événements humains : la ligne de vie, le parcours de vie, le cycle de vie, la matrice de processus, etc. Dans une étude récente, Fludernik affirme que « we are all tempted to see time as an objective, measurable and unambiguous category that can be pictured as a dotted line progressing from past to future » (Fludernik 2003: 119).

<sup>dxlix</sup> Ricoeur réalise parfaitement quela littérature moderne, comprise au sens de Bakhtine, donne naissance à une nouvelle forme d'organisation narrative, à tel point même qu'il voit dans « l'émergence d'une forme *dramatique* dans laquelle l'espace tend à supplanter le temps » (Ricoeur 1984 : 184 ; Ricoeur souligne) comme un effet dérivé peu souhaitable de la notion bakhtinienne de littérature. Ricoeur estime en effet que Bakhtine a raison de saisir la littérature moderne dans la perspective de la structure dialogique qui régit discours, pensée et conscience de soi. Mais tout à la fois, il voit dans la vision bakhtinienne de ce principe de composition un risque ou un danger, et se demande « si le principe dialogique (...) n'est pas en train de saper en même temps la base de l'édifice, à savoir le rôle organisateur de la mise en intrigue » (Ricoeur 1984: 183). Comme nous l'avons montré ici,

la critique de Ricoeurs repose sur un malentendu (dans le roman dialogique, l'espace-*intrigue* est dialogique). C'est néanmoins un malentendu significatif, dans la mesure où par sa lecture de Bakhtine, Ricoeur nous livre sa propre vision réductionniste sur la littérature : il ne parvient pas à penser le temps sur un mode non aristotélécien.

<sup>dl</sup> Dans sa *Physique*, Aristote était l'un des premiers à affirmer qu'un espace absolu est l'une des évidences de la faculté de connaître de l'homme. Selon lui, le mouvement n'est pensable qu'en référence à une norme de l'état de repos.

<sup>dli</sup> Dans *Le Bergsonisme* (1966), Deleuze assigne à l'expérience subjective le statut d'une structure mixte dans laquelle la « durée » s'associe à « l'espace ». Selon que l'accent est mis sur la durée ou l'espace, on peut parler de connaissance subjective ou objective. Dans le premier type de connaissance, les caractéristiques de la durée dominant : « La durée pure nous présente une succession purement interne, sans extériorité ». Dans le deuxième prime l'espace, « une extériorité sans succession » (Deleuze, 1966: 29). L'expérience du temps telle qu'elle se présente dans les formes élémentaires de récit se caractérise par la structure mixte de l'expérience subjective et s'oriente vers la succession dans l'extériorité : ce n'est pas le vécu temporel qui est central, mais la mise en scène de la structure temporelle ordonnée sur le mode spatial. Les espaces-*intrigue* dialogiques, par contre, donnent lieu à un espace où ce point central n'est pas la succession, mais la simultanéité et la symbiose mutuelle des

moments temporels (« une extériorité sans succession »).

<sup>dlii</sup> Dans *Matière et mémoire*, Bergson pose que la conscience de la durée a partie liée avec la mémoire : « La 'subjectivité' des qualités sensibles consiste surtout dans une espèce de contraction du réel, opérée par notre mémoire » (Bergson 1896: 184). Kuemmel généralise cette thèse comme suit : « Sie baut sich nicht wie eine gemessene Zeit aus homogenen, gleichmäßig verfließenden Teilen auf, vielmehr sammelt sie ihre sukzedierenden Inhalte zugleich in ein Ganzes, in dem sich alle wechselseitig durchdringen und so zugleich präsent bleiben » (Kuemmel 1962: 17).

<sup>dliii</sup> La « durée » bergsonienne est le temps qui « gonfle à mesure qu'il avance, ... il conserve tout le passé mais ne contient pas l'avenir » (Prigogine, 1984: 30). Elle est une « sukzessives Aufbauen einer Qualität innerhalb einer Präsenz » (Kuemmel 1962: 17).

<sup>dliiv</sup>



BRAUP