



HAL
open science

L'espace public, modes sensibles

Grégoire Chelkoff, Jean-Paul Thibaud

► **To cite this version:**

Grégoire Chelkoff, Jean-Paul Thibaud. L'espace public, modes sensibles. Les Annales de la Recherche Urbaine, 1992, 57-58, pp.7-16. 10.3406/aru.1992.1694 . halshs-00112653

HAL Id: halshs-00112653

<https://shs.hal.science/halshs-00112653v1>

Submitted on 9 Nov 2006

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.



Grégoire Chelkoff est enseignant à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble et chercheur au Laboratoire Cresson UMR 1563 Ambiances architecturales et urbaines, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble / www.cresson.archi.fr

Jean-Paul Thibaud est chercheur CNRS au Laboratoire Cresson UMR 1563 Ambiances architecturales et urbaines, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble / www.cresson.archi.fr

Pour citer ce document :

Chelkoff, Grégoire. Thibaud, Jean-Paul. L'espace public, modes sensibles : le regard sur la ville. *Les Annales de la recherche urbaine*. n° 57-58, Espaces publics, Décembre 1992- mars 1993, pp. 7-16

L'ESPACE PUBLIC, MODES SENSIBLES

LE REGARD SUR LA VILLE

Grégoire Chelkoff, Jean-Paul Thibaud

Les espaces publics sont si divers qu'il est impossible d'en faire une catégorie unique ou une entité homogène. Cette diversité se lit dans l'espace, les formes et l'environnement matériels, comme dans les niveaux de définition de l'espace public. Celui-ci ne désigne-t-il pas tour à tour un "espace" politique, social, architectural et urbanistique?

Nous nous intéressons pour notre part aux espaces que l'épreuve pratique et ordinaire des villes nous révèle : il s'agit de l'espace urbain que j'arpente et des interactions auxquelles il donne l'occasion de se produire sans cesse. Formes spatiales et formes sociales s'y rencontrent. C'est d'ailleurs là que réside l'intérêt et la difficulté d'une notion comme celle d'espace public ainsi que les enjeux de son aménagement. Celui-ci croise des dimensions de l'environnement (son, lumière, visibilité... objets saisis au niveau sensoriel et physique), du milieu (interactions, échanges, sociaux) et du paysage (formes saisies au plan esthétique), si l'on suit ces distinctions proposées par Amphoux (1992) pour l'environnement sonore.

Comment penser en termes de co-détermination les relations entre ces trois dimensions que sont les formes sensibles, les formes sociales et les formes spatiales? Comment mener une approche interdisciplinaire susceptible d'aider l'analyse de nos espaces communs et de renouveler les catégories de conception de l'espace public urbain?

Nous supposons que l'expérience et la conception de l'espace public urbain reposent sur des qualités sensibles à partir desquelles les dimensions spatiales et sociales sont étroitement mêlées. Si l'usage des lieux, l'appréciation du cadre urbain et les formes de l'échange social produisent et utilisent ces qualités, comment rendre compte alors de la construction sensible de l'espace public?

La porosité du public et du privé

L'échelle de saisie urbanistique n'est généralement pas liée à celle de la perception ordinaire, les unités morphologiques se découpent selon une logique de constitution des tissus urbains. Or, l'appréhension sensible a sa propre échelle. L'œil esthétique porté sur l'espace urbain suppose la mise à distance, en privilégiant le paysage il se met en quelque sorte hors champ.

L'environnement visuel est généré à la fois par les formes, les signes et l'activité des citoyens. Mais raisonner en terme d'identité visuelle ou de signe est limité, le public n'est pas seulement un spectateur réceptif, ni un homme toujours désorienté. S'il est acteur, il n'est pas simplement "usager" demandeur de commodités pratiques, il se manifeste à travers des conduites. En ce sens, une forme construite organise, donne des directions et des espacements, infléchit des actions, mobilise des acteurs, tout en leur laissant des marges de manœuvres ou de conduites et en mettant à l'épreuve leurs compétences (cheminements, conduites, interactions).

La conception des formes urbaines pose généralement comme principe qu'un espace est public quand il est ouvert à tous, quand tout un chacun peut y être physiquement présent et y circuler librement. A contrario, il serait privé quand son accès est contrôlé et réservé à certaines populations. La matérialité du cadre bâti - murs et parois de toutes sortes - permettrait de circonscrire et de délimiter précisément les lieux publics des lieux privés. Cette partition de l'espace urbain est loin d'être aussi évidente qu'elle en a l'air au premier abord. Appliqué à l'espace, le critère d'accessibilité repose sur l'idée implicite que le seul moyen d'accéder à un lieu est d'y être physiquement présent, que c'est la libre circulation du corps dans l'espace qui rend ce dernier "public". Or il ne s'agit là que d'un mode d'accès parmi d'autres puisque l'espace urbain n'est pas une entité en soi mais qu'il existe au contraire des "espèces d'espaces" (Pérec, 1985). En effet, notre corps habite l'espace au moyen de chacun de ses sens, espace visuel bien sûr, mais aussi sonore, tactile ou olfactif. Plutôt que de parler d'espace public au sens abstrait et totalisant du terme il semble plus pertinent d'interroger la diversité des espaces sensoriels (Augoyard, 1989).

Les caractéristiques de l'environnement construit n'ont pas une efficacité identique d'un sens à un autre, elles délimitent et configurent l'espace public de façon différente selon la modalité sensorielle que l'on considère. Un lieu peut m'être partiellement accessible sans que mon corps y soit nécessairement présent car "les sens mêmes qui mesurent la proximité, qui éprouvent la présence, sont des sens `à distance'" (Dufrenne, 1991). Voir à travers une paroi transparente ce qui se passe dans la rue, entendre de l'intérieur du logement une conversation qui se tient dehors sont autant de modes d'accès potentiels à l'espace public. Si j'ai accès à un espace par plusieurs modalités, rappelons à ce propos que l'accessibilité sonore (Chelkoff et al., 1988) renverse parfois les perspectives et les limites strictes du privé et du public. L'accès physique, corporel et direct, se double d'un accès à distance et indirect.

Ces expériences quotidiennes conduisent à remettre en cause le présupposé de l'imperméabilité totale entre le public et le privé. Plus particulièrement, les espaces sensoriels se caractérisent plutôt selon leur "degré de porosité" c'est-à-dire selon les possibilités qu'ils offrent de percevoir des objets à distance. Chacune de ces espèces d'espaces renvoie à un mode de perception qui lui est propre et qui éprouve des degrés de porosité variables. Ainsi, l'approche de l'espace public à partir de ses composantes sensibles permet d'interroger les présupposés d'unicité du mode d'accès à un lieu, d'imperméabilité des barrières physiques et d'homogénéité de l'espace urbain. Plutôt que d'assimiler trop rapidement la "publicité" d'un espace à son ouverture formelle, il convient alors de questionner les modalités sensorielles et les potentialités perceptives qui instrumentent notre inscription dans l'espace (Thibaud, 1992).

Les conditions de la visibilité

Au niveau sociologique, l'espace public est généralement défini comme un espace de sociabilité problématique où doit coexister un monde d'étrangers (Lofland, 1973). Le caractère problématique de l'espace public vient du fait qu'il n'est pas prédéfini une fois pour toutes mais qu'il est au contraire l'objet d'une construction sociale; qu'il est toujours en cours de production. Les tentatives de définition des relations en public en terme de civilité, de convenance ou de tact insistent toutes d'une manière ou d'une autre sur leur caractère instable, précaire, voire paradoxal (Joseph, 1984). Lieu de réglages et d'ajustements incessants de la distance et de la proximité, de la présence et de l'absence à autrui, de l'interaction sociale concertée, l'espace public interroge le processus même de production de la vie sociale.

Mais les sociologues ont tendance à privilégier les pratiques et formes d'interaction sociale en oubliant souvent que celles-ci se déroulent dans des contextes spatiaux structurant les visibilités du public. Ce type d'analyse essaie de rendre compte de la manière dont les acteurs sociaux se voient et se donnent à voir mutuellement en supposant des conditions matérielles de visibilité optimale. Très rarement, il est montré que l'environnement construit interfère avec l'activité des citoyens, que le cadre matériel produit des phénomènes de visibilité réduite, contrastée ou hypertrophiée.

Or, il est peu probable que l'interaction sociale soit un processus indépendant du cadre physique : elle mobilise un contexte social mais aussi perceptif, elle se produit dans et à travers un environnement, un milieu ambiant constitué de sons, d'odeurs, de distances ou de contact, d'objets lumineux et de cadrages du visible. Ce sont les relations mutuelles de l'acteur et du cadre qui font la scène publique.

Dès lors se pose la question des moyens dont dispose le citoyen pour parvenir à une définition commune des situations de coprésence, pour produire ensemble les conditions de l'interaction sociale, pour s'accorder sur les règles qui régissent l'usage d'un lieu. S'il n'est pas d'échange sans ambiguïté et équivoque, ou pour le moins sans négociation, c'est parce que la connaissance que l'on a d'autrui varie selon le point de vue à partir duquel on l'appréhende. D'une part, le cadre micro-écologique des rencontres en public interfère avec ce que l'on peut apercevoir de l'autre¹; d'autre part, orientée téléologiquement, notre relation à autrui repose sur une sélection et un ordonnancement des indices pertinents pour le déroulement pratique de l'échange (Schutz, 1987). Formulé autrement, l'activité perceptive et expressive des acteurs en présence est l'instrument premier à partir duquel s'élabore l'échange social. Mais encore, c'est la possibilité même de rendre manifestes ses actes à autrui et d'observer les siens en retour qui institue socialement un espace comme public. C'est en agaçant et en mobilisant leur environnement par une activité perceptive et expressive que les acteurs produisent ensemble un champ d'observabilité partagé.

Les théories sociologiques se bornent souvent à une relation implicite entre espace construit et sociabilité publique. Elles s'appuient sur plusieurs métaphores se distinguant les unes des autres selon le lien qu'elles entretiennent avec le cadre bâti. A cet égard, il est possible de les différencier en trois catégories. La première se situe principalement au niveau symbolique, elle est largement illustrée par le modèle de la mise en scène. La seconde met en jeu des dispositifs spatio-lumineux de l'environnement construit - transparence et reflet - qui servent de modèles à la qualification des relations en public. La troisième - cadrage, exposition - conjugue interprétation symbolique, activité perceptive et instrumentation matérielle; c'est celle qui se rapproche le plus de l'idée de "mise en vue", au sens où nous l'entendrons par la suite.

Les configurations lumineuses

Les différentes catégories à partir desquelles l'espace public urbain est pensé restent sans doute trop vastes et trop générales. Parler d'accessibilité, de visibilité ou d'exposition ne suffit pas à qualifier visuellement divers types de lieux publics et ne permet pas non plus un travail sur les formes. Afin de donner une certaine opérativité à l'analyse de l'espace public à partir de ses composantes visuelles, il faut à la fois réduire l'étendue des catégories utilisées et ouvrir la voie à une approche interdisciplinaire. C'est ainsi que nous faisons de la notion de "mise en vue" une notion clé articulant les dispositifs technico-spatiaux aux compétences socio-esthétiques du citoyen. La notion de mise en vue concerne la manière dont les objets et les individus sont donnés à voir dans le cadre construit. Au lieu de raisonner séparément sur des formes spatiales ou sur des

interactions sociales, nous proposons de nommer et de décrire quelques configurations visuelles qui croisent ces deux dimensions. En quoi ces formes visuelles et lumineuses participent-elles à la caractérisation d'un espace public? Comment le caractère public d'un lieu peut-il changer à partir des modes de structuration de l'espace de visibilité? L'analyse des conditions d'émergence de ces configurations nous semble un bon moyen de développer des études de terrain qui intègrent la dynamique de l'activité sociale à la mise en forme architecturale de l'espace visuel. C'est donc au niveau méthodologique que la notion de mise en vue présente un intérêt.

Elle suppose aussi qu'en tant que dispositif de gestion de l'espace de visibilité, l'architecture donne forme à la matière lumineuse en même temps qu'elle participe des conditions d'observabilité des usagers de l'espace urbain : "Si les architectures, par exemple, sont des visibilités, des lieux de visibilité, c'est parce qu'elles ne sont pas seulement des figures de pierre, c'est-à-dire des agencements de choses et des combinaisons de qualités, mais d'abord des formes de lumière qui distribuent le clair et l'obscur, l'opaque et le transparent, le vu et le non-vu, etc." (Deleuze, 1986).

Parmi les diverses formes d'accessibilité visuelle repérées au cours de notre recherche², trois d'entre elles nous paraissent particulièrement intéressantes. La "surexposition" introduit l'idée d'une dynamique de lumière qui favorise la mise en valeur symbolique de certaines scènes urbaines. Le "cadrage" participe de la délimitation du champ visuel du passant et de la discrimination des différentes scènes entre elles. Le "filtrage" met l'accent sur la qualité et la propagation de la lumière; c'est un phénomène qui interroge le sentiment d'unité et de cohérence des scènes. Bien que non exclusives d'autres types de phénomènes visuels et lumineux³ que nous avons analysés - dilatation, compression, estompement, découpe, approfondissement, etc. -, ces trois configurations possèdent sans doute une place privilégiée dans la construction visuelle de l'espace public.

Surexpositions

Une des notions clés employée pour qualifier l'expérience du public est celle d'exposition. Prise souvent dans un sens très large, elle permet d'insister sur le fait d'être visible ou observable par autrui sans toutefois caractériser en détail ce qui favorise cet état de fait. Bien qu'au sens premier du terme, l'exposition l'action de mettre en vue, de présenter aux regards un objet quel qu'il soit, ce terme a tendance à perdre son caractère dynamique au profit d'une connotation plutôt passive. Si l'on s'intéresse aux conditions matérielles et pratiques de cette "observabilité", on est amené à préciser cette notion. Au lieu de conserver le terme "exposition" qui s'applique à toute situation dès lors qu'elle est "publique", nous préférons celui de "surexposition" pour faire valoir les dispositifs indiquant une différenciation et une hiérarchisation des objets du monde visible⁴. La surexposition consiste donc à mettre visuellement en valeur une chose au détriment d'une autre, à la rendre manifeste aux yeux de tous en lui conférant une valeur symbolique. Elle s'applique aussi bien à un objet, un monument, un individu ou même un lieu. En éclairant un objet précis plus que les autres et en neutralisant visuellement ce qui se trouve alentour, elle désigne ce qui peut - voire doit - être vu par tous.

Nous distinguons trois classes de surexposition. La première consiste à jouer du contraste de lumière entre zones d'ombres et zones éclairées, à produire des délimitations, fictives d'un point de vue physique mais néanmoins réelles du point de vue perceptif. La surexposition crée alors un espace lumière qui n'est pas forcément superposable aux formes construites : "L'espace lumière est un espace fictif qui se crée lorsqu'une portion d'espace est bien éclairée alors que le reste est dans l'obscurité, les limites sont fictives mais parfaitement perceptibles. S'il est situé à l'extérieur de la zone éclairée, l'observateur la voit comme une boîte transparente dans la grande boîte. La petite boîte concentre son attention. S'il est situé à l'intérieur de la petite boîte éclairée, l'espace dans la pénombre prend alors des dimensions imprécises jusqu'au point de cesser d'exister." (Von Meiss, 1986).

A une échelle réduite, certains éléments du mobilier urbain - cabines téléphoniques ou abris-bus éclairés de nuit - tendent à renforcer l'observabilité des usagers. Dans ce cas, l'éclairage électrique et la transparence des parois de verre constituent les deux éléments principaux de ce dispositif spatio-lumineux. Si l'éclairage public à l'extérieur est rarement complètement uniforme, tel n'est pas souvent le cas dans les espaces fermés tels que le métro, les centres commerciaux ou les bâtiments publics. Une condition de ce type de surexposition est que les zones d'éclairage ne se chevauchent pas, ni ne se superposent complètement. Ce dispositif implique une asymétrie des conditions de visibilité entre les acteurs situés "à l'intérieur" et "à l'extérieur" de la zone surexposée. Il ne s'agit pas de gérer un espace d'observabilité réciproque mais de choisir un emplacement d'où autrui sera vulnérable à nos regards.

La seconde classe de surexposition est liée à l'usage de moyens de transport souterrains tels que le métro qui font alterner très rapidement le contraste de lumière entre zones obscures et zones éclairées. La vitesse du véhicule et le changement soudain de luminosité à l'entrée d'une station ou à la sortie de la rame à l'air libre modifient les conditions de visibilité. Brusquement, les usagers peuvent voir leurs voisins et être vus en retour : "Par parenthèse, ces envois (de métro aérien à l'air libre) sont perturbants à plus d'un égard. D'abord ils rompent l'intimité du parcours souterrain; passé Sèvres-Lecourbe tout le monde lève le nez, prend la pose : les voisins deviennent des témoins - affaire de lumière vraisemblablement." (Augé, 1986).

Les formes d'interaction sociale relatives à cette surexposition mobilisante ont donné lieu à diverses analyses d'ordre sociologique. En mettant l'accent sur la furtivité des situations de coprésence visuelle, certains penseurs ont insisté sur le lien empathique qui unit alors les individus. Au choc perceptif ressenti par le citadin correspond l'expérience d'une synchronisation immédiate avec autrui; ce que Benjamin a appelé l'"identification empathique" (Benjamin, 1989). De manière plus fondamentale, cette manière d'être présent à autrui précise les conditions à partir desquelles la réciprocité des perspectives devient possible. En pouvant soi-même observer autrui, nous prenons conscience d'être observable en retour et agissons en conséquence. Prendre une pose implique alors une "attention coopérative" par laquelle "je reconnais que je suis observable pour autrui et pas seulement par autrui" (Joseph, 1991).

La dernière classe se repère en situation diurne et met en évidence la place que joue l'espace construit dans la mise en valeur de ce qui est donné à voir. Le cas de l'escalier de l'Arche de la Défense à Paris en est certainement une des meilleures illustrations.

L'architecture constitue ici un véritable dispositif spatiovisuel à partir duquel les passants deviennent particulièrement exposés aux regards de ceux qui se trouvent en bas des escaliers. Par la stylisation extrême des formes construites (géométrie simplifiée) et par l'unité de ton clair donné à l'ensemble, les usagers de l'Arche se détachent du reste du paysage quand ils commencent à monter ou descendre les marches. Cette situation a tendance à produire un fort contraste entre la figure que dessine la silhouette du marcheur et le fond uniforme donné par l'édifice. Ce ne sont pas seulement les parois verticales qui assurent la fonction d'un fond visuel mais encore les escaliers eux-mêmes. Du fait de leur teinte et du nombre impressionnant de marches, ils dressent un mur (l'atténuation optique de la profondeur est renforcée par l'absence de fuyantes perspectives latérales) qui joue le rôle d'une toile de fond, d'un écran, dans lequel et en fonction duquel on évolue. Cette surexposition par contraste dépend essentiellement du rapport figure/fond qu'accroissent dans ce cas l'espace, les matériaux et les couleurs.

Si la notion d'exposition a été particulièrement utilisée jusqu'à présent - au point de parler de la "peur de l'exposition" comme trait dominant de l'expérience contemporaine de l'espace public (Sennett, 1992) - son caractère peut être exacerbé ou limité dans certaines conditions⁵. Réfléchir à une telle notion nécessite de la relativiser en examinant des distinctions plus fines impliquant des caractéristiques de l'environnement urbain.

Cadrages

Le cadrage constitue sans aucun doute un phénomène essentiel pour penser la manière dont nous délimitons et donnons une unité aux scènes urbaines. Il a pour double fonction de soustraire au regard une partie de l'environnement visuel en même temps qu'il valorise et unifie ce qu'il rend visible. Formulé autrement, il joue de la dialectique du dedans et du dehors, de la séparation et de l'unification, du pont et de la porte (Simmel, 1988). Instaurant provisoirement un au-delà et un en-deçà du cadre en donnant une cohérence interne à ce qu'il laisse voir, le cadrage questionne le statut des limites visuelles davantage qu'il ne les institue définitivement. En effet, conjointement aux cadres fixés par l'environnement construit, le sujet percevant intervient activement sur la structuration de l'espace de visibilité. L'angle de la vision précise de l'être humain étant environ d'un degré, l'observateur est amené à balayer les images par des cadrages oculaires successifs afin de recomposer leur forme, l'oeil est vagabond. Paradoxalement, l'oeil tire son pouvoir (possibilité de détourner le regard) des limites auxquelles il doit faire face (champ de vision réduit). Si l'intérieur du cadre, comme à travers une fenêtre, prend une valeur unitaire - tableau, paysage ou vedutta - le phénomène de cadrage ne participe pas seulement à la construction du paysage. Il spécifie une forme d'accès visuel aux activités et conduites du passant et conditionne le caractère public de la vie sociale. Cette définition ne prend véritablement de sens qu'à partir du moment où on la rapporte à des situations précises mettant en jeu l'interaction entre des données architecturales, symboliques et sociales.

Ce n'est pas un hasard si l'on définit l'espace construit en terme de "cadre bâti", formule qui exprime bien comment les formes architecturales participent aux conditions de visibilité du passant. Dans l'espace urbain, plusieurs façons de cadrer le regard sont possibles : par une série d'écrans, par colonnades, portes, arcs, par des façades proches formant une échancrure (rues étroites), rue corridor que haïssait Le Corbusier. Quand le citadin se trouve dans la rue, la portée de son regard est limitée par les barrières visuelles que forment les bâtiments à proximité, le non visible définit des coulisses provisoires. En effet, le cadre bâti ne délimite le champ de vision du passant qu'en fonction de sa position par rapport aux édifices. Ainsi, dans certaines conditions, un espace peut devenir les coulisses d'un autre, contrairement au théâtre, les relations scène/coulisses ne sont pas fixes. Le cadrage visuel implique une orientation du regard qui est liée à une directionnalité de l'espace construit et à des dimensions latérales restreintes. Une rue piétonne étroite d'un centre ancien "cadre" le regard du marcheur s'il la parcourt en longueur, si son corps est orienté dans le sens de la rue; regard et marche sont canalisés. Le cadrage laisse imaginer un au-delà de cette rue, il suppose l'appréhension de ce qui la délimite visuellement des autres. Goffman parle à ce propos de "marqueurs spatiaux" de l'activité et de "canal de dissimulation" qui comprend "tout ce qui peut se produire au-delà de la limite perceptive d'un participant" (Goffman, 1991).

Deux phénomènes remarquables relatifs à ce dispositif visuel méritent notre attention. D'une part, quand un individu traverse ce type de rue dans sa largeur - à une intersection - il rentre dans le cadre et devient momentanément un acteur privilégié.

Il change ainsi de scène, se donne à voir de profil le temps de la traversée et transforme pour autrui l'espace dont il vient en coulisses : "Tous les hommes à Venise marchent comme sur une scène : dans leurs occupations où rien ne se crée, ou dans leurs vides rêveries, ils surgissent subitement à un coin de rue et disparaissent aussitôt à un autre, et ont ainsi quelque chose des acteurs qui ne sont rien ni à droite ni à gauche de la scène; le jeu n'a lieu que sur le devant de la scène et est sans cause dans la réalité antérieure, sans conséquence dans la réalité ultérieure." (Simmel, 1989)

Ce passage dans le cadre est intéressant dans la mesure où il illustre comment l'espace public peut temporairement changer de statut en fonction de l'interaction entre les formes urbaines et le déplacement des usagers. Le cadrage possède cette propriété de dresser des limites perceptives et de transformer symboliquement l'hors cadre en coulisses. A cet égard, le cadre n'est ni partie intégrante de l'activité, ni indépendant d'elle, il est à la fois structurant de l'activité en même temps que structuré par elle.

D'autre part, les situations en face-à-face au sein de lieux très cadrés (cf. photographie de la galerie de l'Arlequin) - voir dans le cadre - demandent de la part des passants une capacité à gérer finement l'espace d'observabilité réciproque.

Les façades et autres parois opaques, et notamment ici le plafond, limitant l'angle de vision et orientant la direction du regard selon l'axe du déplacement, l'évitement du regard d'autrui peut être particulièrement problématique alors que l'espace de croisement est étroit⁶. Remarquons que dès qu'il croise autrui dans un espace tel que le couloir du métro, le passager est amené à recadrer constamment son entourage immédiat : coup d'oeil sur l'individu qu'il a en face de lui, lecture rapide d'une affiche, regard momentanément porté sur le sol, etc. Un changement d'échelle et de foyer de perception s'opère : l'attention visuelle se porte alternativement sur l'individu cadré dans le paysage ou sur des détails, des objets à disposition de l'observateur. Des affiches, des vitrines, permettent toujours de tourner la tête, d'éviter le regard, et de justifier ce changement en portant le regard sur un objet qui est reconnu socialement comme public. Cette justification est plus difficile quand les façades latérales sont des fenêtres sur l'espace privé, ce qui illustre que le caractère public d'une rue soit relatif.

Cette action de recadrage perceptif assure trois fonctions principales dans la construction visuelle de l'espace public. Premièrement, il permet de manifester à autrui une certaine inattention polie. En changeant de foyer d'attention et en détournant le regard, l'acteur montre qu'il se conduit de façon adéquate vis-à-vis d'inconnus. Deuxièmement, le sujet percevant sait à tout moment ce qui se passe alentour. Il est en mesure de choisir les indices visuels les plus pertinents de son entourage pour interpréter la situation à laquelle il participe. Troisièmement, c'est par cette opération que le passant s'approprie la structuration matérielle de l'espace de visibilité. Un couloir ou un tunnel rend particulièrement vulnérable l'utilisateur des lieux au regard d'autrui. C'est par des décentrages et des recentrages permanents du foyer d'attention principal que les individus tentent de s'affranchir des limites visuelles contraintes par l'espace construit. Dans tous les cas, ces modalisations du regard participent d'une réduction du champ de vision par rapport à celui que délimitent les parois opaques. Dans un espace bâti très cadré, il n'est possible de recadrer que sur une portion d'espace très restreinte.

Le cadrage constitue ainsi un phénomène permettant de discriminer des scènes, de les gérer visuellement dans le temps et demande en retour un accord et un respect des règles relatives à l'orientation et à la durée du regard.

Filtrages

Le filtrage se produit lorsqu'un dispositif s'interpose entre deux milieux; sans interdire le passage de l'un à l'autre, un filtre sépare des unités distinctes tel un tamis. Il est nécessaire de traverser ce dispositif pour s'infiltrer; la lumière et le regard sont tous deux transformés. Cette notion touche particulièrement les formes d'articulation spatiale : les dispositifs filtrants structurent l'espace et agissent sur des délimitations virtuelles. Mais passer un filtre suppose quelques transformations, une modification sensible des données perceptibles par rapport à une référence. On ne peut donc confondre filtrage et transparence. La transparence, au sens propre, instaure une multi-accessibilité du regard ou une dilatation de l'espace public visuel qui s'opère lorsque le regard accède ainsi à des espaces semi-publics ou privés (vitrines de commerces et cafés par exemple). Le filtrage suggère seulement la profondeur, donne l'idée d'un au-delà qu'on ne voit qu'en partie. Il crée un accessible potentiel à un autre monde qu'on devine seulement et peut inviter de la sorte au passage.

Plusieurs situations relèvent du filtrage : la lumière traverse une paroi qui la transforme, le regard voit à travers une paroi, ou encore, la traversée d'un dispositif au cours de mon déplacement s'accompagne d'un changement lumineux. Une telle diversité de définition invite à préciser son rôle dans la construction sensible de l'espace public, nous examinerons plus particulièrement comment le filtrage affecte des modifications de la lumière et des limites.

Lumière et ombre

Rappelons que du point de vue de la physique de la lumière, le filtrage résulte d'un renforcement relatif ou de l'affaiblissement de certaines longueurs d'onde d'une source lumineuse (notons que le même effet de renforcement ou de l'affaiblissement de certaines fréquences sonores existe aussi). Le filtrage photométrique provient d'un dispositif interceptant certains rayons lumineux (changement d'intensité, de couleur et de direction de la lumière par réfraction). Ce dispositif est soit naturel (atmosphérique : brouillard, végétal : feuillage...), soit optique (filtres photographiques, gélatines en éclairage de théâtre), soit construit (parois translucides ou transparentes : vitraux, moucharabieh, écran japonais...). C'est donc une notion importante du point de vue de la qualité lumineuse des espaces. Le filtrage de la lumière naturelle est caractéristique des lieux publics tels que les gares, les grands halls, les passages, ou les allées ombragées.

L'adoucissement de la lumière par un filtrage diffusant (matériau translucide) atténue, voire supprime les ombres. L'absence d'ombre, en produisant une continuité lumineuse, ou plus, une neutralisation lumineuse, tend à ne valoriser aucun élément. En même temps, le filtrage lumineux contribue à délimiter un lieu, donnant une qualité d'unité et un caractère d'intérieur à l'espace. En quelque sorte, un espace public urbain n'est pas toujours un "espace extérieur" du seul fait de ne pas être abrité, l'intériorité peut être affirmée par le filtrage de la lumière. Si l'on observe bien, les lieux vastes et ouverts sont exposés à une cruelle lumière du jour, situation qui peut rendre nécessaires quelques coulisses sur les bords (arcades), alors le centre est lumineux et la périphérie plus obscure.

Saisie et traversée

Le second aspect du filtrage interroge la nature des limites visuelles et construites qui existent dans l'espace public. Le filtrage ne joue pas seulement sur le visible, dans l'espace public, le déplacement du piéton peut l'amener à traverser des dispositifs filtrants. Dans la photographie n°3, le mur ajouré, paroi discontinue qui semble continue selon certains points de vue, filtrent en même temps la lumière et les individus qui la traversent.

Tout en délimitant deux lieux, deux unités, ce dispositif fait office de transition, constituant un espace d'interpénétration entre la terrasse ensoleillée du musée et le boulevard ombragé. Dans l'exemple que montre cette photo, le franchissement est décisif : la différence de luminosité de chaque côté du "mur" virtuel accentue l'exposition du côté lumineux, le changement d'éclaircissement

s'opère par une transition qui mixe ombre et lumière. Ce type de limite virtuelle intéresse particulièrement les articulations entre espaces publics extérieurs, mais la consistance des limites entre intérieur et extérieur intéresse aussi l'espace public.

Les limites entre intérieur et extérieur changent de qualité, les parois ne sont plus seulement éclairées, elles éclairent, les parois lumineuses emplissent l'espace contemporain. Les matériaux ne reçoivent plus la lumière telle une paroi opaque mais la lumière se dilue, traverse, laisse voir l'intérieur, les parois sont alors émettrices de lumière. Cette dématérialisation se joue dans l'histoire de l'architecture, par des ouvertures plus larges (grande baie ouverte sur le paysage), puis par la disparition de la matière opaque : "Aujourd'hui, l'approche de la lumière est entièrement nouvelle. On ne travaille plus avec les ombres portées à 45deg., mais sur les diffractions, le reflet, l'opalescence."⁷

Nos cadres de vision sont susceptibles d'être modifiés par des techniques de construction et l'emploi de matériaux filtrants, en quelque sorte, les points de vue se multiplient. A l'espace bien délimité et perceptible comme forme succède un espace plus fluide aux limites incertaines. La tendance à la dématérialisation des limites (verre et transparence), à la déconstruction de volumes complexes, à la fragmentation et à l'esthétique de la superposition et du collage, rend plus difficile l'idée d'un espace perspectif bien circonscrit, aux limites franches et aux rapports figure/fond clairs caractérisant l'espace public traditionnel basé sur le vide et le plein. Les pleins et les vides semblent devoir se dissoudre. Au lieu d'interroger leurs rapports sous la lumière, certains architectes privilégient les jeux de matières des surfaces et les transparences. Ce serait au contraire le fondu-enchaîné, la surimpression qui caractériseraient le futur espace visuel urbain.

Ainsi, l'utilisation systématique du verre pour de nombreux bâtiments conduit, soit à d'autres limites, l'intérieur et l'extérieur se chevauchant, l'arrière-plan devenant plus foncé que l'avant-plan, soit au reflet qui renvoie l'image et déstructure l'espace. De plus, de nouveaux produits verriers apparaissent. Certes, ces applications sont limitées, mais elles montrent que la paroi opaque est remise en question et que des espaces virtuels se dessinent dans l'espace public. Dans ce contexte, la vision devra trouver de nouveaux repères; où est l'espace quand les limites tendent à s'abstraire, lorsque la consistance intervallaire (Dorflès, 1984) entre intérieur et extérieur tend à diminuer au bénéfice de filtres? De plus, rappelons que le verre introduit un filtre des sens par la discrimination du voir et de l'entendre, du voir et du toucher. Ces phénomènes touchent l'espace public à plus d'un titre.

Le verre peut requalifier la coprésence visuelle des citoyens à un double niveau : d'une part, en favorisant une non-réciprocité du regard (l'individu à l'intérieur de l'édifice peut voir les passants se trouvant à l'extérieur sans être vu en retour); d'autre part, en déterminant souvent le même sens de cette asymétrie d'accès visuel (accès possible dans le sens intérieur -> extérieur mais pas dans le sens extérieur -> intérieur). La perméabilité visuelle du verre sera effective selon la position du sujet percevant par rapport au cadre bâti. Cette non-réciprocité rappelle la connotation sémantique du filtrage; le filtrage des individus ou des informations, le contrôle du passage, de la diffusion, connote cette notion dans le sens d'une restriction ou d'une censure. Le port des lunettes noires dans l'espace public signifie autant une protection de l'oeil, un dispositif filtrant la lumière, qu'un cache du regard porté sur autrui permettant l'évitement du regard d'autrui.

Faire voir la ville

Les trois configurations que nous venons de décrire et d'analyser brièvement ci-dessus illustrent une méthode de lecture de l'espace public urbain qui tente d'articuler les formes spatiales aux formes sociales et perceptives. Entre l'objet visuel dont le caractère trop détaillé limite son opérativité (une énumération de tous les objets visuels serait inappropriée) et le paysage qui a peu de rapport direct avec le caractère public de l'espace, les mises en vue nous semblent mieux correspondre à l'échelle de l'expérience du citoyen et à l'analyse des mises en formes visuelles de l'espace urbain.

De plus, ces configurations permettent d'intégrer la mobilité du citoyen, mobilité qui se rapporte aussi bien à son cheminement qu'au vagabondage de son regard. En tant qu'espace de déplacement, l'espace public demande à ce que l'on introduise la catégorie du temps dans l'expérience visuelle du citoyen. En ce sens, les mises en vue nous aident à considérer le déplacement comme une instance de mobilisation perceptive, à qualifier et caractériser les différentes modalités à partir desquelles s'articulent les conduites spatiales aux perceptions visuelles du passant.

L'idée selon laquelle des configurations visuelles constituent des "mises en vue" intéresse autant les concepteurs qui manipulent les procédés et dispositifs formels de l'espace construit que l'observateur des pratiques sociales. Notre tentative de description et de définition des mises en vue n'est évidemment pas terminée. Afin d'éviter des contre-sens, précisons aussi que les mises en vue que nous avons définies ne sont pas exclusives les unes des autres dans l'analyse d'un même espace. Bien au contraire, la complexité des phénomènes visuels relatifs à l'espace public implique souvent une combinaison de plusieurs configurations entre elles.

A l'heure où l'on veut redessiner la ville, où l'on parle de projet urbain, d'art urbain et du rôle de l'architecture sur les villes, mais aussi de scénographie et de mise en scène des espaces publics, il faut renouveler les savoirs et les approches à toutes les échelles et particulièrement à celle du "sujet". Face à la grande échelle, au tracé urbain, à la forme et à la morphologie urbaine qui traduisent des intentions politiques, la petite échelle, celle du voir, celle des pratiques doit être considérée, c'est une autre morphologie urbaine. C'est d'ailleurs à ce niveau que l'architecture, les relations de l'édifice à la ville et à ses espaces publics ont un rôle capital. Les interstices, les articulations, les passages et les matériaux constituent le fond visuel des villes. Mais il ne s'agit pas de revaloriser l'effet de pittoresque du paysage urbain comme on l'entendait au XIXe siècle ou de travailler au niveau d'effets qui seraient purement optiques. Il ne s'agit pas non plus d'affirmer des rapports de causes à effets, ou de revenir à des approches psychologiques de la perception. Le "sensible" ne se réduit pas à une dimension purement émotive et subjective, il implique la construction de l'intersubjectivité à partir et en fonction de conditions de visibilité précisément repérées. Il s'agirait donc plutôt de rendre compte des relations dynamiques et situées existant entre des formes construites et des usages sociaux. Ces relations entre contenu et forme peuvent être notamment montrées en analysant les capacités de pratiques et d'usages

d'un lieu envisagées dans leurs interactions. En constituant un savoir sur des formes, cette approche développe une analyse des micro-morphologies urbaines qui structurent notre expérience visuelle, lumineuse et sonore.

En cela, la méthode de lecture est importante. L'étude des dispositifs spatio-lumineux telle que nous proposons de le faire doit susciter aussi une recherche formelle, architecturale, dont la dimension esthétique ne se fonde pas seulement dans le représenté mais se fonde aussi dans les modes de relations ordinaires. La notion de mise en scène, qui présuppose un point de vue fixe (alors que l'espace public urbain est un lieu de réciprocité) et privilégie l'idée de la représentation du public, ne peut guider l'action avec précision. Les relations entre contenu et forme doivent faire l'objet d'une meilleure appréhension en cernant des rapports de conaturalité entre forme et usage. L'idée de mise en vue aiderait ainsi les concepteurs à saisir en quoi et comment les formes construites mobilisent des conduites perceptives.

De plus, en tant qu'espace de sociabilité, l'espace public apparaît selon des régimes de visibilité où environnement lumineux et attitudes perceptives sont étroitement liés. Si les relations en public se constituent à partir de règles et de normes de conduites visuelles, leur définition et leur respect s'inscrivent dans des contextes lumineux et visuels qui font l'objet d'une gestion. La gestion de l'attention visuelle, le degré de réciprocité des regards et le réglage des distances intersubjectives s'actualisent en fonction des potentialités de visibilité qu'offre l'espace. Mais encore, d'un point de vue méthodologique, l'observateur de ces processus doit être capable d'analyser en quoi ces potentialités de visibilité affectent aussi les conditions concrètes de son observation. Les configurations visuelles ne posent pas seulement la question du point de vue des usagers de l'espace public mais aussi celle de la perspective qu'adopte l'observateur pour accéder à ces pratiques (par exemple : comment se situer quand le regard des citoyens n'est pas réciproque?).

Il est donc nécessaire d'affiner nos capacités d'observation in situ en apprenant à voir les interactions entre les dispositifs spatio-lumineux et les modes de présence et de distance qui caractérisent les relations en public. Ces capacités d'observations diffèrent des analyses du paysage qui ont dominé jusqu'à présent les approches sensibles de l'urbain des techniques d'observations ethnographiques qui ont souvent tendance à minimiser l'incidence de l'espace sur les conditions pratiques d'observation.

Les configurations visuelles dans l'espace public articulent et croisent différents champs disciplinaires, en cela ce sont des outils opératoires qui servent une analyse transversale de l'espace public qui manque actuellement. Ces catégories de réflexion articulent des niveaux sensibles et conceptuels, c'est ce qui peut faire leur richesse et leur intérêt. La dimension sensible abordée de cette façon intéresse simultanément praticiens et chercheurs. Il s'agit d'aider à développer une culture de l'espace public contemporain englobant toutes les disciplines concernées, contribuant ainsi réciproquement à sa fabrication matérielle et à sa pensée conceptuelle.

Notes :

1. Dans sa théorie de la structuration sociale, A. Giddens démontre que les propriétés physiques du monde environnant permettent de préciser le caractère contextuel de l'interaction sociale, ce qu'il appelle sa "contextualité" (Giddens, 1987).
2. Cet article est issu de la recherche Les mises en vue de l'espace public, G. Chelkoff et J.-P. Thibaud, Cresson, Plan Urbain, E.A. Grenoble, 1992.
3. Une recherche extensive est en cours dans ce domaine.
4. Bien que le terme surexposition puisse être compris comme un excès de lumière nuisant à la visibilité optimale (par exemple la surexposition d'une photographie), nous avons choisi ce terme dans la mesure où il permet de désigner des situations concrètes dans lesquels l'exposition est particulièrement prononcée. Pour aussi insatisfaisant qu'il soit, c'est le seul terme que nous avons trouvé jusqu'à présent.
5. Le film Blade Runner et son commentaire par Paul Virilio dans Champs international font de la surexposition la caractéristique principale de la cité future (NDLR).
6. A cela s'ajoute la réverbération sonore de ce type de forme qui fait se propager de loin les sons des pays et "rapproche" en quelque sorte les passants.
7. Entretien avec Jean Nouvel in Composer le paysage, sous la direction d'O. Marcel, Champ Vallon, 1989.

BIBLIOGRAPHIE

- Amphoux P. et al., Aux écoutes de la ville, IREC/CRESSON, Lausanne, 1991.
- Augé M., Un ethnologue dans le métro, Ed. Hachette, Paris, 1986.
- Augoyard J.F., "Du lien social à entendre", Actes du XIII colloque de l'AISLF : Le lien social, Genève, Université de Genève, 1989.

Chelkoff G. et al., Entendre les espaces publics, Grenoble, Cresson, 1998.

Chelkoff G., Delétré J.J. et Thibaud J.P., Une approche qualitative de l'éclairage public, Grenoble, Cresson, 1990.

Deleuze G., Foucault, Paris, Minuit, 1986.

Dufrenne M., L'oeil et l'oreille, Paris, Ed. Jean-Michel Place, 1991.

Giddens A., La constitution de la société, traduit de l'anglais par M. Audet, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

Dorfles G., L'intervalle perdu, traduit de l'italien par M.T. Ketterer, Paris, Librairie des Méridiens, 1984.

Goffman E., Les cadres de l'expérience, traduit de l'américain par I. Joseph, Paris, Ed. de Minuit, 1991.

Joseph I., Le Passant Considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public, Paris, Librairie des Méridiens, 1984.

Joseph I., "Voir-Exposer-Observer", L'espace du public. Les compétences du citoyen. Colloque d'Arc-et-Senans, 8-10 novembre 1990, Paris, Plan Urbain-Éditions Recherches, 1991.

Le Corbusier, Urbanisme, Arthaud, 1925.

Lofland L., A world of strangers. order and action in urban public space, Prospect Heights (USA), Waveland Press, Inc., 1973.

Perec G., Espèces d'espaces, Paris, Ed. Galilée, 1985.

Schutz A., Le chercheur et le quotidien, traduit de l'américain par A.N. Noschis-Gilliéron, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1987.

Sennett R., La ville à vue d'oeil. Urbanisme et société, traduit de l'américain par D. Dill, Paris, Plon, 1992.

Simmel G., "Le pont et la porte", La tragédie de la culture et autres essais, traduit de l'allemand par S. Cornille et P. Ivernel, Paris, Ed. Rivages, 1988.

Simmel G., Venise. Philosophie de la modernité, Paris, Payot, 1989, p. 271-277.

Thibaud J.P., Le baladeur dans l'espace public urbain, essai sur l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale. Thèse de doctorat, Grenoble, I.U.G., 1992.

Von Meiss, De la forme au lieu, Lausanne, 1986.