

HABILITATION A DIRIGER DES RECHERCHES

Présentée par

Clara Sandrini

Maître-assistante des Ecoles Nationales Supérieures d'Architecture

TOME 2 : RECHERCHE INEDITE



Université de Toulouse le Mirail
Ecole nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse
Laboratoire de Recherche en Architecture

HDR EN ARCHITECTURE DE L'UNIVERSITE DE TOULOUSE

La médiation architecturale
Une œuvre en mouvement pour une esthétique sociale

TOME 2 : RECHERCHE INEDITE

Clara Sandrini

Directrice : Caterine Réginensi

Maitre-assistante à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse
HDR en anthropologie urbaine

Membres du Jury

Jean-Louis Cohen

Professeur à l'Institute of Fine Arts, New York et à l'Institut français d'urbanisme à l'université de Paris VIII, HDR

Rosemary Wakeman

Professeur à l'université Fordham, New York, Docteur en histoire, Directrice du programme d'études urbaines

Stéphane Hanrot

Professeur à l'ENSA-Marseille, Directeur du Département de la REcherche doctorale en Architecture, Architecte DPLG, HDR et rapporteur.

Marie-Christine Jaillet

Professeure de géographie à l'Université de Toulouse, Directrice de recherche au CNRS (LISST-Cieu) et rapporteure

Marie-Hélène Bacqué

Professeure à l'université de Paris Ouest, Directrice du laboratoire Mosaïques, UMR LAVUE, HDR

Henri Bresler

Professeur honoraire à l'ENSA de Paris-Belleville, Chercheur associé à l'IPRAUS, Architecte DPLG, HDR et rapporteur

HDR EN ARCHITECTURE DE L'UNIVERSITE DE TOULOUSE

REMERCIEMENTS

Au moment de finaliser cette recherche inédite pour l'obtention d'une Habilitation à Diriger des Recherches en Architecture à l'Université de Toulouse, je ne peux oublier tous ceux qui, de près ou de loin, ont accepté de participer à cette aventure.

Je remercie donc l'institution pour le temps accordé durant ce congé pour études et recherches : le Bureau de la Recherche Architecturale, Urbaine et Paysagère du Ministère de la Culture et de la Communication et l'ENSA de Toulouse. Tout au long de ce parcours, j'ai reçu un soutien sans faille de la direction de l'école, Nicole Roux-Loupiac, Benoît Melon et Monique Reyre, mais aussi Monique Bonzom, Marc Raymond et Juan-Carlos Rojas Arias.

Je remercie également les membres du LRA, ses directeurs Alain Chatelet et Frédéric Bonneaud, sa secrétaire Annie Loiseaux et les participants au groupe F2S, pour leurs soutiens financier, moral et scientifique.

L'organisation du congé pour études et recherches, ainsi que la répartition des différents tomes présentés doit beaucoup à Hélène Hatzfeld, qui a su lire dans les différents documents envoyés les lignes directrices du parcours et de la recherche inédite. Ce soutien, comme celui de Jean-Jacques Terrin et de German Solinis, est inestimable.

Cette recherche n'aurait pu exister sans la présence de Catherine Réginensi, de Pierre Weidknet, de Carl Hurlin, de Valérie Descazeaux-Dutrey, de Thomas Lequoy et d'Emilie Calvet : je les remercie pour leur attention et leur capacité à répondre à des questions parfois surprenantes.

Je remercie également les membres des équipes pédagogiques que je coordonne : Noël Jouenne, Gérard Fresquet, Nadia Sbiti, Bernard Ferries, Jean-Pierre Goulette, qui se sont investis sans compter pour me remplacer durant mon congé pour études et recherches et ont su transformer ses intentions en réalités.

Enfin, je remercie sincèrement les étudiants de l'ENSA de Toulouse.

Ceux de l'atelier « Cracker la ville », qui m'ont accompagnée dans la problématisation de la pratique architecturale, en acceptant d'expérimenter chaque année une phase de l'œuvre en mouvement.

Ceux du séminaire « Images de ville », dont la curiosité m'a poussée à clarifier, argumenter et structurer la recherche.

Ceux du Collectif de Recherche sur l'Architecture Bulgare, qui ont accepté de suivre la voie difficile, mais fascinante, de l'ouverture aux sciences sociales.

AVANT-PROPOS

« Sur le plan de l'intelligence, je puis donc dire que l'absurde n'est pas dans l'homme (si une pareille métaphore pouvait avoir un sens), ni dans le monde, mais dans leur présence commune »¹.

Cette recherche inédite a été élaborée, conçue et écrite, durant le temps accordé pour études et recherches au second semestre de l'année universitaire 2012-13. Elle s'inscrit dans un projet d'Habilitation à diriger des recherches qui objective le parcours d'une architecte DPLG, docteur en architecture et enseignante titulaire des Ecoles Nationales d'Enseignement Supérieur d'Architecture (ENSA) à Toulouse depuis 2006.

Elle est issue de l'interrogation d'une pratique de l'architecture hybridant l'exercice professionnel, la coordination de projets scientifiques et la direction de programmes pédagogiques. Elle se développe dans le cadre de la diversification des métiers de l'architecte, réévalue son identité et son rôle dans les processus collaboratifs et participatifs de fabrication de l'espace architectural et urbain. Elle correspond au second tome des documents présentés pour soutenir une Habilitation à Diriger des Recherches.

Le premier tome présente le parcours scientifique : intitulé « De l'intuition à l'objet de recherche », il constitue une mise à distance critique du corpus d'actions et de publications et propose une thématisation qui croise les projets professionnels, pédagogiques et scientifiques de manière chronologique. Il présente donc la genèse et la structuration d'une pédagogie interdisciplinaire, tant en séminaire, qu'en atelier, optionnel, parcours recherche et doctorat. Il montre que la pratique pédagogique se situe au croisement des pratiques scientifiques et professionnelles, car elle oblige à une succession de transferts qui emprunte autant aux recherches fondamentales et appliquées qu'aux différentes professions exercées. Croisé avec les conclusions de la recherche inédite, il s'ouvre sur un projet de recherche qui développe des pistes pour la coordination et la direction de recherches.

Le présent tome investigate la notion de « médiation architecturale » pour en dresser un cadre d'interprétation. Il objective les conditions de définition d'une image architecturale partagée, dans un processus d'ouverture aux mémoires pensées et vécues habitantes. Il situe ce processus dans une analyse de l'articulation des collectifs d'acteurs dans l'espace public, dont il explore les représentations politiques et sociales, en comparant l'est et l'ouest européen. Cette comparaison interroge les possibilités d'intervention des collectifs sociaux², a priori de la conception ou a posteriori de la

¹ Camus, A., *Le mythe de Sisyphe*, p.48, Idées n°1

² Bacqué, M-H., et Biewener, C. *L'empowerment, Une pratique émancipatrice*, Paris, La Découverte, 2013.

construction. Elle invite à dépasser les contradictions apparentes des terrains pour articuler les résultats des recherches aux possibilités offertes par les différentes pratiques professionnelles.

Cette recherche inédite présente les différents niveaux de coordination d'une « œuvre en mouvement », ainsi que les moyens monopolisés pour parvenir à l'élaboration d'une image urbaine héritée et projetée partagée. Elle finit ainsi par statuer sur la définition de la médiation architecturale, tant dans le cadre d'une pratique professionnelle (maîtrise d'œuvre, maîtrise d'ouvrage et/ou assistant à la maîtrise d'ouvrage) que dans le cadre d'une pratique scientifique exercée au sein d'un laboratoire d'une ENSA.

Le troisième tome est un recueil des actions et publications scientifiques et pédagogiques présentées pour obtenir l'Habilitation à Diriger des Recherches. Il présente donc dans des groupes de documents les différents articles publiés, les ouvrages et les rapports de recherche rédigés, les expositions et films réalisés et les manifestations architecturales coordonnées. Ce tome n'est pas exhaustif : les choix effectués valorisent la position scientifique développée, sans tenir compte de la communication médiatique effectuée pour chacune des actions (articles de presse, reportages télévisuels, publications associatives). Une liste complète de ces ressources présentées pour obtenir une Habilitation à Diriger des Recherches est présentée en fin des deux premiers tomes. Elle est composée par vingt-deux groupes de documents, qui associent des restitutions écrites, des expositions, des illustrations des différentes actions et des films. Elle constitue ainsi un récit qui suit le fil développé dans le premier tome « De l'intuition à l'objet de recherche » et illustre le présent tome sur « La médiation architecturale » : le texte de chacun de ces tomes renvoie donc à ces ressources hétérogènes, qui témoignent du parcours scientifique mis en œuvre depuis l'obtention du doctorat en architecture.

SOMMAIRE

| | |
|---|------------|
| INTRODUCTION | 11 |
| I- LA FABRICATION D'IMAGES | 27 |
| 1- Les cadres de l'interprétation | 29 |
| 2- Un rapport au réel | 35 |
| 3- Un positionnement patrimonial | 41 |
| <i>Histoire(s) pensée et vécues / Mémoires pensées et vécues</i> | <i>45</i> |
| II- UNE LECTURE INTERCULTURELLE DE L'ESPACE | 47 |
| 1- Les représentations publiques de l'espace | 50 |
| 2- Le partage du sensible | 57 |
| 3- L'interaction des mémoires | 64 |
| <i>Le partage du sens et du sensible</i> | <i>72</i> |
| III- LE CROISEMENT DES MODERNITES EUROPEENNES | 75 |
| 1- Un mouvement, des modernités | 77 |
| 2- La planification soviétique | 83 |
| 3- L'articulation des patrimoines | 88 |
| <i>Une position écosophique</i> | <i>92</i> |
| IV- LES MOUVEMENTS DE L'ŒUVRE ARCHITECTURALE ET URBAINE | 95 |
| 1- Une action publique et politique | 97 |
| 2- Les espaces de rencontres des acteurs | 104 |
| 3- Les coordinations des rencontres | 108 |
| <i>Une esthétique du rassemblement</i> | <i>117</i> |
| CONCLUSION | 119 |
| TABLE DES MATIERES | 129 |
| BIBLIOGRAPHIE | 133 |
| ACTIONS, COMMUNICATIONS ET PUBLICATIONS SCIENTIFIQUES (TOME 3) | 143 |

INTRODUCTION

« Faire, c'est prendre le risque de se défaire dans d'autres formes du vivant, tout comme dire, c'est prendre le risque d'être contredit par ailleurs »¹.

L'objet de la recherche est la définition du rôle de l'Architecte Diplômé d'Etat, Habilité à la Maîtrise d'Œuvre en Nom Propre et Docteur en architecture, dans les processus collaboratifs et participatifs de fabrication de l'architecture et de la ville.

La recherche interroge donc les pratiques de l'architecture², en plaçant la pratique pédagogique au croisement des pratiques professionnelles et scientifiques. Elle s'inscrit à la croisée de plusieurs disciplines (anthropologie, sciences politiques et philosophie, histoire) qui s'associent pour dégager les outils méthodologiques (analytiques et prospectifs) propres à la *pratique scientifique de l'architecture*. Elle relève d'un positionnement scientifique spécifique, centré sur la compréhension du processus de fabrication de l'espace.

Elle explore le champ de la fabrication collaborative de l'espace, entre stratégies urbaines, projets architecturaux et urbains et occupations sociales. Dans une perspective comparative entre la France (Paris, Toulouse) et les pays de l'est (Sofia, Tallinn, Budapest), elle analyse l'articulation des représentations politiques, sociales et architecturales dans l'espace public et compare les esthétiques urbaines mises en œuvre. Elle s'attache à définir les différents niveaux d'ouverture de l'œuvre architecturale et urbaine (a posteriori ou a priori de la conception) comme des moments de médiation où l'architecte coordonne les représentations des acteurs dans l'élaboration d'une image partagée (idées, figures et formes). Elle développe une réflexion théorique sur l'articulation des représentations collectives dans le renouvellement urbain, s'inscrit dans une démarche expérimentale sur la participation des habitants au processus de métropolisation toulousain, et vise à la comparaison de terrains européens.

Les pratiques de l'architecture

Du Code Guadet à la diversification des métiers de l'architecte³, le 20^{ème} siècle a été le théâtre d'une évolution du statut de l'architecte dans l'espace politique, social et culturel français puis européen : l'accélération de l'histoire et le développement de la

¹ Sibony, D., *Entre dire et faire*, Paris, Grasset, Collection Figures, 1989, p.35.

² Hanrot, S., *A la recherche de l'architecture, Essai d'épistémologie de la discipline et de la recherche architecturales*, Collection Villes et Entreprises, Paris, L'Harmattan, 2002.

³ Tapie, G., *Les architectes : Mutation d'une profession*, Paris, L'Harmattan, 2000.

société en réseaux⁴ amènent aujourd'hui à interroger cet héritage pour cerner les lignes directrices de l'architecture⁵ et de ses différentes pratiques⁶.

Cette diversification des métiers offre désormais un éventail large de perspectives professionnelles, expérimentées en formation initiale et parfois développées dans des post-masters. Ces formations, établies en lien avec l'université et/ou les écoles d'ingénieur, d'art et d'urbanisme constituent des formes de spécialisations à visées professionnelles (DSA, DPEA, AUE, AbF) ou scientifiques (Doctorat), dispensées dans les ENSA au sein du ministère de la culture et sous la tutelle de l'université (réforme en cours). Cette diversité des perspectives incite à un retour réflexif sur la formation initiale, pour mettre en valeur les compétences spécifiques développées dans les « écoles de la culture », entre théories et pratiques de la conception architecturale, urbaine et paysagère. Plus encore, les écarts existants entre les pratiques professionnelles et les pratiques scientifiques amènent à interroger la situation de l'architecture au croisement de plusieurs disciplines qui concourent à l'analyse et à la fabrication de l'espace architectural et urbain.

L'architecture apparaît comme une pratique professionnelle aux multiples visages qui suppose une action visible et invisible et amène à la conceptualisation, à la figuration et à la « form »-alisation⁷ d'un projet professionnel, scientifique, voire même pédagogique. Elle se révèle ainsi comme un processus, qui articule le mental et le spatial, le réel et l'imaginaire, les théories et les pratiques professionnelles.

L'image architecturale et urbaine

Lorsque nous nous sommes penchés sur le dessein des espaces parisiens dans une recherche doctorale (Document 6), nous nous étions plongée dans la philosophie, l'histoire et la sociologie pour parvenir à établir une grille d'analyse de l'image architecturale et urbaine parisienne, entre *idées, figures et formes*.

« La *figure* dessinée est, tout d'abord, le moyen de construire la *forme*. [...] Elle correspond donc au « Design » définis par Louis Kahn, et recouvre le champ de la composition spatiale⁸. La *forme* renvoie, elle, à l'espace construit comme concrétisation de l'espace figuré par l'articulation de plusieurs collectifs d'acteurs réunis dans l'édification de la matière. [...] L'*idée* appartient [...] au règne de l'invisible [...]. Elle est le fruit d'une inscription du projet dans une époque et une société tout autant que dans un environnement spatial et comporte donc *une idée sociale*, préalable à *l'idée spatiale* »⁹.

Notre incursion dans le domaine de la philosophie nous a mené à considérer l'image architecturale et urbaine comme mémoire pensée et mémoire vécue (*Mneme* et

⁴ Nora, P., *Les lieux de mémoire* / F. Ascher, *Métapolis ou l'avenir des villes*.

⁵ Goetz, B., Madec, P., Younès, C., *L'indéfinition de l'architecture*, Paris, La Villette, 2009

⁶ Hanrot, S., *A la recherche de l'architecture, Essai d'épistémologie de la discipline et de la recherche architecturales*, Paris, L'Harmattan, 2002, collection Villes et Entreprises.

⁷ Occurrence empruntée à L. I Kahn, dans la distinction entre *Form* et *Design*

⁸ Kahn, L., « Idéauté formelle et projet », in *Silence et Lumière*, Paris, Linteau, 1996, pp. 41-58, Traduction proposée par Bernard Huet et transformée depuis en « principe formel ».

⁹ Sandrini, C., *Politique urbaine et mémoire collective*, Paris, L'Harmattan, 2013.

*Anamnesis*¹⁰) et comme imagination se détachant du réel (*Re-Présentation, fonction visualisante et néantisation*¹¹). L'inscription de ce processus dans les cadres sociaux de la mémoire¹² nous a alors permis d'envisager l'image architecturale et urbaine comme le fruit d'une articulation des mémoires et des imaginations des collectifs politiques, architecturaux et sociaux.

La politique urbaine renvoie en effet à plusieurs collectifs d'acteurs politiques aux intérêts différenciés. Le collectif politique inclue ainsi les hommes en place lors de la détermination des objectifs et lors de leur mise en œuvre, les rédacteurs des textes de lois, de rapports ou d'articles sur l'aménagement de Paris, les hommes de terrains et les militants politiques. Il dissocie le corps des élus, en renouvellement car soumis à la sanction des élections, et le corps permanent des fonctionnaires en place qui, sur le temps long, participent à l'aménagement des espaces.

Le collectif architectural comprend, lui, les architectes participant à la conception et la construction de l'image architecturale et urbaine, ceux effectuant des recherches sur l'architecture et l'urbanisme, et ceux écrivant dans les revues d'architecture ou exerçant comme critique¹³.

Enfin, le collectif social renvoie aux associations nationales, communales ou locales, aux comités de quartier ou habitants, aux mouvements de revendications ou de contestations dont elles font preuve et aux pratiques quotidiennes des habitants, révélatrices de protomémoires collectives¹⁴.

Ces collectifs d'acteurs se trouvent alors réunis dans l'élaboration d'une image architecturale et urbaine : ils transmettent leurs perceptions de l'espace et, dans un système d'interactions, ils définissent une idée (sociale, sensible et spatiale) qui préside au dessin d'une figure urbaine, puis à la réalisation d'une œuvre architecturale.

« L'œuvre architecturale à travers ce qu'en exprime son concepteur cherche à signifier quelque chose à propos d'un environnement culturel qui est en train de se faire ou de se défaire [...]. La symbolique de cette œuvre [...] est l'objet d'un progressif dévoilement d'une dynamique sociale ; situer cette symbolique, c'est chercher ce sur quoi s'origine la production en question [...] »¹⁵.

Visible et invisible de l'image

L'image architecturale et urbaine apparaît donc comme une dialectique entre visible et invisible, qui s'apparente à ce que Krzysztof Pomian dénomme *le contenu manifeste* de l'œuvre, ses *figures* et *formes*, et *le contenu latent*¹⁶, les *idées sociales, spatiales et sensibles*. Plus

¹⁰ Aporie de la philosophie grecque opposant Aristote et Platon. Cf. Ricoeur, P., *La mémoire, l'histoire l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p.10.

¹¹ Husserl, E., *Leçons Pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 2007 ; Bergson, H., *La Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, 1966 ; et Sartre, J-P., *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986 (1^{ère} édition 1938)

¹² Halbwachs, M., *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 (1^{ère} édition 1925).

¹³ Deboulet, A., Rainier H., Sauvage, A., *La critique architecturale: questions, frontières, dessins*, Paris, La Villette, 2008.

¹⁴ Candau, J., *Mémoire et Identité*, Paris, PUF, 1998.

¹⁵ Boutinet, J-P., *Anthropologie du projet*, Paris, PUF, 1990, p.176.

¹⁶ Pomian, K., *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, pp.54/55.

précisément, le visible est le sémiophore de l'invisible : il est un objet investi de signification qui se substitue à l'invisible pour le montrer, le rappeler ou en garder la trace. La composition de la *figure* et la construction de la *forme* agissent donc comme une mise en récit de l'*idée* et l'image architecturale et urbaine ainsi produite comporte sa propre narration.

L'image architecturale et urbaine restitue, en ce sens, une impression (*idée sensible*) par une interprétation du réel qui s'inscrit dans des milieux sociaux et véhiculent l'expression d'une pensée (*idée sociale*). Elle devient ainsi une manifestation spatiale des idées (une intention) véhiculée par des figures à différentes échelles. L'image architecturale et urbaine oblige à départir le projet d'objets du projet d'activités¹⁷ pour mesurer les interactions entre collectifs d'acteurs et les imbrications d'échelles des projets architecturaux et urbains.

Les différentes *figures urbaines* sont alors le sémiophore de ces interactions d'acteurs et d'échelles : elles témoignent de l'interprétation du réel (*figures analytiques*) et des stratégies mise en œuvre (*figures prospectives, textuelles et planaires*). Les *figures architecturales* s'inscrivent dans ses orientations, par une double interprétation qui fait appel au devoir de conseil de l'architecte qui objective le réel (analyse de site) et des stratégies en présence (programme). La dissociation entre maîtrise d'œuvre architecturale et urbaine¹⁸ délimite également un territoire d'interprétation qui structure une interaction entre l'architecte et les orientations dessinées par l'urbaniste¹⁹.

La *forme architecturale et urbaine* apparaît alors comme le résultat de ces interactions entre mémoires et imaginations des collectifs d'acteurs. Elle permet de déceler les différentes prises de position architecturale et, par comparaison avec les *figures architecturales et urbaines*, amène à reconstituer le processus d'élaboration de l'image architecturale et urbaine.

Mais cette *forme* est aussi un lieu de rencontre entre les stratégies urbaines, les constructions spatiales et les habitants-usagers de l'espace. La démocratisation de l'urbanisme au 20^{ème} siècle a en effet produit une ouverture de la fabrication de la ville, par la consultation, la concertation et la participation des habitants. Elle amène ainsi, dans une dynamique collective, à la construction d'une forme urbaine, à la fois architecturale et sociale.

« Forme

Unité structurelle imitant un monde. La pratique artistique consiste à créer une forme susceptible de « durer », en faisant se rencontrer sur un plan cohérent des entités hétérogènes, afin de produire un rapport au monde »²⁰.

Une pratique d'ouverture

La recherche doctorale nous a mené à remettre en cause les conditions de la participation des habitants. Nous en arrivons en effet à la conclusion que l'élaboration de l'image architecturale et urbaine parisienne depuis l'occupation s'était

¹⁷ Boutinet, J.-P., *Anthropologie du projet* / Biau, V., et Tapie, G., *La fabrication de la ville*

¹⁸ Loi MOP 2011

¹⁹ De Portzamparc, C., *Architecture : Figures du monde, Figures du temps*, Leçons inaugurales du Collège de France n°183, Paris, Fayard, 2006.

²⁰ Bourriaud, N., *L'esthétique relationnelle*, Paris, Presses du réel, 1998, Glossaire, p. 115.

produite par une institutionnalisation des mémoires sociales le plus souvent disparues, dans le cadre d'un processus d'apopulation de la Capitale. Les projets architecturaux et urbains se faisaient la représentation d'une valorisation de certaines traces de l'histoire et il se dessinait une convergence des mémoires et imaginations politiques et architecturales. Il se présentait donc un phénomène de muséification de Paris qui, dans un mouvement d'esthétisation de Paris-Capitale et de Paris-Commune, lui ôtait une partie de son contenu politique et social.

A l'issue de ce doctorat, nous proposons de *fracturer* l'œuvre architecturale et urbaine pour permettre la définition d'une idée sociale et d'une idée spatiale concertées et aider à la définition de moyens d'actions, contre le processus de monumentalisation et de réification du cadre spatial et social de Paris et de sa Région.

Cette proposition supposait cependant d'ouvrir la conception et la construction de l'image parisienne au collectif social, dans une perspective de durabilité des projets engagés. Elle supposait également d'articuler les représentations politiques et sociales dans un même dessein urbain, cristallisées dans plusieurs échelles de projet. Elle présentait, in fine, un point de vue endogène (celui d'une architecte) pour parvenir à l'élaboration d'une image architecturale et urbaine partagée, et par la même durable.

Nous avançons, sans la connaître ni y faire référence, la possibilité d'une *ouverture* de l'œuvre²¹ pour fonder les conditions de la participation des mémoires pensées et vécues habitantes. Le déplacement des recherches à Toulouse a alors été l'occasion d'approfondir cette notion d'*œuvre ouverte*, tant dans la pratique scientifique que dans la pratique pédagogique (séminaire et atelier de projet). La comparaison des villes de l'est et de l'ouest européen nous a conduits à réinterroger l'image architecturale et urbaine comme un artifice culturel produit par l'inscription des représentations sociales, politique et architecturales dans le visible de l'espace public et/ou collectif. L'inscription dans la dynamique de métropolisation toulousaine nous a donné l'occasion d'expérimenter des dispositifs pédagogiques issus de transferts des pratiques professionnelles et scientifiques, et la création d'équipes nous a permis d'établir des conditions de dialogue entre des disciplines hétérogènes, réunies autour de l'ouverture du processus de fabrication de l'espace aux collectifs sociaux.

L'œuvre en mouvement

Le rapprochement de l'art, de l'anthropologie et de la géographie a ainsi permis de glisser vers une proposition de *mise en mouvement de l'œuvre urbaine*, que les actions pédagogiques et scientifiques ont permis d'expérimenter.

« La poétique de l'œuvre en mouvement (et en partie aussi, celle de l'œuvre « ouverte ») instaure un nouveau type de rapports entre l'artiste et son public, un nouveau fonctionnement de la perception esthétique ; elle assure au produit artistique une nouvelle place dans la société »²².

²¹Eco, U., *L'œuvre Ouverte*, Paris, Seuil, 2007 (1^{ère} édition 1962).

²² Ibid., p.37.

Les interactions auteurs/spectateurs

La contradiction apparente entre Paris et Boukhara (Document 9) s'est en effet trouvée confortée par les études développées à Toulouse, Budapest, Rostov-sur-le-Don (Document 11.1), Tallinn (Document 15.1) et Sofia (Groupe de Documents 20). Les projets d'aménagement (ou « General Plan ») apparaissent comme des « œuvres ouvertes » laissant à l'habitant l'entretien, et parfois la finalisation, des espaces architecturaux et urbains.

La lecture de la forme architecturale et urbaine dans les villes de l'est laisse ainsi apparaître une forme sociale qui se surimprime aux formes spatiales édifiées par les collectifs politiques et architecturaux. La forme spatiale porte en effet les marques des mémoires habitantes, des traces, qui témoignent des habitudes transmises par le geste et la parole (mémoires vécues), tout autant que de l'organisation des groupes sociaux (mémoires pensées). La structuration de l'espace, entre formel et informel, devient le vecteur de mémoires collectives sociales qui se déclinent de l'échelle de l'habitat à celle du quartier. Il se présente donc une forme spatiale et sociale qui articule des éléments différenciés dans un jeu d'actions-réactions entre conception, construction et occupation de l'œuvre architecturale et urbaine.

Loin d'être homogène, l'image architecturale et urbaine de ces villes porte des signes d'une culture politique et architecturale commune, fagocités par des signes de cultures sociales spécifiques aux traditions locales. Les usagers-habitants ne sont plus seulement des spectateurs de l'œuvre construite²³, ils participent à sa construction et façonnent ses contours par les réhabilitations et l'entretien des espaces collectifs. L'œuvre architecturale et urbaine entre, en ce sens, dans le mouvement des mémoires habitantes : elle s'ouvre aux permanences des traditions et aux transformations du quotidien.

L'image architecturale et urbaine qui en résulte comporte de grandes lignes directrices répondant à un mode d'intervention particulier un territoire collectivisé : structuré par des réseaux foisonnant, les villes présentent une organisation de différentes polarités (institutionnelles, civiques, commerciales) et des constructions quasiment identiques et typifiées²⁴. La forme urbaine semble guidée par une idée sociale et sensible unitaire qui possède cependant des adaptations climatiques singulières (des idées spatiales). La participation imposée des usagers-habitants les amènent alors à organiser leurs interventions et à en délimiter un territoire : les centralités. Les figures urbaines prospectives ne correspondent ainsi jamais vraiment aux réels des espaces construits, mettant de fait à distance les mémoires politiques et architecturales des mémoires sociales.

L'œuvre-objet et l'œuvre-faire

Ce processus de fabrication des villes de l'est interroge les modalités d'ouverture de l'œuvre urbaine aux pratiques et aux perceptions habitantes. Il suppose en effet de

²³ Rancière, J., *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008

²⁴ Sandrini, C., « Le Tableau Boukhariote, entre planification et permanences culturelles », *Regards Sur l'est*, Février 2009.

distinguer au moins deux aspects principaux qui associent et dissocient dans le même mouvement l'objet et le faire, renvoyant à la diversité des cristallisations culturelles dans l'espace public européen.

L'œuvre-objet suppose la reconnaissance d'un résultat par les acteurs et spectateurs du projet. Elle implique la conduite et la canalisation d'un processus et la vérification constante du rapport objectif/résultat. Elle a engendré des tableaux urbains fossilisés et une dichotomie croissante entre centre et périphérie, en excluant la valeur d'usage des échelles de valeurs patrimoniales²⁵.

L'œuvre-faire, en opposition, articule différents acteurs dans le processus de conception et nécessite l'ouverture à un inconnu non appréhendable directement.

« Une ville « c'est trop » [...], trop pour être tenu ensemble, et pourtant cela tient ensemble [...]. Si la ville est capable de prodiguer une telle quantité de beautés, c'est sans doute parce qu'elle n'est pas d'abord une belle chose, mais une chose monstrueuse, au contraire, et terrible. [...] Contrairement à un des préjugés les plus répandus, la ville n'est en aucun des sens de cette expression, une œuvre d'art »²⁶.

La fabrication de la ville se présente en ce sens comme *une œuvre-faire combinatoire* dont le résultat est insoupçonné. Elle élargit les conditions de coexistence au sein de l'urbanité pour changer les règles et abandonner le contrôle exercé sur leurs finalités.

Les évolutions de la commande publique et la restructuration de la pratique professionnelle semblent aujourd'hui concourir à *la fracture de l'œuvre* que nous préconisons à l'issue de la recherche doctorale. Définie entre œuvre-objet et œuvre-faire, *l'œuvre en mouvement* interroge directement les pratiques de l'architecture, entre assistance à la maîtrise d'ouvrage, maîtrise d'œuvre architecturale et/ou urbaine. Elle suppose une coordination des acteurs, entre maîtres d'œuvre, maîtrise d'ouvrage et/ou assistance à la maîtrise d'ouvrage, mais aussi la confrontation des acteurs institutionnels aux habitudes de l'habité qui façonnent une forme sociale plus ou moins homogène.

L'architecte médiateur

Cette *mise en mouvement de l'œuvre urbaine* suppose ainsi de mettre tous les collectifs d'acteurs « à distance », pour appréhender leurs mémoires vécues et pensées, objectiver leurs *constructions historiques*²⁷ et en situer les origines sociales.

Si le regard de l'anthropologue se porte plus sur les pratiques sociales et les acteurs issus du collectif social, l'architecte porte son regard sur l'espace, dans lequel il parvient à lire les interactions des collectifs d'acteurs. La méthode de lecture mise en place lors de la recherche sur Boukhara se présente comme un outil de compréhension du processus parfois long de fabrication de l'espace urbain. Comme l'anthropologue, l'architecte se présente comme un interprète de l'espace, capable d'en expliquer la fabrication et d'y comprendre les inscriptions sociales. Ses savoirs et

²⁵ Riegl, A., *Le Culte moderne des monuments, Son essence et sa genèse, Avant-propos de Françoise Choay*, Paris, Seuil, 1984 (1^{ère} édition 1907).

²⁶ Goetz, B., *La dislocation*, Paris, Passion, 2002, pp. 139/140.

²⁷ Laurentin, E., *A quoi sert l'histoire aujourd'hui?*, Paris, Bayard, 2010.

savoirs-faires sont monopolisés pour, d'une part, traduire l'espace comme lieu d'articulation et, d'autre part, transcrire ces articulations dans des représentations. L'architecte est dès lors placé en position de médiateur entre plusieurs cultures, plusieurs milieux sociaux possédant des codes symboliques différents.

L'architecture est elle-même une représentation de la culture²⁸ : légiférée et codifiée, elle appartient au domaine culturel, qui n'est pas accessible à chacun, du moins immédiatement.

« La rendre accessible requiert par conséquent l'intercession de « médiateurs » (informateurs, accompagnateurs, pédagogues) et, simultanément, l'élaboration de procédure de médiation (depuis les textes explicatifs jusqu'au balisage de parcours) »²⁹.

Lorsqu'il analyse l'espace, interroge les acteurs de la fabrication de la ville et synthétise leurs stratégies dans des représentations, l'architecte semble ainsi effectuer une médiation culturelle, visant à transmettre les codes symboliques des collectifs d'acteurs en présence.

L'expérimentation de la mise en mouvement de l'œuvre dans le cadre de plusieurs recherches toulousaines (ou régionales) menées au sein du Laboratoire de Recherche en Architecture (LRA) de l'ENSA de Toulouse, tend aujourd'hui à qualifier une pratique spécifique qui articule les savoirs et savoirs-faires propres aux architectes à des processus d'objectivation issus de l'emprunt fait à plusieurs disciplines : histoire, géographie, anthropologie, art et philosophie.

La médiation architecturale reviendrait ainsi à relier, à favoriser les passages et les franchissements de seuils, pour faciliter les liaisons et la communication, entre les disciplines, entre les pratiques de l'architecture et entre les collectifs d'acteurs politiques et sociaux.

Problématique

Mais alors, comment définir la médiation architecturale ?

La médiation est un processus structuré par lequel deux ou plusieurs parties à un différend, tentent de parvenir à un accord pour le résoudre avec l'aide d'un tiers, le médiateur. Il s'agit donc d'une procédure souple mais organisée, qui se déroule suivant des modalités convenues avec le médiateur.

Les pratiques de la médiation sont, depuis 2009 et en France, régies par le code de la médiation, rédigé après dix ans d'études et d'expertises³⁰. Ce code intéresse les personnes en charge d'un dispositif d'Etat ou celle émanant d'un service privé visant la résolution des contentieux et litiges. Il constitue une source d'information citoyenne et s'inscrit dans une démarche de promotion de la qualité relationnelle. Il est conçu pour

²⁸ Article 1er de la loi du 3 janvier 1977

²⁹ Ruby, C., in De Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, pp.400-401.

³⁰ Tavel, A., Lascoux, J-L., *Code de la médiation : annoté et commenté pour l'orientation de la médiation*, Bordeaux, Médiateurs, 2009.

répondre à des besoins en matière d'information : il donne accès à l'ensemble des textes législatifs et réglementaires, dispersés dans les nombreux codes officiels, ainsi qu'aux textes non codifiés, proposant le recours à un système de médiation. Il a permis de réaliser un état des lieux des dispositifs d'Etat et des services privés de résolution des litiges et contentieux désignés sous le nom de médiation, qu'il s'agisse de médiation effective ou de conciliation, voire d'arbitrage. Ce code se présente donc comme un outil pour la résolution de conflits et la médiation dans les domaines publics et privés. Il est complété par l'ordonnance du 16 novembre 2011, qui donne une définition de la médiation directement inspirée de la directive du 21 mai 2008.

La médiation sous-tend la notion de conflit ou d'opposition entre plusieurs « parties ». Elle peut être intégrée à une politique publique ou être culturelle et émaner de pratiques du quotidien, dont l'étude montre l'organisation d'une forme de citoyenneté. La médiation culturelle répond à une stratégie politique et répond à une « philosophie d'action »³¹, inventée par André Malraux en 1959, visant à la démocratisation de la culture en même temps que sa valorisation. Située dans le champ de la fabrication de l'espace architectural et urbain, elle s'inscrit dans le cadre de la convention d'Aarhus du 25 juin 1998, sur l'accès à l'information, la participation du public au processus décisionnel : elle permet en effet de transmettre les orientations des projets en cours et de faire remonter les différentes perceptions habitantes du terrain.

La médiation architecturale semble donc participer d'une stratégie culturelle, portée par une institution (l'ENSA de Toulouse). Elle articule les pratiques scientifiques et pédagogiques en s'inscrivant dans les processus en cours, en partenariat avec les collectivités territoriales : elle suppose donc une connaissance des pratiques professionnelles de l'architecte.

Dès lors, comment se manifeste la médiation architecturale ?

La médiation architecturale est réalisée par une équipe interdisciplinaire qui coordonne les acteurs politiques et sociaux et leurs représentations de l'espace hérité et projeté. Elle permet donc d'inscrire la pratique scientifique dans les processus de décision concernant la gouvernance des territoires ou l'aménagement des espaces urbains.

Il revient cependant aux architectes et aux artistes, placé en position de médiateurs, de représenter les participations qu'ils suscitent ainsi que les différents moments de coordination des échelles de décisions politiques.

« C'est en cela que le travail de médiation est éminemment politique, sorte de propédeutique à la politique, en tant qu'elle est non pas exercice ou recherche de domination mais de pouvoir (le pouvoir est ce qui permet d'agir ensemble). Le médiateur participe ainsi à l'institution symbolique d'un monde commun ou différents discours sont possibles ensemble, sans exclusive ; ce qui signifie qu'il ne saurait y avoir nécessairement accord sur les jugements de valeur, mais au contraire écoute et reconnaissances des différentes paroles »³².

³¹ Urfalino, P., *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004.

³² Caillet, E., CNED, 2002, in M&N. *Lexique de la médiation culturelle et de la Politique de la Ville*, Paris, MCC, 2003, p.226.

La médiation architecturale procède ainsi à une mise à distance critique du réel qui permet de placer les collectifs d'acteurs sur un pied d'égalité, pour créer une succession d'images qui les fédère (*une ritournelle*), sans a priori sur le résultat escompté. Cette répétition d'actions, de propositions, de projections, amène les acteurs à se positionner sur la finalité du projet urbain : elle permet de construire des *Images-tests* qui suscitent des réactions et conduisent à la réalisation d'*Images-synthèses* qui délimitent les contours d'une idée spatiale concertée.

La médiation architecturale semble alors correspondre à la coordination d'une œuvre en mouvement sur le temps long d'un projet scientifique et sur les temps courts des projets pédagogiques.

« La médiation culturelle s'exerce soit dans un face à face avec des populations, soit comme organisation de ce face à face. Le premier niveau est celui des opérations, des programmes d'actions ; le second niveau est celui des projets, des dispositifs »³³.

La médiation architecturale peut se manifester sous la forme d'événements fédérateurs qui mettent en scène tous les collectifs d'acteurs. L'organisation de manifestations architecturales se développe dans le champ de connaissances et de compétences de l'architecture pour faire appel aux histoires et aux mémoires des participants : elle suscite en effet l'interrogation en proposant des dispositifs spatiaux, des installations, des panneaux, qui mobilisent les acteurs autour de la réhabilitation ou de rénovation des espaces urbains. Impulsée par les mouvements du groupe étudiant, cette mobilisation entraîne plusieurs niveaux de participation des habitants et des acteurs politiques, du simple dialogue à l'intégration de l'action.

Confrontés aux terrains, les étudiants deviennent eux-mêmes des médiateurs, obligés d'expliquer leurs actions, d'informer et de transmettre les informations. La rencontre avec les habitants, mais aussi avec les acteurs associatifs ou politiques les plonge dans une dimension interculturelle, vécue comme un échange entre groupes de personnes de différentes cultures (sociale, ethnique, générationnelle, professionnelle, institutionnelle...) qui permet l'émergence d'un espace de négociation³⁴.

Ces manifestations architecturales de médiation s'inscrivent dans un rapprochement des échelles de décision politique : elles mobilisent les dispositifs participatifs offerts par la politique urbaine et culturelle pour informer et échanger sur les projets architecturaux et urbains en cours ou à l'étude.

Mais la médiation architecturale s'inscrit également dans le temps long du projet scientifique, qui permet une coordination des collectifs d'acteurs dans la fabrication d'images architecturales et urbaines et apporte une aide à la décision auprès des collectivités territoriales.

Elle s'exerce au sein d'un laboratoire de recherche et développe une méthode scientifique d'investigation, basée sur la capacité de l'architecte à lire, comprendre et transformer l'espace architectural et urbain, et à dialoguer avec les autres disciplines

³³ Beillerot, J., « Médiation », in *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*, Paris, Nathan, 2000, p. 679.

³⁴ Clanet, C., *L'Interculturel*, Toulouse, PUM, 1993.

dans le cadre d'une relation interculturelle. Cette relation pose le principe de la reconnaissance et de la prise en compte de la différence de l'autre, dans son individualité et dans un rapport égalitaire. Il s'agit de comprendre l'autre à partir de ses codes de référence, de son identité culturelle³⁵.

Ce croisement des regards, des temporalités et des méthodologies convoquent des connaissances théoriques, tant sociales qu'historiques ou urbaines, pour poser les bases d'une archéologie de l'image urbaine héritée. L'articulation de ces savoirs et savoirs-faires mène ainsi à un inventaire qualitatif orienté par une vision prospective et intuitive : elle place alors la médiation architecturale dans le domaine de l'art, au croisement de plusieurs disciplines, dont le projet de recherche clarifie les emprunts.

Mais quelles sont alors les compétences requises pour exercer une médiation architecturale ?

La médiation culturelle se situe à l'intersection de l'éducation, de la formation continue et du loisir et possède des objectifs éducatifs, récréatifs, et citoyens, engendré par la participation à la vie de la cité.

« La médiation peut s'entendre aujourd'hui comme un mode particulier d'intervention d'une institution en tant que telle et tend même à s'établir comme un mode spécifique de régulation sociale »³⁶.

Relevant d'une pratique institutionnelle, la médiation architecturale semble tout d'abord nécessiter de clarifier les emprunts faits aux autres disciplines, pour structurer les conditions du dialogue entre les acteurs de terrain et entre les membres de l'équipe. Elle fait appel à l'art pour l'interprétation de la forme spatiale et la mise en scène des rassemblements. Elle fait appel à la sociologie urbaine afin d'identifier les groupes d'acteurs et les réseaux, ainsi que les logiques qui président à leurs interactions. Elle fait appel à l'anthropologie dans le cadre de l'observation et de la compréhension de la forme sociale, à l'histoire pour la mise en perspective diachronique des processus étudiés et à la géographie pour situer la comparaison des terrains.

La médiation architecturale établit ainsi des transferts de ces disciplines vers l'architecture (et inversement) dans le cadre d'un dialogue interculturel qui permet le développement d'une expertise scientifique des processus en cours. Elle suppose donc une implication dans un travail de terrain en même temps qu'une objectivation des jeux d'acteurs. La comparaison du temps long de la conception-construction au temps court de l'occupation utilise les savoirs et savoirs-faires de l'architecte, et amène à réévaluer sa position au sein du processus de fabrication de la ville, tout autant que sa représentation dans l'espace urbain.

La médiation architecturale semble ainsi relever d'une coordination d'équipes interdisciplinaires, dans un mouvement entre expérimentations de terrain et synthèse prospective. Elle conduit à l'élaboration de projets de recherche locaux et internationaux qui servent de cadre à l'expertise et à sa restitution. Elle amène également à l'organisation de programmes pédagogiques en relation avec les acteurs des différents terrains : cette articulation du local et de l'international se cristallise alors

³⁵ Abdallah-Pretceille, M., *L'Éducation Interculturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Que sais-je?, 2004

³⁶ Brévan, C., Picard, P., *Un nouvelle ambition pour les métiers*, Paris, La documentation française, 2001, p. 92.

dans la coordination des pratiques scientifiques et pédagogiques. L'action scientifique peut ainsi devenir un outil d'aide à la décision dans la fabrication d'une image urbaine, sans être concurrentielle aux marchés de maîtrise d'œuvre.

Corpus et Méthode

Pour mener à bien cette recherche, nous nous sommes appuyés sur un corpus de deux recherches finalisées (Graulhet, Tallinn) et de deux recherches en cours (Toulouse, Sofia). Ces recherches ne possèdent pas la même temporalité ni les mêmes conditions de réalisation, mais elles relèvent d'un même objectif : la définition de la médiation architecturale dans le cadre d'un projet d'Habilitation à Diriger des Recherches.

Corpus

La recherche menée à Graulhet « Transformation d'une image de ville par concertation et médiation artistique » a amené à énoncer la notion de médiation architecturale, au croisement des arts et de l'anthropologie (Document 14). Structurée dans le cadre d'un appel d'offre régional en Sciences Humaines et Sociales, cette recherche a donné lieu à plusieurs formes de restitutions tant durant la conduite du projet (comptes-rendus mensuels thématiques et ateliers participatifs, projets d'étudiants) qu'à l'issue de sa période d'investigation (exposition urbaine, séminaire itinérant, film, rapport de recherche).

La recherche menée à Tallinn (Document 15.2) a permis de prolonger les études menées sur Boukhara pour analyser l'émergence d'une architecture contemporaine singulière. Menée sur trois ans et dans le cadre d'un séminaire de master, cette recherche a mis à jour le rôle structurant de l'Académie des Arts, dont relève l'école d'architecture, dans la transformation de la ville devenue capitale européenne de la culture en 2011. Constituée de mémoires étudiants, cette recherche a donné lieu à la rédaction et à la mise à jour d'un projet pédagogique et scientifique permettant de thématiser les relevés annuels. Il en est résulté la constitution de panneaux d'exposition et la rédaction d'un article sur les transformations du centre-ville, dont la publication a permis d'associer l'ENSA au jumelage de Tallinn et Carcassonne.

La recherche sur Toulouse s'inscrit sur le temps long. Elle a permis d'investiguer deux temps de la politique urbaine toulousaine, avant et après les élections municipales de 2008. Dans un premier temps, les savoirs acquis sur la politique urbaine nationale ont été monopolisés pour comprendre le processus de modernisation de la ville (recherche POPSU : Document 10.4, conférences, cours magistraux). Une comparaison avec la ville de Boukhara a fait l'objet de mémoires étudiants et de films diffusés dans l'optionnel « Villes et cinéma » (Document 10.5). Dans un second temps, l'attention s'est portée sur le processus de métropolisation engagé par la nouvelle municipalité. Menée dans le séminaire et l'atelier de master, cette recherche s'est inscrite dans des programmes pédagogiques interdisciplinaires, coordonnés par des enseignants-chercheurs. Elle a donné naissance à des workshops participatifs et a été restituée par des mémoires et projet étudiants, ainsi que par des films et panneaux d'exposition.

La recherche menée à Sofia est la prolongation directe des études réalisées à Boukhara et à Tallinn. La ville présente en effet des caractéristiques similaires aux deux villes réunies : les architectes y ont mené les mêmes expérimentations durant la période communiste et y possèdent la même sphère d'influence qu'à Tallinn, tandis que la forme spatiale présente des signes récurrents d'une organisation sociale tacite, probablement héritée de la période ottomane. Menée dans le séminaire, cette recherche a donné lieu, comme à Tallinn, à la rédaction et à la mise à jour d'un projet pédagogique et scientifique permettant de thématiser les relevés annuels. Elle a été restituée dans plusieurs conférences sur le terrain, ainsi que dans des mémoires étudiants et des panneaux d'exposition.

Méthodologie

La méthodologie adoptée a comporté cinq phases étalées sur trois ans.

La première de ces phases a consisté dans une synthèse théorique des apports des disciplines exogènes à l'architecture. Entamé dès 2010, ce travail s'est attaché à départir les différentes influences nouées par les pratiques scientifiques et pédagogiques. Il a permis d'investiguer le champ de l'art³⁷, celui des sciences sociales³⁸ et celui de la philosophie³⁹. Il a ainsi conduit à une mise à jour des connaissances et à un transfert en architecture par le biais d'un croisement des sources⁴⁰.

La deuxième phase a constitué un moment de synthèse des recherches effectuées, dans une perspective de restitution et de valorisation. La diversité des sources et des actions engagées a d'abord obligé à une mise en cohérence par terrain, avec la rédaction d'un manuscrit sur Boukhara, d'un rapport de recherche sur Graulhet et de cours magistraux sur l'histoire de la planification communiste, celle de la modernisation de Toulouse et les récentes évolutions du projet parisien. Ces synthèses ont ensuite permis de coordonner les projets scientifiques et pédagogiques, dans l'organisation d'un premier workshop et d'une journée d'études sur la médiation politiques-habitants. Elles ont donné lieu à la rédaction d'un projet de recherche pour l'obtention d'un congé pour études et recherches de la part du Ministère de la Culture et de la Communication.

La troisième phase de la recherche s'est alors développée en amont et au début de ce congé pour études et recherches. Elle a ainsi intégrée la poursuite des projets de recherches sur Toulouse et sur Sofia, dans le cadre du séminaire et de l'atelier de projet, puis s'est cristallisé dans la rédaction d'une première version d'un mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches, comportant une description du parcours professionnel, scientifique et pédagogique, ainsi que des développements théoriques sur l'œuvre en mouvement et le nécessaire positionnement culturel de l'architecte médiateur. Ce premier texte a permis de distinguer les apports de l'art (positionnement du concepteur), des sciences sociales (articulation des acteurs) et de l'histoire (comparaison est-ouest) dans la coordination de l'œuvre en mouvement et la définition de la médiation architecturale.

³⁷ Manguel, Triki, Davila, Ardenne, Bourriaud.

³⁸ Cefai, Goffmann, Becker, Joly, Latour, Hatzfeld, Bacqué.

³⁹ Goetz, Nancy, Younès, Pacquot.

⁴⁰ Farel, Secchi, Viganò, Orelskaia, Cohen.

Cette troisième phase a ouvert la voie à une quatrième, plus expérimentale et liée aux restitutions réalisées auparavant. L'article rédigé sur les transformations du centre-ville de Tallinn a été l'occasion d'associer l'ENSA de Toulouse au jumelage de Tallinn et de Carcassonne, dans le cadre d'une Journée Architecturale de Médiation (JAM). La diffusion du manuscrit sur Boukhara a été l'occasion de préciser la nature des investigations menées, tant auprès des acteurs toulousains qu'euro-péens. Elle a ainsi permis aux partenaires soviétiques d'identifier la nature de notre recherche pour nous mettre en relation avec l'institution porteuse d'un projet similaire. Elle a aussi permis de fédérer un groupe de recherche au sein du laboratoire de l'ENSA de Toulouse, dont les investigations sont centrées sur le rapport unissant les formes spatiales et sociales. Cette phase expérimentale a ainsi permis de tester la validité des hypothèses émises et s'est concrétisée, à l'échelle locale, par une exposition à la Fabrique urbaine et la rédaction d'un partenariat entre l'ENSA et Toulouse-Métropole.

La cinquième et dernière phase a alors consisté à départir le parcours professionnel, scientifique et pédagogique et la recherche inédite sur la médiation architecturale, pour formuler un projet de recherche présenté pour l'obtention d'une Habilitation à Diriger des Recherches. Cette phase a obligé à effectuer une synthèse des expérimentations menées pour vérifier et ajuster les hypothèses. Elle a comporté des lectures complémentaires conseillées par les membres du jury⁴¹ et a permis de structurer une logique de démonstration propre à la recherche inédite, telle qu'elle est présentée ici.

Structure de la démonstration

Nous supposons donc que la médiation architecturale est une coordination interculturelle de l'œuvre en mouvement, qui se manifeste par la création d'images partagées. Elle implique une coordination des collectifs d'acteurs (enseignants, chercheurs, étudiants, politiques, élus, associations, habitants) et des échelles de décision sur le temps long du projet scientifique et sur les temps courts des projets pédagogiques. Elle apparaît comme une médiation institutionnelle qui suppose une mise en œuvre de l'interdisciplinarité par l'articulation des savoirs et savoirs-faires exogènes et endogènes à l'architecture.

La fabrication d'images

Pour vérifier ou infirmer ces hypothèses, nous examinerons tout d'abord le processus de création d'images, en balayant les cadres de l'interprétation artistique, sociologique et philosophique. Nous situerons ainsi la médiation architecturale au croisement d'un mouvement entre archéologie et téléologie⁴², entre induction et déduction, impliquant un ou plusieurs moments de perduction⁴³, lié(s) à l'indétermination du résultat de l'œuvre en mouvement. La coordination de ces mouvements, cependant, suppose un engagement du concepteur et l'amène à clarifier ses choix par rapport au réel des espaces conçus, construits et vécus et, par extension, par rapport au patrimoine

⁴¹ Bouchanine, Wunenburger, Berger, Bercque, Lipovetski.

⁴² Ricoeur, P., *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 2001 (1^{ère} édition 1955).

⁴³ Piasere, L., *L'ethnographe imparfait : Expérience et cognition en anthropologie*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2010.

matériel et immatériel qui délimite le cadre de l'action. Nous examinerons donc les positionnements induits par la mise en mouvement de l'œuvre pour situer la médiation architecturale entre histoire(s) et mémoire(s).

La lecture interculturelle de l'espace

Ces actions de coordination, de suivi et d'expertise qui définissent le cadre de la médiation architecturale supposent cependant une lecture interculturelle des jeux d'acteurs et de leurs transcriptions spatiales. Nous analyserons donc la structuration politique de l'espace public occidental, pour le situer dans un mouvement d'esthétisation⁴⁴ qui place en position dominante les institutions et laisse plus ou moins de place aux représentations sociales. Une mise en perspective européenne nous permettra de comparer les différentes formes de représentations politiques, architecturales et sociales dans l'espace public ou collectif de la ville. Nous y examinerons les modes d'articulation des mémoires et imaginations des collectifs d'acteurs pour situer les niveaux de perméabilité aux représentations sociales. Nous pourrions alors nous pencher spécifiquement sur l'espace sofiote, dont la particularité est de donner à lire des mémoires collectives sociales (pensées et vécues) qui entretiennent et modifient les espaces conçus et construits. Nous situerons ainsi la médiation architecturale comme une lecture des interactions entre formes spatiales et formes sociales, qui nécessitent une mise en perspective historique pour articuler les collectifs politiques et habitants dans les politiques d'aménagement.

Le croisement des modernités européennes

Cette lecture des formes sociales issue d'une comparaison des espaces européens suppose néanmoins une connaissance de l'histoire de la fabrication de la ville au 20^{ème} siècle et l'élaboration d'un point de vue réflexif sur l'engagement des architectes⁴⁵. Les apports de l'espace moderne oriental nous amèneront à examiner les modernités européennes pour situer les développements des trois modernités occidentales sur les terrains parisien et toulousain. Nous pourrions comparer ces développements à ceux de la modernité orientale, en croisant les terrains estoniens et bulgares. Cette comparaison nous conduira à objectiver les rôles de l'architecte dans la fabrication de la ville moderne et, dans une mise en perspective synchronique, à situer l'architecture comme un art intermédiaire⁴⁶, à partir des médiations architecturales contemporaines engagées à Tallinn, Budapest et Sofia. Ce croisement est-ouest nous permettra alors de définir la médiation architecturale comme une articulation de données endogènes et exogènes à l'architecture qui suppose une objectivation de soi comme un autre, et entraîne une prise de position *écosophique*⁴⁷ faisant appel au devoir de conseil de l'architecte.

⁴⁴ Lipovetsky, G., et Serroy, J., *L'esthétisation du monde: vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.

⁴⁵ Cefai, D., *L'engagement Ethnographique*, Paris, En temps et lieux, EHESS, 2010.

⁴⁶ Ardenne, P., *Un art contextuel: Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de Participation*, Paris, Flammarion, 2004.

⁴⁷ Guattari, F., *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, textes agencés et présentés par Stéphane Nadaud, Paris, Lignes, 2013.

Les mouvements de l'œuvre architecturale et urbaine

Cette inscription de la médiation architecturale dans la déontologie professionnelle des architectes suppose une identification des phases de réalisation de l'œuvre architecturale et urbaine, des moments de concertation et de décision, pour en définir les moyens d'actions. Nous examinerons donc le cadre législatif et réglementaire de la maîtrise d'œuvre architecturale et urbaine avant de définir, à partir d'une mise à distance critique des pratiques professionnelles et pédagogiques, les espaces de rencontres potentielles entre les acteurs de la fabrication de l'œuvre. Nous analyserons ensuite ces différents espaces de rencontres, pour y définir les niveaux de coordination et les pratiques professionnelles (ou scientifiques) dont ils relèvent. Nous en arriverons ainsi à situer la médiation architecturale comme une démarche endogène et exogène à la conception architecturale et urbaine et parviendrons à définir plusieurs types de médiation, qui répondent à des commandes et des pratiques différenciées. Nous pourrons alors statuer sur les types de pratiques engagées par la médiation architecturale, ses différents niveaux d'intervention et sur sa dimension scientifique visant à coordonner une œuvre en mouvement.

I- LA FABRICATION D'IMAGES

« Quand je parle d'ambiguïté, cela ne signifie pas une pensée tremblante qui passe du blanc au noir, et qui affirme le noir, puis le blanc. Je veux parler d'une pensée qui distingue les différents rapports des choses, les mouvements qui les fait participer des contraires »¹.

Les recherches menées sur la transformation de l'image de la ville de Graulhet et sur la métropolisation toulousaine se présentent comme des expérimentations de la coordination d'une œuvre en mouvement. Toutes deux interrogent le positionnement de l'architecte au sein d'une équipe pluridisciplinaire et l'inscription de cette équipe dans un processus en cours : la fabrication d'une œuvre urbaine.

Ces deux recherches concourent à la coordination de plusieurs collectifs d'acteurs (élus, politiques, habitants, associations) et échelles de décisions (région, communauté urbaine, ville) par une série d'interactions (actions-réactions) et de mises en situation qui mettent en mouvement l'œuvre urbaine, et permettent l'élaboration d'une image partagée, tant héritée que projetée. Elles appartiennent donc au domaine de la recherche-action² et investiguent le champ de l'image, comme outil de collaboration et de coordination.

« L'image constitue [...] une catégorie mixte et déconcertante qui se situe à mi-chemin du concret et de l'abstrait, du réel et du pensé, du sensible et de l'intelligible. Elle permet de reproduire et d'intérioriser le monde, de le conserver, mentalement ou grâce à un support matériel, mais aussi de le faire varier, de le transformer jusqu'à en produire des fictifs »³.

Plus précisément, ces deux recherches investiguent le champ de l'image architecturale et urbaine, entendue comme idées (sensibles, sociales, spatiales), figures (analytiques et prospectives) et formes (socio-spatiales). Elles s'appuient sur la capacité de l'architecte à transcrire des perceptions différenciées (des idées) dans des figures spatiales qui coordonnent les acteurs en présence sur un terrain donné.

Ces recherches investiguent donc la fabrication d'images architecturales et urbaines dans le cadre d'une mise en mouvement de l'œuvre urbaine, entendue comme un processus en cours porté par une institution et/ou une collectivité territoriale (une maîtrise d'ouvrage urbaine). Elles s'appuient sur la distinction entre une *œuvre-objet* (l'espace hérité) et une *œuvre-faire*, qui renvoie aux modalités de collaboration entre les acteurs de la fabrication, de l'entretien et de l'occupation de l'espace.

¹ Merleau-Ponty, M., *Parcours deux*. 1951-1961, édition établie par J. Prunair, Lagrasse, Verdier, 2000, p.340

² Crézé, F., *La recherche-action et les transformations sociales*, Paris, l'Harmattan, 2006 et Liu, M., *Fondements et pratiques de la Recherche-action*, Paris, l'Harmattan, collection Logiques Sociales, 1997.

³ Wunenburger, J-J., *Philosophie des images*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. XI.

« La mise en œuvre de méthodes de conception collaborative [...] implique un important recadrage du projet de la part des professionnels, de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre, et singulièrement de l'architecte qui y joue un rôle pivot. C'est au sein d'une « équipe projet » élargie que l'architecte devra insérer ses compétences de créateur, d'inventeur »⁴.

La mise en mouvement de l'œuvre urbaine sert alors à articuler les représentations des différents collectifs d'acteurs (politiques, architectes, habitants, chercheurs) dans des images, des figurations d'idées, permettant d'établir un consensus sur l'espace hérité et ses possibles transformations. Elle renvoie donc à la mise en récit de perceptions et interprétations différenciées qui positionne la figuration d'idées comme un outil de coordination des acteurs et de mise en cohérence des échelles de conception.

« L'image occupe l'espace, tout l'espace, séparant deux types de représentations extrêmes : un concept pur sans image et un contenu empirique, doté tout au plus d'une signalétique langagière. [...] Placer l'image au cœur de l'esprit est peut-être alors le meilleur moyen pour comprendre ses activités, tant dans la science que dans l'opinion, tant dans l'action quotidienne que sur les sentiers escarpés de la création »⁵.

L'élaboration d'une image partagée suppose de comprendre les idées sensibles et sociales des différents collectifs d'acteurs en présence pour élaborer une idée spatiale concertée, mise en scène dans des figures qui associent l'analyse et le projet. Elle constitue ainsi un outil de médiation entre les échelles, les acteurs et les temporalités des projets urbains et architecturaux.

Pour analyser cette médiation par l'élaboration d'images, nous nous attacherons d'abord à comparer les différentes théories de l'interprétation, philosophiques, esthétiques et sociologiques, pour y positionner et affiner la définition de l'image architecturale et urbaine, entre induction, déduction et perduction.

Nous aborderons ensuite les différents positionnements engagés dans l'élaboration d'une image : l'articulation des acteurs suppose en effet une sélection de signes qui répercutent des perceptions différenciées du réel des espaces hérités. Nous examinerons donc ces différentes positions, à partir des catégories définies par Kasimir Malevitch dans *Les arts de la représentation*⁶ : nous situerons ainsi les différentes typologies d'images, issues de plusieurs disciplines (philosophie, art, sociologie), dans leur rapport au réel des espaces vécus et perçus.

Nous nous pencherons ensuite sur la signification de ces positionnements, en les situant dans le champ des pratiques architecturales. Nous examinerons les différentes postures pratiques des architectes, en situant les niveaux d'ouverture de l'œuvre architecturale et urbaine, notamment à partir du cas toulousain et des propositions du Team X. Nous verrons que l'élaboration d'une image architecturale implique ainsi un certain rapport au patrimoine, entre histoire(s) et mémoire(s). Plus encore, nous

⁴ Terrin, J.-J., *Conception collaborative pour innover en architecture : Processus, Méthodes, Outils* Paris, L'Harmattan, 2009, pp ; 142-143.

⁵ Wunenburger, J.-J., *Philosophie des images*, op. cit., p.295

⁶ Malevitch, K., *Les arts de la représentation*, Lausanne, L'âge d'homme, 1994.

tenterons de démontrer que l'élaboration d'une image partagée suppose d'ouvrir le processus de conception aux mémoires sociales, sans pouvoir prédéfinir le résultat escompté : elle *engage* donc l'architecte dans une œuvre en mouvement, dont la coordination conduit au partage de l'image, entre visible et invisible.

1- Les cadres de l'interprétation

Les images architecturales et urbaines apparaissent comme des extériorisations d'une ou de plusieurs idées, qui possèdent des signes qui permettent d'en comprendre le récit. Elles font écho aux théories de l'interprétation qui les situent entre perception, mémoire et anticipation : elles sont donc à la fois une analyse du réel, une synthèse des interprétations des collectifs d'acteurs en présence et une vision prospective qui s'appuie sur les savoirs-faires de l'architecte.

Les images architecturales et urbaines sont des médiatrices⁷ entre les collectifs d'acteurs, entre le réel et le fictif : elles sont des re-présentations⁸.

« L'étude des analyses que Husserl a consacrées [à l'imaginaire] permet d'établir que le mode d'être imaginaire consiste essentiellement en un certain flottement, l'impossibilité de fixer l'objet ou le sujet en un lieu et temps déterminés, la fluctuation et l'ubiquité »⁹.

Elles s'imposent donc comme un partage des mémoires toujours en mouvement et sujettes aux aléas des interprétations individuelles et/ou collectives. Mais elles renvoient aussi à un moment de basculement vers une représentation visuelle et/ou textuelle qui fait appel à l'anticipation : elles s'appuient ainsi sur l'aporie de la philosophie grecque¹⁰ nouant indistinctement la mémoire et l'imagination.

« Il importe donc d'explorer cette entité composite et médiane, aux bords flous, de dégager des représentations spécifiques, avant d'examiner le vocabulaire spécialisé qui offre un grand nombre d'espèces d'images, dont les appellations proviennent de disciplines qui s'ignorent souvent entre elles et qui varient même d'une discipline à l'autre [...] »¹¹.

Signifiant et signifié

Une première approche des théories de l'interprétation est proposée par la sémiotique, utilisée par Alain Renier pour comprendre l'espace, sa construction et ses significations¹². John Locke est le premier à formuler le terme *semiotiké* pour définir une « doctrine des signes » comme programme d'études spécifiques permettant la compréhension du rapport de l'homme au monde¹³. Ce programme n'est

⁷ Wunenburger, J-J., *Philosophie des images*, op. cit., p. 222

⁸ Husserl, E., *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1985.

⁹ Dufourcq, A., *Merleau-Ponty une ontologie de l'imaginaire*, Dordrecht; New York, Springer, 2012, p.2.

¹⁰ Ricoeur, P., *La mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000.

¹¹ Wunenburger, J-J., *Philosophie des images*, op. cit., p. 8

¹² Renier, A., *Espace et Représentation*, Paris, La Villette, 1982 et *Espace : Construction et Signification*, Paris, La Villette, 1984.

¹³ Chadli, E-M., *La sémiotique : de la narrativité à la mise en discours*, Paris, L'Harmattan, 2008.

véritablement repris qu'à la fin du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème}, selon des orientations diverses et partiellement divergentes. Dans son évolution ultérieure, la sémiotique n'a jamais réussi à unifier véritablement ces différentes approches, de sorte que de nos jours, nous ne comptons pas une sémiotique, mais plusieurs partiellement compatibles.

Etienne et Anne Souriau¹⁴ distinguent cependant trois principes fondamentaux à ces sémiotiques. Le premier porte sur l'objet de la sémiotique qui se propose d'étudier les signes dans leur généralité, quelque soit leur support matériel ou leur réalisation, acoustique, gestuelle ou visuelle. Le second porte sur son champ, car elle n'étudie pas seulement les systèmes signifiants primaires, mais aussi les systèmes secondaires qui s'érigent à partir d'un système primaire appréhendé dans sa globalité comme élément signifiant. Le troisième, lui, porte sur la méthode sémiotique qui étudie les signes en tant que système codifié, en analysant à la fois la syntaxe et la sémantique, tout autant que leur pragmatisme.

La sémiotique, de tradition plutôt européenne, introduit donc plusieurs niveaux d'interprétation des signifiants et des signifiés. Ses principaux représentants, comme Louis Ferdinand de Saussure, l'ont utilisé selon différentes approches comme celle de l'interprétation linguistique ou logistique. Saussure¹⁵ isole en effet comme unités institutives de la langue les phonèmes et monèmes. Les phonèmes sont dépourvus de sens, alors que les monèmes sont des unités minimales de signification : les premiers renvoient aux sons et au signifiant, tandis que les seconds renvoient aux concepts et au signifié. Il existe selon lui deux spécificités relationnelles entre sons et concept, arbitraire ou motivée, et trois types de relation : l'opposition, la communication et la permutation. Le rapport entre signifiant et signifié se cristallise alors dans trois catégories de signes : le signe plastique qui se caractérise par la couleur, la forme, la composition ou encore la texture du signifiant, le signe linguistique qui correspond au langage verbal, et le signe iconique qui opère par analogie du réel.

L'image architecturale et urbaine semble donc appartenir à la fois au signe plastique, par la composition d'une figure et la construction d'une forme, au signe linguistique, par le dialogue avec les acteurs, et au signe iconique qui propose une interprétation du réel pour le transcender. Elle se situe donc dans le champ du visuel et construit un sens, à priori motivé, par des itérations entre visible et invisible, par des permutations entre signifiant et signifié, qui contribuent à la rendre explicite et partagé.

La relation entre *Form* et *Design*¹⁶, entre l'idée et la figure, entre le signifiant et le signifié, apparaît comme le fruit d'une interaction du concepteur avec son environnement matériel et immatériel : l'image architecturale et urbaine se construirait ainsi dans le temps long des dialogues et confrontations aux différentes réalités. Elle introduit donc un rapport au réel, exprimé dans la composition de signes qui anticipe sa transformation.

¹⁴ Souriau, A. et E., *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF/Quadrige, 2010 (1^{ère} édition 1990).

¹⁵ Bailly, C., et Sechehaye, A., *Cours de linguistique générale de Louis-Ferdinand De Saussure*, Paris, Payot et Rivages, 1995 (1^{ère} édition 1967 pour les notes et commentaires de Tullio de Mauro).

¹⁶ Kahn, L-I., *Silence et Lumière*, Paris, Linteau, 1996.

« [...] l'art produit des représentations nouvelles et [...] c'est par ces représentations que notre perception de la réalité et, donc, notre compréhension de cette réalité et, donc encore, notre action sur ou dans cette réalité, se transforment ».¹⁷

L'image architecturale et urbaine fait donc appel au réel, ou à la réalité, qu'elle se propose de transformer, ou dont elle transforme les représentations mentales.

L'introduction de l'objet référent

Le réel devient ainsi un objet référent, que la sémiologie, de tradition plutôt américaine, introduit dans les cadres de l'interprétation. S'inscrivant plus dans une interprétation philosophique des signes, Charles Sanders Peirce¹⁸ retient en effet le signe comme une relation solidaire entre trois pôles : l'objet est le référent du signe, le signifiant en est la face perceptible, ce qu'il donne à lire et qui permet d'accéder au signifié par l'interprétation. Dès lors, les signes sont une matérialité perceptible grâce à l'un de nos sens, ils sont un outil de communication et de déduction, fondamentalement lié à la culture du concepteur et du spectateur¹⁹.

Peirce distingue trois grands types de signes qui se caractérisent par la relation qui existe entre le signifiant et l'objet²⁰. Le premier, *l'icône*, correspond à la classe des signes dont le signifiant entretient une relation d'analogie avec ce qu'il représente. L'icône est ainsi une figuration du réel qui fait appel à la mémorisation et qui présuppose l'adéquation entre l'objet et sa représentation. Le second, *l'indice*, correspond à la classe des signes qui entretiennent avec ce qu'ils représentent une relation causale de contiguïté physique. C'est le cas des signes dits « naturels » qui fonctionnent comme indice d'une réalité vécue, comme la pâleur d'un visage ou la fumée du feu. Le signe fonctionne là comme une trace et semble renvoyer à l'expression d'une interprétation du réel, voire à une impression sensible qui prolonge le réel en exprimant la perception. Le troisième type de signe, *le symbole*, entretient avec l'objet référent une relation de convention : le signe devient alors des représentations identitaires, comme le drapeau d'un pays permet son identification.

La sémiologie informe donc sur la notion d'objet représenté et place la figuration comme *icône* et *indice* d'une idée composée. Mais elle permet également d'appréhender le processus par lequel un objet architectural peut devenir *le symbole* d'une ville ou d'un pays, dans une contraction qui lie la forme architecturale à son territoire et/ou à son programme. Elle explique ainsi les tentatives de marquer l'espace et le temps par une image architecturale et urbaine qui lie le commanditaire et l'architecte dans une relation dialectique. L'image *symbole* devient une expression de *l'imaginaire du politique*²¹ qui exprime une relation privilégiée entre le concepteur et son maître d'ouvrage. C'est en ce sens que nous avons pu démontrer, à l'issue de la recherche doctorale, que

¹⁷ Péquignot, B., *Recherches sociologiques sur les images*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.8

¹⁸ Pierce, C-S., *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

¹⁹ Deledalle, G., *Lire Peirce aujourd'hui*, Paris, Universitaires, 1990.

²⁰ Miéville, D., *Charles Sanders Peirce : Apports récents et perspectives en épistémologie, Sémiologie, Logique : Actes Du Colloque, Neuchâtel 16-17 Avril 1993*, Centre de recherches sémiologiques, Université de Neuchâtel, 1994.

²¹ Wunenburger, J-J., *Philosophie des images*, op. cit., p. 277

L'élaboration de l'image architecturale et urbaine parisienne articule les représentations politiques nationales et locales, en leur donnant des figures et formes symboliques de *Paris-Capitale* et *Paris-Commune*²².

La sémiologie ne précise cependant pas la nature de l'objet référent et se limite à l'analyse du signe en soi. Or, les analyses des projets urbains parisiens nous ont montré que l'objet référent du signifiant et du signifié peut être réel (une trace historique comme le plan Turgot pour le PSMV du Marais) ou imaginé (les peintures de Maurice Utrillo pour le projet de conservation-restauration de Montmartre établi par Claude Charpentier). L'image architecturale et urbaine prend donc le réel comme objet référent, mais va également puiser dans l'histoire et dans l'art, ou dans d'autres disciplines, des signes qu'elle introduit comme système référentiel.

« Dans une situation de conception architecturale, une référence est un élément externe que l'architecte trouve de manière consciente ou non et qui sert d'élément stimulant à la création. Une référence n'existe pas en soi. [...] Mais si cette image a participé à son processus de conception d'une manière ou d'autre, nous pourrions dire là que l'image est ou a été une référence pour ce projet. L'architecte a utilisé -s'est référé à- cette image particulière, d'une manière ou d'une autre, selon quelque procédure, pour construire une idée ou son projet »²³.

L'image architecturale et urbaine suppose donc l'existence de plusieurs objets référents, que la composition de signes met en récit dans la figuration. Cette multiplication de l'objet référent renvoie aux perceptions différenciées des collectifs d'acteurs et aux nécessaires investigations que nous avons du mener dans la recherche sur la transformation de l'image de la ville de Graulhet. Il existe en effet plusieurs objets référents, qui s'inscrivent dans différents milieux sociaux (artistes, habitants de longue date, immigrés, élus, permanents des services techniques) et reflètent différentes mémoires collectives. L'élaboration d'une image architecturale et urbaine partagée s'inscrit donc dans la construction d'un système référentiel commun, sur lequel peut se fonder le partage du signifié et la figuration du signifiant.

Entre interprétation et création

L'interprétation de l'image renvoie également à son processus de création. Le sens de l'image ne peut alors se dévoiler qu'en posant à la figuration de l'idée des questions que son auteur ne se posait pas et dont le plus souvent il n'imaginait même pas qu'elles puissent jamais être posées.

« Seule la recréation permet [...] de saisir l'œuvre étudiée dans son individualité et de la comprendre : de retrouver non seulement les procédés formels mais surtout les qualités et les états d'âme dont elle résulte, de prendre conscience des rapports de signification entre les parties et le tout, de mettre

²² Sandrini, C., *Politique urbaine et mémoire collective*, Paris, L'Harmattan, 2013.

²³ Scaletsky, C.-C., *Rôle des références dans la conception initiale en architecture : Contribution au développement d'un Système Ouvert de Références au Projet d'Architecture, le système « kaléidoscope »*, Doctorat de l'Institut National Polytechnique de Lorraine, Discipline: Sciences de l'Architecture (Paul, J.-C., dir.), mars 2003.

en lumière les caractères qui rendent cette œuvre dans son individualité digne d'être étudiée, car ils lui confèrent sa valeur artistique : sa capacité de parler aux êtres humains et de les émouvoir longtemps après avoir été créée et très loin de son lieu de naissance »²⁴.

L'interprétation se positionne alors dans un temps, celui de l'analyse, et vise à reconstituer le processus de création dans une démarche d'investigation laissant place au sensible de la conception, composition et/ou construction. Elle articule ainsi la décomposition à la recomposition, se positionnant dans l'action poétique, envisagée à l'aune des apports de René Passeron²⁵.

Créé par Paul Valéry en 1937²⁶, la poétique tente d'infléchir le traditionnel recueil de règles prescrites aux poètes vers une discipline plus objective, consacrée aux phénomènes réels d'élaboration du poème. Quarante ans plus tard, c'est le groupe de *Recherches esthétiques du CNRS*, devenu en 1984 le groupe *Philosophie de l'art et de la création*, qui élargit cette position à tous les secteurs de l'art. Il impose ainsi la spécificité de la poétique comme étude de structure dynamique qui relie l'auteur individuel ou collectif à son œuvre.

Mais Paul Ricœur place également l'interprétation dans un mouvement de décomposition/composition. Il parvient en effet à la distinction d'une herméneutique de l'archéologie, orientée vers le l'accumulation de savoirs, d'une herméneutique de la téléologie²⁷, amplifiante, phénoménologique, attentive au surplus de sens.

Les règles de l'herméneutique ont été codifiées à la fin du 18^{ème} siècle : elles passent d'abord par l'interprétation grammaticale, comprise comme comparaison des variantes et des passages analogues, et par l'interprétation allégorique selon le modèle de l'interprétation des symboles bibliques²⁸. L'interprétation grammaticale cherche ainsi à établir le sens exact des mots, surtout pour les textes anciens dont la compréhension immédiate s'avère difficile : elle y substitue des termes nouveaux permettant de saisir le sens originel. L'interprétation allégorique, elle, substitue au sens ancien un sens nouveau en rapprochant le texte de l'univers intellectuel contemporain de l'interprétation. Ces deux méthodes s'opposent et s'interpénètrent continuellement : l'interprétation grammaticale, en effet, ne se limite pas à rechercher le sens des mots isolés, mais établit le sens de l'ensemble par une démarche dialectique qui va du détail au tout et du tout aux parties.

A la fin du 19^{ème} siècle, l'herméneutique devient une méthode spécifique de l'histoire des idées : celle de la compréhension où la subjectivité a une part active, en opposition à l'explication propre aux sciences exactes. Pour Wilhem Dilthey, cette compréhension implique ainsi *l'empathie*, c'est-à-dire un rapport à la fois affectif et

²⁴ Pomian, K., *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 354-355.

²⁵ Passeron, R., *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1986.

²⁶ Valéry, P., *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938.

²⁷ Ricœur, P., *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965

²⁸ Mussner, F., *Histoire de l'herméneutique, de Schleiermacher à nos jours*, Histoires Des Dogmes, Paris, Cerf, 1972.

intellectuel à l'esprit des textes interprétés dont il s'agit de restituer l'intention originelle²⁹.

L'herméneutique vient ensuite à être appropriée par l'école Husserlienne pour devenir une méthode de description phénoménologique d'interprétation du sens de l'existence humaine. Pour Martin Heidegger, par exemple, il n'existe pas d'interprétation extérieure objective : le « cercle herméneutique »³⁰ conditionne toute compréhension par une anticipation et une participation commune à l'auteur et au lecteur. Toutes deux appartiennent au monde de l'expérience, de l'histoire et du langage et conditionnent une sorte de précompréhension dans l'interprétation.

« L'interprétation suppose, -contrairement à l'herméneutique qui cherche dans le texte un « vrai » texte- que l'on pense le sens d'un texte comme le résultat d'un processus de production qui détermine non seulement sa forme, mais sa signification et par là sa ou ses compréhension(s) possible(s) par un lecteur »³¹.

L'herméneutique du 20^{ème} siècle prolonge la pensée phénoménologique et l'ancre dans l'explication historique, psychanalytique ou sociologique d'un texte. Jean-Jacques Wunenburger distingue ainsi l'herméneutique réductrice et l'herméneutique amplificatrice, qui s'attache à comprendre le discours de l'image en l'attachant aux conditions de sa production³².

Paul Ricoeur, quant à lui, place la permanence de l'œuvre d'art et de l'émotion-réflexion qu'elle suscite dans sa capacité à dépasser l'archéologique et le téléologique, en créant des mouvements de l'un vers l'autre³³. Il pointe ainsi le mystère de la création comme interprétation du monde : l'archéologie, en effet, ramène l'œuvre d'art à une expression de ce qui existe déjà, à la *mimesis*, alors que la téléologie lui accorde le statut de finalité, de projet à faire advenir. Il pose ici les bases d'une interprétation de l'image architecturale et urbaine médiatrice entre interprétation et création, entre références conceptuelles et réalités, entre conception et réception.

« L'une des principales questions qui traversent les recherches herméneutiques contemporaines est de savoir comme « passer » de soi à autrui, de l'immanence à la transcendance, de ce que Levinas appelle l'économie du même à l'eschatologie de l'infini »³⁴.

La notion de perduction, introduite par Leonardo Piasere³⁵, se présente alors comme un outil pour construire ce passage, entre déduction et induction, entre archéologie et téléologie. Elle ouvre la compréhension à la multiplicité des individus et, ce faisant, renvoie à l'idée d'une connaissance acquise par interaction, par répétition et par approximation. L'image architecturale et urbaine devient dès lors une œuvre liée à son ou ses auteur(s) et son ou ses spectateurs(s). En ce sens, elle est un outil de médiation

²⁹ Gens, J-C., *La pensée herméneutique de Dilthey : Entre néokantisme et phénoménologie*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002

³⁰ Ferrié, C., *Heidegger et le problème de l'interprétation*, Paris, Kimé, 1999.

³¹ Péquignot, B., *Recherches sociologiques...*, op. cit., p. 30.

³² Wunenburger, J-J., *Philosophie des images*, op. cit., pp.78-80

³³ Ricoeur, P., *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Éditions Esprit, 1995, p. 36.

³⁴ Kearney, R., « Vers une herméneutique diacritique du passage » en dialogue avec Jean Gresih, in *Le souci du passage, mélanges offerts à Jean Greisch*, Textes réunis par Capelle, P., Hébert, G., Popelard, M-D., Paris, Cerf, 2004

³⁵ Piasere, L., *L'ethnologue Imparfait : expérience et cognition en anthropologie*, Paris, EHESS, 2010.

qui dispense un contenu dans un signe iconique ou indiciel des intentions de sa création.

Mais l'émancipation du spectateur³⁶ peut l'amener à participer à la fabrication de l'image. La recherche menée à Graulhet a ainsi d'abord comporté une série de dialogues avec les collectifs d'acteurs pour situer leurs perceptions de l'espace référent. Ancienne capitale régionale de la fabrication d'objets en cuir, le déclin de cette activité et l'installation d'artistes de rue obligeaient en effet à expliciter les différentes interprétations du présent de la ville et de son histoire. Des observations récurrentes ont ensuite permis de situer les usages de l'espace et leurs natures individuelle ou collective, répétées ou exceptionnelles. La comparaison entre les discours (mémoires pensées) et les usages (mémoires vécues) a alors permis de définir une image urbaine héritée, figurée dans des plans et coupes analytiques, des textes et des catalogues photographiques.

La phase de figuration d'une image projetée partagée a mis en scène les différents collectifs d'acteurs, pour qu'ils participent concrètement à la composition du signifiant. L'organisation d'ateliers participatifs, en lien avec les dispositifs mis en place par la Régie de territoire, a ainsi permis l'implication des « spectateurs » du projet de redynamisation urbaine porté par la municipalité et la communauté de commune. Ces ateliers et la diversité des figurations adoptées (numérique, photographique, textuelle, planaire) a permis de tester les réactions des collectifs d'acteurs et d'arriver, par croisement avec les projets étudiants, à proposer des figures de plusieurs natures et à plusieurs échelles : un nouveau blason pour la ville, un nouveau plan touristique et une constellation de petites interventions destinées à mettre en valeur et en lien les différents patrimoines : le « champ des possibles ». L'image ainsi créée véhiculait l'idée d'une ville encore agricole, au patrimoine médiéval remarquable et animée par des manifestations artistiques.

Le spectateur-acteur peut donc intervenir dans la mise en mouvement de l'œuvre pour y signifier ses impressions ou son interprétation du réel. Il revient alors au concepteur d'intégrer cette participation à *l'œuvre-faire*, pour délimiter les conditions du partage de l'image, tant sensible que conceptuel. *L'œuvre-objet* devient le témoin de *l'œuvre-faire* et s'ouvre à l'interprétation et/ou à la participation du ou des spectateurs : elle est une image qui véhicule une interprétation du contexte de sa création, un discours plastique, et transforme la perception sensible de la réalité.

2- Un rapport au réel

Cette ouverture de l'image aux différents collectifs d'acteurs suppose un positionnement du concepteur, tant dans la construction d'un système référentiel commun que dans l'articulation des perceptions de la réalité. Plus encore, il lui appartient de positionner ces perceptions dans le rapport qu'il entretient, personnellement, avec les réels des espaces vécus. La figuration devient ainsi une

³⁶ Rancière, J., *Le spectateur émancipé*, op. cit.

transgression de l'interdit originel de la représentation³⁷ qui suppose d'articuler le visible, l'invisible et le sensible.

« La gestation de l'image a lieu dans ce rapport consubstantiel entre le visible et le sensible, entre un corps et un autre. [...] L'image [...] permet de penser autrement, de substituer aux notions de « concepts », « idée », « esprit », « représentation », des notions comme « articulations », « niveaux », « charnières », « pivots », « configurations », qui frayent les passages, conservent la complexité et l'épaisseur du monde »³⁸.

La représentation devient un *faire être présent*³⁹ qui surmonte la distance temporelle pour conserver son appartenance à l'environnement originel et l'intégrité de sa signification. Elle devient le témoin d'un rapport au réel qui qualifie l'image architecturale et urbaine, entre reproduction, interprétation, décomposition et abstraction.

La reproduction du réel

La représentation peut ainsi agir comme témoin de la réalité, comme la photographie témoigne de la société dans ses instantanés. Alberto Manguel⁴⁰, dans son *Livre d'images*, décrit le réalisme de la photographie au service d'un engagement politique : *l'œuvre-objet* devient un double témoin, de la société qu'elle imprime sur papier et de l'univers conceptuel du photographe qui, par sa prise de vue, nous délivre un message que nous sommes libres, nous aussi, d'interpréter. L'image ainsi créée est *conforme* à la réalité : elle la reproduit dans une adéquation du signifiant et de l'objet qui reste toutefois ouverte à la réception de l'œuvre.

Parfois, l'artiste cherche cependant à *contrarier* ce dessein de la représentation : il exagère les traits, caricature ou déforme le réel pour en saisir le caractère⁴¹. L'image peut représenter de manière mimétique la réalité et placer, dans le même temps, le spectateur comme miroir de cette réalité. Le portrait devient alors un miroir de la réalité, auquel le spectateur offre aussi son visage, en lui prêtant sensibilité et raison. *L'œuvre-objet* devient un vecteur qui place le spectateur à la fois au dedans et au dehors de la toile, entre le regard porté sur l'autre absent et celui porté sur le soi présent : le spectateur entre ainsi en *résonance intérieure* avec l'auteur⁴².

La représentation et reproduction du réel peuvent également devenir subversives, pour manipuler le spectateur de manière consciente ou inconsciente et devenir une image *doublure*⁴³ qui occulte la vérité pour la remplacer. L'Alcibades, artiste baroque et fils d'une esclave et d'un architecte qui vécut au 18^{ème} siècle, place ainsi dans le sanctuaire du Congonhas, au Brésil, les douze prophètes comme des « illuminados qui, dans l'Ancien Testament, préparent la venue du Messie ». Et, de fait, il participe à

³⁷ *L'interdit de la Représentation, Colloque de Montpellier 1981*, Paris, Seuil, 1984.

³⁸ Triki, R., *L'image, Ce que l'on voit, Ce que l'on crée*, Paris, Larousse, 2008, p.161.

³⁹ Gadamer, H.-G., *Vérité et Méthode*, Paris, Seuil, 1996.

⁴⁰ Manguel, E., *Le livre d'images*, Paris, Actes sud, 2001.

⁴¹ Triki, R., *L'image*, op. cit., pp.66-82.

⁴² Sers, P., *Résonance Intérieure : Dialogue sur l'expérience artistique et l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Paris, Klincksieck, 2003.

⁴³ Triki, R., *L'image*, op. cit., pp. 91-97.

la politique de « blanchiment » de la « population multicolore du Brésil »⁴⁴ : son œuvre devient le vecteur d'une incompréhension et d'une occultation du réel, tout en se mettant au service d'un pouvoir qu'il appréhende.

L'interprétation du réel

La représentation interprétative du réel se caractérise par un signifiant qui révèle à la fois l'objet réel et son sens. Elle dépasse le cadre de la stricte *image fonctionnelle*⁴⁵ pour dévoiler une double signification, dans une sorte de *connivence* avec l'auteur qui nous fait partager ses niveaux de compréhension. Certains portraits peuvent en effet exprimer les deux faces d'une personnalité, dissociée entre personnage public et intériorité.

« Le génie de Lavinia Fontana est là : dans le portrait qu'elle a peint de Tognina, le modèle public et la personne secrète, la jeune fille et le chien, la belle et la bête ne sont plus séparées »⁴⁶.

Cette interprétation de la personne représentée nous fait pénétrer dans son mode d'être, et renvoie son regard au spectateur, plongé dans l'affirmation d'une personnalité multiple.

En ce sens, la représentation devient une *énigme* que le spectateur cherche à découvrir. L'œuvre s'ouvre au spectateur en lui offrant un système de signes complexes et présentés dans l'intention expresse d'être interprété. *Le surréalisme et la peinture*, peint par Max Ernst en 1942 est à cet égard édifiant⁴⁷. Il représente la famille de Loplop, son oiseau fétiche : d'un côté, cet oiseau prend soin de sa famille, de l'autre il peint un univers céleste qui marque l'invention d'une nouvelle technique, faite de boîtes suspendues à une ficelle et déversant de la peinture liquide. De cette dissociation, Max Ernst fait un message pour échapper aux dogmes surréalistes qui, selon lui, aboutissent dans une impasse : l'oiseau s'occupe de lui-même ou de sa famille, ce qui rompt avec le principe de l'artiste isolé dans son atelier, que Max Ernst considère comme une cellule stérile. La nouvelle technique représentée sur ce tableau est également une invitation à dépasser les techniques imposées par le mouvement surréaliste : la représentation est ainsi un message libérateur qui se dégage de l'obligation d'appartenance à un groupe.

L'interprétation du réel laisse aussi place aux fantasmes qui peuvent canaliser l'ensemble de la perception d'un univers singulier. *L'image fantasmée*, à l'instar des représentations de la femme voilée décrites par Rachida Triki⁴⁸, est persistante et amène l'auteur à transgresser un phénomène culturel pour le déconstruire et en montrer les subtilités. L'image créée peut ainsi devenir un cauchemar pour le spectateur, plongé dans la volonté de dépasser les catégories conscientes et inconscientes de la perception : les œuvres de Maria Gartner montrent des

⁴⁴ Manguel, E., *Le livre...*, op. cit., pp. 255-258.

⁴⁵ Joly, M., *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1993.

⁴⁶ Manguel, E., *Le livre...*, op. cit., p. 145.

⁴⁷ Spies, W., *Max Ernst, Sculptures, Maisons, Paysages. Catalogue d'exposition*, Paris, Dumont-Centre Pompidou, 1998.

⁴⁸ Triki, R., *L'image*, op. cit., pp. 83-90.

personnages mi-homme mi-bête, proche d'un monde irréel, tandis que Jérôme Bosch additionne les scènes et les personnages au sein d'une œuvre unique. L'image est ici kaléidoscopique, faite de multiples fragments et offre de multiples combinaisons.

« La description d'un sujet au moyen de ses différentes parties, sorte de recreation formelle grâce à une collection de métonymies visuelles, passe d'un vocabulaire iconographique conventionnel à un vocabulaire dans lequel aucun signe, lorsqu'il devient apparent, ne correspond plus à un sens commun »⁴⁹.

La décomposition du réel

La représentation décomposée du réel se réfère alors à ce que Kasimir Malevitch appelle *la déformation picturale des phénomènes*⁵⁰, pour laquelle le signifiant est une décomposition de l'objet.

Figurative ou non, cette décomposition nous montre une réalité déformée et nous plonge dans un univers onirique où il reste possible de reconnaître (de reconstituer) la réalité. Lyonel Feininger est à cet égard particulièrement intéressant : ses œuvres nous montrent toujours une image décomposée au sein de laquelle nous pouvons identifier les lignes de la réalité⁵¹. Le processus de composition est à l'origine de cette *image en scène*, puisque le peintre reproduit d'abord la réalité avant de la décomposer pour en représenter sa perception. L'image montre ainsi la perception d'un paysage reconnaissable, comme la place et la cathédrale de Halle (Allemagne) : elle témoigne du rapport de l'auteur avec son environnement et met en image la nature du sentiment⁵².

Mais la décomposition du réel peut également se faire violente, comme en témoigne les œuvres de Picasso et plus particulièrement leur rapport avec son modèle, Dora Maar, sans cesse représentée par parties.

« Dans l'esprit de Lacan, la cas de Dora Maar illustre les théories psychanalytiques d'identité qu'il avait élaborées quelques années plus tôt. Selon lui, notre identité naît des images-miroirs qui existent en dehors de nous : c'est par cette « identification aliénante » que nous apprenons à nous voir »⁵³.

La décomposition permanente du visage du modèle entraîne un morcellement de l'identité. La destruction et recombinaison de l'objet représenté et le morcellement du signifié empêche le modèle de se reconnaître : elle aboutit à l'élaboration d'une *image* qu'Alberto Manguel qualifie de *violente* et que Rachida Triki catégorise comme *ob-scène*, caractérisant une forme de néantisation de la réalité et de ses perceptions.

⁴⁹ Manguel, E., *Le livre...*, op. cit., p. 181.

⁵⁰ Malevitch, K., *Les arts de la représentation*, op. cit., p.

⁵¹ Tobien, F., *Lyonel Feininger*, Paris, Imprimerie des Arts et Manufactures, 1989.

⁵² Triki, R., *L'image*, op. cit., pp. 105-111

⁵³ Manguel, E., *Le livre...*, op. cit., p. 230

L'abstraction du réel

Cette néantisation apparaît cependant comme essentielle à l'imagination⁵⁴ : elle caractérise une forme d'abstraction du réel qui permet d'en envisager la transformation. Cette abstraction nous avait paru la clef d'une néantisation du contexte social et urbain dans la conception de l'image architecturale et urbaine parisienne. Elle renvoie à *la révélation des sensations du monde* et caractérise une représentation qui s'affranchit du réel pour représenter une expérience subjective.

« C'est en déstabilisant la vision ordinaire et l'acception commune des lieux que l'art arrive à faire passer la sensation du vécu et de l'émotion dont est chargée notre expérience. La transgression, loin d'être une opération contre nature ou contre la nature, renoue avec l'expérience du monde, non pas celle d'un monde organisé et structuré en pensée, mais celle de l'être au monde »⁵⁵.

L'absence de représentation figurative est ainsi tout de même une image récit : comme l'écriture automatique des surréalistes ou l'action painting de Jason Pollock, les tableaux de Joan Mitchell ne représentent qu'une impression, un sentiment, une sensation. Le règne du sensible correspond alors à une impression de l'esprit et du corps que nous sommes libres d'interpréter, sans pouvoir conclure sur la signification de l'image,

« parce que notre tentative, à nous, spectateurs, de lire ce qui est par essence illisible ne peut compenser l'absence délibérée d'un code déchiffrable par un sens que nous inventons et débrouillons en même temps »⁵⁶.

L'image absence, telle que présentée par Alberto Manguel, ne possède en effet pas de signe : il est donc impossible de les déchiffrer et d'accéder aux intentions qui en sont l'origine. Bien plus qu'une ouverture, cette absence crée un mouvement du spectateur vers l'auteur : la compréhension de l'image est assujettie à une introspection qui place le spectateur comme l'Autre de cette réalité.

Mais *la révélation des sensations du monde*, liée à l'expérience suprématiste chère à Kasimir Malevitch, suppose de représenter des objets qui existent au monde en même temps que l'impression qu'ils provoquent.

« Le développement du suprématisme suit deux méthodes pour exprimer les éléments de la sensation du monde : la méthode « spatiale » et celle de la « peinture de chevalet »⁵⁷.

L'image architecturale et urbaine participe à cette révélation : elle en possède des signes reconnaissables qu'il s'agit d'interpréter. La coordination de *l'œuvre-faire* cherche en effet à comprendre les sensations du monde, puis à contrôler sa représentation afin qu'elle apparaisse aux spectateurs et leur permette de participer. Elle produit ainsi un sens, une idée à la fois sociale, sensible et spatiale, par la création et l'invention d'une figure (voire d'une forme) au delà du réel mais qui, paradoxalement, manifeste une sensation qui y prend naissance.

« Ainsi la fonction de représentation se joue-t-elle dans les comportements : il ne s'agit plus aujourd'hui de dépeindre de l'extérieur les conditions de

⁵⁴ Sartre, J-P., *L'imaginaire : Psychologie Phénoménologique de L'imagination*, Paris, Gallimard, 1986 (1^{ère} édition 1936).

⁵⁵ Triki, R., *L'image*, op. cit., p.116

⁵⁶ Manguel, E., *Le livre...*, op. cit., p. 60

⁵⁷ Malevitch, K., *Les arts...*, op. cit., p.11

production, mais d'en mettre en jeu la gestuelle, de décrypter les rapports sociaux qu'ils induisent »⁵⁸.

Les travaux de Francis Alÿs, artiste belge aiguisant son regard sur le monde par des performances ou des montages vidéos, sont une expression de ce type de représentation : ils mettent en scène un paysage mental, issu de l'interprétation sociale et sensible d'un contexte (Mexique, Afghanistan, Turquie, ...) et/ou d'une situation (la marche, le nettoyage, la réparation)⁵⁹. L'artiste met en scène ses actions et se présente en mouvement, dans une ville qu'il utilise comme une matière, un espace à traverser. Il en résulte des assemblages, des installations, des outils de spéculation artistique, tout un attirail dialectique dont l'esthétique conjugue le quotidien et le bricolage. L'équation *image-mouvement*, terrain, situation et titre, donne ainsi à lire la position de l'auteur, tant dans des éléments isolés de sa production que dans l'ensemble de son œuvre.

Dés lors, la notion d'image est bien plus qu'un outil de médiation entre l'auteur et le spectateur : elle les rattache au monde. A la fois miroir et énigme de la société, elle est toujours *une image singulière*⁶⁰, qui s'attache et se détache d'un temps pour s'ouvrir à l'appréciation qualitative et à la participation des spectateurs.

Les images créées durant les semaines architecturales de médiation du Mirail sont à cet égard caractéristiques d'une représentation du réel et de sa réception de cette représentation par les usagers-habitants du quartier de la Reynerie. Nous saisissant de l'opportunité de passer une semaine en immersion sur le terrain, nous avons placé les étudiants en position de médiateurs, chargés de véhiculer les transformations portées par le projet métropolitain (la médiathèque Grand M, la maison de l'image) et de tester la réaction des usagers-habitants par plusieurs actions urbaines collectives, coordonnées par l'équipe d'enseignants-chercheurs.

La création d'une signalétique pour la médiathèque Grand M, le marquage dans le réel du périmètre de la future maison de l'image et la collecte des mémoires ont été l'occasion d'une rencontre avec les usagers-habitants, durant lesquelles il a été aisé de nouer le dialogue et de recueillir leurs impressions. Les rencontres créées par ces installations ont été ensuite croisées avec des analyses plus objectives de l'histoire du Mirail, de sa gouvernance et de sa structure sociale. Elles ont permis aux groupes (enseignants-chercheurs et étudiants) de réaliser des performances collectives sur le marché de la Reynerie et, ainsi, d'élaborer une image partagée, croisant le réel du projet métropolitain et le vécu des usagers-habitants.

Le fil métropolitain, constitué de bandes de tissus nouées par les acteurs présents sur le marché, est en effet l'expression d'un lien invisible entre le Mirail avec sa métropole : il présente une image, véhiculée par l'action participative, un film et des photos, qui rassemble les acteurs de terrains autour du projet métropolitain (Document 16.5). Le tripode de grandeur conforme, présenté sur le même marché l'année suivante a, lui, été l'occasion de prolonger ce fil en plaçant les usagers-habitants au cœur du processus de transformation du Mirail. Réalisé par les étudiants

⁵⁸ Bourriaud, N., *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 1998, p.68

⁵⁹ <http://www.francisalys.com/>.

⁶⁰ Triki, R., *L'image*, op. cit., pp. 98-104

pour symboliser la figure architecturale du tripode, cette production est devenue un instant un lieu de fabrication participative de petites maquettes de bâtiments et de biscuits en forme de tripodes.

Accompagné par un dispositif scénique restituant la ballade des tripodes au sein de la métropole toulousaine (Document 19.3), cette action participative a été l'occasion d'informer les usagers-habitants (et les élus en campagne) sur l'histoire du Mirail et de la replacer dans les perspectives du projet de renouvellement urbain de la Reynerie. La construction et la présentation de la table des mémoires ont organisé les conditions de constitution d'un système référentiel commun d'une image métropolitaine (Documents 21.4 et 21.5). Accompagné d'une reconstitution de l'œuvre urbaine du Mirail et de représentations des mémoires habitantes, la table des mémoires s'est offerte à l'interprétation et à la transmission de perceptions croisées du réel.

En ce sens, l'équipe d'enseignants-chercheurs, les étudiants et les acteurs de terrain, sont entrés en mouvement avec les *nodosités* de l'histoire⁶¹ où se croisent les stratégies urbaines, le projet architectural et urbain, et les impressions sensibles des acteurs de la fabrication de la ville.

3- Un positionnement patrimonial

La fabrication d'une image architecturale et urbaine semble donc se situer dans une position intermédiaire qui articule le passé et les histoires, le présent et les mémoires, le futur de l'objet à construire ou des activités à organiser. Elle s'inscrit dans une temporalité⁶², où *le brûlant aujourd'hui* est sans cesse tiraillé entre *le passé efficace* et *le futur prometteur*.

La coordination de l'œuvre en mouvement et de ses représentations politiques et sociales est alors l'occasion d'exprimer un positionnement, à l'intersection des temps, des échelles et des acteurs. Bien plus qu'un exercice de style, l'image architecturale et urbaine devient une représentation des contradictions, dont la composition donne à lire les compromis, les conflits et les mouvements des collectifs d'acteurs. La critique objective du réel s'accompagne d'une position médiane qui implique une prise de position patrimoniale entre histoire(s) et mémoire(s), pensées et vécues.

La confrontation des postures

Dans *La règle et le modèle*⁶³, Françoise Choay parvient à une réduction des potentiels d'action dans deux postures pratiques qu'elle oppose. La première posture consiste, en se basant sur la perspective, dans l'application de principes et de règles ordonnés à une nouvelle conception, tandis que la seconde, en lien avec l'utopie, réside dans la reproduction de modèles. Comme le souligne Jean-Pierre Boutinet et Hubert Damisch⁶⁴, ces deux postures se trouvent cependant toujours réunies au sein d'un

⁶¹ Adorno, TW, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.

⁶² Papillault, R., *Les Temps De L'urbanisme. Toulouse Le Mirail, 1962-1972*, Paris, Programme de recherche *Les temps de l'urbanisme : enquêtes d'histoire orale*, 1996.

⁶³ Choay, F., *La règle et le modèle*, Paris, Seuil, 1980

⁶⁴ Damisch, H., « Aujourd'hui l'architecture », in *Le temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, 1981, pp.463/480

même projet « qui se donne à la fois comme modèle et comme règle, c'est-à-dire comme mimesis, modèle idéal, et comme mathesis, règle de mesure »⁶⁵.

Françoise Choay a également distingué en 1965⁶⁶ deux postures pratiques face à la temporalité : le progressisme qui stipule que le combat pour la survie de l'homme et l'amélioration continue de ses conditions de vie passe par l'organisation rationnelle de la société, et le culturalisme qui estime, lui, que ce combat suppose une rupture du processus historique et qui s'engage dans la défense d'un patrimoine traditionnel.

Elle pousse plus loin l'exploration de ces deux postures en établissant une autre distinction entre les théories pré-urbanistes et les théories de l'urbanisme. Elle explique ainsi que durant les prémisses de la définition de la discipline, les pré-progressistes se rangeaient du côté de la croyance dans le progrès social et prônaient le recours à la technique et à la science pour l'édification d'une ville ouverte, comme en témoignent les travaux de Charles Fourier (1772-1837), de Robert Owen (1771-1858), d'Etienne Gabet (1788-1856), de Proudhon (1809-1865) ou encore de Richardson (1828-1896). En opposition, les pré-culturalistes se tournaient, eux, vers le passé, en considérant la ville comme le reflet d'une culture menacée par le développement industriel. Ils prônaient dès lors le retour à la tradition et le respect des sites et du passé, par une ville dense au plan irrégulier, comme le montrent les travaux de Pugin (1812-1852), Ruskin (1819-1900) ou encore William Morris (1834-1896).

Avec l'avènement de la société industrielle, l'influence des culturalistes s'est faite plus restreinte : ils continuent cependant de s'intéresser à la ville comme culture, dans une pensée quelque peu « passéiste » teintée de nostalgie qui se désintéresse de la technique. Ils prônent alors une conception de la ville rassurante en privilégiant les espaces intérieurs, les voies courbes et sa structuration par des édifices, des rues, des places qui assurent la relation entre l'homme et l'espace qu'il habite. Les culturalistes, à l'image de Camillo Sitte (1843-1903), Ebenezer Howard (1850-1928), Marcel Poète (1866-1950) ou encore Lewis Mumford (1895-1990), s'inscrivent ainsi dans la perspective d'une ville « fermée », limitée clairement dans son rapport à la campagne et inscrite dans la temporalité.

Les progressistes, quant à eux, se qualifient de « Modernes » après la première guerre mondiale. Ils qualifient ainsi leur démarche rationnelle et se regroupent dans les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne. Ils prônent une ville fonctionnelle et rationnelle, marquée par séparation des fonctions, qui voit son institutionnalisation dans la Charte d'Athènes en 1933. Cette Charte, reprise par la suite par Le Corbusier, préconise ainsi la sectorisation spatiale de quatre fonctions urbaines : habiter, travailler, circuler et se recréer le corps et l'esprit.

Ces deux attitudes diamétralement opposées sont cependant pondérées par des positions alternatives, comme celle d'Idelfonso Cerda à Barcelone ou encore celle de Siegfried Giedion, un temps secrétaire général des CIAM. Le dépassement de cette coupure entre deux versants de la conception urbaine a également été théorisé par Joseph Muntanola Thornberg⁶⁷. Architecte espagnol ayant exploré le champ de la

⁶⁵ Boutinet, J.-P., *Anthropologie du projet*, op. cit., p. 169.

⁶⁶ Choay, F., *Urbanisme, Utopies et Réalité*, Paris, Seuil, 1965.

⁶⁷ Muntanola Thornberg, J., *La topogénèse, fondement d'une architecture vivante*, Paris, Anthropos, Bibliothèque des formes, 1996.

sémiotique architecturale, il conçoit une « modernité dialogique » qu'il oppose à la modernité « monologique » de Cerda ou de Le Corbusier. Selon lui, le premier soutien de la modernité est l'histoire et l'intervention architecturale et urbaine doit lui être associée. Ainsi, la modernité surgit d'un dialogue entre passé et présent et s'alimente de l'interprétation du contexte historique. La prise en compte des circonstances constitue alors une des conditions de la « dialogie » qui permet d'envisager l'architecture et l'urbanisme comme un acte prospectif de synthèse entre l'histoire d'une société et sa réalité présente.

Une ouverture aux mémoires

Joseph Muntanola Thornberg reprend là une des grandes caractéristiques de la modernité occidentale, marquée par la création du TEAM X lors de la réunion des CIAM à Aix en Provence en 1953⁶⁸. Selon Rémi Papillault, les recherches menées par Alison et Peter Smithson, Georges Candilis, Alexis Josics et Shadrach Woods constituent en effet une ouverture du processus de conception qu'ils ont eux-mêmes théorisée en la thématisant⁶⁹ : la mobilité, l'interrelation des fonctions, la continuité et l'identification, sont ainsi des thématiques qui conditionnent une nouvelle manière d'interpréter la ville pour la projeter.

Les architectes témoignent d'une ouverture aux sciences sociales, dont Claudio Secchi dit qu'elle est fondatrice du concept d'identité⁷⁰. Ils répondent aux interrogations de leurs temps, notamment sur le rôle et la responsabilité de l'architecte dans l'élaboration du projet urbain.

« L'urbanisme, science naissante, devient conscience morale. La planification, l'aménagement du territoire, la réalisation des structures nouvelles, la réadaptation de celles qui existent, la conception de l'habitat, la création des équipements, deviennent urbanisme à partir du moment où ils sont dictés par un lien, par une vision commune et nouvelle de la société à venir »⁷¹.

En opposition aux tenants de la table rase, le TEAM X propose alors un nouveau mode de lecture de la ville, orientée par son histoire et la morphologie existante. Les études menées pour le concours du Mirail à Toulouse sont à cet égard édifiantes : les différents documents dessinés par l'équipe montrent l'établissement d'un principe de comparaison (aussi déterminé par le programme) entre le centre historique et le quartier, conçu comme une future ville nouvelle. La figure générale du squelette (la stem) est ainsi la reproduction des ruelles anciennes destinée à l'émergence d'une sociabilité de quartier.

L'ouverture de l'œuvre au collectif social devient par la suite un territoire d'expérimentation, notamment dans le cadre des études menées par Giancarlo De Carlo.

⁶⁸ Voir à ce sujet : « Mouvement moderne : premières autocritiques, TEAM X : une utopie du présent (1953-1981), exposition à la cité de l'architecture et du patrimoine, 20 mars-11 mai 2008.

⁶⁹ Papillault, R., *Les Temps de l'urbanisme...*, op. cit., pp.12-13.

⁷⁰ Secchi, C., *La notion d'identité chez les architectes du Team Ten (1947-1962)*, Thèse de doctorat, Paris 8, 2005.

⁷¹ Candilis, G., Josics, A., Emery, M., « A la recherche de l'espace », *Architecture d'aujourd'hui* n°132, juin-juillet 1967.

« De Carlo was able to create the conditions for a participatory housing project using sophisticated materials and building techniques »⁷².

Influencé par l'ouvrage d'Hassan Fathy, *Construire avec le peuple*⁷³, l'architecte s'ouvre là aux formes d'organisations sociales, issues parfois de conflits, mais surtout de consensus liés au partage de l'espace. Christian Norberg-Schulz l'aurait ainsi qualifié de « seul représentant de la troisième voie », choisissant de ne pas renoncer aux acquis de la modernité, tout en demeurant attentif aux notions de lieu, de territoire, et surtout de proximité avec l'usager⁷⁴. La prise en compte du contexte social et la participation des habitants aux décisions⁷⁵ deviennent ainsi un élément incontournable du processus de conception.

L'interprétation de l'histoire

Pour autant, l'étude menée par Rémi Papillault sur l'histoire de la conception du Mirail montre que les architectes tentent, dans le même temps, de construire une histoire de la modernité qui légitime leurs actions et propositions.

« Dans un article de 1964, Candilis tentera la même reconstruction historique du Mouvement Moderne en s'appuyant comme les Smithson sur le mouvement Constructiviste russe, sur le De Stijl en Hollande, sur le Bauhaus, et sur le « Grand Patron, le seul » : Le Corbusier »⁷⁶.

Se voulant en rupture des CIAM et des réductions opérées par le mouvement modernes, les architectes du TEAM X n'en suivent pas moins la voie tracée par le « patron ». Le nouveau rapport à l'histoire et à la société qu'ils tentent de mettre en scène s'inscrit ainsi dans une posture intermédiaire entre progressisme et culturalisme, sans pour autant se détacher de l'héritage du passé.

L'ouverture de l'architecture à son « contexte » est cependant prolongée par Manfredo Tafuri, dans la perspective d'une révision critique de l'histoire du mouvement moderne.

« Il faut être conscient que la fonction de la critique des idéologies consiste aujourd'hui à détruire les mythes impuissants et inefficaces, qui fascinent encore les architectes et qui permettent de prolonger la survie d'espérances de projet anachronique »⁷⁷.

Inspiré par les méthodes de Roland Barthes, de Michel Foucault et de Walter Benjamin, Tafuri met en place une critique « opératoire » de l'histoire du mouvement moderne, qui le situe en rupture des principes hérités de l'histoire de l'art. S'affranchissant des catégories préconçues, il propose de revoir le mouvement moderne à l'aune de l'histoire européenne pour expliquer la faillite du « nouveau monde »⁷⁸ et de la civilisation machiniste.

⁷² Cohen, J-L., *The future...*, op. cit., chapitre 30, p.514.

⁷³ Fathy, H., *Construire avec le peuple. Histoire d'un village d'Égypte : Gournah, ...*, Bibliothèque Arabe, 1970.

⁷⁴ Texier, S., « De Carlo Giancarlo », *Encyclopédie universalis*, 2012.

⁷⁵ Centre Georges Pompidou, *Giancarlo De Carlo : Des lieux, des hommes*, Paris, Centre Pompidou, 2004.

⁷⁶ Papillault, R., *Les Temps de l'urbanisme...*, op. cit., p. 11.

⁷⁷ Tafuri, M., *Projet et Utopie : de l'avant-garde à la Métropole*, Paris, Dunod, 1993 (1^{ère} édition 1979), p. 173.

⁷⁸ Voir à ce sujet le Laboratoire d'Urbanisme Insurrectionnel, qui publie en ligne des écrits de Tafuri (<http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.fr/>).

Cette interprétation rejoint celle développée aujourd'hui par Jean-Louis Cohen dans son anthologie *The futur of Architecture*. Précisant les nouvelles conditions géostratégiques de l'architecture contemporaine, établies sur la base de la société en réseaux, il met en évidence l'incontournable « développement durable » qui répond aux évolutions technologiques et propose le paysage comme horizon. Il dresse un bilan sceptique de l'architecture contemporaine, attachée à des représentations d'auteurs et développée dans des opérations à gros budget.

« From this perspective, the socially engaged experiences of the twentieth century may prove to have been just a brief interlude in history's ongoing drama »⁷⁹.

L'ouverture sociale et l'interprétation de l'histoire opérée par certains laisse cependant entrevoir la possibilité d'une ouverture de la conception à la diversité des perceptions et des représentations de l'espace : elles proposent un positionnement patrimonial qui s'ouvre aux mémoires habitantes et propose une interprétation de l'histoire.

Histoire(s) pensée et vécues / Mémoires pensées et vécues

Ce faisant, elles ouvrent la voie à une inversion du processus de patrimonialisation, consistant à départir les histoire(s) pensée et vécues, tout autant que les mémoires pensées et vécues, des collectifs d'acteurs en présence. L'élaboration d'une image architecturale et urbaine partagée pourrait alors se situer dans la distinction de ces entre-deux patrimoniaux, dont nous avons montré le processus de contamination dans notre recherche doctorale.

La première contamination de l'histoire pensée (Historie) par l'histoire vécue (Geschichte) donne ainsi naissance à *l'histoire même* (Geschichte selber) et oriente le récit d'histoire par le vécu de celui qui l'interprète⁸⁰. La seconde contamination de la mémoire vécue par la mémoire pensée tend à faire disparaître le vécu du récit de mémoire et renvoie à l'irreprésentable de la destruction d'une mémoire⁸¹. La troisième contamination renvoie à l'inversion de la dynamique commémorative qui restructure les rapports ancestraux entre histoire et mémoire, l'une remplaçant l'autre et inversement⁸². La quatrième contamination permet enfin le retour du vécu dans ce que nous avons appelé « la mémoire historisée », entraînant une polarisation du processus de fabrication de la ville non plus seulement par la commémoration d'une histoire interprétée, mais par des mémoires fluctuantes et parfois manipulées.

La distinction des histoire(s) et des mémoire(s) suppose donc une attention particulière du concepteur ou de l'équipe de conception pour distinguer les différentes interprétations de l'histoire des mémoires sociales, toujours en mouvement.

La deuxième semaine architecturale de médiation du Mirail (Documents 19.1 à 19.3) a ainsi montré une méconnaissance de l'histoire par les acteurs politiques (élus et

⁷⁹ Cohen, J-L., *The futur...*, op. cit., chapitre 35, p. 473.

⁸⁰ Koselleck, R., cité et analysé par Ricoeur, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit.

⁸¹ Faye, J-P., *La déraison antisémite et son langage: Dialogue sur l'histoire et l'identité Juive*, Arles, Actes Sud, 1993.

⁸² Nora, P., *Les Lieux de Mémoire*, Bibliothèque Illustrée Des Histoires, Paris, Gallimard, 1984.

permanents) : l'action participative engagée sur le marché a alors été l'occasion de resituer la création du Mirail dans l'histoire du mouvement moderne, en précisant les avancées conceptuelles et les ruptures engagées par les membres du Team X. La fabrication du tripode de grandeur conforme a même été l'expression de ce positionnement singulier : voulant marquer le recentrement de l'équipe lauréate du concours sur l'humain et la sociabilité, ce tripode possède une dimension intérieure d'1,83 mètres qui fait écho aux théories du modulator énoncée par Le Corbusier.

La présentation de ce tripode, ainsi que le choix de cette figure emblématique du Mirail, ont donc constitué un positionnement de l'histoire pensée (officielle et apprise, même relativisée) qui ont permis d'identifier les différentes histoires vécues par les collectifs d'acteurs (permanents de la Mission GPV, élus municipaux, habitants, usagers du marché). Ces mouvements de l'une à l'autre des histoires ont permis de construire le passage entre l'équipe et les collectifs d'acteurs, en établissant les lignes d'une histoire partagée.

La réaction des usagers-habitants aux diverses actions menées par le groupe a également été l'occasion de distinguer les écarts entre les discours sur la vie au Mirail et/ou son histoire, et les usages de l'espace, individuels et/ou collectifs, spontanés et/ou organisés. Cette distinction entre les mémoires pensées et les mémoires vécues a permis de cerner les contradictions entre les différentes associations et de mesurer le décalage avec le quotidien des espaces.

La troisième semaine architecturale de médiation du Mirail (Documents 21.3 à 21.6) a alors été le moment de distinction des histoire(s) et mémoire(s), en tentant de les remettre à leurs places respectives. Les histoires de l'œuvre, politiques et sociales, ont été investiguées pour parvenir à identifier les interactions d'acteurs et les phases de la fabrication d'un territoire palimpseste. La transmission de ces informations permet de situer les transformations contemporaines, tant pour les habitants qui subissent les destructions, que pour les architectes qui coordonnent les projets urbains.

La constitution d'un recueil des mémoires pensées et vécues par le biais d'observations et d'entretiens a mis en exergue la parole habitante et l'attachement territorial. Elle a souligné : les écarts et décalages entre les interprétations du réel, tout en laissant trace des mémoires dans des posters, dans un journal, sur la table des mémoires et dans l'Action Urbaine Collective « Je m'appelle Mirail ».

L'image ainsi produite articule donc plusieurs discours sur l'histoire en même temps qu'elle implique les usagers-habitants, tant dans la fabrication de représentation que dans la transmission d'un sens matériel et immatériel. Elle interpelle les mémoires sociales pour donner des éléments de compréhension de l'œuvre-objet et anticiper sa transformation.

Ce repositionnement des histoires et des mémoires permet de s'extraire du processus de patrimonialisation : il ouvre le champ du patrimoine aux « villes ordinaires ». Plus encore, il semble constituer un outil pour sortir de ce que nous avons appelé « la polarisation de la conception par l'histoire ». La mise en mouvement de l'œuvre urbaine constitue donc une ouverture de l'histoire aux mémoires sociales et suppose, en même temps, une lecture interculturelle de l'espace et de son processus collaboratif de fabrication.

II- UNE LECTURE INTERCULTURELLE DE L'ESPACE

« Parler de « vision située » du dialogue interculturel, c'est dire qu'un tel dialogue n'existe pas tant dans les revendications de principes ou dans les professions de foi angéliques que dans les réalisations concrètes qui le mettent en scène. [...] Ce faisant, le dialogue interculturel affronte les complexités du rapport au temps : individuel, collectif, objet d'histoire ou de simple mémoire, à oublier ou à transmettre, le passé d'une culture est aussi affaire de présent. Il importe donc, tout d'abord, de démêler ce rapport au temps »¹.

La ville porte en elle, Paris, Toulouse, Tallinn, Sofia comme les autres, la marque de son histoire urbaine et sociale : l'espace en creux² de la ville révèle des signes de cette histoire et devient un lien organique, un espace composite, théâtre des relations sociales. L'espace creux porte donc les signes de plusieurs histoires entremêlées : il est révélateur d'un système de valeurs³ attribuées aux bâtiments, aux ensembles homogènes ou aux quartiers, qui détermine les potentialités de leurs transformations. En ce sens, le concret de l'espace est significatif d'une interprétation du réel et d'un positionnement patrimonial, entre histoire(s) et mémoire(s). Il devient une représentation physique du jeu des groupes sociaux dans l'espace, en même temps que le référent spatial des mémoires collectives, pensées et vécues.

Le groupe-habitant inscrit en effet ses pratiques quotidiennes dans le cadre spatial : il devient ainsi capable d'une *mémoire-habitude*⁴ ou d'une *protomémoire collective*, ancrée dans un environnement matériel et qui en assure le partage sensible et social.

« Ce partage protomémoriel n'est ni fixé une fois pour toutes, ni entièrement fluide ; il présente des formes plus ou moins consistantes (gestuelle et postures, habitudes, aptitudes sensorielles) autour desquelles les discours sur le partage peuvent facilement s'organiser »⁵.

L'espace creux de la ville assure ainsi son rôle de re-présentation et de transmission des mémoires collectives vécues, indistinctement liées aux mémoires collectives

¹ Jeudi, H-P., et Hatzfeld, H., *De la diversité culturelle au dialogue interculturel*, Culture et Recherche n°114-115, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2007, p.74.

² Thiberge, C., *La ville en creux*, Paris, Linteau, 2002

³ Riegl, A., *Le culte moderne des monuments, Son essence et sa genèse*, Avant-propos de Françoise Choay, Paris, Seuil, 1984.

⁴ Bergson, H., et Miquel, P-A., *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Flammarion, 2012.

⁵ Candéau, J., *Epistémè Du Partage*, Mémoire d'HDR an anthropologie, Nice, Université de Nice Sophia-Antipolis, 1999, p.221, disponible en ligne :

http://hal.inria.fr/docs/00/13/99/92/PDF/Episteme_du_partage.pdf.

pensées, dénommées « métamémoires » par Joël Candéau. L'espace creux apparaît donc comme le cadre bâti de plusieurs mémoires collectives placées sous le signe de *l'habitus*, entre la répétition des gestes dans un cadre stable et la reconnaissance des structures sociales qu'ils représentent.

« L'habitus est un ensemble de dispositions durables, acquises, qui consiste en catégories d'appréciation et de jugement et engendre des pratiques sociales ajustées aux positions sociales. Acquis au cours de la prime éducation et des premières expériences sociales, il reflète aussi la trajectoire et les expériences ultérieures : l'habitus résulte d'une incorporation progressive des structures sociales »⁶.

La mémoire, lorsqu'elle est extériorisée par l'habitude du geste ou par la parole, laisse des *traces extérieures* qu'elle constitue à partir de *traces intérieures*. Cette intériorité renvoie alors au vécu de l'individu et aux éléments qu'il mémorise pour en conserver le souvenir et développer sa capacité de remémoration⁷, au sein d'un milieu social dont il ne distingue que rarement les influences et les porosités⁸. Paul Ricoeur distingue alors deux sortes de traces de la mémoire : les traces corticales et les traces psychiques⁹. Les premières sont multidimensionnelles car elles reflètent les propriétés multiples de l'expérience vive. Elles sont également épisodiques car elles s'ancrent totalement dans l'expérience dans laquelle elles se sont constituées. Enfin, elles sont sensori-motrices, car elles conservent à la fois les aspects sensoriels des informations traitées et les aspects moteurs des traitements effectués sur ces informations. En opposition, les traces psychiques viennent appuyer le processus de rappel en facilitant l'élaboration et la réactivation des souvenirs et sont unies aux traces corticales dans une dialectique qui permet d'inscrire, par rapport au passé, l'action dans le présent.

Les traces corticales renvoient donc à une *mémoire-pensée* capable d'accumuler les souvenirs, de les organiser et surtout de les transmettre, tandis que les traces psychiques, elles, appartiennent au règne de la *mémoire-vécue* et de la spontanéité de la parole, de la lecture et du geste. Les traces psychiques et corticales se trouvent alors liées dans l'édification du cadre social et spatial : les premières sont le moteur de la répétition des habitudes sous l'emprise d'une *mémoire-vécue*. Elles inscrivent dans l'espace des traces des pratiques sociales, qui renvoient aux gestes de l'individu et à la façon dont il s'approprie mentalement le cadre spatial et le cadre social auxquels il appartient. Elles renvoient à l'organisation d'une « métamémoire », d'une mémoire pensée sociale, qui fonde le sentiment d'appartenance à un groupe ou à un espace. Les pratiques individuelles répétées ou collectives révèlent les cultures sociales qui dessinent les contours d'une représentation mentale et guident les comportements des habitants.

Mais le cadre spatial est lui-même façonné par des *mémoires-pensées* exogènes au groupe habitant, qui interprètent les marques de ce vécu, tout autant que le réel de l'espace

⁶ Wagner, A-C., « Habitus », in *Les 100 mots de la sociologie* (Paugam, S. dir.), Que Sais-je?, Paris, PUF, 2012.

⁷ Ricoeur, P., *La mémoire...*, op. cit., p. 539.

⁸ Halbwachs, M., *Les cadres sociaux...*, op. cit. Il explique que l'appartenance à un milieu social est accompagnée d'un phénomène d'aperception de ce milieu et d'illusion de la capacité à se situer entre plusieurs milieux.

⁹ Ricoeur, P., *La mémoire*, op. cit., p.552

creux et les interprétations de son histoire. Ces mémoires pensées renvoient donc aux collectifs d'acteurs qui façonnent le cadre socio-spatial et situent les enjeux de la participation du groupe habitant au processus d'interprétation du réel et d'imagination d'une autre réalité. L'objectivation du cadre socio-spatial diffère en effet largement en fonction du groupe qui interprète et structure l'espace : si le groupe habitant a l'occasion de modifier l'organisation de son espace, il apparaît, comme à Tallinn ou à Sofia, qu'il traduit dans cette structuration la *mémoire-vécue* du groupe auquel il appartient. En opposition, lorsqu'un groupe extérieur projette l'organisation d'un espace, il ne peut traduire ce vécu que depuis son observation et son intériorisation progressive, sa *mémoire-pensée*, qu'il extériorise dans des figures analytiques et prospectives.

La lecture interculturelle de l'espace suppose alors d'identifier les mémoires pensées et vécues sociales et les mémoires pensées politiques, voire architecturales, directement observables et consultables par l'emprunt aux sciences sociales. Elle permet de situer les interprétations du réel et les positionnements patrimoniaux qui s'ancrent dans des milieux sociaux et culturels différenciés : elle révèle les sélections, les identifications, les réactions de tous les collectifs d'acteurs, par une investigation du réel et de son processus de conception, construction et occupation. Elle permet de statuer sur les représentations culturelles qui façonnent l'image urbaine, et de mesurer les écarts, les conflits ou les consensus qui ont prévalu à son élaboration, entre idées, figures et formes.

Cette lecture interculturelle de l'espace suppose donc de distinguer les interactions des collectifs d'acteurs dans la fabrication de l'espace creux. La recherche doctorale nous a montré la structuration lente et progressive d'une réglementation de l'espace public, articulant les représentations politiques et architecturales et visant à exclure les représentations sociales. Nous explorerons donc dans un premier temps la notion même d'espace public, afin d'en cerner les représentations publiques, politiques et/ou institutionnelles. Nous l'examinerons comme un espace réglementé qui répond au fonctionnement des activités humaines et à l'économie urbaine, puis nous le situerons dans une perspective historique pour déterminer la nature de la représentation politique. Nous analyserons enfin le passage du Public au public¹⁰, pour examiner les liens entre la marchandisation de l'espace et le mouvement d'esthétisation¹¹ témoignant d'une représentation dominante des institutions.

Nous pourrions alors interroger les formes d'articulation des mémoires pensées politiques et sociales dans la fabrication contemporaine de l'espace public et les niveaux de partage du sensible qu'elles impliquent. Nous examinerons donc, à partir des recherches menées à Toulouse, le développement de la médiation artistique dans le cadre des projets de renouvellement urbain d'Empalot et du Mirail, pour situer la nature de la participation habitante et la mettre en perspective avec les actions menées par la mairie de Paris. Nous procéderons à une mise en perspective géographique pour

¹⁰ Habermas, J., *L'espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1993

¹¹ Colloque International « Esthétisation de l'espace public », organisé d'avril à octobre 2013 par l'Institut Français de Bulgarie.

comparer les formes de l'articulation des collectifs d'acteurs politiques et sociaux dans l'espace public européen : nous pourrions ainsi mesurer les formes de participation, directe ou indirecte, du collectif social à la fabrication de l'espace.

Nous prolongerons enfin ce tour d'Europe par un examen attentif des formes de l'espace public sofiote, en développant la méthode d'investigation des traces de l'histoire et de la mémoire, définie durant la recherche menée sur Boukhara. Nous verrons ainsi comment une forme sociale se superpose à une forme spatiale, laissant apparaître une appropriation et une transformation collective du patrimoine architectural et urbain. Nous proposerons donc une lecture sociale positionnant l'espace public comme un espace collectif de « l'histoire-mémoire »¹² qui articule formel et informel, matériel et immatériel, pour représenter les mémoires de tous les collectifs d'acteurs. Ce faisant, nous interrogerons la notion d'esthétique urbaine ouverte au partage du sensible et pourrions établir des pistes pour situer cette ouverture dans le processus de fabrication de la ville.

1- Les représentations publiques de l'espace

Claude Thiberge définit l'espace urbain en trois catégories complémentaires, dont la première, l'espace creux, correspond à l'espace du corps mouvant dans les vides de la forme urbaine. La seconde, l'espace public, se rapporte à l'espace de la société, de ses échanges interindividuels, économiques, voire politiques, tandis que la troisième, l'espace réseaux, renvoie à l'espace d'interconnexion caractérisé par les transports, les nœuds et les temps de déplacement.

Mais l'espace public est d'abord un théâtre politique : Hannah Arendt, dans *La crise de la Culture*¹³, précise en effet qu'il s'agit d'un espace où nous prenons conscience de la liberté dans notre commerce avec les autres. Il représente donc un monde politiquement organisé où chacun des hommes libres peut s'insérer par la parole et par l'action.

« [...] la ville ne produit pas que la liberté, elle [...] donne naissance à des formes d'égalité qui peuvent potentiellement faire échec aux mécanismes de rigidification des hiérarchies sociales et aux processus de manipulation culturelle, en créant des formes d'égalité qui vivent sous l'empire de la fraternité, de la convivialité. C'est en ce sens, et en ce sens seulement que la ville prend toute sa dimension, gagne toute son efficacité dans l'autodétermination de l'individu »¹⁴.

¹² Nora, J-P., *Les lieux de mémoire*, op. cit.

¹³ Arendt, H., *La crise de la culture*, Huit exercices de pensée politique, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1993

¹⁴ Ansary, P., Schoonbrodt, R., *Penser la ville*, Bruxelles, AAM, 1989, p.17

Un espace fonctionnel et réglementé

L'espace public est attaché au domaine public et aux réseaux qui y prennent place et qui constituent la structure d'un service public. Cependant, dans le langage juridique, l'espace public n'existe pas : il est réduit au domaine public et soumis à un régime de droit administratif dominé par le principe d'inaliénabilité. Il est ainsi assujéti à une règle de délimitation et une protection pénale que représente le droit public. Toutefois, il comporte également tous les biens privés appartenant aux collectivités publiques : il existe deux conditions d'appartenance définies par la jurisprudence, l'appartenance à une collectivité publique et l'affectation à un intérêt général, soit à l'usage du public, soit à l'usage des services publics.

Ce domaine public est extrêmement légiféré et réglementé. Cette législation porte sur aménagement du territoire à plusieurs échelles, l'utilisation ou l'occupation du sol, le volume-enveloppe de la construction ou encore sur la publicité, par le prisme de la loi de 1979 relative à la publicité, aux enseignes et aux pré-enseignes.

Le phénomène d'urbanisation s'est fortement développé depuis la moitié du 19^{ème} siècle à partir de la mise en place de tout un ensemble de réseaux techniques permettant de maintenir et développer la viabilité de la ville. Le domaine public est aussi l'espace sur ou sous lequel se structurent les réseaux techniques urbains. Il s'agit bien sûr des réseaux d'assainissement, de distribution de l'eau, des réseaux de chaleurs, des réseaux énergétiques, des réseaux de transport ou encore des réseaux d'information. Les services publics urbains organisés en réseaux ont pour vocation de satisfaire des besoins fondamentaux, vitaux et quotidiens des habitants de la cité : eau, déchets, énergie, déplacement, communication. Ils renvoient à l'acheminement de l'eau, du gaz, de l'électricité, couvrent également le champ des transports et se développent suivant une logique de secteurs et non de lieu.

L'espace se trouve donc organisé pour satisfaire les besoins de ceux qui le construisent et de ceux qui l'utilisent. La logique de réseaux se rapproche alors des approches sensibles et stratégiques de la ville pour que le développement urbain puisse « faire ville ».

« C'est le service qui donne à l'infrastructure son importance. Il n'est donc pas absurde d'avancer que parmi les facteurs de la recomposition sociale et spatiale de la ville, il y a autant la façon dont sont offerts et gérés les services que la nature des équipements que l'on y construit »¹⁵.

Ce n'est alors pas le réseau qui est complémentaire de l'espace public, mais le service dispensé au public, dans une interconnexion qui le rend, par là-même, accessible au public. Ces réseaux sont eux-mêmes attachés à la dimension fondamentalement économique, car ce statut de service public oblige à la participation financière de chaque citoyen. Les lieux d'interconnexion sont chargés d'une valeur économique notoire comme une zone de déversement des foules qui quotidiennement pratiquent les réseaux de transports. La ville en tant qu'espace économique fait donc appel à des stratégies et à des intérêts, tant liés à la personne publique qu'à la personne privée, qui mettent en mouvement les capitaux, les personnes et les biens.

¹⁵ Dupuy, G., *L'urbanisme de Réseaux*, Paris, Armand Colin, 1991.

Une représentation politique

Cette dimension économique de l'espace public fait aussi écho à un système d'échanges entre individus ou entre groupes sociaux. Marcel Mauss, dans son *Essai sur le don*¹⁶, définit le potlatch comme un système d'échange généralisé, incluant tous les aspects de la vie sociale et ne se limitant pas à l'économie. Il insiste sur le caractère volontaire et obligatoire du potlatch comme système perpétuel de don appelant un contre-don, qui à son tour appelle un nouveau contre-don. Le Potlatch semble caractériser l'organisme économique que constitue l'espace public de la ville, dans un système d'échanges complexes qui unit la dimension politique et fonctionnelle.

L'espace public est ainsi un lieu qui « reçoit directement, par convention, une fonction politique »¹⁷. La Polis athénienne est un lieu de libre rencontre des citoyens, de libre circulation et s'affirme comme espace de reconnaissance de l'Altérité et de coopération entre citoyens.

« L'espace dans lequel pénétraient ceux qui avaient osé franchir le seuil de la maison cessa d'être, dès l'époque la plus reculée, un domaine de grandes entreprises et d'aventures qu'on ne pouvait affronter et où on ne pouvait espérer subsister qu'en s'associant avec les autres en tant que pairs »¹⁸.

L'empire romain transforme cependant le sens de l'Agora.

« Rome fait passer l'agora et ses formes dérivées, d'un espace citoyen à un espace dédié aux loisirs urbains et citoyens. L'agora, devenue forum, n'est plus l'aire de débat, en cela elle perd de sa force démocratique »¹⁹.

En ce sens, la ville romaine devient un espace ludique de consommation qui, selon Maurice Ragon²⁰, préfigure la ville moderne « avec toutes ses fascinations et toutes ses aberrations ». Car la ville romaine est « moderne » : elle se constitue de rues pavées, de trottoirs, de passages piétons, de fontaines et de règles d'alignement et se structure autour d'équipements publics comme le forum, le théâtre, l'amphithéâtre ou les thermes. Elle est le produit d'une rationalité située, à la fois dans le temps et dans l'espace. L'espace public possède alors un caractère stable de publicité qui lui permet de devenir le support symbolique de l'expression du pouvoir politique.

« Les sollicitations du politique ou son intérêt pour l'espace public ne sont pas sans risques. (...) La rue ne conserve alors sa fonction d'espace de publication qu'à partir d'une position de surplomb et les actions qui sont censées s'y dérouler sont disposées sous le regard du souverain, subordonnées au monument, au palais, à l'hôtel de ville comme haut-lieu et centre de la représentation »²¹.

Cette affirmation du pouvoir politique dans l'espace public s'efface notablement au Moyen-âge.

¹⁶ Mauss, M., *Essai sur le don*, Paris, PUF, 2012 (1^{ère} édition 1924). Le terme « potlatch » est emprunté à la fin du 19^{ème} siècle, par l'intermédiaire de l'anglais, au *nootka*, langue d'un peuple autochtone du sud de l'île de Vancouver, dans laquelle le mot *patshatl* signifie « don ».

¹⁷ Thiberge, C., *L'espace creux*, op. cit., p.28.

¹⁸ Arendt, H., *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, p.62

¹⁹ Voisin, B., « Espaces publics, espaces de ville, espace de vie », in *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*, Jean-Yves Toussaint et Monique Zimmermann dir., Lausanne, PPUR, 2001, p.37

²⁰ Ragon, M., *Le livre de l'architecture moderne*, Paris, R. Laffont, 1958.

²¹ Joseph, I., « La gestion des espaces publics (perspectives d'une consultation) », *Espaces et sociétés*, n°62, 1990, pp. 65-74.

« Perdant ainsi son rôle politique, la ville n'est sauvée que lorsque s'y affirme une fonction religieuse : civitas devient synonyme de ville épiscopale. D'agent simplement défensif, l'évêque (et plus généralement l'Eglise) se transformera plus tard en élément promoteur de l'urbain. »²².

Dès lors, l'espace public est le théâtre d'affrontements qui le morcellent pour créer une multitude d'espaces singuliers et différenciés. La ville du Moyen-âge n'est en effet pas planifiée : les faubourgs se développent, s'agglutinent autour des remparts et attirent les commerçants et les artisans. La ville se referme et s'impose comme un espace clos qui s'agrandit par l'intégration des faubourgs ou des abbayes. Progressivement, l'espace public se restructure autour de la place du marché, constituée d'une halle ou d'un vaste espace bordé d'arcades.

Au 14^{ème} et 15^{ème} siècle, le pouvoir doit cependant s'assurer du contrôle des villes pour se maintenir en place. La ville devient le lieu d'exercice du pouvoir politique et marchand et y sont édifiés des monuments et nouveaux espaces, que Françoise Choay qualifie « d'espaces de spectacles ». L'espace public devient un espace pensé par le projet qui le met en scène : il le met en perspective, il le monumentalise, le géométrise et le transforme en décor, même si, pour Brunelleschi, « la véritable ambition n'est pas de représenter l'espace mais d'en prendre la mesure »²³.

A l'époque classique, l'espace public devient alors un lieu stratégique de représentation du pouvoir monarchique. Le 17^{ème} siècle est marqué par les places royales comme manifestation de la puissance militaire du roi qui impose la subordination des instances municipales. Ces places deviennent à la fois des lieux des manifestations à la grandeur de l'Etat souverain et des lieux de sociabilité : la place des Vosges à Paris est ainsi un carré parfait représentant la monarchie et accueillant en son centre les pratiques festives destinées à sa célébration.

L'espace de la consommation

Jürgen Habermas, dans *L'espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, analyse justement :

« le processus au cours duquel le public constitué par les individus faisant usage de leur raison s'approprie la sphère publique contrôlée par l'autorité et la transforme en une sphère où la critique s'exerce contre le pouvoir de l'État »²⁴.

Son analyse porte sur la constitution d'un espace public de discussion entre la société et l'État et la naissance de la « sphère publique bourgeoise » comme « la sphère des personnes privées rassemblées en un public ». Habermas propose une analyse de la presse dite d'opinion depuis le 14^{ème} siècle, moment où les grands centres de commerce sont encore les lieux d'échange d'informations.

Au milieu du 17^{ème} siècle, la parution des journaux est quotidienne, mais les informations sont principalement commerciales et sans importance. C'est alors avec l'établissement de l'État constitutionnel bourgeois qu'apparaît la presse critique.

²² Blanquart, P., *Une histoire des villes pour repenser la société*, Paris, La découverte, 1997, p.66.

²³ Thiberge, C., *L'espace creux*, op. cit., p.62.

²⁴ Habermas, J., *L'espace public*, op. cit., p. 61.

Cependant, durant la première moitié du 18^{ème} siècle, la presse d'opinion commence à devenir un commerce en Angleterre, aux Etats-Unis et en France. La sphère publique perd alors son caractère politique par le développement de la grande presse, comme en témoigne l'élimination des informations et des éditoriaux politiques. La publicité en tant que manipulation prend le dessus sur la Publicité critique et la sphère publique est envahie par la commercialisation.

Nous assistons donc, selon Habermas, au passage du processus *d'Aufklärung* défini comme l'usage public de la raison par l'argumentation et l'échange des idées, à un « consensus fabriqué ». La Publicité, avec un « p » majuscule, consistait à « démystifier la domination politique » grâce à l'usage public de la raison ; la publicité, avec un « p » minuscule, n'est plus qu'une accumulation de comportements-réponses « dictés par un assentiment passif », s'adressant à une « opinion non-publique ». L'espace a donc perdu son caractère de publicité pour devenir un espace de la consommation.

L'espace public devient le lieu de représentation de la bourgeoisie. L'avènement de la société industrielle et l'exode rural impose de résoudre les problèmes d'hygiène, d'ordre public et de circulation. Une réorganisation de l'espace a donc lieu, motivée par l'essor industriel, les révoltes ouvrières et les épidémies, portée par une dimension sécuritaire et hygiéniste, et marquée par la prédominance du public sur le privé. Sous la troisième République, la figure de l'espace à bâtir se précise par la hiérarchisation de l'espace public, le développement des parcs et jardins et par une sectorisation sociale de l'habitation. Les mairies, les écoles, les postes, monuments de la République, s'inscrivent comme autant de points forts de la nouvelle trame urbaine, hiérarchisée et organisée, dont l'organisation témoigne d'une forme d'esthétisation (paysage, perspectives, hauteurs, places) qui conduit à l'édification d'une ville homogène. L'espace public devient une mise en scène du pouvoir républicain et des logiques économiques industrielles et bourgeoises. Il s'offre à la consommation visuelle développée par la mobilité et les fonctions commerciales.

L'époque moderne se fixe alors pour ambition de restituer l'espace public aux citoyens. Les modernes prolongent la rationalisation de la ville par l'organisation et la sectorisation des fonctions urbaines et par la priorité donnée à l'automobile. Le zonage apparaît en effet comme le seul moyen de préserver les secteurs résidentiels salubres et les espaces verts comme le meilleur antidote à l'insalubrité. Les modernes laissent ainsi un espace planté et indéterminé qui souffre de n'être ni réellement public, ni réellement privé : la disparition de la rue, de la place, de la ruelle représente une perte de repère urbain que Joël Roman suppose constitutif d'une perte de la citoyenneté²⁵.

« [...] la modernité, dans l'histoire de son hégémonique version occidentale, aura été cette civilisation qui a entraîné la destruction massive des formes historiques de l'habitat dans le monde, uniformisant à l'échelle planétaire

²⁵ Roman, J., *Ville, Exclusion et Citoyenneté, Entretiens de la Ville II*, Paris, Seuil, 1993.

l'environnement bâti et révélant ainsi dans les paysages une perte générale d'identité culturelle »²⁶.

De fait, la pratique de la table rase a effacé l'histoire et les mémoires, entraînant des changements sociaux et rendant possible l'affirmation de la consommation, dans des lieux spécifiques souvent implantés aux marges de la ville.

« D'un espace de consommation au sens large (consommer de la ville), les nouveaux espaces publics et la multiplication des espaces collectifs privés deviendraient des lieux de consommation stricte (consommer un produit scénographié) : parcs ludiques et récréatifs [...], market places issus d'opérations de régénération urbaine [...], centres commerciaux de mall ou à ciel ouvert au façadisme exacerbé [...] ou jardins issus de programmes de requalification ou de rénovation urbaine [...], illustrent les nouveaux lieux de consommation urbaine pour lesquels les notions d'espace public et privé s'imbriquent, deviennent floues et emmêlent dans un grand tourbillon la vraie ville et le pastiche, la réalité et l'artefact, le local et l'exotique »²⁷.

La consommation de l'espace s'accompagne d'une esthétisation qui met en scène l'histoire dans les centres historiques ou la reconstitue dans des lieux périphériques qui captent l'attention des usagers en leur proposant une diversité de signes, dont la composition sert les intérêts commerciaux et financiers.

L'esthétisation de l'espace

L'esthétisation de l'espace introduit ainsi un nouveau collectif d'acteurs, lié aux stratégies économiques, dans le façonnement de l'espace public. Déjà mis en scène à l'époque haussmannienne avec la sectorisation des immeubles de rapport et les artères commerçantes, ce collectif d'acteurs profite des possibilités offertes par la ville moderne pour délimiter des nouveaux territoires de consommation, pour remplacer et/ou inclure celle des anciens centres-villes.

La perte d'urbanité²⁸ de l'espace public, ainsi que la valorisation de ses valeurs traditionnelles, ont cependant amené les politiques et les architectes à porter une attention particulière au dessin des espaces, et ce, dès les années soixante et soixante-dix grâce aux travaux de sociologues comme Henri Coing ou Henri Lefebvre. Il s'opère alors un mouvement vers l'histoire du 19^{ème} siècle qui devient, à Paris, le référentiel absolu des acteurs politiques et des architectes. La conception urbaine s'attache donc à hiérarchiser des espaces publics devenus pluriels²⁹, mais toujours dominé par une représentation politique et économique où s'exprime les recherches stylistiques architecturales. Les formes urbaines qui en résultent sont l'expression de ce que nous avons appelé « l'identité du retour à l'histoire », puisant dans le passé les

²⁶ Berque, A., *Milieu et identité humaine: notes pour un dépassement de la modernité*, Paris, Donner lieu, 2010, p. 79.

²⁷ Gasnier, A., « De nouveaux espaces publics urbains? Entre privatisation des lieux publics et publicisation des lieux privés », in *Urbanisme*, n°346, 2006, disponible en ligne : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00078584/>

²⁸ Schoonbrodt, R. et Ansay, P., *Penser la ville*, op. cit., p.18

²⁹ Chaniat, P., « Espaces publics, sciences sociales et démocratie », in *Quaderni* n°18, Automne 1992, *Les espaces publics*, pp. 63-73.

références nécessaires à la transformation de l'espace, sans rompre avec l'idée d'une ville homogène. La recherche doctorale nous a ainsi amené à démontrer que le « tournant de la culture architecturale » des années soixante-dix n'est en fait qu'une rupture de style et d'esthétique urbaine, qui marque une polarisation par l'histoire de la culture architecturale.

Cette polarisation s'exprime tout autant dans le développement de la métropole toulousaine, centré sur l'identité « Toulouse, ville rose ». Véhiculée par les acteurs politiques à l'occasion des élections municipales de 1971, cette identité « du retour à l'histoire » répond dans les faits à un projet politique et économique visant à la réhabilitation du centre-ville, jusque là délaissé au profit du Mirail et de son « identité moderne ». La réhabilitation du centre historique fait alors tomber les enduits au risque d'exposer au vent et à la pluie les briques porteuses et, à l'occasion d'une étude pour établir un Plan de Sauvegarde et de Mise en Valeur, les acteurs politiques et architecturaux définissent des prescriptions architecturales, transcrites dans les différents POS. Il se structure un langage architectural commun, dont s'empare la promotion immobilière pour multiplier les opérations de constructions dans les périphéries toulousaines. L'agglomération de Toulouse ayant un solde migratoire positif, ces opérations sont majoritairement destinées à de nouveaux arrivants : fardées de briquettes de parement, elles représentent une interprétation du réel, qui légitime au sens ou Manuel Castells l'entend³⁰, l'identité de la ville rose en articulant les collectifs d'acteurs politiques, économiques et architecturaux.

A Paris, l'intervention de la demande sociale a peu à peu permis d'affirmer la volonté de rompre avec les ensembles homogènes. La valorisation des sociabilités de quartier a accompagné l'idée d'une ville par parties, aux identités différenciées mais articulées. La référence historique au 19^{ème} siècle a laissé place à une libre interprétation du mouvement moderne qui s'inscrit dans le contexte existant. La réduction des opérations de destruction-reconstruction a entraîné l'association de la réhabilitation pour développer des identités de quartier singulières qui impliquent les comités de quartier ou les associations d'habitants. L'esthétique urbaine portée par la municipalité à la fin du 20^{ème} siècle s'ouvre alors à la diversité des faubourgs pour particulariser la réglementation et tenter de créer (ou de recréer) une atmosphère villageoise qui sied à l'image d'un Paris *festif* (Document 6).

Les représentations publiques de l'espace montrent ainsi une représentation dominante des institutions et témoignent de différentes articulations des collectifs d'acteurs dans la définition d'une image héritée, puis projetée, partagée. Sous la troisième République, la hiérarchisation de l'espace unit les acteurs politiques et économiques dans la figuration d'une ville homogène. Progressivement, l'inscription des recherches stylistiques architecturales dans la figure réglementaire amène à une représentation de la culture architecturale, dont témoigne la réglementation de 1902 et ses évolutions jusqu'à la seconde guerre mondiale. Comme nous l'avons montré dans la recherche doctorale, la figure réglementaire se présente comme un outil d'articulation des acteurs politiques et architecturaux, qui se prolonge après-guerre

³⁰ Castells, M., *Le pouvoir de l'identité*, Tome 2, Paris, Fayard, 1999. Il distingue l'identité-projet, l'identité-résistance et l'identité légitimante.

dans la définition d'une idée moderne de ville, puis post-moderne. Le développement de la consultation puis de la concertation permet alors l'introduction des représentations sociales, dans une sorte d'instrumentalisation des mémoires disparues et valorisées comme histoire auprès des nouveaux habitants. Elle participe cependant de la même stratégie d'embellissement concourant à la mise en tourisme³¹ de la Capitale.

2- Le partage du sensible

Ce type d'intégration des représentations sociales s'effectue alors *a priori* de l'élaboration de l'image urbaine et entraîne une participation *a posteriori* des habitants, pour parvenir à fixer l'image élaborée dans les mémoires vécues. Le tournant du 21^{ème} siècle est ainsi marqué à Paris par la création d'une charte pour l'organisation de jardins partagés ou par l'organisation d'occupations temporaires des friches industrielles. Des associations d'habitants sont créées pour gérer ces jardins, et des collectifs d'artistes, de paysagistes, voire même d'architectes, investissent ainsi l'espace public pour construire ou reconstruire un lien social³² unissant les habitants d'un lieu ou d'un quartier. Ces collectifs arrivent à structurer des urbanités inattendues³³ qui investissent l'espace privé et/ou public de manière éphémère ou temporaire, créent une scénographie des sociabilités et participent à la définition des conditions du partage du sensible.

« J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prêt à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage »³⁴.

La participation des habitants

L'injonction de participation des habitants à l'échelle nationale et européenne³⁵, tout comme le constat d'une démocratie participative inachevée³⁶ amène cependant à interroger les modalités du partage du sensible et les parts, et places, accordées aux habitants dans les processus de décision.

La convention d'Aarhus, prolongée par les dispositions de la loi SRU, prévoit la participation du « public » aux décisions environnementales, à l'élaboration des plans et des programmes, ainsi qu'à l'élaboration des dispositions réglementaires et

³¹ Gravari-Barbas, M., « Belle, Propre, Festive et Sécurisante : L'esthétique de la ville touristique », in *Noroi* n°178, 1998, pp. 175–193, disponible en ligne : <doi:10.3406/noroi.1998.6863>.

³² Jeudy, H-P., *Critique de l'esthétique Urbaine*, Paris, Sens & Tonka, 2003.

³³ Titre de l'exposition présentée par Chapel, E., au CMAV de Toulouse.

³⁴ Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, Fabrique Les Belles Lettres, 2000, p.12.

³⁵ La convention d'Aarhus a été signée le 25 juin 1998, en application du principe 10 de la déclaration de Rio (1992). En France, cette convention a été ratifiée par une loi du 28 février 2002.

³⁶ Bacqué, M-H., et Sintomer, Y., *La démocratie participative inachevée*, Paris, Yves Michel, 2010.

normatives. Elle suppose de fait un accès de ce « public » aux informations et oblige les autorités publiques à les rassembler et à les publier, sous la forme de bases de données électroniques ou de rapports nationaux. Cette mise à disposition des informations interroge les modalités d'accès des usagers-habitants, tout autant que leur intégration aux processus de décision.

« Le flou des règles laisse la porte ouverte à beaucoup de manipulations, à des coups tactiques portés par des acteurs politiques qui craignent peu sur ce point d'être sanctionnés ou désavoués »³⁷.

Enjeu majeur du partage du sensible et de l'élaboration d'une image urbaine héritée et projetée partagée, la participation des habitants a aujourd'hui un site internet : « Mission participation : Faire pour les gens sans eux, c'est le faire contre eux »³⁸. Présentant la mission confiée par le ministère de l'égalité des territoires et du logement à Marie-Hélène Bacqué et Mohammed Mechmache, ce site interroge les dispositifs participatifs mis en œuvre dans le cadre de la politique de la ville. Il présente les propositions du Collectif Pouvoir d'Agir qui tendent à introduire les mémoires pensées et vécues des usagers-habitants dans la définition des politiques publiques.

« Le pouvoir d'agir désigne à notre sens la capacité qu'ont les habitants, jeunes et moins jeunes, à être des acteurs des transformations de la société, c'est-à-dire :

- A s'organiser pour mettre en place des actions en réponse aux problèmes et priorités qu'ils identifient ;
- A peser sur les décisions qui les concernent »³⁹.

Les recherches et expérimentations menées sur le quartier du Mirail à Toulouse s'inscrivent dans cette démarche de reconnaissance de la compétence des habitants à formuler un avis critique sur le projet métropolitain. Elles nous ont également permis de mesurer l'intervention de collectifs d'acteurs extérieurs (architectes, sociologues, artistes), mandatés dans le cadre d'une assistance à la maîtrise d'ouvrage pour faire participer les habitants aux processus de décision conduisant à la figuration et à la formalisation de l'espace public (Bellefontaine) ou d'un espace architectural (Maison de l'image, Reynerie).

Plus en amont, nous avons déjà eu l'occasion d'observer l'implication du collectif « Entrez sans frapper »⁴⁰ dans le cadre de la rénovation du quartier d'Empalot, situé sur le territoire couvert par le Grand Projet de Ville (Document 10.1). Accompagnant la programmation de l'appel d'offre puis les réunions de concertation entre les lauréats et le comité habitant, cette médiation artistique a permis de sonder les mémoires pensées et vécues des habitants par des ateliers participatifs (photographies, films, installations) et de les exposer sur le territoire de la rénovation. Une autre initiative artistique, la « Zone d'Observation du Paysage » (ZOP)⁴¹, soutenue par la ville et la

³⁷ Bacqué, M-H., et Sintomer, Y., *La Démocratie...*, op. cit., p.13

³⁸ <http://www.missionparticipation.fr/>

³⁹ Collectif Pouvoir d'Agir, « Renforcer le pouvoir d'agir et la participation des habitants dans le cadre de la politique de la ville », Plateforme de propositions, 11 janvier 2013, disponible en ligne : <http://www.missionparticipation.fr/ressource/cpa-plateforme-de-propositions-11-janvier-2012-pdf/>

⁴⁰ <http://www.entrezsansfrapper.net/>

⁴¹ <http://www.cultures.toulouse.fr/-/zop-une-autre-ville-depuis-les-coursives>

région, a été l'occasion d'élaborer un discours sensible sur le paysage du quartier, depuis le dernier étage de l'immeuble le plus haut, Le Lavandou, dédié à la destruction. Imaginée par l'artiste Odile Fuchs, la ZOP était un dispositif temporaire, sonore et visio-tactile, composé d'une série d'audio-descriptions et d'une brochure proposant des textes écrits et en braille. L'exposition mettait ainsi en jeu la vue, l'audition et le toucher pour proposer une nouvelle vision du quartier, comme une expérience inédite et située dans le temps.

Sur le territoire du Mirail, plusieurs collectifs ont été et sont mandatés pour effectuer des ateliers ou performances participatives, permettant de tisser des liens entre les usagers-habitants et les transformations de l'espace qu'ils perçoivent et attendent dans et pour leurs pratiques quotidiennes. A la suite de la première Semaine Architecturale de Médiation du Mirail (SAM-Mirail #1 : Documents 16.2 et 16.5), nous avons proposé aux acteurs de la mission Grand Projet de Ville de suivre les interventions des collectifs⁴² mandatés pour l'assistance à la maîtrise d'ouvrage des espaces publics de Bellefontaine. Nous avons participé aux ateliers urbains menés dans le cadre des « jeudi chantier », présentés comme des ateliers participatifs ouverts à tous les habitants. Nous avons ainsi pu mesurer le taux de participation, très faible, des habitants, surtout quand ces ateliers étaient destinés à recueillir les impressions et les points de vue sur l'image héritée. Seuls des représentants associatifs ont participé de manière régulière aux ateliers, accompagnés de quelques habitants interpellés quelques minutes avant le début de l'atelier. Nous nous sommes dès lors interrogé sur la nature du partage des informations élaborées durant ces ateliers et, donc, sur leur transmission aux acteurs de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre urbaine.

Ces « jeudi-chantier » ont cependant donné lieu à un « chantier participatif » destiné à construire une plateforme⁴³ offrant une multiplicité d'usages aux habitants. L'idée spatiale retenue fait écho à la Plateforme d'Observation du Paysage : il s'agissait d'offrir un nouveau point de vue sur le paysage des espaces publics de Bellefontaine et notamment de son « petit-bois ». Notre participation à ce chantier nous a permis de constater l'absence d'habitants ou de représentants associatifs durant la construction du « belvédère », dont l'emplacement était signifié par une cible géante : un carré de trois mètres de côté accroché sur le mur pignon témoignant de la destruction d'un des pieds du tripode. Inauguré le 11 juin 2012, ce belvédère n'a pas reçu l'assentissement des habitants alentours : bien au contraire, il a été l'objet de vives critiques opposant le vécu des espaces aux mémoires pensées des collectifs mandatés :

« De chez nous, nous voyons très bien ce qu'il se passe en bas ! »,

« Pas la peine de descendre pour remonter »,

« Nous avons besoin d'une terrasse abritée du soleil, pas d'un belvédère ! »⁴⁴.

Nous nous sommes dès lors interrogés sur la nature de l'interprétation du réel réalisée par ces collectifs et sur leur positionnement patrimonial, laissant apparaître une distance et une méconnaissance de l'histoire vécue du quartier et de ses mémoires véhiculées par les associations et les usagers-habitants. Nous avons transmis ces observations et interrogations à la mission Grand Projet de Ville, qui a recentré la

⁴² <http://www.zoomarchitecture.fr/blog/>; <http://www.bazarurbain.com/>; <http://laconditionurbaine.fr/>.

⁴³ <http://www.toulouse.fr/web/projet-urbain/-/actu-un-nouveau-point-de-vue-sur-bellefontaine-qui-bouge>

⁴⁴ Extrait des paroles recueillies lors de l'inauguration du belvédère (enregistrement CS).

mission de ces collectifs pour renforcer les liens avec les associations et les commerçants du quartier : ils participent désormais à la fabrication de mobilier urbain pour les cahutes commerciales, les snack-bars ou les restaurants. Ces interventions permettent donc, en un sens et aujourd'hui, d'élaborer une idée spatiale partagée, même si elles émanent d'une commande publique et reflètent donc les stratégies des pouvoirs politiques.

La multiplication des interventions dans le cadre du projet de renouvellement urbain toulousain participent également à la diffusion du projet métropolitain et permettent de familiariser les usagers-habitants avec le futur du projet d'activités à bâtir. La performance ASAP (As Soon As Possible)⁴⁵, réalisée sur la place Abbal en mai 2013 rend ainsi bien compte du travail de médiation culturelle engagée par le collectif Patch'work⁴⁶ autour de la Maison de l'Image (Reynerie). Présentée dans le cadre du festival *Emergences*⁴⁷, cette performance a mêlé la projection de films et de photographies à des chorégraphies urbaines, des danseurs investissant toutes les limites des espaces bâtis.

Dans la continuité des conclusions sur l'image et l'interdit de la représentation que nous avons émises à l'issue de la Semaine Architecturale de Médiation du Mirail (SAM-MIRAIL #2 : Documents 19.1 à 19.3), le collectif Patch'work s'est présenté aux usagers-habitants de la Reynerie pour les faire participer à *l'œuvre-faire* par des séries de prises de vue. Ces photographies et ces films ont ensuite été intégrés à la restitution finale de *l'œuvre-objet* sur la place Abbal, mêlant indistinctement les usagers-habitants, les danseurs et leurs représentations : toutes les dimensions de l'espace étaient investies pour que l'image puisse prendre place au Mirail.

Ces interventions, actions et performances visent à susciter la participation des usagers-habitants, mais n'est pas accompagnée de changement du statut des espaces pour que l'action artistique produite puisse se prolonger au-delà de son temps d'occupation programmée. Sur le territoire du Mirail, les installations réalisées sur les friches des anciens bâtiments détruits occupent un espace en attente de construction, qui ferme la perspective de développement d'actions spontanées. Et si certaines de ces interventions sont des œuvres en mouvement, comme celle du collectif Patch'work, elles restent ancrées dans le domaine de l'art et n'ont pas pour vocation de faire participer les habitants au processus de décision concernant l'aménagement des espaces.

La politique culturelle et ses actions servent ainsi la politique urbaine, et réciproquement, pour expérimenter la médiation artistique comme outil de participation. En association avec les nouveaux Territoires de l'Art⁴⁸ que sont La

⁴⁵ Performance le mercredi 22 mai à 21h30 place Abbal (quartier Reynerie)

⁴⁶ <http://www.patch-work.fr/>.

⁴⁷ Festival Emergences « Les arts numériques » organisé par le collectif Patch'work du 15 au 25 mai 2013 à Toulouse, en partenariat avec le Musée Saint-Raymond, le Centre Culturel Bellegarde, le Centre Culturel Alban Minville, le Cercle Laïque Jean Chaubet, la MJC du Pont des Demoiselles.

⁴⁸ Les « Nouveaux territoires de l'art (NTA) » sont des équipements et des espaces de créativité qui se développent parallèlement aux réseaux labellisés et qui dépendent d'initiatives de la société civile.

Grainerie, L'Usine et Mix'Art Myrys, ces stratégies culturelles⁴⁹ servent à développer l'image de la diversité au sein de la métropole toulousaine⁵⁰.

La fabrication de la ville s'ouvre donc désormais à l'éphémère et/ou au temporaire des manifestations artistiques et aux potentiels d'actions spontanées que ces actions publiques tentent d'initier.

« Cela nous a conduit à nous intéresser [...] aux "entre d'eux" ou interstices et aux acteurs de ces interstices [...] et à repositionner la notion de citoyenneté comme pratiques alternatives ou encore comme un défi, de manière à renforcer l'action collective de ces acteurs incontournables dans et des espaces publics urbains, non en vue de leur régularisation systématique, mais afin de dégager, de la spécificité de leurs pratiques, de nouveaux modes de penser la ville contemporaine »⁵¹.

Ces manifestations commanditées ou spontanées interrogent l'adaptabilité des espaces, tant dans une pratique quotidienne que sur le long terme des constructions spatiales : elles amènent à une mise en perspective géographique, afin de déceler des potentialités d'articulation des représentations institutionnelles et des démarches spontanées, ancrées dans des milieux sociaux, culturels et économiques.

L'adaptabilité de l'espace

L'espace européen donne en effet à voir différemment l'interaction des collectifs politiques et sociaux dans la fabrication de la ville. En France, l'espace public s'oppose à l'espace privé et dégage une frontalité privé/public dont la limite plus ou moins poreuse possède plus ou moins d'épaisseur. Il s'inscrit dans un rapport itératif entre forme urbaine et forme architecturale : il participe de la composition urbaine et intègre la composition architecturale pour contrôler la forme « en creux » de la ville.

Le dessin de l'espace public constitue donc des limites horizontales et verticales durables, tels la voirie, les îlots, les parcelles, l'implantation des bâtiments, la densité et le premier contour des formes architecturales, si ce n'est leur mode de fonctionnement. La lutte contre les initiatives privées conduit à une qualification durable des limites spatiales, dont l'entretien, soit par les pouvoirs publics soit par les propriétaires, prolongent les qualités esthétiques du design urbain⁵².

A Rome, en Italie, l'espace public semble loin des espaces dessinés par les designers urbains. Il présente un dessin unitaire de sol dans la ville, fait de petits pavés gris sombre et lignage en granit gris clair, avec des jeux de dénivellations qui permettent l'accessibilité. Ce sol noble et sobre représente une couche durable qui met en valeur la composition historique des volumes bâtis. Au dessin des sols s'ajoute le choix des

⁴⁹ Caillet, E., et Coppey, O., *Stratégies Pour L'action Culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2004.

⁵⁰ <http://www.toulouse-metropole.fr/missions/loisirs/culture>

⁵¹ Sandrini, C., et Régini, C., « Engagement ethnographique et formes de médiation ou regards croisés sur des métropoles nord-sud : Rio de Janeiro et Toulouse en permanente rénovation », colloque *Engagement...*, op. cit.

⁵² L'exposition « Sous les pavés, le design – Espace public et designers » qui s'est déroulé du 15 février au 23 juin 2012 au Lieu du design à Paris a ainsi montré que la question du design s'étend aux systèmes d'orientation et aux paysages sonores, pour préciser l'esthétique de l'espace.

luminaires qui participe à la composition d'ensemble des vides, en délimitant les espaces de circulation et de stase, diurnes et nocturnes. La lecture politique de l'espace public montre ainsi une interaction entre dessin des pleins et des vides, avec un sol (limite spatiale horizontale) qui entre en résonance avec les façades héritées de l'histoire (limite spatiale verticale).

Cette couche durable est cependant l'objet d'aménagements temporaires liés à la nature mobile du mobilier urbain. Les bacs à fleurs, les pots d'arbres, les rampes d'accès pour handicapés sont posées sur la couche durable pour venir assurer la fonctionnalité de l'espace, en rapport avec les usages qui répondent à un temps donné. Ce mobilier urbain mobile, ainsi que des peintures de sols viennent délimiter ou subdiviser des espaces et canaliser la circulation et/ou les usages : il s'ajoute une couche temporaire dans l'espace public qui donne à lire les usages contemporains. L'espace devient ainsi susceptible de modifications car l'aménagement articule les temps long et court des usages collectifs, liés aux pratiques des habitants et à celles des touristes.

A contrario, à Barcelone, en Espagne, chaque espace public possède un traitement de sol lié à son mobilier urbain et l'espace public de la ville n'apparaît pas de manière unitaire. Bien au contraire, il existe une multiplicité d'espaces publics qui surgissent comme des objets dans la ville et créent des ambiances contrastées. Les éléments de mobilier urbain donnent cependant une certaine unité à la ville car ils semblent partout ancrés dans le sol de manière aléatoire. Ces aménagements interrogent la mutabilité et l'évolution de l'espace creux, les dysfonctionnements ou les phénomènes de modes risquant en effet d'engendrer des aménagements successifs et plus coûteux que dans la capitale italienne.

Les pratiques sociales habitantes et touristiques viennent alors ajouter une couche éphémère, tant liée aux débordements des commerces sur l'espace public qu'aux occupations sociales liées à la culture méditerranéenne ou catalane. L'espace accueille des représentations d'actes sociaux, organisés (terrasses de café) ou spontanés (regroupement d'individus). Il témoigne d'une ouverture aux mémoires sociales a priori et a posteriori de sa conception-construction et tend à véhiculer une image urbaine qui articule les représentations politiques, économiques, architecturales et sociales.

Les transformations sociales de l'espace

Cette articulation se donne aussi à lire dans les villes des pays de l'est, mais sous un aspect différent car l'espace « public » s'apparente à un espace collectif qui couvre à la fois le domaine privé et le domaine public. Planifié comme une composition urbaine d'ensemble (voirie, bâtiments, équipements couverts et découverts), cet espace présente une couche durable souvent composée par des dalles de béton préfabriquées ou des espaces pelusés. Lorsqu'il est dessiné, il accompagne les bâtiments exceptionnels de la ville, comme les équipements, pour former des polarités touristiques, civiques ou institutionnelles. Dans les quartiers d'habitations périphériques, la réalisation de l'espace s'est néanmoins ouverte aux appropriations et aux occupations de l'espace. La réglementation quasi inexistante a permis de multiplier les initiatives privées, individuelles ou collectives, dans les espaces intermédiaires

envisagés comme une extension des domaines de l'intimité⁵³. Il se structure une « forme sociale » qui articule les espaces extérieurs avec les espaces domestiques et participe à la mise en place d'une hiérarchie des sols : les habitants aménagent collectivement leurs espaces de vies, les centralités, témoignant par là-même d'une extériorisation de leurs mémoires pensées et vécues (Documents 8.2 et 11.1).

A Sofia, en Bulgarie, la liberté d'occupation de l'espace collectif a ainsi permis le développement d'une couche éphémère prégnante (Documents 17.2 et 20.2) : la ville est ponctuée d'aménagements particuliers qui témoignent d'une inscription du privé dans le public. Mais, plus encore, les pratiques sociales collectives et répétées ont engendré des aménagements temporaires spontanés, souvent faits de matériaux de récupération. La réhabilitation des appartements est tout aussi singulière, chaque famille pouvant modifier l'apparence de sa façade au gré des possibilités de financements. L'espace collectif sofiote est ainsi un lieu où la représentation sociale finit par modifier l'apparence de la forme urbaine, effaçant les représentations politiques et architecturales.

A Tallinn, en Estonie, les ensembles d'habitations collectives sont encore aussi le théâtre des pratiques sociales (Documents 15.1) : les espaces extérieurs sont régulièrement l'objet d'aménagements spontanés, liés à l'organisation éphémère ou temporaire de la vie collective. Les habitants modèlent ainsi le paysage, délimitent des espaces pour les événements collectifs ou aménagent des petits espaces commerciaux dans les appartements des rez-de-chaussée. La forme sociale, liée aux habitants et à leurs pratiques quasi-quotidiennes de l'espace, se donne ainsi à lire dans la modélisation des sols de l'espace collectif, sans pour autant transformer les représentations politiques et architecturales des ensembles bâtis.

A Budapest, en Hongrie, la liberté d'occupation accordée à la population permet également l'inscription de marqueurs sociaux dans les ensembles d'habitations périphériques. Encore présentes en 2008 dans le centre-ville, ces couches éphémères et temporaires disparaissent cependant : l'internationalisation de la capitale hongroise a conduit à une homogénéisation des sols dans une dynamique sécuritaire et à la création d'œuvres architecturales majeures qui modifient les dynamiques économiques locales. La création de polarités touristiques s'accompagne du développement de la promotion immobilière et des spéculations foncières, qui entraînent aujourd'hui une mutation sociale et spatiale profonde du centre-ville et accentue les clivages avec la périphérie.

La tradition de rénovation à la parcelle tend aussi à disparaître, bien qu'elle ait contribué à façonner des quartiers centraux où dialoguent l'historique, l'ancien, le moderne et le contemporain. Dans le centre de la ville, les réalisations architecturales ont été l'occasion d'une concertation entre architectes, d'une négociation de la règle collective, toutes deux destinées à mettre en cohérence les formes architecturales et les ambitions urbaines⁵⁴. L'intervention de la promotion immobilière et des représentations économiques remet cependant en cause cet héritage, notamment dans

⁵³ Serfaty-Gazon, P., *Chez-soi, Les territoires de l'intimité*, Paris, Colin, 2003.

⁵⁴ Benko, M., « Une approche contextuelle de l'architecture », entretien publié dans le *Journal Francophone de Budapest* du 3 octobre 2011 et disponible en ligne : <http://www.jfb.hu/node/1896>

l'ancien quartier juif, où s'était structuré un espace collectif associant les habitants, les commerçants et les touristes dans un dédale de passages transversaux indéterminés.

A Berlin, en Allemagne, la reconstitution de l'ancien quartier juif (Spandauer Vorstadt) a également nécessité une privatisation des sols, mais le projet de préservation et de conservation a intégré les usages créés spontanément par les habitants sous le régime de l'ex-Allemagne de l'Est. Les espaces en cœur d'îlots présentent donc des statuts étonnants : un square public accessible depuis des passages privés, ou une cour privée ouverte au public. Loin d'effacer les passages et transversalités, le projet mené par les institutions a permis de développer l'image culturelle et artistique du quartier, en favorisant l'installation de commerces et l'accueil de touristes. Les représentations institutionnelles ont ainsi pris le pas sur les représentations sociales en les instrumentalisant.

Les strates durables, temporaires et éphémères de l'espace creux offrent donc un outil de lecture de l'articulation des collectifs d'acteurs politiques et sociaux : elles témoignent de la présence du collectif social, *a priori* ou *a posteriori* de la conception et de la construction de l'espace urbain. Elles sont ainsi des signes indiciels physiques de la part octroyée aux représentations sociales et de la place des acteurs sociaux dans la fabrication de la ville. Elles apparaissent comme des outils de lecture du partage du sensible et de l'esthétisation de l'espace : des traces de l'articulation des mémoires pensées et vécues des différents collectifs d'acteurs, de leurs conflits et/ou de leurs consensus, dans l'élaboration d'une image urbaine partagée héritée et projetée.

3- L'interaction des mémoires

Le travail de recherche menée sur Boukhara nous a permis de dresser une première méthode d'investigation de l'articulation des mémoires pensées et vécues (Groupes de documents 8 et 9). Nous en étions ainsi arrivés à distinguer les traces de l'histoire des traces de la mémoire comme outil de compréhension des mouvements du patrimoine. Les tracés urbains, les réseaux, les îlots, les parcelles, le bâti, ... se sont présentées comme des traces de l'histoire, témoins de l'évolution des formes urbaines et de leurs interactions avec les formes sociales. Les traces de la mémoire, elles, nous ont renvoyés à l'inscription du corps dans l'espace creux de la ville et à la répétition des gestes dans l'espace. Ces traces nous ont donc informés sur la valeur historique accordée au bâti ancien et sur la permanence de certaines traditions sociales.

Les traces des mémoires vécues et pensées

Les observations et relevés sur le terrain nous ont alors permis de dresser un inventaire exhaustif des traces de la mémoire vécue, du plus anecdotique au plus collectif. Cette recherche a ainsi contribué à associer les niveaux de partage des actions collectives (individuel répétés, familial, groupe social, quartier) à leurs temporalités d'occupations de l'espace collectif (éphémère, temporaire, durable).

Ces traces de la mémoire vécue peuvent ainsi être éphémères et apparaître sur un laps de temps court, comme des pépites sur le sol témoignant de regroupement de personnes en un lieu. Les dessins réalisés sur les murs ou sur le sol sont aussi des témoins fugaces d'une organisation collective, qu'ils soient utilisés pour délimiter un terrain de jeu ou pour exprimer un point de vue sensible sur l'espace.

Ces traces peuvent également être temporaires et s'inscrire sur le moyen terme de l'adaptation de l'espace, comme l'ajustement de siège sur des bancs, pour des raisons de confort individuel. A l'échelle collective, des bancs peuvent être installés pour favoriser la discussion ou permettre le regroupement au soleil, notamment des personnes âgées. Des tas peuvent être aussi positionnés dans l'espace pour des raisons fonctionnelles, liées à un chantier.

Ces traces peuvent alors être durables et répondre au temps long de la modification de l'espace, comme des ponts sur les canaux d'irrigation, ou des sillons creusés dans le sol par les cheminements successifs (des *desirline*⁵⁵). Des échelles placées en rez-de-chaussée des barres de logements collectifs peuvent aussi témoigner d'une inversion du système d'entrée, à moins que la fenêtre n'ait été transformée en passage ou que l'ensemble du logement soit devenu une échoppe commerciale à destination du quartier.

Peu présentes en France, ces traces de la mémoire se développent cependant en Hollande, en Espagne ou en Italie, comme autant de signes de l'appropriation des espaces⁵⁶, du débordement du privé et de l'intime dans la sphère publique. Elles sont révélatrices de mémoires pensées sociales, de représentations mentales, qui guident les mémoires vécues sociales et témoignent de l'organisation d'un groupe.

Les expérimentations menées à Graulhet (Documents 13.3 à 13.6 et Document 14) ont laissé par la suite transparaître la possibilité de cerner les interprétations du réel menées par les collectifs d'acteurs exogènes à l'espace interprété. La mise à jour de ces interprétations comme traces des mémoires pensées nous ont ainsi servi à la reconnaissance des interprétations conduites par les différents groupes d'acteurs politiques (Région, Pays, Commune) et d'usagers-habitants (artistes, anciens et jeunes, natifs ou immigrés). Elles nous ont permis de saisir les enjeux d'une figuration partagée et, en même temps, d'appréhender la réaction de la population à cette figuration.

Les recherches menées sur Toulouse (Document 21.4 et 22.3) nous ont alors permis de classer la planification, ses rapports, ses plans et programmes comme des indices tangibles des stratégies urbaines, rurales et/ou paysagères à l'œuvre. Ils témoignent en effet de la coordination des acteurs et peuvent souligner, par comparaison, les différences de points de vue et les choix effectués. De même, les projets d'aménagement, les projets urbains ou les projets architecturaux sont des indices de la constitution d'une équipe, des objectifs fixés avec les acteurs politiques et de la répartition des charges. Chaque figure du projet, chaque représentation, peut être alors analysée comme une représentation de la position prise par les acteurs politiques et

⁵⁵ Lynch, K., *L'image de la Cité*, Paris, Dunod, 1999.

⁵⁶ Agier, M., *Esquisse d'une anthropologie de la Ville : Lieux, Situations, Mouvement*, Louvain, Bruylant, 2010.

architecturaux, qu'ils soient maîtres d'œuvre, assistants à la maîtrise d'ouvrage ou maîtres d'ouvrage. Les typologies d'habitat révèlent, par exemple, un positionnement culturel, implicite ou explicite, face aux critiques formulées de manière exhaustive par les sociologues depuis les années soixante-dix. Le choix d'une typologie de logement paraît en effet signifiant : si les habitants n'ont pas, comme à Boukhara, la possibilité de modifier les cloisons ou les façades de leur appartement, il importe que les choix typologiques effectués (répartition des surfaces, distribution, séparation) répondent à une vaste part des habitus, aussi difficilement qualifiables et quantifiables soient-ils. Les choix effectués par la maîtrise d'ouvrage et la maîtrise d'œuvre transparaissent ainsi dans les représentations institutionnelles comme des traces des mémoires pensées politiques et architecturales. Elles participent donc d'une lecture interculturelle de l'espace qui prolonge l'investigation extérieure à l'intérieur des habitations.

Une image hétérogène

La recherche menée sur Sofia (Documents 17.2, 20.1 à 20.3) a alors été l'occasion d'expérimenter cet outil de lecture pour départir les mémoires pensées et vécues des collectifs d'acteurs dans la fabrication de l'espace. Une première exploration nous a permis de distinguer les différentes époques de construction, aussi bien dans le centre-ville que dans la périphérie, afin de situer les moments d'articulation des mémoires pensées politiques et architecturales.

Dans le centre-ville, les constructions apparaissent comme de trois époques distinctes : celle du 19^{ème} siècle, avec des façades planes et des balcons avec une modénature plus ou moins développée ; celle du début du 20^{ème} siècle et des années 30 qui se caractérise par l'utilisation d'arrondis pour les balcons ou les bow-windows ; celle des années 50/60, aux façades planes et aux ouvertures régulières.

Il existe bien sûr des édifices antérieurs, mais plus au cœur du centre-ville. Un peu partout existent également des parcelles moins denses, dotées d'habitat pavillonnaire mitoyen ou non : elles sont sans doute des subsistances des anciens tissus. Pour ces édifices anciens, les installations électriques sont extérieures : des fils courent le long des façades ou dessus des rues. Les crépis sont en majorité usagés, laissant apparaître des façades en brique apparente qui semblent poser des problèmes d'étanchéité à l'air bien sûr, mais surtout à l'eau.

Les bâtiments des années 30 sont ceux en le plus mauvais état, du fait de leurs formes arrondies, inadéquates avec la technique de réhabilitation et d'isolation par l'extérieur. Pour les autres édifices, des plaques d'isolant sont collées à la façade puis recouvertes d'enduit monocouche, que les habitants peuvent aisément repeindre. Les rez-de-chaussée ne sont pas traités, la jonction étant effectué par un joint à la pompe parfois grossier. La pratique du « maquillage » (peinture) des façades semblent particulièrement développée, chacun repeignant depuis ses ouvertures, avec plus ou moins de facilité.

Le quartier de Lagera, situé dans les faubourgs de la ville, est un ensemble d'habitations collectives, a priori antérieur à 1954 (réalisme soviétique), installé dans un dispositif monumental. Il est composé de plusieurs « styles » à l'ornementation plus

riche au fur et à mesure de la progression dans le tissu urbain. Toutes ces constructions sont « classiques », avec un toit à deux pentes et le marquage du soubassement. Les réhabilitations, si elles existent, ne sont pas lisibles depuis l'extérieur. Les branchements électriques sont cependant similaires à ceux du centre-ville et chaque appartement semble posséder son antenne parabolique. L'arrière plan est constitué par des tours des années 80 (une réhabilitée entièrement, l'autre pas).

La traversée du boulevard Boris III permet d'accéder au quartier d'Hippoduma, constitué d'un grand parc ceinturé de 5 tours de 11 étages, toutes identiques, et d'un ensemble de barres entre lesquelles existent et subsistent des pavillons. Les barres sont d'un type singulier avec des garages en rez-de-chaussée. Du côté sud de la rue Hristov (entre les n°141 et 142, puis 143 et 144) viennent ainsi s'intercaler des pavillons parfois alignés, parfois isolés. L'un deux est en construction et quasiment achevé, un autre est en ruine.

A l'est, de l'autre côté de la voie de chemin de fer qui sépare le centre-ville de la périphérie, le quartier de Poduyane présente une hétérogénéité des types de barres. Certaines sont recouvertes d'une toiture et semblent les plus anciennes. D'autres ont un toit plat et semblent s'être déclinées dans des tours. D'autres présentent un fractionnement des volumes et une diversité des toitures : elles semblent correspondre aux dernières barres construites dans les années 80.

Le quartier de Poduyane présente également une diversité des types d'habitat assez étonnante : les entre-barres sont occupées de pavillons, sans qu'il soit réellement possible de savoir s'ils sont antérieurs ou postérieurs à la construction des barres. Certains paraissent antérieurs par leur style et leur vétusté : ils semblent appartenir à un style année 30, comme plusieurs édifices du centre-ville. D'autres ressemblent aux premières maisons collectives construites dans d'autres pays au début de la période communiste (années 50). D'autres enfin paraissent assez récents, de part leur style ou leur implantation.

Mais le quartier présente aussi une « façade sociale » grâce à laquelle il est possible de distinguer les logements individuels dans l'habitation collective. Les habitants réhabilitent en effet leur logement en faisant poser une isolation par l'extérieur, de manière individuelle ou collective. Il semble en effet que, dans certain cas, les habitants se mettent d'accord pour réhabiliter ensemble l'immeuble. Si ce n'est pas le cas, l'isolation est recouverte d'une couverture qui assure une étanchéité à l'eau. Les bâtiments de ce quartier présentent en tout cas une homogénéité de couleur qui interroge le choix et/ou le phasage des travaux dans le temps.

Dans la lointaine périphérie ouest, le quartier de Lyulin interroge la façon dont les projets contemporains intègrent les vestiges planification communiste. La sortie du métro est un exemple d'intermodalité sofiote : elle jouxte une station de tramway qui est aussi le principal point de passage pour rejoindre l'équipement privé central du microrayon : « the beach ». Une fois franchi les rails, l'espace s'étire et paraît vide. Plusieurs sillons creusés par les pratiques permettent de se repérer. Sur le chemin se trouve encore une vieille habitation en très mauvais état. Au loin apparaissent de nouveaux manèges renforçant l'aspect récréatif de l'espace.

L'avancée dans le tissu domestique fait entrevoir des types partout homogènes qui possèdent une cave et un grenier, tous deux avec des bouches d'aération, ce qui permet de bien mesurer les transformations apportées par les habitants.

La traversée du boulevard Stoyanov laisse cependant voir une finitude post-moderne : la barre 417 P, rajoutée pour fermer la composition urbaine. Et, tout au bout de la ville se trouve une opération contemporaine : elle fait face à la montagne et possède encore une partie en chantier.

Le quartier de Luylin sud semble ainsi posséder une strate moderne au type identique et une strate contemporaine qui s'inscrit dans la planification communiste. Comme partout dans la ville, plusieurs édifices contemporains ont été construits depuis l'indépendance. Une première période semble correspondre à un style postmoderne sans doute inspiré des années 30, avec un jeu de toitures, de corniches, de frontons et de balcons. Ce sont des constructions en brique avec une isolation par l'extérieur qui, pour la plupart, sont habitées et déjà transformées. Une seconde période est plutôt marquée par un jeu volumétrique cubique. Il s'agit de constructions en béton (structure coulée en place dont le remplissage est souvent indéterminé), avec une isolation par l'extérieur, un fractionnement des volumes, des balcons à quasiment tous les niveaux et une diversité d'ouvertures.

Les différentes époques de constructions sont donc directement identifiables dans l'espace sofiote. Elles témoignent de moment de consensus entre les collectifs politiques et architecturaux, entre une planification centralisée et des modèles imposés, et des recherches typologiques et volumétriques tendant à constituer une forme architecturale et urbaine hétérogène.

Cette hétérogénéité est encore accentuée par les pratiques de réhabilitations individuelles et collectives qui laissent transparaître une forme sociale et une participation a posteriori de la fabrication de l'espace.

Une économie formelle et informelle

Mais l'image architecturale et urbaine sofiote révèle également des signes de représentations économiques. Il existe en effet de nombreuses boutiques installées en rez-de-chaussée. Des enseignes européennes sont de plus en plus présentes dans le centre-ville (Mac Do, Zara, KFC, Carrefour, ...). Ces grandes enseignes se trouvent principalement à l'épicentre, près des principales attractions touristiques. Il existe également des enseignes allemandes qui se trouvent disséminées dans la ville (DM, Billa, ...). Pour s'implanter dans le centre-ville, beaucoup ont dû investir les sous-sols, limitant ainsi les pas de porte à des escaliers mécaniques permettant d'accéder au supermarché. Ces enseignes « européennes » sont accompagnées d'enseignes locales (Niko, ...), implantées dans tous les quartiers du centre-ville.

La majorité des commerces formels est constituée par des boutiques sans enseigne, qui vendent des articles de confection, des gâteaux, des alcools ou encore tout à la fois. Le nombre de ces boutiques est étonnant, aussi bien dans le centre-ville que dans la périphérie. Elles vendent les mêmes produits à quelques mètres de distance (parfois 20 mètres), mais semblent avoir leur clientèle. Ces commerces et boutiques débordent vers l'espace extérieur : leur implantation est très souvent l'occasion de remodeler la

façade du rez-de-chaussée par un revêtement coloré qui tente de se distinguer de la boutique voisine. Elle permet également d'installer un mobilier urbain singulier (banc, table, bac de fleurs) et parfois, de remodeler le sol de l'espace extérieur.

Ce type de transformations semble bien ancré dans les pratiques commerçantes : la moindre échoppe débordé ainsi vers l'extérieur et il existe une hiérarchie des débordements qui semble répondre à la nature de la boutique, de l'enseigne ou de l'activité. Pour les petites boutiques (boulangerie, vêtements, café, ...), il s'agit surtout de marquer l'espace par une nouvelle façade et un petit banc ou pot de fleur posé signifiant l'ouverture (souvent ce type d'échoppe est installé en sous-sol ou en niveau semi-enterré). Les enseignes locales, elles, ajoute à la nouvelle façade du mobilier urbain, qu'il s'agisse de tables, de chaises ou de bancs fixés temporairement dans l'espace, ou de mat d'éclairage participant à l'animation et à la sécurisation nocturne. La remodelation du sol leur permet également de se distinguer à la sensibilité du passant, transformant les limites horizontales de l'espace en un véritable patchwork. Ces pratiques sont reprises par les enseignes européennes, même si elles participent plus à l'aménagement esthétique unitaire des façades et des sols du centre de la ville.

Il en résulte un espace hétérogène où chaque commerce s'extériorise. Plus encore, l'espace extérieur présente aussi une multitude de commerces informels (ou mobiles) qui animent la rue et les places, en se positionnant aux nœuds (nodosité/nodalité) de transports publics (tramway, trolley, bus, métro).

Ces commerces peuvent prendre la forme de cahutes avec toit, de plus ou moins grande taille et donc plus ou moins difficile à déplacer. Certaines de ces cahutes avec toit semblent d'ailleurs indéplaçables : c'est le cas des boutiques à billets ou à journaux héritées de la période soviétique. D'autres sont plus mobiles et semblent accompagner le mouvement des usagers-habitants, comme les vendeurs de maïs, les vendeurs de glace ou de popcorn.

Ces cahutes deviennent mobiles de manière certaine lorsqu'elles ne possèdent pas de toit. Certaines sont des structures pérennes qui témoignent d'une activité régulière mais néanmoins délimité par le cycle des saisons, une partie de l'année n'étant pas rémunérée à cause du froid et de la neige. D'autres sont plus bricolées avec l'arrivée des beaux-jours. Dans les deux cas, ces cahutes permettent de vendre des produits divers, allant de l'alimentation aux produits d'entretiens. Les prix ne varient pas d'une cahutte à l'autre et, là encore, elles semblent avoir leur clientèle.

Certains commerces, nombreux, ne possèdent même pas de cahutte. Les vendeurs accrochent ainsi leurs produits directement sur la façade, profitant des porches d'accès aux cours ou des boutiques désaffectées. Ils vendent ainsi majoritairement des vêtements issu du réseau russe (collants, blouses, foulards, chaussures, bonnets, ...) et semblent acceptés par les boutiques avoisinantes. Bien que n'ayant pas de boutique, ces commerces semblent avoir une place fixe.

Enfin, beaucoup de personnes se placent simplement dans l'espace extérieur (places, intersections, ...) pour vendre les produits cultivés dans la périphérie (légumes et fleurs) ou ceux façonnés ou récupérés par leurs soins (petits paniers confectionnés pour pâques, colliers, peintures, ...). D'autres enfin vendent leurs services (réparations de montres, cireurs, massages, ...). Ce type de commerce informel semble témoigner

de la pauvreté de certains habitants et d'un droit d'usage qui permet la cohabitation des pratiques commerciales et habitantes.

Loin de participer à la mise en tourisme de la ville, sauf dans son hypercentre, les représentations économiques se montrent très diversifiées, autant dans le centre que dans la périphérie. Elles participent du même mouvement que les représentations sociales et permettent d'ancrer l'image de la ville dans la multiplicité des mémoires sociales.

La participation directe des habitants

La période du printemps est propice aux installations extérieures et à l'entretien des espaces collectifs. Sur ce point, les pratiques semblent identiques dans le centre-ville et la périphérie : partout, les habitants jardinent, nettoient, débroussaillent, repeignent les jeux d'enfants et réparent le mobilier urbain. Partout, des branches mortes et des déchets sont stockés dans la rue ou à proximité, pour être enlevés par les services municipaux. Ces activités sont collectives et les habitants semblent y prendre plaisir : ils ponctuent leurs travaux de moment de pause, durant lesquelles ils prennent un café (le matin) ou une bière (l'après-midi).

A Poduyane, l'entretien des espaces extérieurs semble très organisé. L'observation d'un « entre-barre » (n°85-86/90⁵⁷) a permis de constater la répartition des rôles, entre participation individuelle et action collective. Une femme a ainsi ramassé les branches tandis qu'une autre s'occupait des mégots. Toutes deux disaient dans un anglais approximatif que chacun a sa tâche et que les déchets sont recyclés. Deux autres femmes s'occupaient du jardinage au pied de la barre n°86 : elles retournaient la terre et commençaient à y planter des tulipes. Ces deux femmes ont alors expliqué que chaque barre est responsable de ses plantations : pour la barre n°85, par exemple, d'autres personnes étaient en charge de retourner la terre et de planter des fleurs et des arbustes. Trois hommes avaient la tâche difficile de tailler les arbres de toute l'entre-barre, tandis que trois autres hommes aidés de trois femmes étaient chargés de récupérer des planches et autres matériaux pour les répartir entre les barres afin de réparer le mobilier urbain.

A cette époque de l'année, le centre-ville semble être une grande déchetterie, avec la présence de nombreux tas de plusieurs mètres de long et parfois deux mètres de haut. Ils comportent des planches, des chaises, du mobilier usagé divers, des vêtements, ... A l'examen, ces tas servent en fait de lieu d'approvisionnement pour des personnes qui font le tour de ces tas et chargent des charrettes (à bras) plus ou moins grandes pour en emporter les éléments réutilisables. Certains viennent même avec une camionnette ou une voiture, qu'ils remplissent jusqu'à la toiture. Ces matériaux se retrouvent ensuite dans la périphérie et servent à réparer le mobilier urbain ou à

⁵⁷ Le choix de l'entre-barre a été guidé par la présence de jeux pour enfants repeints et de chemins de la pratique sociale (desirline) y menant. Une déambulation d'une vingtaine de minutes a été nécessaire avant de trouver ce lieu depuis la station de tramway. Progressivement, les signes de l'occupation sociale se sont faits plus présents (aménagements, peintures, mobiliers) et la végétation était plus dense.

construire des installations temporaires qui servent au regroupement des habitants tout au long de la journée.

Tous les immeubles d'habitation font également l'objet d'améliorations et/ou de réhabilitations individuelles et/ou collectives, témoignant par là même d'un consensus social à plus ou moins grande échelle. Il semble ainsi communément admis de pouvoir peindre la façade de son balcon, même d'une couleur distincte de celle de la façade d'ensemble. Il semble également courant de changer des fenêtres sans respecter le format ou le matériau d'origine (ou des autres), tout comme il est d'usage de fermer son balcon ou sa loggia pour gagner de l'espace.

L'interaction entre les acteurs politiques (et les architectes-urbanistes) et les habitants est bien réelle : les tranchées, les destructions, les constructions bouleversent le quotidien des habitants. Mais ils arrivent à s'adapter et à reconstituer leurs modes de vie autrement. Ils sont en outre assez indifférents aux discours "propagandistes", du fait de la mise à distance de l'histoire officielle pendant la période communiste. À l'urbanisme totalitaire prolongé par le projet métropolitain s'articule ainsi un projet d'usages individuel et collectif, révélateur de mémoires pensées et vécues sociales partagées. L'espace collectif véhicule alors une image architecturale et urbaine dont la forme donne à lire la diversité des mémoires à l'œuvre. La participation directe des habitants à la production de leur cadre de vie devient même une richesse pour les acteurs politiques et économiques, qu'ils valorisent dans le cadre de la candidature pour que Sofia soit Capitale européenne de la culture en 2019⁵⁸.

La place centrale de la ville, la place Nezavisimost, qui se situe à la sortie du métro Serdika, a cependant été récemment restructurée, interrogeant ainsi la constitution d'un espace public. Le traitement du sol est en effet similaire à celui de l'artère commerciale Vitosha, fait de pavés colorés jaune, rouge et marron. Le dessin d'ensemble est assuré par un lignage de granit gris et rose et des motifs ont été réalisés avec des pavés colorés plus petits. Des bancs en granit ont été installés sur leurs pourtours et les pieds d'arbres sont habillés soit de petites grilles soit de socles en granit qui les surélèvent. L'aménagement de ces espaces centraux accompagne la mise en valeur de l'enceinte romaine découverte à l'occasion des travaux du métro. Principalement destiné à l'accueil des touristes, ils témoignent d'une recherche stylistique qui accompagne la candidature pour 2019 : ils sont ainsi des traces d'une certaine mémoire pensée architecturale et de ses expérimentations, qui ne font pas consensus auprès des acteurs du collectif architectural. Mais ils témoignent d'une recherche sur l'identité culturelle sofiote et de ses possibilités de représentation, soutenue par des chercheurs comme Svobodna Vrancheva⁵⁹, défendant une médiation architecturale entre les acteurs politiques, les propriétaires et les locataires du centre de la ville.

⁵⁸ <http://www.sofia2019.bg/en/sofia2019>. Sofia est en concurrence avec deux autres villes de Bulgarie : Plovdiv, capitale du 19^{ème} siècle et Varna, sur les bords de la mer noire.

⁵⁹ Docteur en architecture, responsable du master « Patrimoine et modernité » à l'UNIBITI et coordinatrice du programme de recherche « La ville moderne et l'identité nationale ».

Le partage du sens et du sensible

La lecture interculturelle des espaces nous amène ainsi à distinguer plusieurs formes d'articulation des collectifs d'acteurs dans l'élaboration d'une image architecturale et urbaine. Les acteurs politiques y jouent un rôle prépondérant en Europe occidentale, même si certaines traditions permettent une apparition des mémoires vécues sociales dans une strate éphémère, voire des mémoires pensées sociales dans une strate temporaire. Les acteurs économiques et architecturaux s'articulent de fait en infléchissant les stratégies urbaines et en répondant à une commande. L'intervention des acteurs artistiques permet alors de tisser des liens entre leurs mémoires pensées et les mémoires vécues des habitants, sans pour autant les amener à participer au processus de décision concernant leur environnement. Elle conduit en effet à une expérience sensible qui peut s'inscrire dans la durée mais participe au mouvement d'esthétisation porté par les acteurs institutionnels, même s'il consiste à véhiculer l'image de la diversité. La multiplication de ces pratiques artistiques, notamment performatives et inscrites dans l'espace public, sensibilise cependant les acteurs politiques, économiques et architecturaux à l'ouverture de l'esthétique « institutionnelle » ou « publique » aux mouvements des mémoires collectives sociales, pensées et vécues. Elles induisent également une appréhension de la participation par les habitants et, à l'heure du développement d'une pensée citoyenne écologique, semblent avoir diffusé des modes alternatifs de fabrication de l'espace, spontanés et collectifs.

En opposition, l'espace public et/ou collectif d'Europe orientale possède une représentation sociale dominante qui véhicule une image de la diversité héritée et spontanée. Les limites horizontales et verticales de la ville révèlent en effet une forme façonnée directement par les habitants, après la conception-construction de l'espace : elles sont l'expression d'une mémoire collective sociale à la fois pensée et vécue. L'œuvre urbaine léguée aux habitants s'est trouvée mise en mouvement par les mémoires sociales, dans une situation « unique et dramatique » dénoncée par les plus anciens des architectes⁶⁰. Cette mise en mouvement fait pourtant écho au partage du sensible, sortant « du schéma paresseux et absurde opposant la culture esthétique de l'art pour l'art à la puissance montante du travail ouvrier »⁶¹. Elle amène à une esthétique urbaine participative qui engage les habitants dans l'aménagement, la réhabilitation et l'entretien des espaces.

A Sofia ou à Tallinn, la création ou la reconstitution d'un « espace public » renvoie cependant à « l'esthétique publique » de l'espace occidental. Elle fait écho aux anciennes polarités soviétiques et/ou communistes, qu'il s'agit également aujourd'hui de réhabiliter. Il s'en suit une articulation des représentations institutionnelles (les polarités « modernes » et « contemporaine ») et des représentations de la société civile (les centralités). Cette articulation répartit les parts et place des différents acteurs et provoque le partage du sensible et du sens des actions collectives.

« C'est la raison pour laquelle [Joël Candéau s'est engagé] dans une recherche visant à savoir dans quelle mesure une mémoire des sensations peut être partagée. [Il s']interroge en fait sur la possibilité d'un double partage : celui de

⁶⁰ Entretien avec le professeur Andreychin, avril 2013.

⁶¹ Rancière, J., *Le partage du sensible...*, op. cit., p. 72

la sensation et celui du souvenir de cette sensation, soit deux niveaux distincts de la cognition »⁶².

Ce double partage participe à la définition d'une esthétique *sociale* qui articule les représentations de tous les collectifs d'acteurs et produit une image urbaine d'ensemble partagée mais placée dans les mouvements des mémoires.

« À long terme, cette identité concrète, mouvante, est la seule soutenable : la seule qui soit à la fois durable écologiquement –car elle prend en compte l'ensemble de l'écosystème- et justifiable éthiquement –car elle respecte l'existence au lieu de s'en abstraire »⁶³.

Cette *esthétique sociale* participe donc d'une médiation culturelle qui travaille le sens autant que le vivre-ensemble pour faire lien entre l'individu et la collectivité, la culturel et la politique, l'art et la société⁶⁴.

Elle interroge alors les pratiques occidentales, même si le transfert d'est en ouest, et d'une ville à l'autre, n'a pas de sens tant les traditions sociales et les positionnements patrimoniaux y sont différents. Elle mène donc à poser les bases d'une potentielle comparaison entre les espaces européens, occidentaux et orientaux. Elle suppose ainsi d'appréhender l'histoire de la fabrication des villes orientales pour la situer dans l'histoire de la modernité architecturale et urbaine et engage, de fait, un point de vue réflexif sur l'implication des architectes dans le partage du sens et du sensible.

⁶² Candéau, J., *Epistémè...*, op. cit., p.222.

⁶³ Bercque, A., *Milieu...*, op. cit., p.100

⁶⁴ Joli-Cœur, S., *Définition des termes et des concepts, Lexique et bibliographie*, Groupe de recherche sur la médiation culturelle, mars 2007.

III- LE CROISEMENT DES MODERNITES EUROPEENNES

« Puisque tout ce qui passe est éliminé à jamais, les modernes ont en effet le sentiment d'une flèche irréversible du temps, d'une capitalisation, d'un progrès. [...] Ils veulent tout garder, tout dater, parce qu'ils pensent avoir rompu définitivement avec leur passé. Plus ils accumulent les révolutions, plus ils conservent ; plus ils capitalisent, plus ils mettent au musée »¹.

Un rapide tour d'horizon des capitales de l'est de l'Europe nous montre des villes aux caractéristiques similaires : que ce soit à Budapest, à Sofia, à Varsovie, à Tallinn ou à Prague, chaque ville possède un ensemble d'éléments singuliers qui lui permettent d'être identifiée « soviétique », « socialiste » ou « communiste ». Ces caractéristiques sont parfois celles des villes françaises, comme les centres historiques mis en valeur et offerts au tourisme. Mais si les formes socio-spatiales des périphéries peuvent paraître similaires, les ensembles d'habitations collectives d'Europe de l'est présentent la constitution spontanée d'une hiérarchie spatiale qui répond à une organisation sociale tacite. Cette image architecturale et urbaine s'oppose donc à celle des grands ensembles qui défrayent la chronique depuis les années soixante-dix.

Ce clivage existant entre les représentations de l'espace public ou collectif des villes européennes invite alors à investiguer les développements de la modernité architecturale et urbaine entre est et ouest de l'Europe.

« La véritable question n'est pas là. Il ne s'agit pas de réformer, de reconstruire sur des débris, d'attacher le nom d'une école à un nouveau calendrier des études. Mais simplement de prendre conscience de ces artifices »².

La comparaison des traditions de fabrication de la ville encouragent en effet à dépasser les clivages est-ouest pour interroger les conditions du partage du sens de l'image urbaine et du sensible de l'espace. Elle amène à reconstituer l'histoire de la planification soviétique (Tallinn) et communiste (Sofia), pour en situer les particularités, les similarités et les divergences.

« L'histoire, bien souvent, ne se présente donc pas comme l'expression narrative d'une continuité temporelle qui ne serait qu'une somme d'événements paisibles. Au contraire, elle semble être un espace de lutte, où les choix opérés sont autant de signes donnés au présent »³.

Les entretiens menés au cours de nos explorations dans les pays de l'est nous ont confirmé les différences de l'histoire pensée : si, en Europe occidentale le 8 mai est la

¹ Latour, B., *Nous n'avons jamais été moderne, Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 2005, p.93.

² Heers, J., *Le Moyen Age, Une imposture*, Paris, Librairie Académique Perrin, 2008, p. 32.

³ Hatzfeld, H. et Billerey, V., *Repères pour un dialogue...*, op. cit., p.75.

date de commémoration de la fin de la seconde guerre mondiale, en Europe orientale, durant près de cinquante ans, c'est le 9 mai où se sont déroulées les festivités commémoratives. Cette différence de regards sur l'histoire renvoie à la contamination de l'histoire pensée par l'histoire vécue, et à son enracinement dans des postures idéologiques.

L'investigation de la planification communiste et/ou soviétique prolonge ainsi la lecture interculturelle de l'espace, dans une mise en perspective diachronique et géographique. Elle amène une dimension historique à la compréhension de l'interaction des acteurs dans la fabrication et l'occupation des formes socio-spatiales, tout en ouvrant un champ d'interprétation de la modernité architecturale et urbaine.

Les développements de nos recherches dans les pays de l'est, en Ouzbékistan, en Russie, en Estonie, en Hongrie et en Bulgarie, nous ont amené à choisir un point d'entrée spécifique, porté par la compréhension de l'histoire de la modernité orientale, la chute du mur de Berlin et l'indépendance liée à la fin de la guerre froide. La culture architecturale des pays de l'est est très peu connue ou décrite dans les écrits français sur la ville : peu d'auteurs se sont penchés sur la fabrication de la ville soviétique ou communiste, ses mécanismes et ses paradigmes. C'est pourtant tout un pan de l'Europe qui a été modelé par des plans quinquennaux et des processus de préfabrication lourde qui interrogent aujourd'hui la réhabilitation du patrimoine moderne et les perspectives de développement de la ville contemporaine. L'ouvrage d'Anatole Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*⁴, s'est ainsi imposé comme un outil de lecture spécifique du mouvement moderne, pour parvenir à (re)constituer une histoire européenne de la modernité. Car si, aujourd'hui, les grands ensembles français sont examinés comme une synthèse entre la tradition des Beaux-arts et le mouvement moderne⁵, les développements orientaux de la modernité amènent à interroger la scission stylistique, voire ontologique, produite dans les années trente.

Nous commencerons donc notre exploration des modernités européennes par une situation historique du mouvement moderne, comme une cause commune et internationale. Nous examinerons ensuite les développements des modernités occidentales, avant et après la seconde guerre mondiale, pour en situer les ruptures et continuités. Nous verrons ainsi que le mouvement moderne fait rapidement éclore plusieurs « lignes de la modernité »⁶ qui se prolongent dans des post-modernités diversifiées.

Nous regarderons alors les figures et formes de la planification soviétique, en examinant d'abord l'histoire de cette planification, puis ses développements singuliers à Tallinn et Sofia. Nous pourrions alors situer l'interprétation du réel et le positionnement patrimonial induit par ces planifications.

Nous pourrions ainsi nous pencher sur les développements postérieurs à l'indépendance de ces pays, en analysant le visible et l'invisible des formes architecturales et urbaines produites. Une mise en perspective géographique nous

⁴ Kopp, A., *Quand le moderne n'était pas un Style mais une Cause*, Paris, Ensba, 1996

⁵ « Les grands ensembles, entre Beaux-arts et moderne, dialogue entre Jean-Louis Cohen et Jacques Lucan, in *Ecologie* n°28, op. cit., pp. 35-39.

⁶ Lucan, J., « Des lignes de force », *AMC* numéro spécial *Fin de siècle*, décembre 1999

permettra de mesurer les positionnements du collectif architectural, entre stratégies politiques et économiques et acceptation des usages et marques d'appropriation.

1- Un mouvement, des modernités

En s'approchant au plus près de l'histoire soviétique, nous nous apercevons, à la manière d'Andrei Ikonnikov que l'architecture soviétique est « résolument moderne »⁷. Née lors de la révolution d'Octobre, l'architecture soviétique défend en effet une nouvelle vision de la société, basée sur la collectivisation des sols et des édifices : l'abolition de la propriété privée est l'occasion d'un souffle nouveau qui caractérise la modernité architecturale et urbaine. La révolution d'octobre 1917 est l'occasion de dessiner les lignes d'une nouvelle forme de pouvoir, donnée aux peuples et plus particulièrement aux soviets. Dans le contexte de la première guerre mondiale, la révolution se veut « mondiale » voir « européenne » et les dirigeants soviétiques espèrent pouvoir développer le système politique soviétique à l'ensemble des pays limitrophes.

Le mouvement moderne s'enracine pourtant dans la deuxième moitié du 18^{ème} siècle : affirmant une continuité entre Claude Nicolas Ledoux et Le Corbusier⁸, Emile Kaufmann estime ainsi que la révolution des principes formels guidant les architectes, qu'il appelle « l'architecture autonome » ou « individualiste », se substitue aux pratiques en vigueur à partir de 1750⁹. Nikolaus Pevsner constate cependant deux tendances contradictoires : celle menant à l'Art nouveau, sinueux et onirique, et celle conduisant au Style international, rigoriste et fonctionnel¹⁰. Investiguant l'histoire de ce mouvement qu'il nomme « rationaliste », Jean-Louis Avril estime alors que les concepts de lisibilité et de double vérité deviennent les fils conducteurs du mouvement moderne¹¹. Les ambitions de lisibilité et de vérité sont mises à disposition de la société et de son renouvellement, dans la perspective d'une vision collective associant l'est et l'ouest dans une entreprise de modernisation et de rationalisation des territoires urbains et ruraux.

Une cause moderne commune

Les principes édictés à cette époque jettent les bases d'une vision collective de l'espace. Deux décrets promulgués en 1918 en URSS inscrivent cette perspective dans le sol : la « socialisation de la terre » est ainsi associée à l'abrogation du « droit à la propriété privée de biens immobiliers dans les villes »¹², étendu à partir de 1925 aux campagnes. La ville devient un bien collectif que l'architecte est chargé d'organiser en adéquation avec l'idéal social de la révolution. Le sol appartient à l'état central tandis

⁷ Ikonnikov, A., *L'architecture russe de la période soviétique*, Moscou, Pierre Mardaga 1990

⁸ Kaufmann, K., *De Ledoux à Le Corbusier*, (titre de son premier essai, 1933), Paris, L'équerre, 1981

⁹ Kaufmann, K., *L'architecture aux siècles des Lumières*, Paris, 1953, p.27

¹⁰ Pevsner, N., Bille De Mot, E., *Les sources de l'architecture moderne et du design*, Paris, Thames and Hudson, 1993.

¹¹ Avril, J.-L., *Formation de la modernité : l'architecture*, Rapport de Recherche CORDA, Paris, La Villette, 1988.

¹² Décret du 9 février et 20 août 1918.

que la population en a l'usufruit : les murs, les planchers sont tout aussi collectifs, même s'ils abritent des objets qui, eux, restent du domaine privé. Ce sol peut alors être aménagé de manière collective, au-delà des différences sociologiques ou des contrastes climatiques.

Jusqu'en 1932, les débats font rage entre partisans de l'édification d'une ville « moderne » à l'image de la révolution et les partisans de la conservation des monuments autour desquels pourrait se structurer le développement urbain. Une dialectique conservation-destruction s'enracine dans l'opposition entre *les urbanistes* qui veulent révolutionner la ville, raser l'existant et reconstruire une ville sectorisée où le logement collectif, éloigné des zones industrielles, est majoritaire et *les désurbanistes*, très influencés par le modèle des cités-jardins, qui plaident au contraire la préservation de l'héritage urbain par l'édification de villes moyennes sous forme de logements individuels à la périphérie¹³.

Le modèle est encore hésitant : il n'est officialisé qu'en 1932, lorsqu'une résolution, prise par le comité exécutif et le conseil des commissaires du peuple sur l'aménagement des agglomérations, prescrit la division du territoire en zones, l'organisation du réseau viaire et la sauvegarde des monuments historiques. Ces principes simples servent alors de base de travail aux architectes soviétiques, et se diffuse en Europe, notamment lors du 4^{ème} CIAM de 1933 où la Charte d'Athènes est rédigée collectivement. L'ensemble du discours moderne, de ses doctrines et de ses théories, se trouve donc issu d'une opposition qu'il résout par l'édiction de principes délibérément en rupture de l'existant commun, même s'il prend naissance dans un passé relativement lointain.

« La plupart des villes [...] offrent aujourd'hui l'image du chaos : ces villes ne répondent aucunement à leur destinée qui serait de satisfaire aux besoins primordiaux biologiques et psychologiques de leur population »¹⁴.

C'est contre ce chaos que les efforts sont dirigés, afin de faire régner l'ordre et la rationalité. L'époque, en ceci, se rapproche bien des lumières pour tenter d'arracher l'architecture « à l'emprise stérilisante des académies conservatrices des formules du passé »¹⁵.

Mais cette lutte contre le chaos s'accompagne d'un projet de destruction de l'existant, en vue de son remplacement. Une distanciation entre passé et présent s'accompagne alors d'une rupture mémorielle, tant sociale qu'architecturale, car le modèle moderne est caractérisé par Carlo Giulio Argan comme un passage du *module mesure* au *module objet*.

« Le module prend alors la place qu'il avait dans le processus de projection classique [...]. C'est là qu'il faut situer le point de départ de nouveaux processus opératoires, d'une évaluation nouvelle de la fonction du bâtiment d'une conception nouvelle [...] de l'espace : ainsi, faut-il le dire, que de l'industrialisation des processus de construction »¹⁶.

¹³ Ikonnikov, A., *L'architecture russe*, op. cit., pp. 111-145.

¹⁴ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, Paris, Minuit, 1997, point n°71, p.95

¹⁵ CIAM, *La déclaration de La Sarraz*, in Conrads, U., *Programmes et manifestes de l'architecture au 20^{ème} siècle*, Paris, La Villette, 1991, p.133

¹⁶ Argan, C-G., *Projet et Destin, Art, Architecture, Urbanisme*, Paris, Passion, 1993, p.86

Cette transposition de la mesure dans l'objet préfabriqué à assembler lors de la composition suppose en effet une réelle modification des pratiques architecturales, cristallisée dans les recherches conduites par l'école du Bauhaus de Dessau, entre art, technique, industrie et artisanat.

De nouveaux codes symboliques

Ce module-objet revêt une autre signification à l'échelle de la ville. Ainsi, lorsque Louis Kahn se réfère au « parlement de pierre »¹⁷ pour désigner le phénomène urbain, il prodigue la vision d'une République architecturale capable de produire une diversité d'œuvres dans des codes symboliques communs. Avec le mouvement moderne, ce sont bien ces codes urbains qui se sont trouvés modifiés : la ville moderne vit en effet la transposition de la pierre, de la brique et des matériaux mesurés en des éléments préfabriqués et assemblés dans l'édifice architectural pour composer *un parlement de béton*.

Mais la ville moderne, si elle s'attaque au chaos et à l'insalubrité des villes, ne semble pas s'inscrire en rupture des principes hérités de la renaissance, malgré une rupture des pratiques architecturales qui se transpose dans une nouvelle esthétique urbaine. Les figures géométriques orientées par les nouvelles matières sont reines, les usages hérités de l'histoire sont gommés pour laisser place à une organisation sociale rationnelle et l'espace public, érigé en terrain de vie collective, est paradoxalement délaissé.

Les architectes du mouvement moderne développent ainsi une pensée sérielle : la ville moderne devient une architecture à grande échelle qui compose l'objet architectural et urbain par des séries préfabriquées.

« Chaque époque a toujours fait appel aux ressources de ses techniques. Les manifestations architecturales sont les témoins des capacités d'une époque. Animant ces techniques, l'esprit d'époque, sa conscience profonde imprime le sceau de la forme éloquente. Cathédrales du peuple, places et palais des rois, tracés des empereurs. Aujourd'hui, après les convulsions de l'accouchement, printemps de la civilisation machiniste »¹⁸.

Le nouveau code symbolique architectural se représente dans et par la forme urbaine, pensant participer à l'avènement d'une nouvelle civilisation urbaine. Cette « civilisation machiniste » apparaît bel et bien avec ses habits de lumière. *L'idée sociale* sous jacente à cette nouvelle expérience est indissociable d'une transformation radicale de la société que l'architecture doit représenter. Elle oscille encore cependant, pas entièrement convaincue de la cause à défendre et les débats de la culture architecturale témoignent que cette oscillation perdure bien après la guerre et que la révolution des pratiques, pour inévitable qu'elle a finit par se présenter, n'a pas toujours été facilement acceptée.

Les projets parisiens des années trente révèlent bien ce phénomène, à l'instar du projet de Le Corbusier pour l'îlot insalubre n°6 où la destruction des taudis est l'occasion

¹⁷ Cité par B. Fortier dans le cadre d'une intervention dans le séminaire *Morphologie et fonctions urbaines*, ENSA-PB, 1^{er} semestre 2004-2005. En référence à « La pièce, le rue et le contrat humain », *Silence et lumière*, Paris, Linteau, 1996, pp.225-235

¹⁸ Le Corbusier, *Destin de Paris*, Paris, Fernand Sorlot, 1941, p.53.

faire table rase et d'initier le renouvellement parisien, entre tronçonnage et réorganisation des tissus urbains. Le Corbusier s'impose alors comme *une* représentation française de la modernité : il en devient même *une figure*¹⁹, à l'instar d'André Lurçat, de Robert Mallet-Stevens ou encore d'Auguste Perret, inspirés par le mythe de la Capitale française.

En 1932, le projet dessiné par André Lurçat propose ainsi la réalisation d'un aéroport sur l'île des Cygnes, *Aeroparis*, dont la modernité sert la représentation urbaine de la Capitale, tandis que *la rue Mallet-Stevens*, édifiée dans les années vingt devient vite un manifeste de l'architecture moderne et que *le musée des travaux public* devient un modèle de rationalité.

Mais les architectes s'engagent diversement dans la cause moderne : *La maison du Peuple*, édifiée par Eugène Beaudoin, Marcel Lods, Vladimir Bodiansky et Jean Prouvé à Clichy révèle ouvertement son appartenance à une cause sociale qu'Anatole Kopp attache au mouvement moderne²⁰, alors que Louis Bonnier s'engage dans la voie de l'immeuble à gradins et d'une esthétique à mi chemin du passé auquel il ne veut pas renoncer. Les positions se montrent, comme à l'origine, divergentes et la « dépression économique autant que psychologique de 1929 » empêche *l'idée moderne* de s'ancrer durablement dans la réalité sociale parisienne. Ainsi, en 1937, les cartes du Paris moderne publiées dans *l'Architecture d'Aujourd'hui*²¹ montrent que « l'esprit moderne » se trouve toujours majoritairement à l'ouest, tandis qu'à l'est de la ville se construisent des logements HBM sous l'égide de la ville et de l'office, et que les mal lotis occupent la banlieue²² : les architectes de l'esprit moderne peinent donc à inscrire leurs idées dans les budgets et les ambitions politiques.

Les trois modernités occidentales

L'article publié par la critique d'art Marie Dormoy en 1938 sonne alors le glas du mouvement moderne uni dans une même perspective sociale et esthétique. Elle divise en effet les constructions modernes en deux tendances principales : une tendance « plastique », qui cache la construction sous l'enduit (Le Corbusier) et une tendance « constructive » ou « classique », qui met en valeur de l'aspect constructif et modulaire de l'architecture (Auguste Perret).

« A cette opposition s'ajoute une tendance dite « académique », sorte de fourre-tout où se retrouve l'*establishment* d'une profession dominée par les puissances que sont toujours l'École des beaux-arts et l'Institut, contre lesquelles ferraillent les « modernistes » »²³.

La modernité « constructive » serait la seule à adopter le module-objet comme structure fondamentale de la conception architecturale. Les recherches menées par Auguste Perret sur le béton et la préfabrication s'inscrivent en effet dans la continuité

¹⁹ L'omniprésence de Le Corbusier, sa croyance en l'avènement immédiat d'une société nouvelle et son apolitisme remarqué (Kopp, A., *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, Paris, ENSBA, 1983, p.163) semblent alors avoir favorisé, en France, le développement d'une architecture dégagée de son contexte, tant économique que social et paradoxalement politique.

²⁰ Kopp, A., *Quand le moderne...* op. cit.

²¹ « Carte des constructions d'esprit moderne », Paris et sa Région, *Architecture d'aujourd'hui* 1937

²² Fourcaut, A., *La banlieue en morceaux la crise des lotissements défectueux*, Paris, Créaphis, 2000

²³ Lucan, J., *Architecture en France : 1940-2000*, Paris, Moniteur, 2001, Introduction, p.12.

des travaux du Bauhaus, pour valoriser la reproductibilité d'un modèle constructif et dépasser l'expressionnisme des formes. Une nouvelle dualité plasticien-constructeur vient ainsi s'ajouter à celle opposant le moderne au traditionnel et oriente les débats en Europe occidentale, bientôt séparée de l'union soviétique par la seconde guerre mondiale.

« L'offrande de la modernité européenne faite aux Etats-Unis sous les traits du « Style international »²⁴, plus qu'une « diffusion irrésistible du modernisme « démocratique » à l'ouest » qui « compenserait sa liquidation à l'est »²⁵, semble alors contribuer à l'affaiblissement de la cause sociale portée par le mouvement moderne. Ces trois modernités se trouvent isolées et stylisées lors de la reconstruction de la France : Auguste Perret déploie avec force son langage constructif au Havre mais édifie une ville homogène, représentative du style moderne français. Prolongées un temps par Jean Prouvé, ces expérimentations sont rapidement associées à l'industrialisation du bâtiment, génératrice de nos « grands ensembles ».

La tradition « académique » de l'architecture française finit ainsi par intégrer les revendications modernes, en institutionnalisant une modernité « plastique », déterritorialisée.

« [...] les grands ensembles [...] se caractérisent souvent par [...] la découpe nette entre leur territoire et celui des environs [...]. De ce point de vue, l'abstraction des concours des beaux-arts trouve son homologue dans le mépris phobique pour la Ville des projets emblématiques comme celui de Le Corbusier ou celui de Ludwig Hilberseimer pour une Ville verticale à Berlin »²⁶.

Ce faisant, elle donne naissance à la post-modernité, positionnée par Bernard Huet dès la conception de la première unité d'habitation par Le Corbusier, représentative du basculement dans *l'œuvre-objet* architecturale, puis urbaine.

« Tous les événements plastiques que représentait l'Unité d'habitation ont été beaucoup plus déterminants pour l'influence de l'Unité d'habitation que le modèle qu'il sous-tendait, et qui s'avérait être irréproductible. [...] Corbu a abandonné, sans rien dire à personne, quelque chose qui était le modèle, et il est passé du modèle à l'œuvre »²⁷.

Le rattachement de l'architecture à la culture la sépare quasi-définitivement de son statut public d'équipement et ajoute une nouvelle dualité qui vient marquer la différenciation de l'architecture et de la ville, de la maîtrise d'œuvre architecturale et de la maîtrise d'œuvre urbaine.

²⁴ Exposition organisée par Henry Russel Hitchcock et Philip Johnson au Museum of Modern Art de New York en 1932.

²⁵ Cohen, J.-L., « Les fronts mouvants de la modernité », *Années 30, L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, Paris, Patrimoine, 1997, p.17

²⁶ Cohen, J.-L., Dialogue avec Lucan, J., « Les grands ensembles, entre beaux-arts et moderne », op. cit., p. 37.

²⁷ Huet, B., *Sur un état de la théorie de l'architecture au 20^{ème} siècle*, « Débats », Paris, Quintette, p.56

Les post-modernités

Les trois dualités de la culture architecturale (tradition-modernité, auteur-constructeur, culture-équipement) traversent ainsi le siècle en donnant figures et formes aux stratégies politiques et économiques et aux revendications sociales. Les recherches stylistiques des architectes s'inscrivent dans l'espace urbain, s'infléchissant au gré des événements.

« L'architecture moderne est morte à Saint - Louis, Missouri, le 15 juillet 1972, à 15h32 »²⁸.

Elle donne naissance à des post-modernités qui développent, selon Olga Orelskaia²⁹, des perspectives esthétiques différenciées. Elle distingue en effet le postmodernisme, le postmétabolisme et le deconstructionnisme, qui renvoient aux modernités d'avant-guerre, dans un nouveau rapport à la société et à l'histoire. Pour elle, l'architecture occidentale est orientée par le fonctionnalisme (Le Corbusier et le Bauhaus), le plasticisme (Gerrit Rietveld et Alvar Aalto), l'expressionnisme (Eric Mendelsohn et Hans Scharoun) et l'organisme (Richard Neutra et Frank Lloyd Wright). Ces quatre courants du mouvement moderne « primitif » se poursuivent alors à travers le 20^{ème} siècle, en se renouvelant (néofonctionnalisme, néoexpressionnisme), en évoluant (métabolisme) ou en créant de nouveaux courants (néoclassicisme avec Auguste Perret).

La tendance dite académique n'existe pas dans cette configuration de l'histoire, mais elle laisse place au pittoresque, oublié des modernités décrites par Marie Dormoy dans les années trente. C'est pour tant elle, selon Olga Orelskaia, qui donne naissance et offre des perspectives à l'architecture écologique, ancrée dans son paysage et son environnement.

La tendance dite plastique donne naissance au postmodernisme qui s'infléchit d'abord pour devenir populaire, puis s'ouvre à un néomodernisme et un néoavantgardisme, pour finalement s'essouffler à la fin du 20^{ème} siècle, ne parvenant pas à se renouveler.

La modernité classique ou « constructive » trouve, elle, à se prolonger dans le régionalisme (Oscar Niemeyer), le brutalisme (Le Corbusier à Marseille), le structuralisme (Louis Kahn à Philadelphie) pour enfin rejoindre le technicisme décrit par Jacques Lucan. Sous une forme déconstruite, avec les travaux de Bernard Tschumi et de Peter Eisenman, elle parvient à se transformer dans le minimalisme, dont témoignent les œuvres d'Alvaro Siza ou de Tadao Ando.

Cette interprétation des modernités et post-modernités occidentales met à jour la distance instaurée par le rideau de fer. Entre 1938 et 1989, force est de constater qu'hormis quelques auteurs et quelques numéros spéciaux des revues d'architecture, les modernités orientale et occidentale communiquent assez peu. Pourtant, de l'autre côté du mur édifié en 1961, la rationalisation des villes finit, la aussi, par gagner l'architecture, pour édifier un « monde nouveau » sur l'ensemble du territoire soviétique et de ses satellites.

²⁸ Jencks, C., *Le langage de l'architecture postmoderne*, Paris, Moniteur, 1980 (édition originale 1977).

²⁹ Orelskaia, O., *L'architecture moderne étrangère*, Moscou, Akademia, 2007.

2- La planification soviétique

Les principes de la planification soviétique sont issus des débats sur la fabrication de la ville : entre les partisans de la table rase et ceux de la prolongation, le modèle urbain choisi est une synthèse entre urbanisme et désurbanisme. Le plan d'extension de Moscou (1933) prévoit ainsi de conserver les bâtiments historiques conservés, mais en les déplaçant pour laisser place à un urbanisme moderne³⁰. Le modèle architectural choisi, quant à lui, est plutôt classique, ancré dans le « réalisme socialiste », encore appelé « style stalinien ». Le style « moderne » est associé aux révolutionnaires (aux trotskistes) jugés comme traîtres depuis l'arrivée de Staline : l'époque est donc au développement d'une architecture monumentale inspirée du passé³¹. C'est dans cet esprit que Staline met en place la reconstruction de l'URSS en 1945 : la période est fondatrice d'un renouveau urbain après la perte de près de 20 millions d'habitants, compensées par l'annexion de quelques pays.

Vers des villes « nouvelles »

Staline donne ainsi le coup d'envoi de la planification des villes, bientôt suivi par les pays du « bloc de l'est », comme la République Démocratique d'Allemagne ou celle de Bulgarie. La ville de Dessau, détruite à 84% pendant la seconde guerre mondiale, se trouve reconstruite quasiment entièrement sur le modèle soviétique : elle ne possède que cinq typologies de logements sur l'ensemble de son territoire (80000 habitants), rendant ainsi collectif un mode d'habiter (16000 habitants par typologie). Le même principe, et les mêmes typologies, sont adoptés et mis en œuvre à Halle-Neustadt, ville nouvelle de 100 000 habitants, édifiée « à côté » de la ville mère, au patrimoine historique dense et relativement préservé par les bombardements.

Dans l'immédiat après-guerre, lors de la reconstruction, est mis en place un modèle tradi-moderne (ou modern-traditionnel) : les ensembles d'habitation sont organisés par une trame urbaine moderne, avec un cardo et un decumanus, une grille de desserte urbaine et une sectorisation des fonctions, mais l'architecture se situe entre la barre et le logement traditionnel, avec des faibles hauteurs et des toits à deux pentes.

Cette période (1945-1953) correspond également à la construction d'œuvres monumentales, représentatives de la puissance soviétique : Staline fait ainsi « cadeau » d'une tour à Varsovie pour marquer son emprise sur le territoire polonais : d'obédience classique, elle s'inscrit en rupture formelle avec la ville et marque le début de l'urbanisation, par le passage d'une ville longitudinale, entre le centre historique et le village des rois, à une ville bipolaire, entre centre historique et centre moderne. Cette tour devient alors le signal du centre moderne, autour desquels viennent ensuite se développer les microrayons.

Ces microrayons sont conçus comme des unités de base de l'urbanisation : chaque microrayon doit être autonome et se situer sur un axe routier important en lien avec le

³⁰ Essaiän, E., *Le plan général de reconstruction de Moscou, La ville, l'architecte et le politique, Héritages culturels et pragmatisme économique*, thèse en architecture, sous la direction de Jean-Louis Cohen, Université Paris VIII, 2006.

³¹ Kopp A., *L'architecture de la période stalinienne*, Presse Universitaire de Grenoble, 1978.

centre³². Cette unité de développement urbain loge de 8000 à 12000 personnes dans un rayon de 300 à 400 mètres. Elle peut être divisée en plusieurs groupes de logements, appelés kvartal, kvartali complexes ou super blocs, regroupant entre 1 000 et 1 500 personnes dans un rayon de 50 à 100 mètres. Plusieurs microrayons peuvent être rassemblés pour constituer un complexe résidentiel, le gilorayon, formant une population d'environ 50 000 à 60 000 habitants et possédant ses services, administrations et commerces.

Dans la majorité des villes, ces microrayons offrent a priori un visage identique, mais une étude plus fine met en exergue des particularités locales, liées aux différences climatiques et sociologiques : ces adaptations témoignent d'une évolution du modèle, tant à l'échelle internationale que locale.

La fin du règne de Staline marque le début d'une nouvelle ère où domine la préfabrication. Krouchtchev veille en effet à équiper les nations, tant d'un point de vue domestique (réfrigérateur, télévisions, radios, fours, ...) que d'un point de vue urbain. Il lance l'URSS dans l'industrialisation de la construction pour résoudre la grave crise de logements. Les architectes répondent par le développement d'une architecture rationnelle, quasiment en kit, emprunt du procédé « camus » utilisé en Europe (France) en 1945³³.

Les villes se densifient donc : à Prague, la ville soviétique vient entourer la ville ancienne et prolonger la ville du 19^{ème}, dans la logique du processus de développement radioconcentrique. La ville moderne s'implante au plus près du centre historique, avec le stade des jeunes communistes et des logements étudiants (centre moderne). Des microrayons, quant à eux, peuplent la périphérie. A Budapest, le même processus radioconcentrique est appliqué, mais les interventions architecturales « modernes » semblent plus ponctuelles dans le centre ancien. Une intervention urbaine lourde a lieu pour relier les deux villes, frôlant le patrimoine historique, tandis que dans la périphérie, la superficie réservée aux microrayons est plus grande et les « blocs » semblent plus diversifiés.

Lorsque Brejnev accède au pouvoir, en 1965, il poursuit les grands travaux de Khroutchev, mais en l'adaptant aux climats. Pour l'Union Soviétique, Moscou dessine alors des plans avec des variantes (toits plats, toits en pentes, rez-de-chaussée surélevés, caves, ...) qui sont transmises à la Nation, qui choisit et lance la production des éléments préfabriqués. Il revient ensuite à la Ville de construire les habitations, avec parfois des résistances locales (architectes de la Ville ou de la Région) qui expliquent certaines exceptions.

Dans les pays satellites, les dessins de Moscou servent de modèles à interpréter et à diffuser. Ils peuvent également faire l'objet de vives critiques, menant alors à des expérimentations spécifiques de la part des architectes institutionnels, diffusées dans la culture architecturale et artistique française, comme en témoignent des numéros spéciaux de *L'Architecture d' Aujourd'hui*, des *Arts*³⁴ ou des *Lettres françaises*³⁵.

³² Ikonnikov, A., « La ville de demain », *L'Architecture d' Aujourd'hui*, n° spécial Architecture soviétique, n°147, décembre 1969-janvier 1970, pp. V-VIII.

³³ Azarova, E., *L'appartement communautaire, L'histoire cachée du logement soviétique*, Paris, Sextan, 2007.

³⁴ « La Peinture soviétique, Une révolution en architecture », *Les arts* n°1009, juin 1969

³⁵ « Architecture et urbanisme soviétique des années 20 », *Les Lettres françaises* n°1193, juillet 1967.

Cette période donne naissance à l'élaboration de nouveaux plans directeurs, en 1971-72 pour Tallinn et Sofia. Ces plans proposent la construction d'un centre moderne à proximité immédiate des centres historiques : ils organisent une nouvelle polarité administrative et institutionnelle, avec tous les équipements nécessaires, et prolongent le développement de la ville sous la forme de « microrayons ».

A partir de 1982, les dogmes de l'architecture soviétique intègrent une attention contextuelle. Les formes s'adaptent au contexte climatique, urbain et paysager. Ce mouvement, le « contextualisme », fait écho au post-modernisme : il propose une fragmentation des volumes et une diversification des constructions, sensées apporter plus d'humanité aux villes soviétiques.

De 1953 à 1989 sont ainsi édifiées des typologies immédiatement reconnaissables, quelque soit le pays, le climat ou la population habitante. Chaque ville possède des typologies de logements similaires qu'il est possible de dater par période. L'urbanisme soviétique a donné un nouveau visage à une multitude de villes d'apparence similaire : ce « modèle d'organisation du mode de vie »³⁶, massivement peuplée par d'anciens paysans, permet à la ville moderne de compléter la ville ancienne, de structurer un réseau de voies hiérarchisées, et d'organiser un réseau de transport collectif.

L'indépendance des pays ne marque pas la fin de la planification. Une attention plus grande est donnée au patrimoine historique, en coordination avec les actions de l'Unesco (classement au patrimoine mondial)³⁷ : des projets de mise en valeur du centre historique sont financés par des actions internationales. Les nouveaux immeubles collectifs des quartiers périphériques adoptent d'abord une figure post-moderne, mais rapidement se dégage une attitude contemporaine des cultures architecturales, plus ou moins dictées par la spéculation immobilière et les intérêts de la promotion privée, interrogeant par la même le rôle et le statut de l'architecte dans une société post-soviétique³⁸.

Une continuité des planifications

Tallinn se présente aujourd'hui comme une ville tout aussi hétérogène que Boukhara, ayant subi après la guerre la même planification soviétique (Documents 15.1 et 15.2). Un centre moderne est ainsi venu s'implanter à proximité du centre historique, aujourd'hui classé au patrimoine mondial, pour développer l'espace urbain par des gîlo ou des microrayons. Cette planification, orientée par trois axes majeurs (est, sud et sud-ouest), est restée inachevée mais couvre tout de même près de 65% du territoire de la ville. Elle a prolongé l'héritage historique : soucieuse de préserver le patrimoine, elle a mis en place un vaste plan de restauration qui a permis de renforcer la présence du centre-ville, comme le planifiait déjà Elio Saarinen en 1913³⁹.

³⁶ Ostermann, N., « L'habitat de l'avenir », in *L'architecture d'aujourd'hui* n°147, op. cit, pp. 95-99.

³⁷ Chukhovich, B., « Métamorphose de la vision du monde de la population citadine en Asie Centrale, de 1980 à 1990 : le cas de l'Ouzbékistan », in *La chute du Mur de Berlin dans les idéologies*, Montréal, *Discours social / Social Discourse*, nouvelle série, vol. 6, 2002, p. 99-117.

³⁸ Iosa, I., *L'architecture des régimes totalitaires face à la démocratisation*, Aujourd'hui l'Europe, Paris, L'Harmattan, 2008.

³⁹ Kalm, M., *Eesti 20. sajandi arhitektuur (Estonian 20th century architecture)*, Tallinn, Sild, 2002.

L'architecte finlandais prévoyait en effet d'entourer le noyau historique par une ceinture verte pour mettre à distance les nouveaux quartiers, au sud et à l'est de la ville. Cette vision du dessein urbain a été modifiée par l'aménagement, à partir de 1929, d'une extension du centre-ville vers l'est : organisée en éventail autour d'une grosse artère, cet espace va rapidement devenir un nouveau centre, où la modernité, l'air et la lumière pourront siéger.

En 1937, un premier plan régulateur organise ainsi une répartition des densités du centre vers la périphérie : le centre, très dense (85%) est toujours figuré entouré d'une ceinture verte, puis des axes majeurs irriguent un tissu urbain dense (75%), pour arriver en proche (40%) ou en lointaine (entre 15 et 25%) périphérie.

Lors de l'intégration (ou l'annexion) de l'Estonie à l'Union Soviétique, ces principes urbains n'ont pas été remis en cause⁴⁰. La première planification, entre 1953 et 1956, prévoit simplement de hiérarchiser les voies et de développer la ville vers le sud, pour attacher au territoire urbain les noyaux villageois existants. La deuxième planification, réalisée entre 1961 et 1968 à deux échelles (ville et centre-ville) prévoit, elle, de développer la ville vers l'est à la manière de Saarinen et détermine l'implantation du centre moderne sur le territoire du centre élargi de 1929. Un dispositif monumental met en scène des ensembles d'habitations collectives, le siège du parti communiste et, de part et d'autre de cet édifice, de larges espaces publics : l'esplanade dédiée aux représentations du parti et le parc Lembitu. Un peu plus au nord, le grand hôtel Viru surplombe le centre moderne : haut de 22 étages, il est le premier bâtiment de grande hauteur construit à Tallinn. La troisième planification, qui date de 1971, produit alors un nouveau changement : la ville se développe vers le nord pour accueillir les jeux olympiques et offre aux spectateurs un complexe (le « Linahall ») qui fait front à la mer.

Ces planifications successives ont engendré la construction échelonnée de gilo et de microrayons, produisant ainsi une diversité des typologies qui n'existe pas à Dessau ou à Sofia. Les quartiers sont autonomes, indépendants des centres de la ville : pour chacun d'entre eux, les plans directeurs ont prévu la réalisation d'habitations, d'écoles, d'un gymnase, de bureaux et de commerces. Leur réalisation par phase permet de trouver une diversité étonnante des constructions, tout autant que de larges espaces « verts » utilisés par les habitants par beau temps. Les voies sont hiérarchisées, de l'axe structurant aux chemins d'accès aux habitations, non goudronnés, et un réseau de transport public sillonne l'ensemble de la ville (tramway, trolley bus, bus et train), ne laissant aucun lieu inaccessible.

La ville de Tallinn présente également des expérimentations étonnantes, comme la « ville nouvelle » de Vaik-Oismae (sud-ouest). Ce microrayon a été planifié en 1968 : le soleil de la république socialiste a été présenté comme une ville nouvelle, exemple de modernité et d'amélioration de l'habitat. Organisé autour d'un lac artificiel, il propose un modèle radioconcentrique plaçant les équipements au centre, les ensembles d'habitations autour et les commerces en périphérie. Il témoigne d'une

⁴⁰ Ruoppila, S., « Establishing a Market-oriented Urban Planning System after State Socialism: The Case of Tallinn », *European Planning Studies*, Vol. 15, n°3, 2007.

participation active des architectes estoniens à la planification soviétique, comme le confirme Mart Kalm, dans son entretien à *D'Architectures*⁴¹.

Une planification contextuelle

Capitale de la Bulgarie depuis 1879, Sofia passe de 1908 à 1936, d'un plan urbain très dessiné, et principalement orthogonal, à un modèle plus découpé concentrant les constructions autour des voies de circulations (Document 17.2 et 20.2). La ville s'industrialise et les espaces verts prennent une grande importance dans le cadre de préoccupations hygiénistes. En 1938 des changements majeurs se produisent, avec le plan Mussman et la création de « la grande commune de Sofia. Certains villages voisins deviennent des parties intégrantes de la ville de Sofia, ainsi que de nombreuses terres agricoles. Le territoire de la ville passe de 45 km² à 57 km², des immeubles collectifs apparaissent, notamment dans le centre de la ville. La planification développe ainsi le modèle d'une cité-jardin qui préserve de nombreux espaces pour la création de parcs et jardins.

Après-guerre, le plan Mussman est adapté à l'idéologie soviétique et aux modèles exportés depuis Moscou. Un nouveau plan est conçu basé sur un urbanisme de zoning : il définit non plus des parcelles à construire, mais de grandes zones à urbaniser. Des zones industrielles sont créées sur l'axe est-ouest et au nord, toujours localisées près des voies de chemins de fer, et la périphérie se bâtit d'immeubles d'habitations collectives offerts à l'achat. Un système spécifique de droit de propriété est ainsi mis en place, entre socialisation de la terre et habitations privées. Lors de l'achat, les futurs habitants deviennent également propriétaire d'une petite partie de l'espace extérieur, sans que celle-ci soit localisée. Ce processus entraîne donc une propriété collective de l'espace extérieur, avec une obligation d'entretien.

Dès 1950, la nationalisation entraîne une destruction massive de bâtiments de grande qualité architecturale, dont l'esthétique est jugée non conforme au réalisme socialiste. Mais le plan adopté ne remet pas en cause les grandes orientations du plan Mussman et prolonge ainsi l'image d'une ville-jardin.

A partir de 1961, le plan Neykov sert au développement de la Capitale. Le territoire de la ville a plus que doublé, atteignant désormais 120 km² et le plan sert à réguler l'extension continue de Sofia : il propose un système de « micro rayons » dont la conception et la construction sont laissées aux architectes de quartier. En s'appuyant sur un réseau de transports important, l'ensemble de ces microrayons est relié au centre historique de la ville. L'axe de développement choisi est celui représenté par la ligne de chemin de fer international, reliant Sofia à Belgrade, Istanbul, Athènes et Bucarest. Cette extension intègre également des zones de loisirs proches des massifs montagneux, ainsi que des zones industrielles et d'habitation au Sud.

En 1971, un nouveau plan est établi et mis en application, même s'il n'est jamais validé. Ce plan prévoit l'implantation du Palais de la culture au plus près du centre historique et permet d'intégrer les réflexions architecturales locales au dessin des microrayons de Luylin à l'ouest et Mladost au sud. Inofficiel, ce plan permet à une

⁴¹ Caille, E., « Entretien avec Mart Kalm, historien de l'architecture, doyen de la Faculté d'art et de culture, Tallinn », *D'Architectures*, publié le 7 octobre 2011.

jeune génération d'architecte, informé des orientations de la modernité occidentale, d'infléchir les types de construction tout en maintenant le principe d'une collectivisation des sols. Appliqué jusqu'en 1991, ce plan est cependant prolongé jusqu'à la conception du master plan actuel en 2009, laissant dans cet interstice la ville se développer sous le coup des privatisations et rétrocessions de terres.

3- L'articulation des patrimoines

Transformées par la planification soviétique et communiste, Tallinn et Sofia se présentent pourtant aujourd'hui comme deux villes européennes où l'architecture contemporaine arrive à *prendre place*. Quoique soumises de manière très rapide à une privatisation des sols plus ou moins contrôlée, ces deux villes présentent des signes, plus évidents à Tallinn, d'une certaine forme d'émancipation des formes architecturales, non plus liées à la chronologie historique mais associées à l'élaboration d'une pensée critique.

« Bienvenue [...] dans l'univers de Christophe Berdaguer et Marie Péjus [...]. Leurs pièces n'enregistrent pas simplement ce que l'on a nommé depuis les années 1980 la « fin des utopies » et avec elle, l'affaiblissement des projets avant-gardistes portés par un idéal de progrès. Aucune nostalgie n'est ici suggérée. Car ce qui est en jeu relève avant tout du prolongement d'une pensée critique moderne en dépit du retrait de toute extériorité au monde contemporain »⁴².

Une architecture « décomplexée »

L'architecture contemporaine développée à Tallinn présente un caractère remarquable, et remarqué⁴³, qui interroge la capacité de l'architecte à dépasser les dialectiques de la période moderne, pour les synthétiser ou les concrétiser dans une interprétation sociale, politique, historique, ... contextuelle et contemporaine. Elle prolonge donc les expérimentations menées pendant la période soviétique pour développer une architecture contemporaine qui dépasse l'opposition tradition-modernité.

« Le premier schéma directeur ou master-plan de Tallinn, «*Üldplaneering*» (constitué de plans à l'échelle 1/45.000e), a été approuvé seulement en 2001. Celui-ci ne donne que de grandes lignes d'aménagement pour chaque quartier, tandis que le bureau municipal de planification a commencé à élaborer les plans de quartiers en 2011. Bien que le master-plan de 2001 et les plans de quartier soient supposés fournir un cadre aux projets urbains des promoteurs, leur rigidité est rudement mise à l'épreuve par la facilité avec laquelle des

⁴² Danesi, F., « Berdaguer Et Péjus : Poétique Anxiogène », *Mouvement, l'interdisciplinaire des arts vivants* n° 50, janvier-mars 2009, p. 166.

⁴³ <http://www.estonie-tonique.com/>. Un festival estonien a été organisé à Paris et en Ile de France en octobre et novembre 2011. A cette occasion, une exposition de 50 maisons contemporaines a été présentée à l'ENSA de Paris-Belleville. Elle a été de nouveau exposée pour inaugurer le jumelage de Tallinn et de Carcassonne, le 25 avril 2013, en collaboration avec l'ENSA de Toulouse.

modifications peuvent leur être apportées par la proposition d'un plan détaillé »⁴⁴.

Entre planification et interventions architecturales, la Ville a su profiter de sa candidature pour devenir la capitale européenne de la culture en 2011, pour mettre en place un plan d'organisation dont les prospectives s'étendent jusqu'en 2026. Elle a ainsi pu créer une dynamique touristique et économique, en opérant une suture entre son centre historique et son centre moderne.

La création d'un centre contemporain s'est effectuée en plusieurs étapes⁴⁵. Dès l'indépendance, le grand hôtel Viru est entièrement réhabilité (1994) pour devenir un centre commercial qui assure le lien entre le centre historique et le tout nouveau CBD, qui prolonge la conception du centre moderne. La présence d'anciennes friches industrielles a été l'occasion pour les jeunes architectes de faire une démonstration de leurs savoirs-faires, en développant une réflexion sur la diversité et l'aléatoire de la représentation architecturale. Le quartier Rotermanni présente ainsi une architecture contemporaine « décomplexée » qui marque son temps en interprétant l'histoire.

Cette architecture s'inscrit en effet au plus près du patrimoine historique, dans un jeu volumétrique qui permet d'associer le contemporain à tous les anciens, qu'ils soient historiques ou modernes. Et, lorsque ces jeunes architectes deviennent maîtres d'œuvre urbaine, ils aménagent l'espace public dans toutes ses dimensions pour articuler les données fonctionnelles, sociales et politiques. La place de l'indépendance se déploie ainsi en sous et en sur-sol, rejoint le tissu historique au nord, le tissu moderne au sud et accueille toutes sortes de manifestations, notamment culturelles.

Cette architecture contemporaine se détache du passé, développe la notion de contraste et de contexte, et se glisse dans les dents creuses et les interstices de la ville. Dans les ensembles d'habitations en périphérie, elle aménage une hiérarchie spatiale par une série de seuils qui délimitent des espaces collectifs fermés, des jardins potagers ou des aires de jeux pour enfants. Elle défie ainsi les limites privé-public et parvient à utiliser l'héritage de la planification soviétique dans le cadre de la privatisation.

Une position critique

Cette architecture *décomplexée* ou *critique* se retrouve dans certains microrayons de la ville de Sofia, notamment à Studentskygrad, laissé aux découpages hasardeux d'une privatisation non contrôlée⁴⁶. Là encore, les architectes semblent avoir abandonné le système référentiel moderne pour concevoir une architecture qui s'adapte au programme, aux usagers et à la commande, pour s'affirmer comme résolument contemporaine.

⁴⁴ Cerrone, D., « Tallinn s'ouvre à la mer » (Traduction Eric Le Bourhis), *Regards sur l'est*, publié le 1^{er} octobre 2011.

⁴⁵ Bruns, D., *Tallinn*, Tallinn, Linnachituslik kujunemine, 1998.

⁴⁶ Alexandrova Guest, M., *Habiter Sofia au tournant du 21^{ème} Siècle. Essai géographique sur l'aménagement des espaces urbains post-socialistes*, Thèse de doctorat, Lyon, ENS-LSH, 2006.

Ce microrayon, anciennement réservé aux étudiants de la ville, a été rapidement privatisé : les immeubles ont été rachetés par des investisseurs étrangers et toute la frange sud est devenue un lieu de jeux, particulièrement prisé pour les soirées⁴⁷. Ici ou là, des parcelles ont été découpées et vendues à des investisseurs bulgares, qui souhaitent y développer leurs activités. Ils font alors appel à de jeunes architectes, dont le système référentiel est fortement influencé par la diaspora bulgare des années quatre-vingt⁴⁸. De retour en Bulgarie, beaucoup de jeunes architectes sont logiquement influencés par l'enseignement qu'ils ont reçu, en Hollande, en France ou en Allemagne : ils développent une architecture contemporaine qui, si elle reste isolée dans un système répétitif, n'en présente pas moins des signes de recherches formelles et d'attentions culturelles.

Depuis la chute du mur, la population de ce quartier a changé et il existe aujourd'hui une « double vie » : de jour, calme, et de nuit, festif avec beaucoup de commerces parallèles. Cette spécificité en fait une zone de non-droit car beaucoup de choses sont faites dans l'illégalité et, notamment, certaines constructions commerciales se développent comme une nappe horizontale qui structure le lien entre l'architecture contemporaine et l'architecture moderne. Le travail du sol permet de définir une première strate de lien physique : le revêtement du sol s'inscrit en continuité du soubassement de l'immeuble. L'extension par les commerces en pieds des bâtiments modernes permet de réaliser une deuxième strate qui donne une épaisseur à la nappe commerciale.

Certaines constructions apparaissent plutôt comme des émergences verticales qui articulent les différents bâtiments et extensions. Destinés aux activités de bureaux, certaines sont cependant occupées comme logements. Leurs architectures présentent un jeu volumétrique fragmenté qui les signifient comme des éléments singuliers du tissu urbain.

Toutes ces constructions témoignent d'une interprétation de l'espace moderne, en dépassant la dualité opposant le moderne au traditionnel et en objectivant l'héritage communiste pour saisir le temps présent et lui donner forme. Il se dégage ainsi une position critique, au croisement de l'histoire (pensée et vécue) et des mémoires politiques et architecturales. Cette position permet d'appréhender l'histoire sans ses catégories, ses classes et ordres, pour y intégrer les conditions sociales et les croiser à la géographie, à l'évolution des techniques et à l'économie⁴⁹.

L'organisation de la Semaine Architecturale de Sofia depuis 2008⁵⁰ est également l'expression d'une vitalité culturelle qui croise les cultures et héritages pour réfléchir sur la ville contemporaine. Ce croisement amène à une position critique portée par des représentants institutionnels de la culture architecturale, qui connaissent l'histoire des sociétés et des cultures architecturales européennes, et tentent d'orienter les choix historiques et esthétiques de la figuration architecturale et urbaine des espaces.

⁴⁷ Entretien avec Georgi Stanishev et Ljubo Georghiev à l'occasion de la présentation des travaux du séminaire Images de ville, 12 avril 2012, UACG, Sofia.

⁴⁸ Kalinova, E., Baeva, K., *La Bulgarie contemporaine. Entre l'est et l'ouest*, Paris, L'Harmattan, 2003.

⁴⁹ Heers, J., *L'histoire Assassinée : Les pièges de la mémoire*, Paris, Paris, 2006.

⁵⁰ <http://edno.bg/en/sofia-architecture-week-2012/about>. L'organisation de ce festival annuel s'accompagne de workshops participatifs, notamment dans le quartier de Drujba, au sud de la ville.

Une médiation temporelle

L'architecte se trouve ainsi « face à l'histoire »⁵¹, qu'il interprète et conjugue en fonction d'une culture enseignée, apprise, mais partielle et partielle.

« [...] les hommes n'ont rien trouvé de mieux que l'histoire pour rencontrer l'altérité : altérité du temps qui passe, qui nous traverse, nous entame, ou altérité des autres, de tous les autres qui nous ont précédés et envers qui nous sommes redevables à la fois d'un réservoir d'expériences, d'un souvenir à entretenir, d'une dette à acquitter, voire d'un fardeau à porter »⁵².

Les connaissances théoriques de l'architecte et sa capacité de conceptualisation lui permettent alors d'imaginer, de figurer et de formaliser la réalité ou ses transformations, en développant une position critique située, plus ou moins théorisée.

Les travaux de l'AES (Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich, Evgeny Svyatsky) sont là pour nous montrer l'ambiguïté de cette position critique. Par le prisme du photomontage, ils fabriquent en effet des images de l'impossible, telle la mosquée royale d'Ispahan au pied du musée Guggenheim de New York, ou la structure modulaire des arcades d'Al-Azhar incrustée dans le centre Georges Pompidou à Paris.

« Comme les œuvres des artistes dada, des artistes de l'avant-garde russe ou des artistes de la propagande soviétique, les photomontages d'AES se nourrissent des images diffusées par la presse pour construire un discours critique ou idéologique »⁵³.

L'image apparaît là comme une réécriture, un récit mis en scène à partir d'éléments bien réels, diffusés et médiatisés : leur manipulation amène à la construction d'un sens, d'une position critique et largement critiquée, qui fait rentrer l'œuvre dans le mouvement de l'intersubjectivité.

Les décalages temporels entre le moment de la création (conception) et celui de la réception de l'œuvre font entrer l'image dans un temps relatif et non chronologique.

« Il me semble évident que l'image n'est pas au présent. L'image même, c'est un ensemble de rapports de temps dont le présent ne fait que découler, soit comme plus petit diviseur. Les rapports de temps ne sont jamais vus dans la perception ordinaire, mais ils le sont dans l'image, dès qu'elle est créatrice. Elle rend sensibles, visibles, les rapports de temps irréductibles au présent »⁵⁴.

Ils permettent au concepteur de s'introduire dans l'histoire, sans en faire de compte-rendu ou chercher à la révolutionner⁵⁵ : ils l'amènent ainsi à dépasser la modernité et/ou les catégories historiques du mouvement moderne artistique et architectural.

« L'altermodernité qui émerge aujourd'hui se nourrit de la fluidité des corps et des signes, de notre errance culturelle. Elle se présente comme une équipée

⁵¹ Rancière, J., « Sens et figure de l'histoire », in *Face à l'histoire, 1933-1996, L'artiste moderne devant l'événement historique*, sous la direction de Ameline, J-P., Paris, Flammarion, 1996, pp. 20-27.

⁵² Rousso, H., in Laurentin, E., *A quoi sert l'histoire*, op. cit., 2 juillet 2010, pp.163-164.

⁵³ Clévenot, D., « AES / documents fictifs pour une fiction historique », in *L'image et les traversées de l'histoire, Figures de l'art* n°15, Pau, PUP, 2008, pp. 103-116, p.111-112.

⁵⁴ Didi-Huberman, G., « L'image brûle », in *Art Press, Images et religions du livre*, hors série n°25, 2004, p. 69.

⁵⁵ Navarro, P., « Gianni Motti et la mobilisation esthétique : une fausse note dans la mélodie du monde », in *L'image et les traversées...*, op. cit., pp. 231-244.

hors des cadres assignés à la pensée de l'art, une expédition mentale en dehors des normes identitaires »⁵⁶.

Cette nouvelle (alter) modernité est le fruit d'une libération de l'esprit des concepteurs et des spectateurs qui permet aux œuvres d'entrer dans le mouvement des pensées et des vécus. Elle effectue une médiation entre le passé de l'histoire et le présent du vécu et s'extirpe des références historiques.

« En ce début du XXIème siècle, nous sommes sur le point de sortir de cette époque définie par le préfixe « post », qui unissait dans le sentiment d'un identique « après » les domaines de la pensée les plus divers »⁵⁷.

Cette médiation entre l'histoire et les mémoires véhicule, selon Nicolas Bourriaud, une esthétique « radicante » où les supports et surfaces ont cédé la place au réel des espaces. Elle participe donc au partage du sensible par le biais d'interventions plastiques qui impliquent le corps de l'artiste mais aussi les spectateurs dans une œuvre en mouvement.

En ce sens, l'ouverture de la fabrication de l'espace à la participation des habitants rend ainsi présents tous les temps de tous les collectifs d'acteurs qui s'engagent dans la conception, la construction, l'occupation et/ou l'entretien des formes socio-spatiales. Ce faisant, elle participe d'une médiation culturelle, qui contribue « à tisser un lien entre le passé, le présent et l'avenir »⁵⁸. Elle se situe dans un au-delà des postures pratiques de l'urbanisme pour prolonger l'ouverture sociale prodiguée par les membres du Team X. Le croisement des modernités orientales et occidentales amène ainsi à repenser les catégories historiques de la culture architecturale, dans une mise en perspective diachronique et géographique. Il mène à la définition d'une position critique et scientifique, *une position écosophique*⁵⁹, qui s'appuie sur plusieurs disciplines pour repositionner la fabrication de l'espace dans le temps long d'une histoire qui dépasse les frontières du mouvement moderne.

Une position écosophique

Cette démarche suppose cependant un processus de sélection, coordonné par un projet de recherche, qui permet d'organiser des signes distinctifs de chaque catégorie d'acteurs pour les mettre en scène dans une image. Cette image, d'abord *idée spatiale*, se matérialise alors dans l'espace public, qu'elle transforme par la coordination des mises en mouvement de l'œuvre urbaine. L'espace public porte alors la trace de ces collectifs d'acteurs et de leurs participations à l'édification d'une image urbaine.

La mise en mouvement de l'œuvre architecturale et urbaine conduit à investiguer l'histoire pour comprendre les processus en cours : elle amène à sonder la culture architecturale comme un *autre*⁶⁰, à l'objectiver comme un acteur du processus de fabrication de la ville. Elle semble dès lors exercer une *médiation* entre le collectif

⁵⁶ Bourriaud, N., *The Radicant, Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, p.88

⁵⁷ Ibid., p.212

⁵⁸ Lamizet, B., *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 120.

⁵⁹ Guattari, F., *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, op. cit.

⁶⁰ Levinas, E., *Le temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

architectural et les autres, entre les collectifs sociaux et les choix qui président à l'orientation de l'œuvre, qu'ils soient politiques, économiques, historiques, environnementaux ou esthétiques.

La position critique de l'architecte est alors bien culturelle, endogène et exogène, pour mettre en scène les différents temps de l'espace, qu'ils soient social, architectural, économique, politique et/ou urbain. Ce positionnement, au delà du dépassement des dialectiques de la culture architecturale, permet d'envisager la définition d'une position dialogique, au croisement des temps et des acteurs.

« Faire dialoguer les cultures, c'est parvenir à enrichir et développer les rapports entre les membres d'une même nation de différentes origines. Cet objectif, souhaitable pour le présent et l'avenir, suppose toutefois deux gestes préalables : désamorcer le conflit des mémoires et former à une meilleure connaissance de la différence »⁶¹.

Le croisement des modernités informe sur les perspectives offertes par l'articulation des histoires et des mémoires. Il s'inscrit dans l'idée d'*écosophie*, portée par Felix Guattari⁶², qui articule les écologies environnementale, sociale et mentale.

« L'écosophie, dont Guattari a esquissé les contours en 1989 dans *Les Trois Écologies* propose donc une vision élargie et transversaliste de l'écologie politique, dont les différentes dimensions doivent être constamment pensées ensemble pour donner forme à un engagement qui soit à la fois pratique et théorique, éthico-politique et esthétique »⁶³.

La position *écosophique* suppose alors la reconnaissance de l'engagement conceptuel et tangible de chacun des collectifs d'acteurs, en les créditant tous de la même capacité à faire sens dans la fabrication de l'espace. L'architecture, comme moment de figuration et de formalisation d'une image héritée et/ou projetée, est ainsi *un art intermédiaire* qui se positionne en chemin, un instant, pour cristalliser les représentations d'une époque dans des figures et des formes.

« [...] la contradiction au cœur de toute architecture éclate dans l'opposition entre une pratique, qui inscrit dans la durée le remodelage spatial afin de donner à l'habitat tout sa stabilité, et un art voué immanquablement à n'être qu'art intermédiaire, art transitoire en chemin vers de nouveaux commencements ou recommencements, vers de nouveaux projets portés eux-mêmes par de nouvelles générations »⁶⁴.

L'architecte intervient là comme un passeur⁶⁵ d'histoires et de mémoires, qui l'oblige à *prendre position*, une position intermédiaire, pour parvenir à *prendre place*. Cette position suppose une connaissance de la culture architecturale qui amène à comprendre les processus de fabrication de l'œuvre moderne et post-moderne pour répondre aux enjeux de la ville contemporaine⁶⁶.

⁶¹ Billerey, V., Hatzfeld, H., *Pour un dialogue...*, op. cit., p.74.

⁶² Guattari, Félix, *Les trois écologies*, Paris, Éditions Galilée, 1989.

⁶³ Antonioli, M., et Sauvagnargues, A., « Arpenter la maison du monde », *Ecosophie*, Chimères n°76, Toulouse, Erès, 2012, pp. 7-13, p.8.

⁶⁴ Boutinet, J.-P., *Anthropologie du projet*, op. cit., p. 188.

⁶⁵ Farge, A., in Laurentin, E., *A quoi sert...*, op. cit., p.78.

⁶⁶ Chalas, Y., *La ville contemporaine*, Paris, Cercle d'art, 2001.

« En effet, le dessin de la ville fait appel à des techniques qui saisissent et manipulent sa complexité dans un processus qui est en partie heuristique et en partie capable d'apprendre par sa propre expérience »⁶⁷.

Il s'agit dès lors d'une *double position*, d'une part en tant que professionnel de la fabrication de l'espace, et d'autre part en tant que chercheur investiguant les lignes de la modernité architecturale et urbaine, afin de dépasser les dialectiques qui entourent la culture architecturale française.

La pratique scientifique, qui consiste à analyser pour comprendre, s'en trouve chahutée : elle s'ouvre à une pratique prospective dans laquelle elle tire les fils de sa thématization sociale et historique. Elle voit là, en ce sens, une véritable occasion d'intervenir dans un processus en cours, en l'ouvrant à la reconnaissance du partage du sens et du sensible⁶⁸.

« Tout un monde de distinctions renouvelées s'offre ainsi à tout à chacun à travers ce qui est une véritable politique de la différence entendue comme une politique de la nuance dont le mot d'ordre défait, d'emblée, les approches réglées et les intentions arrêtées »⁶⁹.

L'articulation des pratiques professionnelles et scientifiques amène ainsi à parcourir un large spectre de nuances qui permet de cerner les différences et les écarts entre les représentations des collectifs d'acteurs. Dans une démarche analytique, elle conduit à discerner les acteurs, leurs histoires et leurs mémoires, pour objectiver le partage de l'image héritée et projetée. Dans une démarche prospective, elle opère différents niveaux de *médiation* pour intégrer la diversité et l'éphémère des mémoires dans un territoire palimpseste issu des accidents de la temporalité. Cette *double position écosophique* amène donc, dans un mouvement itératif, à identifier les phases de la fabrication de l'espace, les moments de décision et de concertation, pour définir les moyens d'action, dans une démarche d'anticipation et d'accompagnements des actions collaboratives.

⁶⁷ Busquets, J., et Correa, F., « Projet Expérimental. Nouveaux concepts urbains », in *Cities 10 lines : A new lens for the urbanistic project*, Harvard, Nicolodi, 2006, p. 338.

⁶⁸ Rancière, J., *Le partage du sensible*...op. cit.

⁶⁹ Davila, T., *De l'infrance : brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Regards, 2010, p. 275.

IV- LES MOUVEMENTS DE L'ŒUVRE ARCHITECTURALE ET URBAINE

« La condition d'incertitude qui, selon de nombreux observateurs, est typique de l'époque contemporaine, correspond à un état de choses que les architectes et les urbanistes connaissent depuis toujours [...]. Leur effort oscille entre deux extrêmes : la tentative d'intégrer le changement au projet, en tablant sur sa flexibilité et, à l'autre extrême, la définition d'éléments qui peuvent traverser le temps, résister aux modifications, orienter et guider les processus de transformations »¹.

La fabrication d'images partagées, héritées et projetées, suppose une mise en mouvement de l'œuvre architecturale et urbaine qui, par la proposition de figures et de formes, permet de tester les acteurs du processus de fabrication de l'espace. Cette démarche, qui consiste à placer les acteurs sur un pied d'égalité, implique cependant une objectivation interculturelle du réel et détermine un positionnement patrimonial et culturel qui se lit dans les formes architecturales et urbaines. La démarche de projet devient alors, comme le précise Paola Vigano, producteur de connaissances croisées (sociales, historiques, spatiales, ...) qui engagent l'architecte dans une pratique collaborative, tant professionnelle que scientifique, voire pédagogique.

La spécificité de l'œuvre architecturale et urbaine est cependant d'être codifiée et réglementée :

« La vocation de l'architecte est de participer à tout ce qui concerne l'acte de bâtir et l'aménagement de l'espace ; d'une manière générale, il exerce la fonction de maître d'œuvre. Outre l'établissement du projet architectural, l'architecte peut participer notamment aux missions suivantes : aménagement et urbanisme, y compris élaboration de plans, lotissement, élaboration de programme, préparation des missions nécessaires à l'exécution des avant-projets et des projets ; consultation des entreprises, préparation des marchés d'entreprises, coordination et direction des travaux, assistance aux maîtres d'ouvrage, conseil et expertise, enseignement »².

La création d'une image architecturale et urbaine, en tant qu'*idées, figures et formes*, relève donc du domaine de compétence de l'architecte et de la monopolisation de ses savoirs et savoirs-faires. Mais elle répond également à la coordination de l'œuvre en

¹ Vigano, P., *Les territoires de l'urbanisme. Le projet comme producteur de connaissance*, Genève, MetisPresses, 2012, p.12.

² Code de déontologie des architectes, article 2, Codifié par décret 80-217 1980-03-20.

mouvement qui articule les territoires conceptuels, descriptifs et prospectifs³ de l'architecture et de la ville, et départit les histoires et les mémoires en scène dans la fabrication de l'espace.

« Aussi, si tout éphémère se joue entre la présence et l'absence, la vie et la mort, le "il y a" et le "il n'y a pas", ou "il n'y a plus", l'esthétique est inséparable d'une éthique, voire d'une politique. Dans ce monde en processus, l'art ouvrirait-il à une nouvelle sagesse du temps, dans une immanence au-delà de toute mélancolie ? »⁴.

La coordination de l'œuvre en mouvement suppose alors un positionnement éthique, qui questionne le réel et ses histoires, les mémoires pensées et le jeu d'acteurs, la culture architecturale et l'engagement de l'architecte dans un dispositif plus vaste qui souvent le dépasse.

« En ce sens, l'éthique est puissance de renouvellement. Elle empêche la clôture et le sommeil dogmatique de la morale en la ré-interrogeant dans ses normes et ses règles. Parce que la morale est toujours menacée d'ankylose, elle a besoin d'un aiguillon qui la stimule. Et cet aiguillon : c'est l'éthique »⁵.

Le positionnement éthique constitue un engagement personnel et collectif qui articule la démarche analytique et la démarche prospective, au croisement de l'archéologie et de la téléologie, de la déduction et de l'induction. Cet engagement consiste alors à reconnaître ce que Howard S. Becker nomme des « paris adjacents » formulés plus ou moins consciemment par les acteurs, les « transactions bureaucratiques » qu'ils effectuent lors des négociations, et les « ajustements individuels aux positions sociales » qui répondent à l'interaction des mémoires pensées.

« Certains engagements résultent de décisions conscientes, mais d'autres surviennent progressivement ; la personne prend conscience qu'elle s'est engagée uniquement lors de certains changements et semble avoir pris l'engagement sans s'en rendre compte »⁶.

L'articulation des savoirs et savoirs-faires endogènes et exogènes à l'architecture permet alors une mise à distance critique qui problématise l'instant de la réflexion et de la production pour coordonner les mises en mouvement de l'œuvre architecturale et urbaine. Elle permet de développer un « engagement conscient » qui repositionnent les stratégies, les actions et les perceptions des collectifs d'acteurs pour élaborer une image partagée qui va, progressivement, se figurer et se matérialiser dans une forme architecturale et urbaine.

Nous chercherons donc ici à situer ces niveaux d'engagement que représente la mise en mouvement de l'œuvre architecturale et urbaine. Pour y parvenir, nous

³ Vigano, P., *Les territoires...*, op. cit. Elle construit son exploration des territoires de l'urbanisme en découpant les territoires conceptuels, les territoires descriptifs et les territoires du futur.

⁴ Buci-Glucksmann, C., *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, Collection Ecritures/figures, 2003, p. 16.

⁵ Prairat, E., « Introduction. Questions éthiques enjeux déontologiques », in *Les sciences de l'éducation, Pour l'ère nouvelle*, n°40, 2007, pp. 7-17, p.12.

⁶ Becker, H-S., « Sur le concept d'engagement » in *SociologieS*, 2006. Traduction par Marc-Henry Soulet, Diane Baechler et Stéphanie Emery Haenni de l'article « Notes on the Concept of Commitment » extrait de l'ouvrage *Sociological Work. Method and Substance*, Chicago, Adline Publishing Company, 1970, disponible en ligne : <<http://sociologies.revues.org/642>>.

examinerons tout d'abord les conditions d'exercice de la pratique professionnelle, entre assistance à la maîtrise d'ouvrage, maîtrise d'œuvre architecturale et maîtrise d'œuvre urbaine. Nous explorerons la fabrication de l'espace architectural et urbain comme un acte politique s'enracinant dans un champ pluridisciplinaire (celui de l'urbanisme) qui appelle la définition de positions culturelles et temporelles dialogiques⁷.

Nous aborderons ensuite la décomposition des mouvements de l'œuvre architecturale à partir du croisement des différents « espaces » du projet d'objet et du projet d'activités⁸. Nous examinerons ces espaces comme des lieux et moments de rencontre des collectifs d'acteurs, susceptibles d'ouvrir l'œuvre aux différentes histoires, mémoires et imaginations. Nous verrons ainsi que ces espaces de rencontres se présentent comme des moments de médiation potentielle entre les acteurs, qui semblent relever de la compétence de l'architecte (DE, HMO-NP ou docteur).

Nous pourrions alors aborder le rôle de l'architecte médiateur au sein du processus collaboratif de fabrication de la ville, en explorant les différents niveaux de coordination des acteurs au sein de la maîtrise d'œuvre architecturale d'abord, de la maîtrise d'œuvre urbaine ensuite. Nous verrons ainsi que la mise en mouvement de l'œuvre suppose une ouverture de la conception et de la construction aux mémoires en présence, et nous tenterons de définir les possibles de ces ouvertures, à partir des formes, figures et idées de l'image architecturale et urbaine. Enfin, à partir des expérimentations scientifiques et pédagogiques menées sur Graulhet, Toulouse, Tallinn et Sofia, nous explorerons l'articulation des pratiques (professionnelles, pédagogiques et scientifiques) pour situer notre intervention au sein de processus en cours. Nous pourrions alors évaluer les différents niveaux de médiation mise en œuvre et tenter de qualifier les mouvements induits par la fabrication d'images. Nous pourrions donc, in fine, vérifier (ou infirmer) l'hypothèse d'une médiation architecturale par la coordination d'une œuvre en mouvement articulant les échelles de projet, les missions de l'architecte et les collectifs d'acteurs.

1- Une action publique et politique

Les récents développements de la politique urbaine parisienne interrogent la capacité des architectes à ouvrir l'œuvre urbaine à la multiplicité des acteurs des projets urbains. Au début des années 2000, certaines opérations avaient déjà inscrit le projet parisien dans une démarche de concertation : la ZAC Masséna, celle de la Porte d'Asnières ou celle de la Porte d'Aubervilliers témoignent d'un renouveau de la culture architecturale parisienne, à l'aune du développement durable et de la réglementation thermique. Désormais, à la limite de la Porte d'Aubervilliers, c'est la ZAC Paris-Nord Est qui devient le lieu d'expérimentations. Le projet d'ensemble, coordonné par Dusapin et Leclerc, prévoit l'aménagement de toute la ceinture nord-est de Paris,

⁷ Muntanola Thornberg, J., *La topogénèse*, op. cit.

⁸ Boutinet, J-P., *Anthropologie du projet*, op. cit., 1990.

pour permettre le dépassement du périphérique⁹. Ce projet de franchissement du périphérique témoigne ainsi d'une volonté politique communale de s'inscrire dans une perspective régionale, en coordination avec les services de l'Etat. Cette réflexion sur le Grand Paris a alors conduit à lancer un appel à proposition sur « la métropole d'après Kyoto », adaptée aux contraintes du terrain parisien.

Un projet collaboratif

Le projet urbain est ici directement issu d'une maîtrise d'ouvrage publique aux multiples acteurs. Commandé par l'Etat, ce projet implique en effet les collectivités territoriales de la région parisienne, qui ne semblent pas partager unanimement l'*idée sociale* véhiculée par l'assemblage des propositions architecturales. La coordination des échelles de décisions amène à des ralentissements, des réajustements et une restructuration de cette *idée sociale*, pour qu'elle puisse être partagée par l'ensemble des acteurs politiques. Comme l'identité du faubourg villageois avait réussi à « faire consensus » pour caractériser l'image parisienne, l'*identité paysagère* semble aujourd'hui s'avancer pour délimiter les contours d'une image régionale.

Le terme même de *Projet Urbain* a été repris aux italiens¹⁰ et porté par le milieu des architectes dans les années soixante-dix et quatre-vingt, en opposition à l'enseignement de l'urbanisme qui ne s'intéressait pas à la forme de la ville. Il lie désormais les architectes, les urbanistes, les sociologues, les artistes, ... et les politiques dans l'aménagement du territoire ou la fabrication de la ville¹¹.

Faisant écho aux conceptions unitaires modernes et post-modernes, Benoit Goetz réfute la notion même d'œuvre urbaine, supposant l'homogénéité de l'*œuvre-objet* sans ouverture de l'*œuvre-faire*. Mais, comme le souligne Paola Vigano, l'urbanisme moderne (et post-moderne) se dissout dans les territoires contemporains¹², laissant place à de nouveaux modes de conceptualisation.

L'œuvre urbaine se présente aujourd'hui comme un *Parlement d'objets à projet*¹³, qui coexistent et dialoguent ensemble, et dont la coordination permet la définition de codes symboliques communs aux collectifs d'acteurs. L'œuvre urbaine est donc un projet d'activités qui se distingue, voire se détache de l'objet architectural en soi pour le penser dans sa multiplicité. Elle apparaît comme une règle collective qui intègre la diversité des œuvres architecturales pour articuler les bâtis et proposer des orientations à long terme (des objectifs politiques) et une réglementation (droit des sols et droit de la construction)¹⁴.

⁹ Ce grand projet a été accompagné par un concours européen pour l'aménagement des entrepôts Mac Donald à l'intérieur de Paris. L'ensemble est ainsi remarquable et possède une unité visuelle qui lui assure une parfaite identification.

¹⁰ S. Muratori, C. Aymonino et A. Rossi

¹¹ « De nouvelles règles pour la passation des marchés publics en matière de construction publique et de projets urbains », *Méditations*, MIQCP, octobre 2011.

¹² Vigano, P., *Les territoires...*, p. 31

¹³ En référence à Boutinet, J-P., *Anthropologie du projet...*, op. cit., et à Kahn, L-I., *Silence et Lumière*, op. cit.

¹⁴ Voir à ce sujet le règlement et le Plan d'Aménagement de Zone (PAZ) de la ZAC Masséna, coordonnée par Christian de Portzamparc, ainsi que son ouvrage *Architecture: figures du monde, figures du temps*, Paris, Collège de France / Fayard, 2006.

Les avancées législatives de ce début de 21^{ème} siècle ont imposé, en éliminant les enclaves opérationnelles de la ville, une réglementation commune à tous qui s'impose au particulier et aux pouvoirs publics, tant pour leurs opérations d'aménagement que pour celle de protection et de préservation. Un pré-rapport rédigé en juillet 2011 par le GRIDAUH¹⁵ interroge cependant la réglementation de l'urbanisme, ses niveaux de complexité et son caractère purement quantitatif. Il propose de mettre la réglementation urbaine au service du projet urbain, en introduisant la notion de règles qualitatives, exprimées graphiquement.

« La **règle « qualitative »** ou « appréciative », qui peut être autonome ou être une exception assortissant une règle quantitative, consiste à énoncer positivement l'objectif à atteindre. La règle quantitative peut être plus ou moins précise, selon la marge d'appréciation laissée aux utilisateurs du sol. La marge peut-être très faible, laissant peu de latitude dans le choix des moyens de respecter la règle [...]. La marge d'appréciation peut être plus large et laisser le choix de la solution permettant d'assurer le respect de la règle (par exemple l'obligation de tenir compte, dans la conception de la façade, du rythme du bâti ancien environnant) »¹⁶.

En ce sens, le projet urbain devient un projet de règles collectives qui exprime les *idées sensibles, sociales et spatiales* de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre urbaine. Il s'ouvre à des interprétations croisées qui permettent d'objectiver les mémoires pensées et vécues à l'œuvre et de les replacer dans la temporalité. L'œuvre urbaine s'ouvre à l'accident ou à l'incertain¹⁷, provoqué par l'interprétation d'une règle et guidé par l'observation de la société.

L'œuvre urbaine relève donc d'un dessein politique dans lequel s'insère la maîtrise d'œuvre urbaine, qui doit répondre à l'injonction de concertation et de participation par une coordination des acteurs et des échelles de décisions. Elle apparaît comme un acte politique qui recouvre une théorie et une pratique, toutes deux interdisciplinaires et, par la même, multiples et complexes¹⁸. Elle nous plonge donc dans le champ de la politique urbaine et renvoie à un dessein prospectif formulé sur un territoire donné, qu'il soit national, régional, communal ou plus restreint à l'échelle du quartier.

C'est en effet la maîtrise d'ouvrage urbaine qui conduit la démarche de programmation urbaine, dans le cadre d'une planification existante. Elle peut faire appel à des architectes pour réaliser une étude urbaine, grâce à laquelle il sera possible de poser un diagnostic et d'établir un programme (une *idée spatiale*), en concertation avec les autres

¹⁵ Le GRIDAUH, Groupement de recherche sur les institutions et le droit de l'aménagement, de l'urbanisme et de l'habitat, est un groupement d'intérêt public de recherche, créé par arrêté interministériel du 28 mai 1996 et renouvelé en juin 2001 et en juin 2006, pour le développement de la recherche juridique et institutionnelle dans les domaines de l'aménagement du territoire, de l'urbanisme et de l'habitat. Cf. : <http://www.gridauh.fr/>

¹⁶ GRIDAUH, « La règle local d'urbanisme en question », Pré-rapport, juillet 2011, p.11

¹⁷ Evette, T., « Architecture et stratégie d'entreprise : formulation de la commande et prise en charge des incertitudes », in *La commande... de l'architecture à la ville*, Réseau activités et métiers de l'architecture et de l'urbanisme, Tome 1 ouvrage collectif, partie 2 « Les maîtrises d'ouvrage comme dispositif », Paris, PUCA-CSTB, n°138, 2001, pp. 103-118.

¹⁸ Biau, V., Tapic, G., *La fabrication de la ville, Métiers et Organisations*, Marseille, Parenthèses, 2009.

acteurs politiques et les représentants de la population, issus du monde associatif ou siégeant dans les conseils de quartier.

Une assistance à la maîtrise d'ouvrage peut aussi entrer en scène pour assurer la faisabilité du projet urbain. Cette équipe peut intervenir en amont, se charger de la programmation urbaine, de la conduite de projet ou bien intervenir en aval de la maîtrise d'œuvre¹⁹ : les moyens sont multiples pour la maîtrise d'ouvrage urbaine de consulter des équipes de professionnels pour clarifier les objectifs du projet urbain. Elle peut ainsi également faire appel à des partenaires institutionnels pour analyser ou expertiser un processus en cours ou un point particulier de ce processus : elle peut requérir les services des Conseils d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement (CAUE), créés par la loi sur l'architecture de 1977²⁰, mais elle peut aussi faire appel aux laboratoires des Ecoles Nationales Supérieures d'Architecture, par le biais d'appel d'offre scientifique d'aide à la décision. Il se crée alors un rapport entre chercheurs et décideurs qui s'inscrit dans un processus décisionnel et combine l'expertise et l'évaluation.

« Dans sa fonction d'interface indispensable entre chercheurs et décideurs politiques, ce dispositif répond aux besoins des décideurs, selon des procédures scientifiques adaptées au contexte politique. La création de passerelles entre les différents milieux professionnels s'effectue par la conception d'une prestation au croisement de l'opérationnel et de l'innovation, du public et du privé, de la recherche et des politiques nationales et internationales »²¹.

La maîtrise d'ouvrage urbaine implique ainsi aujourd'hui un nombre croissant d'équipes interdisciplinaires qui proposent des démarches innovantes pour parvenir à l'élaboration d'une *idée spatiale partagée* dans le cadre d'un projet urbain politique et collaboratif.

La maîtrise d'œuvre architecturale et urbaine

Dès lors, l'équipe de maîtrise d'œuvre urbaine peut être mandatée pour figurer et/ou formaliser cette idée. La notion d'équipe est souvent renforcée par l'injonction de pluridisciplinarité qui exprime la complexification du projet urbain et la nécessité d'articuler les visions et perceptions durant les phases d'idéation, de figuration et de formalisation. La maîtrise d'œuvre urbaine apparaît donc comme une action collaborative de conception et de coordination du projet politique mené par une maîtrise d'ouvrage publique²². Elle rentre dans le champ d'application de l'Habilitation

¹⁹ Missions d'assistance à décideur et maître d'ouvrage, Terminologie et repères de pratiques, Direction générale de l'urbanisme, de l'Habitat et de la Construction, septembre 2005.

²⁰ Ledore, F., et Thoret, J-C., *Mission d'expertise sur les Conseils d'Architecture, d'Urbanisme et d'Environnement*, Paris, La documentation française, Décembre 2003). Investi d'une mission de service public, le CAUE est un organisme départemental créé à l'initiative du Conseil général et des services de l'État, et présidé par un élu local.

²¹ Ifrah, V.K., « Les relations entre science et politique : le cas de l'aide à la Décision Politique 'ADP' », in *Colloque internationale Les cultures des sciences en Europe*, Nancy-PRES de Lorraine, 10-11 février 2011, Liste des résumés, p. 7. Voir également : IFRAH, V.K.. « Le rapport d'expertise-conseil comme imbrication de deux logiques structurelles : scientifique et politique » in *Les dossiers des Sciences de l'éducation*, N°2, Toulouse, PUM, 1999.

²² Charre, A., *Maîtrise d'œuvre urbaine: la théorie voilée*, Liège, Mardaga, 2003, p.30.

à la Maîtrise d'œuvre en Nom Propre (HMO-NP)²³ et se trouve, ainsi, indistinctement liée à la maîtrise d'œuvre architecturale.

Les procédures d'attribution des marchés de maîtrise d'œuvre urbaine ont été récemment réformées²⁴ pour laisser place à la notion de dialogue compétitif qui remplace l'étude de définition. La maîtrise d'ouvrage urbaine peut lancer un concours de maîtrise d'œuvre, dont l'objet peut être urbain (espace public) et/ou architectural, notamment dans le cas de projet d'équipement. Elle peut aussi lancer une procédure de dialogue compétitif, dans laquelle chaque candidat dialogue d'abord avec elle avant d'être sélectionné et d'aller à la rencontre des habitants ou de leurs représentants. Enfin, elle peut avoir recours à une procédure négociée qui, elle, oblige l'équipe de concepteur à mener à la concertation et à maintenir le dialogue tout au long du projet. Comme dans la commande en architecture, les partenariats privés-publics ont fait incursion dans les marchés de maîtrise d'œuvre urbaine, dès lors qu'ils comportent une part de réhabilitation ou de réutilisation de bâtiments existants. Outre une répartition des coûts et un partage des responsabilités²⁵, ils visent à améliorer l'efficacité énergétique du projet urbain, dans le cadre de la loi Grenelle II du 12 juillet 2010. La maîtrise d'ouvrage urbaine peut ainsi passer un marché global associant la Réalisation, l'Exploitation et la Maintenance (REM) d'un espace urbain.

La maîtrise d'œuvre apparaît donc comme une partie du processus de fabrication de l'espace, néanmoins organisée dans des phases qui répondent à des moments de décision de la maîtrise d'ouvrage : la maîtrise d'œuvre architecturale est légiférée et réglementée par la loi MOP (maîtrise d'ouvrage publique). L'esquisse permet une première ébauche du parti architectural : plus ou moins longue en fonction du programme et du type de commande, elle met en scène l'intuition du concepteur. Elle amène à une synthèse entre les données extérieures (les acteurs, le site, les conditions) et des données intérieures (gestion d'équipe, répartition des charges, méthodologie d'avancement), propres à l'exercice de la maîtrise d'œuvre. Constituée par l'APS (avant-projet sommaire) et l'APD (avant-projet détaillé), elle peut être aussi le lieu d'études de faisabilité, notamment dans le cadre de la réhabilitation. Cette phase du projet est aussi celle où se conduisent les négociations entre les différents collectifs d'acteurs, pour statuer sur les partis techniques, les coûts et l'aspect esthétique. C'est un moment d'articulation des jugements critiques, qui permet de demander, par la suite, l'autorisation de construire (PC : permis de construire) et un chiffrage auprès des entreprises (DCE : dossier de consultation des entreprises et appels d'offres). Cette phase de *figuration* est contractuelle et nécessite une maîtrise de la représentation architecturale : chaque échelle, chaque pièce graphique répond à une codification administrative et technique qui engage la responsabilité de l'architecte et/ou du mandataire et l'oblige à une attention particulière.

²³ L'HMO-NP est régie par les deux arrêtés du 20 juillet 2005 et du 10 avril 2007.

²⁴ Décret n°2011-1000 du 25 août 2011 modifiant certaines dispositions applicables aux marchés et contrats relevant de la commande publique ; Circulaire du 14 février 2012 relative au Guide des bonnes pratiques en matière de marchés publics ; Décret n°2011-1853 du 9 décembre 2011 relevant le seuil de dispense de publicité et de mise en concurrence à 15 000 € ; Décret n°2011-2027 du 29 décembre 2011 augmentant les seuils applicables aux marchés et contrats relevant de la commande publique.

²⁵ Marty, F., Trosa, S., Voisin, A., *Les Partenariats Public-privé*, Paris, La Découverte, 2006.

La construction de l'œuvre est alors, en principe, conduite par les pièces textuelles et graphiques qui décrivent dans le détail la *figure de l'idée spatiale*. Le contrôle de la réalisation de l'œuvre est inscrit dans le cadre d'une mission complète de maîtrise d'œuvre, qui conduit à la réception du chantier (DOE : dossier des ouvrages exécutés) et à l'obtention d'un certificat de conformité. L'architecte maître d'œuvre porte alors la responsabilité du fonctionnement et de la pérennité de l'objet construit et livré à l'occupation des usagers. Il est aussi contraint d'accepter cette occupation et les modifications qui peuvent en découler, si toutefois elles ne mettent pas en péril la pérennité de l'objet.

L'œuvre architecturale et/ou urbaine est ainsi inévitablement ouverte aux acteurs de la fabrication de l'espace, qu'ils interviennent en amont de la mission de maîtrise d'œuvre (l'assistance à la maîtrise d'ouvrage ou l'aide scientifique à la décision) ou en aval (les usagers qui habitent et/ou occupent l'objet produit).

Une démarche analytique et prospective

Cette ouverture de l'œuvre se cristallise alors dans des analyses croisées qui peuvent, ou non, être simultanées de la projection, pour produire une description du matériel et de l'immatériel de l'environnement de la conception, de la construction et de l'occupation de l'œuvre.

En amont de la figuration d'*une idée spatiale* prend place ce que Paola Vigano appelle les territoires conceptuels qui permettent de situer les conditions de la réflexion en anticipant les réactions des différents collectifs d'acteurs :

« Entre le moment où une résistance se fait sentir, où l'obstacle se révèle [...] naît la nécessité de l'inscription de ces objets dans un espace d'abstraction, dans un espace fictif dans lequel se réalisent les opérations de sa résolution »²⁶.

La démarche analytique permet d'effectuer un inventaire des données pour mettre en évidence les possibilités offertes par la commande, le maître d'ouvrage (parfois aussi dénommé maladroitement le « client ») et les caractéristiques objectives de l'environnement de la projection. Mais la figuration comporte également intrinsèquement un discours descriptif de l'organisation sociale, spatiale et visuelle des espaces, directement analytique ou sous-tendu par l'imagination d'une autre réalité.

La démarche analytique, formelle et fonctionnelle, tend dans les faits à définir les potentiels de développement par un inventaire quantitatif et qualitatif. Elle permet d'appréhender l'organisation spatiale, en situant les zones d'habitat, d'activités (commerces, bureaux) et leurs lieux signifiants comme des représentations publiques des institutions. Elle permet également d'évaluer et de modifier la temporalité des liaisons urbaines et de leurs continuités et discontinuités, en mettant en perspective les visions fonctionnelles et esthétiques. Par le biais d'une analyse historique, elle permet enfin de reconnaître les traces physiques du mouvement de l'histoire comme résultats d'un jeu de formation-transformations et de surimpressions successives. La morphologie, en tant qu'outil d'analyse de l'évolution du tissu urbain (voirie, îlots,

²⁶ Vigano, P., *Les territoires...*, op. cit., p. 122.

parcellaire et bâti), permet de reconnaître et d'inventorier ces empreintes qui constituent les traces de l'histoire du tissu urbain.

L'analyse des usages et de leur temporalité au sein d'un espace, conjuguées à celle de sa structure sociale, permet d'envisager la mémoire collective d'un groupe social et ses lieux de cristallisation, afin de d'imaginer un lieu qui lui soit adapté. Elle permet également de construire des typologies à partir de l'inventaire et du classement par famille des bâtiments issu d'un tissu ou d'une ville déterminée. L'examen des types architecturaux, entendus comme formes architecturales et comme schémas de fonctionnement²⁷, participe ainsi de l'exploration des modes de vie des habitants, de leur rapport à l'espace public et de leur organisation sociale.

L'analyse paysagère permet alors de comprendre l'organisation visuelle de l'espace urbain en en identifiant les éléments marquants²⁸. Cette démarche consiste à « relier l'analyse du paysage à la perception qu'en ont les habitants afin de découvrir une image collective de la ville » : elle conduit à l'organisation des perceptions par l'inventaire des parcours (piétons, automobiles, transports publics, vélo, ...), de leurs nœuds et de leurs changement de directions, des moments de décision, de confusion et des repères de l'espace urbain. Elle constitue, en fait, une expérience esthétique et sensible de la ville qui ramène aux vécus des espaces et introduit le partage de l'image urbaine héritée et projetée.

La démarche analytique est donc sans cesse convoquée pour figurer une interprétation du réel et un positionnement patrimonial. La lecture interculturelle de l'espace permet d'élaborer les conditions du dialogue entre les collectifs d'acteurs, pour figurer une représentation partagée et équilibrée du réel hérité et de ses transformations. L'articulation de l'analyse et du projet, dans des temps simultanés et/ou coordonnés, constitue donc une mise en mouvement de l'œuvre qui contribue à la connaissance de l'espace et des conditions de sa fabrication. Elle permet de situer les « paris adjacents » plus ou moins conscients, les « transactions bureaucratiques » établis aux moments de décision et les « ajustements individuels » liées aux positions développées par les collectifs d'acteurs.

Plus précisément, cette articulation procède à une mise en mouvement intérieure qui articule, parfois indistinctement, l'induction et la déduction, dans une démarche itérative qui révèle les incertains et les aléas²⁹ d'un projet. Elle amène ainsi à effectuer, selon Thérèse Evette, plusieurs médiations propres à la maîtrise d'œuvre, qui inscrit les enjeux stratégiques dans l'opération de construction et articule le projet spatial au projet d'entreprise.

« Si les maîtres d'œuvre, et notamment les architectes en ce qui concerne la prise en charge de l'incertain d'entreprise, semblent être les acteurs importants de cette médiation, l'étude montre que celle-ci peut, elle aussi, être en partie assumée par d'autres acteurs, conseils ou responsables de la maîtrise d'ouvrage. C'est notamment le cas lorsque la culture architecturale de ces

²⁷ Au croisement de la morphotypologie développée par Aldo Rossi et de la définition du type proposée par Carlo Julio Argan in *Projet et Destin*, op. cit.

²⁸ Lynch, K., *The image of the city*, Philadelphia, MIT, 1960.

²⁹ Evette, T., « Architecture et stratégie d'entreprise », op. cit., p.104

acteurs leur permet d'opérer la traduction du projet d'entreprise en exigences spatiales et architecturales. La compétence architecturale devient alors une compétence sociale partagée qui réduit l'incertitude née de la méconnaissance du champ architectural »³⁰.

La médiation effectuée entre le projet d'entreprise et la maîtrise d'ouvrage, puis entre cette maîtrise d'ouvrage et les exigences spatiales, laisse ainsi apercevoir une compétence spécifique de la maîtrise d'œuvre architecturale et urbaine, entre coordination des acteurs et traduction de leurs différentes stratégies et représentations.

2- Les espaces de rencontres des acteurs

Extrêmement complexifiée, la pratique de la maîtrise d'œuvre s'est ouverte aux autres disciplines et à la diversité des acteurs : l'exigence de participation et de concertation, pour être menée, nécessite en effet des savoirs et savoirs-faires complémentaires qui permettent d'associer la démarche analytique à la démarche prospective, au sein d'une mission de maître d'œuvre mais aussi d'une mission d'assistance à la maîtrise d'ouvrage ou d'aide scientifique à la décision. Ces savoirs et savoirs-faires mettent en mouvement l'œuvre architecturale et urbaine pour parvenir à l'élaboration d'une image partagée : ils s'articulent dans des espaces de rencontres, au sens où Alain Rénier³¹ les concevait : des ensembles articulés par des lieux physiques ou informels, dépendants de programmes d'action interdépendants et s'inscrivant dans des temps différenciés. Cette articulation donne alors souvent lieu à la négociation et, si ce n'est à l'affrontement, au moins à la définition de positions de la part des différents acteurs.

Ces espaces sont donc éminemment politiques car ils mettent en scène les professionnels (techniciens, experts, maîtres d'œuvre et maîtres d'ouvrage), les politiques qui définissent les stratégies et gèrent la ville à ses différents niveaux, les chercheurs qui l'analysent et les usagers qui lui donnent sens par les pratiques sociales. Ces espaces de rencontres sont ainsi non seulement un lieu de négociation entre professionnels de l'aménagement urbain et politiques, mais aussi un lieu de débat avec la population, afin d'en sérier les attentes et de pouvoir les synthétiser. S'ils sont des lieux d'affrontement, ils sont aussi des lieux de synthèse entre des opinions et des stratégies divergentes, qui permettent de traduire spatialement les niveaux de partage du sensible et du sens de l'image architecturale et urbaine.

Les espaces programmé et composé

La programmation est un moment de synthèse qui préfigure *l'idée spatiale* : elle organise les orientations prises et détermine les moyens d'intervention, tant en terme juridique que fonctionnel. L'espace programmatique est celui de la rencontre entre la réglementation et les acteurs de la conception, qu'ils soient politiques, associatifs ou habitants. Souvent lié à des données techniques et financières, il possède un caractère normatif et bureaucratique qui lui permet de définir clairement les objectifs

³⁰ Evette, T., « Architecture et stratégie d'entreprise », op. cit., p.116

³¹ Renier, A., *Espace et Représentation*, op. cit.

institutionnels et sociaux, la transaction dont ils relèvent et, surtout, permet de les quantifier.

Dès lors, il apparaît comme un espace fonctionnel primordial qui non seulement répartit les activités sur le territoire de la projection, mais aussi assure l'articulation entre les mémoires pensées et vécues des collectifs d'acteurs. Il renvoie à la définition de règles qui donnent un cadre à la conception architecturale et urbaine, en spécifiant non seulement le règlement de la zone dans laquelle prend place le projet, mais aussi le gabarit-enveloppe dans lequel il doit s'inscrire et les prescriptions architecturales auxquelles l'architecte doit se soumettre. Il est ainsi selon Henri Lefèvre³² un espace rationalisé, bureaucratisé, spécifié en statuts bien précis.

« Les possibles que renfermait l'espace géométrique se réduisent au contact de l'espace programmatique par le choix de quelques éventualités, celles que laisse échapper un espace de plus en plus rigidifié ; le projet se fait asservir par le programme, ce qui est là une donne relativement nouvelle dont reste tributaire l'évolution de notre architecture contemporaine »³³.

Délaissé par la profession et sorti hors de la mission du maître d'œuvre, cet espace est aujourd'hui occupé par des acteurs multiples, parfois associatifs, dans le cadre des missions d'assistance à la maîtrise d'ouvrage.

L'espace programmatique est cependant porteur d'une intention stratégique qui renvoie aux devoirs de conseil de l'architecte auprès de la maîtrise d'ouvrage et de son assistance. La connaissance de la législation, de la réglementation, des obligations sociales et culturelles lui permet en effet d'objectiver le programme et d'en proposer des adaptations, quantitatives, qualitatives ou méthodologiques. Cet espace est donc le lieu d'un premier croisement des représentations politiques, économiques, architecturales et sociales : il permet la confrontation des mémoires pensées politiques et sociales et donne naissance à un espace composé qui articule les échelles de conception et définit les objectifs de la maîtrise d'œuvre.

Cet espace composé est un lieu de mise en cohérence des projets, un lieu d'« élaboration d'un sens commun ou d'une orientation commune » même si, selon Umberto Eco, il semble très souvent glisser vers « des caricatures de transcendance que proposent le marketing urbain et ses dispositifs d'imposition imaginaire »³⁴. Faisant en effet appel à la géométrie pour donner *figure* à *l'idée spatiale*, il suppose d'articuler les dimensions politiques et esthétiques. La géométrie est à la fois le fondement et l'outil du projet architectural puisqu'elle en est la condition et le moyen d'expression : elle précise les qualités, les propriétés et les caractéristiques des différents espaces, et participe à la définition des modes d'organisation, décide des niveaux d'intervention et détermine les relations topologiques des espaces et des individus qui l'habitent.

L'espace composé est donc un lieu d'articulations entre l'analyse d'un existant à améliorer, l'intégration d'un projet d'usagers à multiples facettes et la projection d'un espace destiné à être approprié. Il apparaît comme un moment d'articulation entre le

³² Lefèvre, H., *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

³³ Boutinet, J.-P., *Anthropologie du projet...*, op.cit., p. 185.

³⁴ Eco, U., *La structure absente*, Section C - La fonction et le signe, Sémiotique de l'architecture, Paris, Mercure de France, 1972.

projet et l'analyse de son territoire inscription, tant d'un point de vue formel (paysage naturel et urbain) que social (habitants et usages).

La confrontation de l'espace programmatique et de l'espace composé amène alors à objectiver les représentations figuratives comme des signifiants des représentations mentales. Elle révèle le parti pris spatial, sa lisibilité dans l'espace et la qualité de sa mise en œuvre : elle renvoie donc à la composition d'une *idée spatiale* qui articule les *idées sensibles et sociales* et, dans une démarche analytique, suppose l'examen des conditions de l'exercice professionnel. La compréhension des contraintes programmatiques permet ainsi de reconstituer, ou de déterminer, les choix socio-spatiaux qui ont conduit, ou conduisent, au dessin des figures de l'image architecturale et urbaine.

Les espaces vécu et social

L'espace vécu précède et suit ces espaces : il en est à la fois l'origine et la destination. D'abord lié aux pratiques des habitants-usagers, il évoque les cinq sens et rappelle l'utilisation de l'espace et sa destination d'accueil.

« L'architecture est jugée par les yeux qui voient, par la tête qui tourne, par les jambes qui marchent »³⁵.

Or, dans l'espace architectural, ce qui touche et impressionne le corps, ce n'est pas tant le plein que le vide dans lequel il évolue, les distances qu'il parcourt (ou non), la proximité avec les autres ou avec la matière. Le corps possède ses éléments de mesure sensible de l'espace creux qui échappent souvent à l'architecte dans la conception de l'œuvre architecturale. Cet espace vécu renvoie donc aux habitus, tout autant qu'à la finalité du projet qui, quelque soit son échelle reste toujours identique : concevoir un espace destiné à de futurs usagers, perçus comme l'altérité fondamentale de l'architecte ou de l'urbaniste.

L'espace vécu est le moment d'intégration et de projection des usages de l'espace : il est celui de la « Ville-Cité »³⁶, à la fois forme urbaine léguée par le passé et projet du futur, espace physique habité ou à habiter et espace d'expression politique et culturelle. Il renvoie aux modes d'appropriations de l'espace que les concepteurs imaginent, orientent ou canalisent, a posteriori ou a priori de la conception-construction. En ce sens, il est à la fois un lieu de mémoires, un objet d'imagination, une partie de la projection et une finalité.

Cet espace revêt une importance considérable dans le processus d'élaboration de l'image architecturale : il permet d'intégrer les vécus individuels et collectifs et, parfois, de les départir de ce qui relève du projet d'usagers. Il oriente la conception de l'image en situant les mémoires pensées et vécues des différents collectifs d'acteurs pour assurer la durabilité de l'œuvre architecturale et/ou urbaine.

L'espace vécu fait ainsi écho à l'espace social qui correspond aux mémoires pensées et aux milieux sociaux des acteurs de la conception-construction et de l'occupation. Cet

³⁵ Le Corbusier, *Le Modulor*, Paris, D'Architecture 2000, pp. 74-75.

³⁶ Programme Projet urbain-Projet citoyen, IFA – Cité de l'architecture et du patrimoine.

espace permet situer les cultures des collectifs d'acteurs pour comprendre leurs positions et proposer une coordination dans la réalisation de *l'œuvre-faire*.

« L'architecture est la confrontation spatiale de l'homme à son environnement et l'expression de sa manière de s'affirmer face à lui. [...] L'architecture est en vérité toujours la réalisation spatiale de décisions spirituelles. [...] La connaissance de l'époque, de ses missions et moyens est la condition nécessaire du travail architectural »³⁷.

L'espace social amène une prise de position sur la société et la culture de l'époque de conception, qui s'exprime dans la composition de la figure et dans le choix d'une esthétique qui signifiera la présence de l'œuvre et diffusera des contenus symboliques partagés. Fondamentalement politique, il sous-tend la mise en place d'une lecture et d'un dialogue interculturel qui permettent d'assembler les dimensions symboliques des points de vue formulés.

La comparaison de l'espace composé aux espaces vécus et sociaux permet donc de saisir les choix esthétiques mis en scène. En association à l'analyse de la situation politique, sociale et urbaine, elle amène à comprendre les degrés, ou niveaux, d'articulation des acteurs dans la définition des principes de composition. Elle conduit ainsi à objectiver (ou définir) *les idées sensibles et sociales* sélectionnées pour appréhender les conditions du partage de l'image urbaine, garant d'une certaine durabilité sociale.

L'espace construit

Enfin, l'espace construit s'inscrit dans le temps long de l'articulation des échelles de conception : la définition des objectifs, leurs spatialisations et leurs réalisations se déroulent en effet sur un temps qui nécessite de ré-actualiser les objectifs dans un processus itératif. Ce processus inclut alors les reconversions et les réaffectations successives des espaces, ce qui permet aussi de relativiser la portée de l'espace programmatique.

Mais l'espace construit est aussi un moment d'articulation des collectifs d'acteurs qui participent à l'édification du projet, de l'assistance à la maîtrise d'ouvrage, du maître d'ouvrage au maître d'ouvrage délégué, du maître d'œuvre à l'entreprise qui réalise sur le terrain les intentions urbaines et architecturales. Il se structure autour d'un phasage des travaux qu'il s'agit également de réactualiser régulièrement. Cet espace est précisément le lieu d'articulation de l'œuvre urbaine et de l'œuvre architecturale qui, si elles relèvent de la même maîtrise, se distinguent cependant dans les échelles de conception et les types de missions.

L'espace construit est alors celui de la mise en œuvre des représentations des collectifs d'acteurs, de la coordination de ces acteurs et de la fabrication d'œuvres-objets, directement présentables au public et occupables par des usagers-habitants. Il renvoie à la capacité de maîtrise du processus itératif et interactif de fabrication de l'espace, où *l'œuvre-objet* est la résultante d'une *œuvre-faire* :

³⁷ Mies Van der Rohe, conférence « Les conditions de la création architecturale », donnée pour la première fois à Berlin en février 1928 (Document transmis par M-C. Gangneux dans le cadre des cours/TD de théorie de l'architecture à l'ENSA-PB).

« de ses tâtonnements, de ses bricolages, de ses hésitations, de ses tours de passe-passe mais aussi d'une certaine maîtrise de la démarche en laquelle on reconnaît la marque du professionnel, de l'homme de métier »³⁸.

Le croisement de l'espace construit et de l'espace social interroge la dimension technique de l'œuvre architecturale, les modes de construction de la forme et les relations de la maîtrise d'œuvre avec les ingénieurs, constructeurs et maîtres d'ouvrage. L'espace construit suppose en effet le contrôle de *l'idée spatiale* à toutes les phases d'élaboration de l'image, ainsi qu'une anticipation de son interprétation, au moins par la culture architecturale, qui assure la médiatisation de l'œuvre et sa diffusion dans la société. Son croisement avec l'espace social permet d'identifier *l(es) idée(s) sociale(s)* véhiculées par les représentations formelles. Plus encore, le croisement de l'espace construit et de l'espace vécu permet de saisir l'interprétation par l'action, ou les réactions, des usagers-habitants. Il permet de situer les niveaux de partage *de ou des idée(s) sensible(s)*, en précisant leurs origines sociales et les écarts entre les collectifs d'acteurs.

Ces différents espaces de rencontre nous permettent ainsi, à partir des *formes* et des *figures*, de saisir *l'idée spatiale* du projet et de remonter jusqu'aux positionnements sociaux (patrimoniaux et culturels) des collectifs d'acteurs. Ils correspondent à des moments de décision qui ponctuent le processus de fabrication de l'espace, et supposent des niveaux de coordination spécifiques qui appartiennent tant à l'équipe de maîtrise d'œuvre qu'à celle(s) mandatées pour assister la maîtrise d'ouvrage, ou encore celle(s) appelées pour objectiver et/ou expertiser les processus en cours.

3- Les coordinations des rencontres

La conception et construction d'une œuvre architecturale ou urbaine, tout autant que l'élaboration d'images, participent ainsi d'une *esthétique relationnelle* au pouvoir générateur³⁹. Elles supposent un travail de coordination, de figuration et de construction qui se caractérise par une série de *médiations* qui prennent place au croisement de deux logiques antagonistes : la concrétisation d'une *idée* dans une démarche prospective, et la distanciation par rapport au réel, nécessaire à l'objectivation et à une forme de néantisation ou de sublimation.

La formulation du dessin de *l'œuvre-objet* et la coordination de *l'œuvre-faire* sont donc tout à la fois abstraction propre à la « fonction irréalisante de l'imagination »⁴⁰, et appel à la mémoire du concepteur, sans lequel l'intuition et la déduction ne peuvent s'exprimer. Elles renvoient toutes deux à une mise en mouvement intérieure, qui articule l'induction et la déduction, et à une mise en mouvement extérieure, qui articule les savoirs et savoirs-faires endogènes et exogènes à la culture architecturale.

³⁸ Boutinet, J.-P., *Anthropologie du projet...*, op.cit., p. 180

³⁹ Bourriaud, N., *Esthétique relationnelle*, op. cit., p.73.

⁴⁰ Bergson, H., *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1966.

Les mouvements de l'œuvre architecturale

La coordination des acteurs de la maîtrise d'œuvre architecturale et de leurs représentations s'inscrit ainsi dans cette mise en mouvement extérieure qui plonge l'œuvre dans le champ de l'image. La *forme architecturale* est en effet une image construite, une manifestation de l'*idée* et de la *figure*, une représentation de l'*œuvre-faire* et de l'*œuvre-objet*. Elle devient une trace des idées, porte les signes (ou les stigmates) des consensus et des conflits entre collectifs d'acteurs, et mène le spectateur à s'appropriier, ou non, l'objet présenté.

La *forme architecturale* articule les espaces construits et vécus et nécessite une anticipation qui monopolise des savoirs-faires de représentation et de mise en œuvre. Elle représente la finalité de l'œuvre et place l'architecte maître d'œuvre face à ses devoirs et ses responsabilités. La *forme* manifeste la nature de l'architecture conçue, elle présente la destination de l'édifice, la *figure* dessinée par le concepteur et l'appropriation des usagers : elle est donc un moment de vérification de l'adéquation entre l'intention et la réalisation.

La *figure architecturale* tend, elle, à produire un effet sur le « spectateur » : elle représente le savoir-faire du concepteur, sa maîtrise de la composition spatiale car elle articule les espaces composés et sociaux. Elle intègre les orientations de l'*idée spatiale* et préfigure la construction de l'édifice. Mais elle est aussi un moment d'ouverture à d'autres cultures qui oblige à la réalisation d'une multiplicité de représentations⁴¹, destinées à traduire les cultures en présence pour articuler les *idées sensibles et sociales* dans la même *idée spatiale*. La phase de figuration conduit ainsi l'architecte vers une interculturelité des représentations qui constitue un premier niveau de *médiation architecturale*, sans pour autant altérer sa pratique de maître d'œuvre.

La représentation de cette *idée spatiale* est un moment de conceptualisation plus ou moins long et rendu plus court par les apports de l'expérience. Elle est en effet une interprétation des *idées sensibles et sociales*, ou plus précisément, un ajustement de ces idées à un programme architectural, à un lieu, à une réglementation voire à une législation. Elle apparaît donc comme un savoir-faire spécifique à l'architecte, relevant de la compétence de l'habilitation à la maîtrise d'œuvre en nom propre (HMO-NP). Elle suppose en effet une mise à distance critique du réel, ainsi que la mise en jeu de capacités d'écoute, de dialogue, de compréhension et de synthèse qui relèvent de savoirs exogènes mais néanmoins enseignés dans les écoles d'architecture (ENSA).

L'expérience menée pour la construction du Centre social de l'Arbrisseau à Lille est à cet égard particulièrement intéressante. De prime abord, cette œuvre ne semble rien représenter si ce n'est, précisément, ce dialogue interculturel.

« Aussi incongru soit-il, ce bâtiment a bel et bien été construit et pensé avec les habitants du quartier et la Ville. Les usagers avaient exprimé des souhaits qui ont trouvé leur place dans le projet final, du plus anecdotique au plus métaphorique. [...] Ici la vie de quartier est prédominante : les gens naissent à l'Arbrisseau et souvent y passent toute leur vie. L'enjeu du projet était

⁴¹ Reyniers, A., *Communication interculturelle*, Bruxelles, De Boeck, 2010.

d'incarner, dans un centre social, le renouveau mais aussi un certain esprit de quartier »⁴².

L'idée *spatiale* mise en œuvre a donc été ici une articulation des idées *sociales* et *sensibles*, portées par les collectifs politiques et sociaux et présentées aux architectes lors des multiples rencontres qui ont conduit à la figuration de l'esquisse. Le jeu des dialogues et discussions, des présentations et réactions a conduit à l'élaboration d'une *idée spatiale* qui véhicule *les idées sensibles et sociales* dans une image partagée. L'*œuvre-objet* représente ce processus collaboratif et révèle une esthétique sociale qui permet le partage du sens et du sensible : elle donne une place urbaine aux représentations sociales. La maîtrise d'œuvre, en ce sens, exerce une *médiation architecturale* qui ouvre le processus de conception et de construction aux mémoires vécues et pensées sociales.

Les mouvements de l'œuvre urbaine

La *forme urbaine*, elle, apparaît d'abord comme composée de plusieurs formes architecturales. Elle renvoie à la coordination des œuvres architecturales, dans le cadre d'un projet urbain qui dessine les règles ou préfigure les formes architecturales. Son analyse et sa conception comportent donc des itérations permanentes entre les deux échelles de conception, tant pour y discerner les figures que les appropriations.

Ces appropriations et les signes d'occupation qui en découlent caractérisent cette forme urbaine comme une forme sociale. Elles renvoient aux procédures de concertation, surtout mise en œuvre dans le cas de marché à procédure adaptée. La maîtrise d'ouvrage et la maîtrise d'œuvre urbaine se trouvent alors confronté aux représentations des collectifs sociaux dans les espaces vécu et social, dont il faut arriver à départir les niveaux d'appartenance. La notion représentativité des habitants, par le biais d'associations ou de comités de quartiers, amène à opérer une distinction entre les vécus quotidiens et l'interprétation de ce vécu, entre mémoires vécues, collectives ou non, et mémoires pensées, forcément constituée au sein d'un groupe identifié.

Les pratiques sociales laissent des marques dans l'espace, tout aussi bien dans le domaine public que sur les frontières entre espaces publics et espaces privés : elles transforment les limites horizontales et verticales de l'espace et participent à la mise en mouvement de l'œuvre à posteriori de sa conception et de sa construction. Les études menées à Tallinn et à Sofia montrent bien comment les pratiques habitantes peuvent transformer l'œuvre urbaine, par l'action répétée de gestes quotidiens et collectifs dans l'espace. Cette morphologie sociale⁴³ constitue un visible attaché à l'histoire, aux mémoires et aux cultures des territoires concernés : elle devient une indication de l'appropriation des espaces et un outil participatif de fabrication de la ville.

Les *figures urbaines prospectives* diffèrent grandement en fonction des types de marchés : le concours amène souvent à la définition d'un plan-masse, tandis que le dialogue compétitif et la procédure adaptée conduisent plus souvent à des esquisses programmatiques ou des hypothèses de projet urbain, qui peuvent utiliser des exemples d'œuvres architecturales pour expliciter la méthodologie proposée. Ces

⁴² CFA, « Le Centre Social De l'Arbrisseau : Plaquette De Présentation », 2011, p.2.

⁴³ Halbwachs, M., *La Morphologie Sociale*, Paris, Colin, 1970.

figures permettent de visualiser les intentions programmatiques auxquelles le concepteur a voulu donner sens et d'en déterminer les relations topologiques et les modes de composition.

Les *figures urbaines réglementaires* se présentent, elles, comme un outil de compréhension du type d'intervention retenu, de l'organisation fonctionnelle de l'espace et de la répartition des activités, et des gabarits et prescriptions architecturales imposées.

Les *figures analytiques* permettent enfin de comprendre la structure du tissu existant, tant sur le plan historique que sociologique ou formel, et l'intention mise dans *l'œuvre-faire*. Ce moment de la représentation est un moyen de connaissance du site avant l'opération et, en comparaison avec les *figures programmatiques*, il permet de comprendre les choix effectués par l'équipe de maîtrise d'œuvre.

Mais ces figures appartiennent également aux missions d'assistance à la maîtrise d'ouvrage, notamment dans le cadre d'études urbaines ou de programmation. Elles traversent les missions de la fabrication de la ville pour devenir une sorte d'invariant permanent qui guide le projet urbain.

« Le modèle d'opération, pour lequel je propose l'expression de « concept d'opération » est la construction d'une structure opérative qui explore la réalité [...]. Le concept d'opération scrute la réalité et transpose ses modes d'organisation. [...]. La construction analytique du projet vise à s'approprier les dispositifs, la séquence d'opérations : seulement dans certains cas, la structure opérative se représente ensuite complètement dans un espace urbain ; dans d'autres cas, elle persiste sous forme de diagramme qui guide la production de la connaissance à travers le projet »⁴⁴.

Les *figures analytiques* sont ainsi déjà des *figures prospectives* qui associent la démarche archéologique à une forme intuition du devenir possible des espaces. Cette exigence téléologique configure des modes d'analyses expérimentaux, basés sur les espaces vécus et sociaux, qui articulent les cultures et les testent dans la fabrication d'images urbaines temporaires.

Dans le cadre d'une mission de maîtrise d'œuvre urbaine, *l'idée spatiale* esquissée et développée relève donc à la fois de l'espace programmatique qui détermine les orientations, de l'espace politique qui suppose un jeu d'acteurs et de l'espace vécu, par l'intermédiaire de la concertation et du projet d'usager. Cette idée s'inscrit plus précisément dans la *figure programmatique* et dans la *figure réglementaire*. Elle est le fruit d'une synthèse spatiale d'éléments hétéroclites, endogènes et exogènes à l'architecture, qui suppose souvent la constitution d'équipes pluridisciplinaires, au sein desquelles l'architecte peut rester mandataire.

L'enjeu de la définition de cette *idée spatiale* est tel que l'architecte se trouve souvent placé au cœur d'une action collective, qui conditionne la mise en mouvement de l'œuvre urbaine. Son rôle s'en trouve modifié car il doit donner figure à l'informalité, en articulant les collectifs d'acteurs, les missions qu'il peut exercer et les échelles de projet qu'il doit dessiner. Il s'engage ainsi dans la fabrication d'une cité interculturelle qui intègre la diversité et concourt à la définition d'une identité plurielle.

« Alors que le multiculturalisme est fondé sur des notions statiques d'identité de groupe, l'interculturalisme suppose un environnement dynamique, en

⁴⁴ Vigano, P., *Les territoires*, op. cit., p.103

perpétuel changement, dans lequel l'individu et la collectivité expriment des identités et des besoins multiples, hybrides et évolutifs.

Dans un environnement aussi complexe, les professionnels de l'urbanisme et de l'aménagement nécessitent non seulement une nouvelle palette de compétences, mais encore une nouvelle mentalité axée autour de trois volets : principes, sensibilisation et compétences, connaissances et pratiques. En résumé, il s'agit d'une éducation à la compétence CULTURELLE en vue d'acquérir une compétence INTERCULTURELLE ».⁴⁵

La maîtrise d'œuvre urbaine suppose donc une compétence interculturelle qui nécessite des savoirs et savoirs-faires et mène à la coordination des acteurs, des échelles de décisions et des missions de la commande publique. Cette compétence est aussi requise dans le cadre d'une assistance à la maîtrise d'ouvrage, comme en témoignent l'existence et les actions de plusieurs collectifs (Coloco, Collectif Zoom, Collectif Etc, Bazar urbain...). Les différentes *figures urbaines* sont alors autant d'indications possibles de cette *médiation interculturelle*⁴⁶, qui coordonne les cultures dans la définition d'une image partagée. Elles permettent la lecture de la commande, des stratégies et du programme, tout comme les différents modes de concertation et de consultation proposés. Plus encore, elles s'imposent comme des figures du compromis qui permettent l'inscription dans l'espace d'idées *sensibles et sociales* exprimées, interprétées et intégrées.

En ce sens, les *figures urbaines* sont un outil de concertation. Elles peuvent aussi devenir un outil participatif, lorsque les habitants sont appelés à fabriquer eux-mêmes des représentations qui seront intégrées à l'image urbaine : la recherche menée sur la Ville de Graulhet a permis de convoquer plusieurs outils pour sonder les collectifs d'acteurs ou les amener à se coordonner.

Les sondages effectués auprès des habitants par des ateliers participatifs et des présentations publiques ont permis de cerner, au mieux, les *idées sociales* des différentes catégories de population installées sur le territoire de la ville (anciens ouvriers, immigrés, mégissiers, artistes). Un diagnostic urbain partagé, réalisé dans le cadre d'un atelier photographique, a permis de cerner les lignes d'une image héritée, certes dégradée, mais à laquelle les habitants sont attachés. Cette image héritée, constituée d'un kaléidoscope de représentations habitantes, politiques, associatives, ..., a posé les bases d'une *idée spatiale partagée*. L'ensemble des points de vue récoltés nous a amené à proposer un dispositif, « La petite fabrique d'espace public », dont la mise en œuvre articule aujourd'hui les artistes, la régie de territoire, la Ville, la Région et le Pays dans un projet de revitalisation qui s'appuie sur la morphologie sociale et l'accompagne dans son inscription spatiale.

Cette *idée spatiale* partagée relevait cependant d'une articulation des *idées sociales et sensibles*, appréhendées sur le temps long de l'action pédagogique subventionnée par la Ville (2008-2011) et d'un projet de recherche financé par la Région (2010-2011). Cette expérimentation de la mise en mouvement de l'œuvre, dans le cadre d'un programme

⁴⁵ *La cité interculturelle pas à pas, Guide pratique pour l'application du modèle urbain de l'intégration interculturelle*, Conseil de l'Europe, mars 2013, p. 73.

⁴⁶ Guzin Lukic, N., « Patrimoine, Musées, Médiation », in Guilbert, L., *Médiations et francophonie interculturelle*, Québec, Presses de l'université de Laval, 2004, pp. 143-146.

scientifique et pédagogique d'aide à la décision, témoigne de plusieurs niveaux de *médiation* : *interculturelle*, par l'articulation des représentations mentales et figuratives des collectifs d'acteurs sociaux et politiques ; *politique*, par la coordination des échelles de décision, entre la Région, le Pays et la Ville et la Régie de territoire ; *institutionnelle*⁴⁷, par l'articulation des relations interpersonnelles (pensées et vécues) et des collectivités territoriales.

Cette *médiation architecturale* ne relève donc ni d'une mission de maître d'œuvre, ni d'une assistance à la maîtrise d'ouvrage : elle relève d'une pratique scientifique qui s'ancre dans la pratique professionnelle et associe la pratique pédagogique. Exercée au sein d'un laboratoire de recherche et d'une école d'architecture (ENSA), elle permet de développer une recherche fondamentale, qui s'applique sur un ou plusieurs terrains et s'expérimente dans le cadre de plusieurs enseignements. Elle engage ainsi les institutions dans un projet qui articule la réflexion et l'action⁴⁸ dans des mouvements itératifs et interprétatifs.

« La médiation dialectique, entre le singulier et le collectif, suppose ainsi l'oubli du singulier pour la mise en œuvre d'une forme collective d'appartenance »⁴⁹.

La médiation architecturale effectuée sur le terrain graulhérois n'est donc pas seulement une médiation culturelle : impliquant des chercheurs, des enseignants, des étudiants et les acteurs locaux, elle a permis d'expliquer et de traduire les représentations des collectifs d'acteurs, en créant des espaces de confrontation directe entre le public et les projets architecturaux et urbain, entre le public et les institutions, et entre le public et les autres visiteurs⁵⁰.

La coordination de l'œuvre en mouvement

Les week-end, semaine et journée architectural(e)s de médiation correspondent en effet à la création d'une action collective, dans un temps déterminé et avec un objectif partagé par les différents acteurs politiques. Ces actions, programmées par demi-journée, placent le collectif d'enseignants et d'étudiants en position de médiateur (Documents 16.2, 19.1 et 21.3) : il n'est plus donc question seulement d'apprentissage ou d'immersion mais bien d'un échange entre collectifs d'acteurs, organisé par une succession de rencontres pouvant être considérés comme des rassemblements orientés⁵¹. Erving Goffman conçoit en effet les rassemblements comme des interactions d'acteurs situés en co-présence : le groupe étudiant, lui-même formé au partage des informations, se trouve immergé dans l'espace urbain, en étant obligé d'en utiliser les ressorts et les témoins. Ces rassemblements sont aussi une mise en scène⁵² : les rencontres sont provoquées, anticipées, planifiées, tout en étant ouvertes aux aléas, notamment personnels ou climatiques.

⁴⁷ Caune, J., *Pour une éthique de la communication : le sens des pratiques culturelles*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁴⁸ Rasse, P., « La médiation, entre idéal théorique et application pratique », in *Recherche en communication* n°13, 2000, pp. 38-61.

⁴⁹ Lamizet, B. et Silan, A. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de l'information et de la communication*, Paris, Ellipses, 1997, p. 364.

⁵⁰ Rasse, P., « La médiation », op. cit., pp. 60-61

⁵¹ Goffman, E., *Behavior in Public...*, op. cit.

⁵² Goffman, E., *La mise en scène de la vie quotidienne. 2 : Les relations en public*, Paris, Editions de Minuit, 1973.

« Les moments se succèdent nécessairement, et l'esprit, par le double moyen de la déduction et de l'induction, devance l'action même dans la voie où elle s'avance vers un dénouement fatal »⁵³.

Les manifestations architecturales de médiation rejoignent tout un pan des pratiques artistiques où l'artiste devient un acteur social impliqué, souvent perturbateur. L'action produite est contextuelle et locale : elle s'ancre dans le concret du vécu quotidien des espaces et en appelle à la mise en valeur de la réalité brute⁵⁴. L'architecture, au travers ses dispositifs de médiation, devient un *art contextuel* qui développe une interprétation du terrain et qui, dans un mouvement permanent, intègre des informations exogènes, les intériorise pour les comprendre et les extériorise pour les « faire comprendre ».

« Les rassemblements orientés sont des séquences continues d'activités focalisée vers un objectif commun, bornés dans le temps par des opérations d'ouverture et de clôture et dans l'espace par des opérations de contrôle de la circulation et de la participation des membres »⁵⁵.

Elles se présentent en effet comme des temps offerts au partage des informations, des orientations stratégiques et des réactions des usagers-habitants. Elles permettent de sonder les mémoires collectives, pensées et vécues, des groupes d'usagers et/ou d'habitants. La mise en scène du groupe dans l'espace, de son arrivée, de son installation, de ses actions et de la restitution s'inscrit ainsi dans une ethnographie⁵⁶ qui convoque des pratiques scientifiques dans une exploration de terrain.

« La méthode utilisée est celle que nous qualifions d'« observation flottante » [...]. Elle consiste à rester en toute circonstance vacant et disponible, à ne pas mobiliser l'attention sur un objet précis, mais à la laisser « flotter » afin que les informations la pénètrent sans filtre, sans a priori, jusqu'à ce que des points de repères, des convergences, apparaissent et que l'on parvienne alors à découvrir des règles sous-jacentes »⁵⁷.

L'organisation des actions collectives est alors déterminante pour permettre la disponibilité des participants. Les tâches attribuées par groupe ne sont pas fixes : chaque individu peut, au sein de la dynamique collective, s'associer à un groupe ou un autre et choisir chaque jour l'action à laquelle il veut participer. Cette ouverture de choix est la garante d'une implication individuelle dans l'action collective : elle permet à chacun de se positionner et d'influencer le cours des événements au fur et à mesure des rencontres qu'il effectue. Elle va de paire avec une contrainte faite aux participants car le rassemblement donne un cadre aux actions et réflexions, échangées durant le temps et sur les lieux des actions collectives. La nature même de ces actions interroge la façon dont s'instaure la communication entre les groupes d'acteurs, issus de cultures différenciées. Le langage du corps mis en scène semble alors s'imposer au-

⁵³ De Fouquières, L-B., *L'art de la mise en scène: essai d'esthétique théâtrale*, ..., Ulan Press, 2012 (1^{ère} édition 1884), Chapitre 12.

⁵⁴ Ardenne, P., *Un Art Contextuel...*, op. cit.

⁵⁵ Cefai, D., *Pourquoi...*, op. cit., p.661

⁵⁶ Cefai, D., *L'engagement Ethnographique*, op. cit.

⁵⁷ Pétonnet, C., « L'Observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », in *L'Homme*, 1982, tome 22 n°4, *Etudes d'anthropologie urbaine*, pp. 37-47, p. 39.

delà des mots, laissant entrevoir un primat accordé à la mémoire vécue sur la mémoire pensée.

La programmation de ces manifestations architecturales de médiation est elle-même collaborative et participative. Elle aboutit à la définition d'un objectif clairement énoncé et partagé en amont par les collectifs d'acteurs impliqués dans ce qu'Erving Goffman appelle la « situation », c'est-à-dire :

« la totalité de l'environnement spatio-temporel où ces individus, embarqués dans un pilotage mutuel de leurs interactions, se rassemblent »⁵⁸.

La mise en scène de l'action, ses unités de lieu et de temps, doit permettre la compréhension de cet objectif et, en même temps, sa discussion. Du cadre fixe qu'elle propose au départ, la mise en scène s'ouvre aux contradictions, aux objections, aux négociations. Cette position d'ouverture se prolonge alors au delà de l'action, avec les acteurs de la situation. Si le groupe étudiant, bien souvent se disperse mais vient participer à la restitution sous forme d'exposition, le groupe enseignant se trouve, lui, en prise directe avec les acteurs politiques, associatifs ou habitants : il prodigue une aide à la décision aux acteurs de la situation.

Ces acteurs sont liés sur le temps long des décisions qui implique un engagement continu des enseignants, afin de répondre aux sollicitations ou aux interrogations. L'action collective intervient alors à un moment coordonné de la situation, pour organiser la mise en scène d'un dialogue.

« Dans les circonstances peu codifiées de la rencontre en face à face, l'ajustement entre les multiples points de vue des acteurs ne va pas toujours de soi. Un travail de coordination est requis pour que ceux-ci entrent en phase, en tout cas pour que s'entrouvre l'horizon d'une réciprocité des perspectives et d'une congruence des pertinences, où se déploie une chaîne conversationnelle de questions et réponses »⁵⁹.

Les rassemblements orientés interviennent donc à un moment de la coordination de la situation. La première Semaine Architecturale de Médiation du Mirail (SAM-MIRAIL #1) s'est développée en 2012 pour délimiter une mission d'aide à la décision auprès de la MGPV⁶⁰. Elle a été aussi l'occasion de développer l'ancrage de l'Université de Toulouse le Mirail dans son territoire, notamment par l'organisation d'une visite pour les étudiants de première année de l'ENSA⁶¹. Cette action pédagogique s'est prolongée dans le cadre de la Novéla, durant laquelle l'ENSA de Toulouse a proposé avec Carl Hurtin (artiste) et La Gargouille (association locale) un parcours philotopique, visant à réparer le Mirail en s'attachant aux détails de l'espace public.

En coordination avec la MGPV et la nouvelle institution « Toulouse Métropole », cette première action a donné naissance à l'organisation d'un workshop international,

⁵⁸ Cefai, D., *Pourquoi...*, op. cit., p.656

⁵⁹ Ibid., p.641-642

⁶⁰ Durant l'année universitaire 2011-12, l'ENSA-LRA de Toulouse a régulièrement participé à des ateliers participatifs, menés par le Collectif Zoom et Bazar urbain, mandatés pour la définition des espaces publics dans le quartier de Bellefontaine (Mirail).

⁶¹ La déambulation proposée (de Bellefontaine à l'ENSA de Toulouse) a dessiné un fil mettant en lien des éléments a priori disparates et contradictoires, associant le patrimoine historique, moderne et naturel à l'architecture contemporaine.

dans le cadre d'un programme d'échange Europe-Australie⁶² (Documents 18.1 à 18.3). Cette mise en perspective internationale a alors permis d'interroger la capacité du Mirail à devenir un éco-quartier, en investiguant les volets sociaux, techniques, architecturaux et économiques du développement durable.

Le deuxième opus du SAM-MIRAIL s'est inscrit dans ces perspectives : croisant les études menées sur l'est et l'ouest européen, cette action institutionnelle est venue articuler les mémoires pensées et vécues des collectifs politiques, architecturaux et sociaux, dans la définition d'une image architecturale et urbaine qui croise les histoires pour valoriser l'identité du Mirail dans la métropole toulousaine.

Le troisième opus a alors été l'occasion de reconstituer les histoires du Mirail pour les places dans les cultures architecturales, politiques et sociales, tandis que la collecte des mémoires habitantes (pensées et vécues) a proposé une représentation textuelle et graphique de ce qui pourrait devenir un « projet d'usagers ».

La coordination d'une situation amène ainsi les participants à la connaissance du lieu, de son histoire et de ses usages. Elle les conduit à une forme d'émancipation qui :

« commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion »⁶³.

Elle permet à chacun de situer les enjeux et d'objectiver l'action collective tout en y participant. Elle suppose donc ce que Clifford Geertz appelle des moments de négociation⁶⁴, ce qu'Erwin Goffman appelle les « working consensus » ou « working acceptance » : des moments de recherche d'un consensus partagé. Elle construit ainsi empiriquement, et sur le temps long du projet scientifique, des *partenariats* entre les acteurs, parfois au sein du même collectif⁶⁵ : la confrontation des discours associatifs au vécu des terrains a été ainsi l'occasion, sur le terrain de la Reynerie, de mettre à jour les écarts entre la validation du programme de la Maison de l'image par les associations et la méfiance évidente de la notion d'image par les usagers-habitants.

La coordination d'une situation suppose donc un examen approfondi des jeux d'acteurs et des stratégies, en même temps que l'orchestration quasi théâtrale de leurs interactions, sur le temps court d'une immersion. Elle correspond alors à la coordination d'une mise en mouvement de l'œuvre urbaine précisant un objectif commun de « faire ensemble », en co-présence, et articulant toutes les parties pour que l'ensemble prenne sens et figure une représentation partagée. Elle devient en ce sens elle-même une « œuvre en mouvement » qui articule les différentes perceptions dans la réalisation d'un programme scientifique et pédagogique.

⁶² *Developing Architectural education in Resposns to Climat change*, Programme d'échanges triannuel coordonné par Nadia Sbiti (ENSA-LRA de Toulouse). DARC workshop, organisé à l'ENSA Toulouse du 21 au 23 novembre 2012.

⁶³ Rancière, J., *Le spectateur émancipé...*, op. cit., p.22.

⁶⁴ Geertz, C., *Le Souk de Séfrou sur l'économie du Bazar*, Paris, Bouchene, 2005.

⁶⁵ Navez-Bouchanine, F., « Villes, associations, Aménagement au Maroc : quelques clés de lecture », in *Les annales de la recherche urbaine* n°89 « Le foisonnement associatif », pp. 112-119.

Une esthétique du rassemblement

La coordination de cette situation propose un système de représentations qui s'offre à l'interprétation sensible dans le cadre de la restitution des manifestations architecturales de médiation. Ces restitutions, orales, corporelles et graphiques, sont une synthèse des informations de terrain recueillies durant le temps de la manifestation, des analyses effectuées dans le cadre de plusieurs enseignements et des actions menées précédemment, dans une perspective de comparaison et d'explicitation des différents terrains investigués. Mais elles sont également une synthèse prospective qui interroge les acteurs de la fabrication de l'espace et provoque une réponse : elle est un « acte d'énonciation », qui fait « émerger des contextes des sens ou les acteurs mettent les pieds »⁶⁶.

Les restitutions de ces manifestations architecturales de médiation présentent tous les travaux pédagogiques et scientifiques réalisés par les enseignants et étudiants, sans distinguer la démarche analytique de la démarche prospective : elles associent les représentations graphiques, les objets fabriqués et récoltés, les films des actions menées, dans une mise en scène qui diffuse *la position écosophique et scientifique* adoptée par l'ensemble des participants.

Elles caractérisent donc une *œuvre-faire* qui véhicule une *esthétique collaborative* et articule les différentes représentations du réel en ouvrant la culture architecturale aux représentations sociales. Ce faisant, les manifestations architecturales poursuivent un objectif d'information, de formation et de traduction qui les caractérisent comme médiation. Elles s'ouvrent également à l'aléatoire des mémoires sociales et à l'empathie, ou la sympathie, suscitée par la rencontre à l'autre. Elles supposent ainsi la reconnaissance des agencements collectifs, de leurs énoncés, de leurs territoires et éventuellement, de leurs déterritorialisations⁶⁷, pour saisir les arrangements entre acteurs et pouvoir les représenter et les situer dans l'espace.

La figuration de l'idée spatiale partagée engage dès lors une multiplicité d'acteurs et représente les différents pourparlers⁶⁸.

« À chaque fois il s'agit de faire rhizome, de faire resurgir à l'air libre, dans la visibilité, les pratiques culturelles et culturelles des populations présentes sur le quartier »⁶⁹.

Il s'agit donc, comme le souligne Anne Quérien, de créer un repère fort dans un ensemble flou, en ajustant les différents incertains au fur et à mesure des mouvements de l'œuvre urbaine. La figure du rhizome qu'Anne Quérien utilise pour qualifier les actions de l'atelier d'Architecture Autogérée répond bien à la complexité à l'œuvre, mais elle restreint la médiation architecturale à un type de commande et la confine dans un positionnement patrimonial supposant l'acceptation des dualités de la culture architecturale.

⁶⁶ Cefai, D., *Pourquoi...*, op. cit., p.651-652

⁶⁷ Deleuze, G., et Guattari, P., *Mille Plateaux...*, op. cit.

⁶⁸ Deleuze, G., *Pourparlers 1972-1990* (Paris: Éditions de Minuit, 2003)

⁶⁹ Quérien, A., « L'architecture autogérée, une pratique écosophique dans la ville », in *Chimères* n°76, *Ecosophie*, disponible en ligne : http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/?q=node/430.

Les conditions particulières de réalisation des actions de médiation architecturale impliquent en effet une représentation singulière qui assemble les rencontres et les discussions, dans une mise en scène qui dépasse largement le cadre spatial des manifestations. Intérieure et extérieure, mentale, figurative et formelle, individuelle et collective, la restitution de ces manifestations représente les mouvements des corps et des pensées ainsi que les aventures⁷⁰ de la rencontre à l'autre : elle présente le *rhizome* sans en prendre la *figure*. Elle offre une esthétique du collage, de la superposition et de la combinaison qui donne *une* représentation de l'action collective.

« Comme la combinaison, qui peut s'avérer sans fin, une solution en entraînant toujours une autre, la superposition est dans une certaine mesure incontrôlable, imprévisible quand à ses effets »⁷¹.

Cette *esthétique* est alors, comme en témoigne l'exposition du troisième SAM-MIRAIL, une invitation au rassemblement qui présente en même temps « les événements vécus, déterminations historiques, concepts pensés, individus groupes et formations sociales »⁷². Elle figure une pensée collective et restitue un instantané de ses développements, sans qu'il soit possible d'anticiper le résultat de cette restitution.

La coordination, interne de l'œuvre en mouvement développée et externe des mises en mouvement de l'œuvre urbaine, s'inscrit sur le temps long du projet scientifique, en articulant les temps courts des programmes pédagogiques. Elle tisse des liens interculturels en traduisant les représentations mentales des collectifs d'acteurs dans des représentations figuratives et formelles qui aident à délimiter les contours d'une image urbaine héritée et projetée partagée. Elle caractérise ainsi une médiation architecturale scientifique et institutionnelle qui rassemble les acteurs et assemble leurs représentations.

⁷⁰ Caiafa, J., *Ensaïos e etnografias. Aventura das cidades*, « L'Aventure des Villes », Rio de Janeiro, FGV, 2007

⁷¹ Farel, A., *Architecture et complexité*, op. cit., p. 164

⁷² Deleuze, G., et Guattari, P., *Mille Plateaux, Mille Plateaux*,..., op. cit., Chapitre introductif : le rhizome.

CONCLUSION

« Je veux dire que l'interaction est un continuum de situations qui vont de la négociation la plus poussée au plaisir le plus intense, de la contractualisation la plus consciente à l'empathie la plus inconsciente »¹.

La diversification des métiers de l'architecte accompagne une reconfiguration des jeux d'acteurs dans la définition et la mise en œuvre des projets d'aménagement, des projets urbains et des projets architecturaux². La perspective de la ville durable, qui articule le long terme des stratégies politiques et techniques aux vécus quotidiens des espaces amène également à réévaluer l'identité de l'architecte au regard du territoire qu'il transforme, des gens qui habitent, qui pensent et qui déforment l'espace public en modelant ses limites horizontales et verticales.

La distinction entre théories et pratiques a mis à jour la constitution de doctrines dans l'exercice d'une profession élargie aux métiers de la ville, du paysage et de l'environnement. Elle justifie l'intervention d'autres disciplines dans les programmes pédagogiques des écoles d'architecture, afin de situer l'apprentissage du projet dans son époque et développer la capacité de l'architecte à analyser et à transformer l'espace physique et social. Le développement des sciences humaines répond en effet à la dialectique qui unit le cadre spatial à la société qui l'habite : il correspond à une complexité³ que les itérations entre mental et spatial peuvent permettre d'appréhender.

Les théories en architectures apparaissent comme des hybridations de ces différentes disciplines nécessaires à la compréhension de l'espace : elles supposent l'intégration, l'interprétation de points de vue disciplinaires différenciés, et leur transcription dans *l'analyse et la conception socio-spatiale*. La problématisation du projet architectural et urbain, de ses processus, de ses doctrines et/ou de l'œuvre architecturale place alors l'architecte dans une démarche scientifique qui structure une méthode interdisciplinaire d'investigations spatiales. La valorisation et la reconnaissance de ces compétences lui permettent ainsi de prendre place au sein d'équipes pluridisciplinaires de recherche.

Les formes de la médiation architecturale

La médiation architecturale apparaît en effet comme une pratique de l'architecture hybride, qui s'inscrit dans les pratiques professionnelles par la coordination d'une

¹ Piasere, L., *L'ethnographie...*, op., cit., p. 170.

² Tapie, G., *Les architectes : mutation d'une profession*, Paris, L'Harmattan, 2000.

³ Farel, A., *Architecture et complexité*, op.cit.

œuvre en mouvement, et dans les pratiques scientifiques par les mises en mouvement de l'œuvre urbaine.

Cette médiation architecturale appartient au règne de l'image architecturale et urbaine : elle donne une *figure* et une *forme* à une *idée* partagée. La recherche que nous avons menée ici témoigne cependant de la difficulté à définir les conditions de partage de cette *idée*, pour établir notamment un consensus sur l'héritage à intégrer dans une vision prospective (l'image héritée). Il se présente en effet des *écarts* entre les collectifs d'acteurs présents sur le terrain, qu'il s'agit de traduire dans une *intention* (un texte, un photomontage, une photographie, ...) et qui se synthétisent dans le dessin de figures qui agissent et *surviennent* en provoquant les réactions des différents collectifs d'acteurs en présence. La création d'images architecturales et urbaines héritées et projetées est partie prenante de la médiation architecturale : en proposant des figures et des formes, des dessins et des maquettes de différentes échelles, elle permet de coordonner les *idées sensibles* et les *idées sociales* des collectifs d'acteurs dans une idée spatiale partagée.

Un positionnement patrimonial

La médiation architecturale suppose donc un travail collaboratif qui propose une interprétation du réel et se positionne par rapport aux histoires et aux mémoires en jeu dans la fabrication de l'image. Elle conduit ainsi à la formulation d'un point de vue patrimonial qui départit, discerne, les différentes représentations de l'histoire, pour l'ouvrir aux représentations des mémoires sociales. La médiation architecturale s'accompagne donc d'une « dépoliarisation de l'histoire du processus de conception-construction » qui intervient comme une *dépatrimonialisation*.

« Pour adhérer à cette hypothèse, il faudrait admettre que les groupes localisés construisent dans le temps long de l'histoire des représentations vivaces de leur espace (territoire) exerçant une fonction identitaire et consolidant le lien social »⁴.

A force de tensions, de communications, de discussions se construit ainsi une image architecturale et urbaine héritée qui anticipe déjà le futur dans les choix effectués, les traces sélectionnées et les signes identitaires développés.

Ce positionnement patrimonial qui consiste à remettre « l'histoire et la mémoire à leurs places » répond à une coordination de l'œuvre en mouvement : il permet de positionner son action dans le temps long de l'histoire et dans le temps court des mémoires. Mais il répond également à une mise en mouvement de l'œuvre urbaine, car la restitution des études et leur médiatisation est une transmission des histoires reconstituées et des mémoires collectées. Il implique un mouvement vers les collectifs d'acteurs de terrain pour exercer une médiation institutions-habitants, en même temps qu'un retour réflexif pour une médiation interne architectes-habitants.

Un partage du sens et du sensible

La médiation architecturale se présente donc à la fois comme une médiatisation de ce positionnement patrimonial et comme une traduction et une transmission des représentations des différents collectifs d'acteurs. Elle suppose une capacité de lecture interculturelle qui permet le travail de discernement.

⁴ Di Méo, G., Castaigns J-P., Ducournau, C., « Territoire, patrimoine et formation socio-spatiale (exemples gascons) », in *Annales de Géographie*, 1993, t. 102, n°573. pp. 472-502, p. 473.

« Discerner, c'est [...] toujours travailler, se modifier, et être dans une situation qui amène celui ou celle qui est engagé dans ce discernement à faire ce travail »⁵.

Les lectures croisées des *formes* socio-spatiales mènent ainsi vers une distinction des différentes représentations dans l'espace public matériel et immatériel. La médiation architecturale conduit à une réflexion sur la possibilité d'articuler les représentations institutionnelles et celles issues de la société civile. Elle suppose d'octroyer aux différentes formes sociales une légitimité « ordinaire »⁶ pour coordonner les interactions entre les collectifs politiques et sociaux. Elle implique un mouvement intellectuel qui consiste à développer ses capacités d'écoute et de lecture, pour ramener la compréhension de l'histoire et des formes sociales au sein du processus de fabrication de la ville. Mais elle implique également une capacité de transmission de la synthèse effectuée, dans le cadre d'une information et/ou d'une formation aux acteurs de terrains.

La médiation architecturale conduit ainsi au *partage du sens et du sensible*, de la signification et de la sensation qui renverse le processus d'esthétisation⁷ de l'espace public. Elle ouvre en effet l'esthétique urbaine⁸ aux représentations de la société civile et propose *une esthétique sociale* qui donne place et part à tous les collectifs d'acteurs.

Une position intermédiaire

La médiation architecturale révèle alors *une position écosophique*, éthique et scientifique, qui suppose une objectivation des acteurs et de leurs stratégies pour identifier et représenter les traits dominants de leurs cultures. Elle impose une mise en perspective diachronique et synchronique qui conduit à un positionnement culturel exogène et endogène.

La médiation architecturale relève ainsi d'une mise en mouvement intérieure et extérieure qui concourt à la coordination des acteurs de la fabrication de l'espace. La rencontre interculturelle appelle une mise en mouvement de l'œuvre urbaine qui associe plusieurs disciplines (anthropologie, sociologie, histoire, géographie, philosophie, droit, ...) pour créer les conditions du dialogue interculturel. Elle implique un travail de traduction sous forme de texte, de figure ou de forme, afin que chaque collectif d'acteurs puisse se reconnaître et s'impliquer dans l'action collective.

Au sein du processus de conception-construction, la médiation architecturale répond à la coordination d'une œuvre en mouvement, professionnelle, pédagogique et/ou scientifique. Elle oblige à ramener le dialogue interculturel au sein du processus de réflexion et de figuration pour clarifier les transferts effectués et mettre en scène les articulations réalisées. Elle positionne donc l'architecture comme un art intermédiaire, qui articule et représente plusieurs cultures.

⁵ Davila, T., *Inframince...*, op. cit., p. 220.

⁶ Hatzfeld, H., *Les légitimités ordinaires*, op. cit.

⁷ Lipovetsky, G., et Serroy, J., *L'esthétisation du monde*, op. cit.

⁸ De Lanversin, J. (dir.), *L'esthétique urbaine*, in *Droit et ville* n°33, Toulouse, Itec, 1992.

Une esthétique du rassemblement

La médiation architecturale parvient ainsi à l'élaboration d'une image à *figures* et *formes* mouvantes : elle s'adapte aux collectifs d'acteurs en présence mais garantit, en même temps, la permanence de *l'idée spatiale* car elle articule les *idées sensibles* et *sociales* des collectifs d'acteurs. Les *figures* de l'image sont fixées dans des représentations prospectives qui correspondent à des phases de la pédagogie et de la recherche. En fonction des cas d'études, ces *figures* peuvent prendre *forme* soit dans une simulation du réel (une virtualisation ou une communication virtuelle) soit dans la réalité du monde tangible.

La médiation architecturale amène ainsi, dans les interactions conceptuelles, spatiales et sociales, à départir différents niveaux de résonance⁹ : l'impulsion (la provocation) prodiguée lors des manifestations architecturales de médiation est une action directe, coordonnable et maîtrisable, qui participe au jeu théâtral mis en place par la maîtrise d'ouvrage. L'impulsion entre ainsi en résonance avec *l'identité-projet*¹⁰, qu'elle déforme ou transforme par interaction. Elle suscite également des réactions (*identité-résistance*) qui construisent l'action publique sur la longue durée. La médiation architecturale aide ainsi la maîtrise d'ouvrage, les maîtres d'œuvre et les assistants à la maîtrise d'ouvrage, à structurer une *identité-légitimante*, dans une *esthétique* « radicante »¹¹ du *rassemblement*.

Les pratiques de la médiation architecturale

Mais alors, comment la médiation architecturale aide-t-elle à qualifier les rôles et les statuts possibles pour l'architecte (ADE, HMO-NP, Docteur) dans la coordination et la fabrication de l'espace architectural et urbain? Comment oriente-t-elle les pratiques scientifiques et professionnelles? Et comment peut-elle s'enseigner en formation initiale et en doctorat ?

Les différentes coordinations que suppose la médiation architecturale s'inscrivent dans les différentes missions que l'architecte peut exercer, dont le positionnement éthique¹² fait écho au devoir de conseil du code de déontologie professionnelle.

« la commande en architecture n'est pas que l'expression passive de ce projet de transformation ; mais elle participe dans son processus à une fonction d'arbitrage entre les différentes positions antagonistes dans un système de conflits »¹³.

Elle comporte plusieurs niveaux d'engagement de l'architecte qui correspondent aux missions auxquelles il peut participer, dans le cadre d'un processus de conception collaboratif¹⁴ et participatif.

⁹ Sers, P., *Résonance Intérieure...*, op. cit.

¹⁰ Castells, M., *Le Pouvoir...*, op. cit.

¹¹ Bourriaud, N., *Radical*, op. cit.

¹² Wunenburger, J-J., *Question d'éthique*, Paris, PUF, 1993, pp. 310-311 : les quatre grandes tendances dans la définition de l'éthique.

¹³ Epron, J-P., *Architecture, une anthologie, Tome 3 : La commande en architecture*, Liège, Mardaga, 1993, p. 338.

¹⁴ Terrin, J-J., *Conception collaborative...*, op. cit.

Maîtrise d'œuvre architecturale

En tant que maître de l'œuvre (MOE) architecturale, l'architecte peut ainsi décider d'ouvrir, a priori ou a posteriori, les processus de conception et de construction. Cette ouverture suppose une capacité de coordination des acteurs et de leurs représentations, qui répond à la mise à distance critique demandée dans le cadre de la formation à l'Habilitation à la Maîtrise d'Œuvre en Nom-Propre (HMO-NP). Cette ouverture monopolise également les savoirs et savoirs-faires enseignés et acquis durant la formation initiale, pour convoquer plusieurs disciplines et transférer leurs méthodologies dans l'acte de conception-construction.

Maîtrise d'œuvre urbaine

Dans le cadre de la maîtrise de l'œuvre (MOE) urbaine, la médiation architecturale suppose une capacité à coordonner les différentes échelles de projet, entre territoire, région, pays, ville, quartier, et les échelles de décision qu'elles impliquent. La médiation architecturale apparaît ainsi non seulement *interculturelle*, mais aussi *politique*, car elle donne place et part aux collectifs d'acteurs sur le temps long de la fabrication de la ville, et ouvre ainsi l'esthétique urbaine au dialogue interculturel.

Entre visibles (forme, figures) et invisible (idée spatiale), l'architecte peut ainsi exercer en tant que maître d'œuvre pour donner figure puis forme à l'idée, ou en tant qu'assistant à la maîtrise d'ouvrage pour dessiner l'idée spatiale concertée. Cet exercice de coordination relève de la compétence de l'architecte « HMO-NP » et « Diplômé d'Etat », tel qu'ils sont aujourd'hui formés dans les écoles d'architectures, même si ces deux pratiques ne renvoient pas aux mêmes responsabilités, ni aux mêmes exercices professionnels.

Maîtrise d'ouvrage

Dans le cadre de l'Assistance à la Maîtrise d'Ouvrage, ou même de la maîtrise de l'ouvrage, la médiation architecturale suppose alors une coordination des différentes missions (AMO, MOE architecturale et urbaine) dans un processus itératif.

« D'où la nécessité de prendre conscience de ces réalités, de faire l'effort d'acquérir des outils conceptuels nouveaux et des compétences plus vastes et diversifiées, de travailler à l'organisation de structures mieux adaptées à une demande qui devient, à juste titre, de plus en plus exigeante »¹⁵.

Cette ouverture aux mouvements des mémoires, de leurs perceptions et de leurs interprétations constitue en effet une première mise en mouvement de l'œuvre urbaine, qui s'effectue dans le cadre d'une commande publique (AMO) ou au sein de la maîtrise d'ouvrage. La médiation architecturale, dans ce cadre, s'inscrit dans la diversification des métiers de l'architecte et offre, de fait, une perspective professionnelle aux Architectes Diplômés d'Etat (ADE).

Aide à la décision

La coordination des mises en mouvement de l'œuvre apparaît donc comme un niveau distinct de la médiation architecturale, constituée de l'impulsion donnée pour la mise en mouvement et de l'objectivation du résultat produit sur la longue durée du projet

¹⁵ Farel, A., *Architecture et complexité*, op. cit., p. 222.

scientifique. La médiation architecturale s'inscrit là dans le champ de l'Aide scientifique à la Décision Politique (ADP¹⁶) qui associe les pratiques pédagogiques et scientifiques, à partir de transferts de la pratique professionnelle¹⁷. Elle devient une médiation institutionnelle qui s'émancipe¹⁸ de la commande publique pour provoquer des rassemblements et engager l'institution dans le processus de fabrication de l'espace.

Ces types de médiation mènent à des coproductions de savoirs, d'actions et de restitutions avec les différents collectifs d'acteurs en présence : ils supposent donc la mise en œuvre d'un dialogue interculturel et l'identification des stratégies en présence, pour mettre en mouvement l'œuvre urbaine et l'ouvrir aux mémoires sociales, pensées et vécues. Ils supposent une connaissance des outils et méthodes des différentes disciplines convoquées pour les articuler aux savoirs et savoirs-faires des pratiques architecturales et permettent clarifier les rôles et les missions de l'architecte, en fonction de ses niveaux de formation.

Les outils de la médiation architecturale

La conception architecturale et urbaine peut se définir comme une pratique collaborative qui associe des intervenants extérieurs à la démarche de projet : elle suppose une capacité de coordination, d'écoute, de dialogue et d'intégration de points de vue différenciés. La conception correspond à un travail collectif qui associe les équipes de maîtrises d'œuvre et d'ouvrage, les élus, les services techniques et les participants (habitants, associations, comités de quartier). Les doctrines professionnelles guident et s'enrichissent de cette expérience de coordination pour permettre la réalisation d'un projet partagé par ces groupes d'acteurs.

Une conception collaborative

Le rôle de l'architecte se précise et s'élargit en même temps : il donne forme à une idée partagée, suivant une codification qui utilise les outils conventionnels de représentation (main et ordinateur) dans le cadre communication unique mais protéiforme du projet (panneaux, films, diaporamas, installations). La collaboration avec les artistes, les paysagistes, les urbanistes, ..., place l'architecte en position de médiateur : il spatialise des orientations parfois contradictoires et les synthétise dans un processus imaginatif qui donne sens à l'objet architectural. L'articulation entre l'intuition, la perduction¹⁹ et la déduction est à l'origine d'un processus itératif entre théories et pratiques qui situe l'architecture à l'intersection de plusieurs cultures (politique, sociale, industrielle, environnementale, ...) ²⁰. La conception architecturale et urbaine est alors l'occasion de représenter un moment de partage entre plusieurs

¹⁶ Ifrah, V.K. , « Le rapport d'expertise-conseil comme imbrication de deux logiques structurelles : scientifique et politique », *Les dossiers des Sciences de l'éducation*, N°2, Toulouse, PUM.

¹⁷ Hanrot, S., *A la recherche de l'architecture*, op. cit.

¹⁸ Rancière, J., *Le spectateur émancipé*, op. cit.

¹⁹ Piasere, L., *L'ethnographie imparfait*, op. cit.

²⁰ Hatzfeld, H., « Des dynamiques sociales aux pratiques culturelles », 1959-2010, *La recherche au ministère de la culture*.

cultures au cours des phases qui structurent le travail collaboratif de projet pour en coordonner les groupes d'acteurs.

Le diagnostic fait appel à la technique, à la géographie, la sociologie, l'anthropologie, l'histoire, ..., en fonction des champs disciplinaires des enseignants d'une ENSA. Cette collaboration colore nettement le processus de conception architecturale et urbaine en lui donnant des lignes directrices qui tendent à focaliser sur quelques éléments pour effectuer des relevés qualitatifs et non quantitatifs de l'environnement matériel, végétal et social.

Le pronostic est un point de départ partagé par tous les acteurs de la conception. Sa représentation peut varier mais elle offre un panel d'hypothèses qui peuvent être testées publiquement ou de manière informelle. Cette phase fait appel à la capacité d'anticipation de l'architecte, qui associe la connaissance de la mise en œuvre à celle de l'environnement. Elle suppose un travail simultané à plusieurs échelles qui permet à l'architecte (ou étudiant en architecture) de cerner le rapport entre volumes extérieurs et espaces intérieurs (organisation fonctionnelle et visuelle), de dessiner les espaces intermédiaires et d'évaluer les transformations urbaines.

Une esthétique participative

La figuration donne corps à la matière architecturale dans le cadre de représentations conventionnelles qui permettent la mise en œuvre du projet. Elle est constituée de choix spatiaux et techniques qui caractérisent les limites horizontales et verticales de l'espace et en permettent le fonctionnement physique et symbolique. Elle détermine une esthétique (une écriture²¹) architecturale qui répond aux enjeux portés par les acteurs du projet, par le programme ou par l'équipe pédagogique, dans le cadre d'une esthétique participative. Le travail collaboratif prend ici tout son sens car il interroge la notion de figure architecturale et son adaptabilité potentielle à des usages inconnus, à des accidents ou à des réorientations stratégiques. Il permet de développer chez l'étudiant une capacité d'adaptation qui infléchit la représentation du projet et sa mise en œuvre, tout en en conservant l'idée directrice.

La mise en œuvre est le lieu intrinsèque d'une collaboration entre espace, technique et représentation. Elle suppose donc un dispositif pédagogique et scientifique qui offre aux étudiants la compréhension et l'expérimentation de la fabrication de l'espace. Cette collaboration nécessite une rencontre entre deux univers indistinctement liés : celui du chantier et de la mise en œuvre de l'espace, et celui de l'abstraction technique qui permet la réalisation. Le travail collaboratif consiste alors à traduire dans le dessin des informations de natures différentes mais d'objectif similaire.

La formation à la médiation architecturale

La médiation architecturale suppose également une connaissance des différentes missions auxquelles l'architecte peut répondre, afin de se positionner dans le processus

²¹ Fessy, G., *Christian Hauvette: croiseur lumière ; École nationale Louis Lumière, Marne-La-Vallée*, Paris, Éditions du Demi-cercle, 1989.

collaboratif de fabrication de l'espace. Elle implique une connaissance des missions et métiers de l'architecte, dès la formation initiale (ADE).

L'identification des missions

L'enseignement de la conception architecturale doit permettre aux étudiants d'expérimenter ces différentes missions et le panel des métiers qu'il peut exercer, dans différents programmes (logements, activités, équipement) et types de commandes (privée et/ou publique) qui précisent des objectifs financiers et des conditions de réalisation de l'œuvre architecturale (construction neuve ou réhabilitation, coût global, techniques locales).

Cette inscription sociale, technique et territoriale de la conception ouvre le champ de la ville et du territoire aux étudiants en architecture : la maîtrise d'œuvre urbaine, les études urbaines, les ZAC et autres PAE, les PLU et PADD, les SCOT, l'assistance à la maîtrise d'ouvrage (AMO) sont autant de missions pour lesquelles l'architecte peut apporter ses capacités de médiation.

Les savoirs et savoirs-faires spatiaux et la connaissance du processus de projet permettent d'envisager la ville comme une coexistence d'architectures, qui abrite une diversité d'êtres et accueille une diversité de fonctions²². Car la ville relève de pratiques professionnelles distinctes que les étudiants peuvent être amenés à expérimenter progressivement en licence et en master pour situer l'interaction entre architectures et analyses urbaines, puis entre architectures et projets urbains. De cette séparation naît la compréhension des missions possibles et des spécialisations éventuelles en post-master : elle permet de placer le projet architectural au centre du dispositif pédagogique tout en l'ouvrant à des expérimentations complémentaires.

La mise à distance critique des pratiques

L'interrogation de l'œuvre architecturale comme processus et comme objet dispensateur d'un sens partagé amène également à porter un regard distancié sur la conception, la réalisation et l'occupation de l'espace.

La réflexion est un mouvement long et continu de la pensée qui intègre les points au fur et à mesure de l'avancement et de l'apprentissage du projet. Sa transcription dans des figures artistiques (croquis, peintures, perspectives) et techniques (plans, coupes, façades) interroge la représentation architecturale comme outil de communication et de partage du projet.

L'avènement du développement durable (loi sur la démocratie de proximité, loi sur l'eau, RT 2012, cout global) a multiplié les acteurs et oblige à l'anticipation des données environnementales, sociales et économiques sur le temps long de l'usage et non plus seulement sur le temps de conception. La boîte à outils de l'architecte est donc modifiée par l'ouverture de l'œuvre architecturale, entre technicité et habitabilité, entre économies budgétaires et durabilité sociale, entre adaptations formelles et diffusion de contenus symboliques.

²² Ansay, P., et Schoonbrodt, R., *Penser la ville*, Bruxelles, AAM, 1992.

L'inscription des savoirs et savoirs-faires nécessaires à la médiation architecturale dans l'offre de formation permet alors de situer le rôle et le statut de l'architecte au sein des différentes missions qu'il peut exercer. Elle permet de développer la capacité critique des étudiants tout en développant leur force de proposition. Elle peut les conduire à participer à des projets architecturaux et urbains à l'issue du master, dans un cadre professionnel ou institutionnel. Le développement de cette capacité réflexive les amène à objectiver les pratiques de l'architecture et de l'urbanisme dans le cadre de leur formation pour être Habilité en Nom Propre : les étudiants peuvent alors coordonner des équipes interdisciplinaires pour développer une esthétique interculturelle.

L'objectivation du processus de fabrication

Le doctorat se présente alors comme une formation à la médiation architecturale exercée dans un cadre institutionnel et universitaire : il permet aux étudiants de prolonger les réflexions engagées en formation initiale, en problématisant le processus de fabrication des espaces architecturaux et urbains. Cette problématisation amène à des emprunts effectués aux autres disciplines et suppose de clarifier les niveaux intermédiaires de la position adoptée. Les doctorants peuvent alors participer à la coordination des mises en mouvement de l'œuvre urbaine, dans le cadre de projets scientifiques et pédagogiques. Mais ils participent également à la coordination de l'œuvre en mouvement au sein du séminaire de master 1 et de l'atelier de master 2 : ils sont ainsi amenés à effectuer des mouvements itératifs, physiques (de soi vers les collectifs étudiants et enseignants) et réflexifs (du terrain vers la théorie).

TABLE DES MATIERES

| | |
|--|-----------|
| REMERCIEMENTS | 5 |
| AVANT-PROPOS | 7 |
| SOMMAIRE | 9 |
| INTRODUCTION | 11 |
| Les pratiques de l'architecture | 11 |
| <i>L'image architecturale et urbaine</i> | 12 |
| <i>Visible et invisible de l'image</i> | 13 |
| <i>Une pratique d'ouverture</i> | 14 |
| L'œuvre en mouvement | 15 |
| <i>Les interactions auteurs/spectateurs</i> | 16 |
| <i>L'œuvre-objet et l'œuvre-faire</i> | 16 |
| <i>L'architecte médiateur</i> | 17 |
| Problématique | 18 |
| Corpus et Méthode | 22 |
| <i>Corpus</i> | 22 |
| <i>Méthodologie</i> | 23 |
| Structure de la démonstration | 24 |
| | |
| I- LA FABRICATION D'IMAGES | 27 |
| 1- Les cadres de l'interprétation | 29 |
| Signifiant et signifié | 29 |
| L'introduction de l'objet référent | 31 |
| Entre interprétation et création | 32 |
| 2- Un rapport au réel | 35 |
| La reproduction du réel | 36 |
| L'interprétation du réel | 37 |
| La décomposition du réel | 38 |
| L'abstraction du réel | 39 |
| 3- Un positionnement patrimonial | 41 |
| La confrontation des postures | 41 |
| Une ouverture aux mémoires | 43 |
| L'interprétation de l'histoire | 44 |
| | |
| <i>Histoire(s) pensée et vécues / Mémoires pensées et vécues</i> | 45 |
| | |
| II- UNE LECTURE INTERCULTURELLE DE L'ESPACE | 47 |
| 1- Les représentations publiques de l'espace | 50 |
| Un espace fonctionnel et réglementé | 51 |

| | |
|--|------------|
| Une représentation politique | 52 |
| L'espace de la consommation | 53 |
| L'esthétisation de l'espace | 55 |
| 2- Le partage du sensible | 57 |
| La participation des habitants | 57 |
| L'adaptabilité de l'espace | 61 |
| Les transformations sociales de l'espace | 62 |
| 3- L'interaction des mémoires | 64 |
| Les traces des mémoires vécues et pensées | 64 |
| Une image hétérogène | 66 |
| Une économie formelle et informelle | 68 |
| La participation directe des habitants | 70 |
| | |
| <i>Le partage du sens et du sensible</i> | 72 |
| | |
| III- LE CROISEMENT DES MODERNITÉS EUROPEENNES | 75 |
| 1- Un mouvement, des modernités | 77 |
| Une cause moderne commune | 77 |
| De nouveaux codes symboliques | 79 |
| Les trois modernités occidentales | 80 |
| Les post-modernités | 82 |
| 2- La planification soviétique | 83 |
| Vers des villes « nouvelles » | 83 |
| Une continuité des planifications | 85 |
| Une planification contextuelle | 87 |
| 3- L'articulation des patrimoines | 88 |
| Une architecture « décomplexée » | 88 |
| Une position critique | 89 |
| Une médiation temporelle | 91 |
| | |
| <i>Une position écosophique</i> | 92 |
| | |
| IV- LES MOUVEMENTS DE L'ŒUVRE ARCHITECTURALE ET URBAINE | 95 |
| 1- Une action publique et politique | 97 |
| Un projet collaboratif | 98 |
| La maîtrise d'œuvre architecturale et urbaine | 100 |
| Une démarche analytique et prospective | 102 |
| 2- Les espaces de rencontres des acteurs | 104 |
| Les espaces programmé et composé | 104 |
| Les espaces vécu et social | 106 |
| L'espace construit | 107 |
| 3- Les coordinations des rencontres | 108 |
| Les mouvements de l'œuvre architecturale | 109 |
| Les mouvements de l'œuvre urbaine | 110 |
| La coordination de l'œuvre en mouvement | 113 |
| | |
| <i>Une esthétique du rassemblement</i> | 117 |

| | |
|---|------------|
| CONCLUSION | 119 |
| Les formes de la médiation architecturale | 119 |
| <i>Un positionnement patrimonial</i> | 120 |
| <i>Un partage du sens et du sensible</i> | 120 |
| <i>Une position intermédiaire</i> | 121 |
| <i>Une esthétique du rassemblement</i> | 122 |
| Les pratiques de la médiation architecturale | 122 |
| <i>Maîtrise d'œuvre architecturale</i> | 123 |
| <i>Maîtrise d'œuvre urbaine</i> | 123 |
| <i>Maîtrise d'ouvrage</i> | 123 |
| <i>Aide à la décision</i> | 123 |
| Les outils de la médiation architecturale | 124 |
| <i>Une conception collaborative</i> | 124 |
| <i>Une esthétique participative</i> | 125 |
| La formation à la médiation architecturale | 125 |
| <i>L'identification des missions</i> | 126 |
| <i>La mise à distance critique des pratiques</i> | 126 |
| <i>L'objectivation du processus de fabrication</i> | 127 |
| TABLE DES MATIERES | 129 |
| BIBLIOGRAPHIE | 133 |
| ACTIONS, COMMUNICATIONS ET PUBLICATIONS SCIENTIFIQUES (TOME 3) | 143 |

BIBLIOGRAPHIE

- ABDALLAH-PRETCEILLE, M., *L'Éducation interculturelle*, Paris, PUF, 2004.
- ACCORSI, F., *L'îlot ouvert de Christian de Portzamparc*, Bruxelles, AAM, 2010.
- ADORNO, TW, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.
- AGIER, M., *La sagesse de l'ethnologue*, Paris, L'œil neuf, 2004.
- AGIER, M., *Esquisse d'une anthropologie de la ville : lieux, situations, mouvement*, Louvain, Bruylant, 2010.
- ALEXANDROVA GUEST, M., *Habiter Sofia au tournant du 21ème siècle. Essai géographique sur l'aménagement des espaces urbains post-socialistes*, ENS-LSH, 2006.
- ALZIEU, I. et CLEVENOT, D., *L'image et les traversées de l'histoire : documents, médias et pratiques artistiques*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 2008.
- ANSAY, P. et SCHOONBRODT, R., *Penser la ville, choix de textes philosophiques*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1989.
- ANTONIOLI, M et SAUVAGNARGUES, A, « Arpenter la maison du monde », *Ecosophie*, Chimères, 7-13.
- « Architecture et urbanisme soviétique des années 20 », *Les lettres françaises*, juillet 1967.
- ARDENNE, P., *Un art contextuel: Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2004.
- ARENDRT, H., *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1993.
- ARGAN, C-G., *Histoire de l'art et de la ville*, Paris, Passion, 1995.
- ARGAN, C-G., *Projet et Destin, Art, Architecture, Urbanisme*, Paris, Passion, 1993.
- AVRIL, J-L., *Formation de la modernité: l'architecture, Rapport de recherche CORDA*, Paris, La Villette, 1988.
- BACQUÉ, M-H. et BIEWENER, C., *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, Paris, La Découverte, 2013.
- BACQUÉ, M-H., GUÉRIN-PACE, F. et AUTHIER, J-Y., *Le quartier: Enjeux scientifiques, actions politiques et pratiques sociales*, Paris, La Découverte, 2007.
- BACQUÉ, M-H. et SINTOMER, Y., *La démocratie participative inachevée*, Paris, Yves Michel, 2010.
- BAILLY, C. et SECHEHAYE, A., *Cours de linguistique générale de Louis-Ferdinand de Saussure*, Paris, Payot et Rivages, 1995.
- BECKER, H-S., « Sur le concept d'engagement », *SociologieS*, octobre 2006, [En ligne : <http://sociologies.revues.org/642>].
- BECKER, H-S., *Telling About Society*, Chicago, University Of Chicago Press, 2007.
- BECKER, H-S., *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La découverte, 1998, (« Guides Repères »).
- BECQ DE FOUQUIÈRES, L, *L'art de la mise en scène: essai d'esthétique théâtrale*, Marseille (France, 13001), Editions Entre/vues, 1998.
- BEILLEROT, J., « Médiation », in *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*, Paris, Nathan, 2000, p. 679.
- BENKO, M., « Une approche contextuelle de l'architecture », *Journal Francophone de Budapest*, octobre 2011.

- BERGER, M., *Les périurbains de Paris : de la ville dense à la métropole éclatée?*, Paris, CNRS, 2004.
- BERGSON, H., *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1966.
- BERGSON, H. et MIQUEL, P-A., *Matériau et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Flammarion, 2012.
- BERQUE, A., *Milieu et identité humaine: notes pour un dépassement de la modernité*, Paris, Donner lieu, 2010.
- BIAU, V., FENKER, M. et MACAIRE, E., *L'implication des habitants dans la fabrication de la ville métiers et pratiques en question*, Paris, La Villette, 2013
- BIAU, V. et TAPIE, G., *La fabrication de la ville, Métiers et organisations*, Marseille, Parenthèses, 2009.
- BILLEREY, V. et HATZFELD, H., *Repère pour un dialogue interculturel*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2010.
- BLANQUART, P., *Une histoire de la ville : Pour repenser la société*, Paris, La Découverte, 2004.
- BOURRIAUD, N., *Esthétique relationnelle*, Paris, Presses du Réel, 1998.
- BOURRIAUD, N., *Radical: pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.
- BOUTINET, J-P., *Anthropologie du projet*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- BOUVARD, J. et COHEN, J-L., *Le Métro de Moscou : La construction d'un mythe soviétique*, Paris, Sextant, 2005.
- BRÉVAN, C. et PICARD, P., *Une nouvelle ambition pour les métiers*, Paris, La Documentation française, 2001.
- BRUNS, D., *Tallinn*, Tallinn, Linnaehituslik kujunemine, 1998.
- BUCCI-GLUCKSMANN, C., *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, (« Collection Ecritures/figures »).
- BUSQUETS, J., *Cities 10 lines : A new lens for the urbanistic project*, Harvard, Nicolodi, 2006.
- CAIAFA, J., « Du multiple dans les sociétés de communication », *Chimères*, N° 75, décembre 2011, p. 237-244.
- CAILLE, E., « Entretien avec Mart Kalm, historien de l'architecture, doyen de la Faculté d'art et de culture, Tallinn », *d'a*, octobre 2011.
- CAILLET, E., *Accompagner les publics : L'exemple de l'exposition*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- CAILLET, E., et COPPEY, O., *Stratégies pour l'action culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- CAILLET, E., *Lexique de la médiation culture et de la politique de la ville*, Paris, Nathan, 2003.
- CANDEAU, J., *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- CANDEAU, J., *Epistémè du partage*, Mémoire d'HDR an anthropologie, Université de Nice Sophia-Antipolis, 1999, [En ligne : http://hal.inria.fr/docs/00/13/99/92/PDF/Episteme_du_partage.pdf].
- CANDEAU, J., *Mémoire et identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- CANDILIS, Georges, *Toulouse Le Mirail: la naissance d'une ville nouvelle, Birth of a New Town*, Stuttgart, Krämer, 1975.
- CANDILIS, G., JOSICS, A. et EMERY, M., « A la recherche de l'espace », *Architecture d'aujourd'hui*, juin-juillet 1967.

- MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX, *Devant les images: penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Dijon, Presses du réel, 2011, (« Perceptions »).
- CASTELLS, M., *Le pouvoir de l'Identité, L'ère de l'information Tome 2*, Paris, Fayard, 1999.
- CATTEDRA, R., GARRET, P., MILLER, C. [et al.], *Patrimoines en situation. Constructions et usages en différents contextes urbains : Exemples marocains, libanais, égyptien et suisse*, Beyrouth/Rabat, Presses de l'IFPO, 2010.
- CAUNE, J., *Pour une éthique de la médiation: le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1999.
- CEFAÏ, D., *Les formes de l'action collective. Mobilisations dans les arènes publiques.*, Paris, EHESS, 2001.
- CEFAÏ, D., *L'engagement ethnographique*, Paris, EHESS, 2010, (« En temps et lieux »).
- CEFAÏ, D., *Pourquoi se mobilise-t-on?, Les théories de l'action collective*, Paris, La Découverte, 2007.
- CEFAÏ, D., CARREL, M., TALPIN, J. [et al.], « Ethnographies de la participation », *Participations*, N° 4, 2012, p. 7-48.
- CENTRE GEORGES POMPIDOU. GALERIE DU MUSÉE, *Giancarlo De Carlo : Des lieux, des hommes*, Paris, Centre Pompidou, 2004.
- CERRONE, D., « Tallinn s'ouvre à la mer », *Regards sur l'est*, octobre 2011.
- CHADLI, El M., *La Sémiotique : de la narrativité à la mise en discours*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- CHALAS, Y., *L'invention de la Ville*, Paris, Anthropos, 2000.
- CHALAS, Y., *Villes contemporaines*, Paris, Cercle d'art, 2001.
- CHALAS, Y. et DUBOIS-TAINE, G., *La ville émergente*, Paris, Aube, 1998.
- CHAREYRE-MÉJEAN, A., « Expérience esthétique et sentiment d'existence », Marseille, 2007.
- CHARRE, A., *Maîtrise d'œuvre urbaine : la théorie voilée*, Liège, Mardaga, 2003.
- CHOAY, F., *La règle et le modèle*, Paris, Seuil, 1992.
- CHOAY, F., *La terre qui meurt*, Paris, Fayard, 2011.
- CHOAY, F., *Le patrimoine en question : Anthologie pour un combat*, Paris, Seuil, 2009.
- CHOAY, F., *Le sens de la ville*, Paris, Seuil, 1972.
- CHOAY, F., *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Seuil, 2006.
- CHOAY, F., *Urbanisme : Utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil, 1965.
- CHUKHOVICH, B., « Métamorphose de la vision du monde de la population citadine en Asie Centrale, de 1980 à 1990 : le cas de l'Ouzbékistan », in *La chute du Mur de Berlin dans les idéologies*, Montréal, 2002, (« Discours social /Social Discourse », 6), p. 99-117.
- CLANET, C., *L'interculturel*, Toulouse, PUM, 1993.
- CLÉVENOT, D., *Une esthétique du voile: essai sur l'art arabo-islamique*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- COHEN, J., *Actes. L'art et le politique interloqués. Colloque-Disloque.*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- COHEN, J-L., *L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie, les années 30*, Paris, Patrimoine, 1997.
- COHEN, J-L., *The future of Architecture since 1889. A worldwide history*, Londres, Phaidon, 2012, (« Architecture in Detail »).
- COHEN, J-L., et DAMISCH, H., *Américanisme et modernité, l'idéal américain dans*

- l'architecture*, Paris, Flammarion, 1992.
- COHEN, J-L., MICHELIS, M. de, et TAFURI, M., *URSS 1917-1918: la ville, l'Architecture*, Paris, L'Équerre, 1979.
- CONRADS, U., *Programmes et manifestes de l'architecture du 20ème siècle*, Paris, La Villette, 1991.
- CRÉZÉ, F., *La recherche-action et les transformations sociales*, Paris, l'Harmattan, 2006.
- DAMISCH, H., « Aujourd'hui l'architecture », in *Le temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, 1981, (2), p. 463-480.
- DANESI, F., « Berdager et Péjus : poétique anxiogène », *Mouvement, l'interdisciplinaire des arts vivants*, vol. 50, mars 2009, p. 166.
- EVETTE, T. et LAUTIER, F., *De l'atelier au territoire: le travail en quête d'espaces*, Paris, l'Harmattan, 1994, (« Géographies en liberté »).
- DE LANVERSIN J., *L'esthétique urbaine*, Toulouse, Litec, 1992, (« Droit et Ville », 33).
- DEBOULET, A., HODDÉ, R. et SAUVAGE, A., *La critique architecturale: questions, frontières, desseins*, Paris, La Villette, 2008.
- DEBOULET, A. et JOLE, M., *Les mondes urbains: le parcours engagé de Françoise Navez-Bouchanine*, Paris, Karthala, 2013.
- DELEDALLE, G., *Lire Pierre aujourd'hui*, Paris, Universitaires, 1990.
- DELEUZE, G., *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- DELEUZE, G. et GUATTARI, F., *Capitalisme et Schizophrénie, tome 2: Mille Plateaux, 20 novembre 1923 – postulats de la linguistique*, Paris, Minuit, 1980.
- DE WARESQUIEL, E., LE BON, L. et RÉGNIER, P., *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, 2Paris, Larousse : CNRS, 2001.
- LAMIZET, B., et SILEM, A. *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, Paris, Ellipses, 1997.
- DIDI-HUBERMANN, G., « L'image brûle », *Art Press*, Images et religions du livre, 2004.
- DUFOURCQ, A., *Merleau-Ponty une ontologie de l'imaginaire*, Dordrecht; New York, Springer, 2012, [En ligne : <http://dx.doi.org/10.1007/978-94-007-1975-0>].
- DUPUY, G., *L'urbanisme des réseaux: théories et méthodes*, Paris, A. Colin, 1991, (« Collection U. Géographie »).
- DUPUY, G., *Les territoires de l'automobile*, Paris, Anthropos, 1995.
- DUTT, C., *Herméneutique, esthétique, philosophie pratique, Dialogue avec Hans Georg Gadamer*, Québec, Fides, 1998.
- ECO, U., *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 2007.
- ECO, U. et ESPOSITO-TORRIGIANI, U., *La structure absente: introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1984.
- EPRON, J-P., *Architecture, une anthologie, Tome 3, la commande en architecture*, Liège, Mardaga, 1991.
- ESSAIAN, E., *Le plan général de reconstruction de Moscou, La ville, l'architecte et le politique, Héritages culturels et pragmatisme économique, sous la direction de Jean-Louis Cohen*, Architecture, Paris 8, 2006.
- EVETTE, T., « Architecture et stratégie d'entreprise : formulation de la commande et prise en charge des incertitudes », in *La commande... de l'architecture à la ville*, Paris, PUCA-CSTB, 2001, (« Cahiers du RAMAU »), p. 103-118.
- FAREL, A., *Architecture et complexité, Le troisième labyrinthe*, Marseille, Parenthèse, 2008.

- FATHY, H., *Construire avec le peuple. Histoire d' un village d' Egypte : Gourna.*, Bibliothèque Arabe, 1970.
- FAYE, J-P., *La déraison antisémite et son langage: dialogue sur l'histoire et l'identité juive*, Arles, Actes Sud, 1993.
- FERRIÉ, C., *Heidegger et le problème de l'interprétation*, Paris, Kimé, 1999.
- FOURCAUT, A., *La banlieue en morceaux : la crise des logements défectueux*, Paris, Créaphis, 2000.
- FOURCAUT, A., BELLANGER, E., FLONNEAU, M. [et al.], *Paris/Banlieues : Conflits et solidarités*, Paris, Créaphis, 2007.
- FOURCAUT, A. et DUFAUX, O., *Le monde des grands ensembles*, Paris, Créaphis, 2003.
« Francis Alÿs » [En ligne : <http://www.francisalys.com/>].
- FRIQUART, L-E., *Les quartiers de Toulouse : Le Mirail, le projet Candilis*, Toulouse, Accord, 2006.
- GADAMER, H-G., *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996.
- GASNIER, A., « De nouveaux espaces publics urbains? Entre privatisation des lieux publics et publicisation des lieux privés », *Urbanisme*, 2006.
- GEERTZ, C., *Le souk de Séfrou sur l'économie du bazar*, Paris, Bouchene, 2005.
- GENS, J-C., *La pensée herméneutique de Dilthey : Entre néokantisme et phénoménologie*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.
- GOETZ, Be., *La dislocation, Architecture et philosophie*, Paris, Passion, 2002.
- GOETZ, B., MADEC, P. et YOUNÈS, C., *Indéfinition de l'architecture*, Paris, La Villette, 2009.
- GOFFMAN, E., *Behavior in Public Places : Notes on the Social Organization of Gatherings*, Reissue, Free Press, 1966.
- GOFFMAN, E., *La mise en scène de la vie quotidienne. 2 : Les relations en public*, Paris, Editions de Minuit, 1973.
- GOFFMAN, E., *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991.
- GOFFMAN, E., *The presentation of self in everyday life*, London, Penguin, 1990.
- GRAVARI-BARBAS, M., « Belle, propre, festive et sécurisante : l'esthétique de la ville touristique », *Noroi*, vol. 178 / 1, 1998, p. 175-193.
- GRIDAUH, « La règle locale d'urbanisme en question, pré-rapport », Paris, GRIDAUH, 2011.
- GUATTARI, F., *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.
- GUATTARI, F., NADAUD, S., *Qu'est-ce que l'écologie?*, Fécamp - Saint-Germain-la-Blanche-Herbe (Calvados), Nouvelles éditions Lignes, IMEC, 2013.
- GUILLE, A., « Candilis : retour au Mirail », *France 3*, 1992.
- GUZIN LUKIC, N., « Patrimoine, musée et médiation », *Culture française d'Amérique*, p. 139-157.
- HABERMAS, J., *Ecrits politiques*, Paris, Cerf, 1990.
- HABERMAS, J., *L'espace public, archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1993.
- HALBWACHS, M., *La mémoire collective et l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- HALBWACHS, M., *La morphologie sociale*, Paris, Colin, 1970.
- HALBWACHS, M., *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.
- HANROT, S., *A la recherche de l'architecture, Essai d'épistémologie de la discipline et de la*

- recherche architecturales*, Paris, L'Harmattan, 2002, (« Villes et entreprises »).
- HATZFELD, H., *Faire de la politique autrement. Les expériences inachevées des années 1970*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- HATZFELD, H., *Légitimités Ordinaires, Au nom de quoi devrions nous taire?*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- HATZFELD, H., HATZFELD, M. et RINGART, N., *Quand la marge est créatrice, les interstices urbains*, Paris, De l'Aube, 1998, (« Recherche »).
- HEERS, J., *L'histoire assassinée: les pièges de la mémoire*, Versailles, Paris, 2006.
- HEERS, J., *Le Moyen Age, une imposture*, Paris, Librairie Académique Perrin, 2008.
- HEYRAUD, E., *La politique de la ville : Maîtriser les dispositifs et les enjeux*, Paris, Berger-Levrault, 2010.
- HUET, A., *Le règne des loisirs*, Paris, Aube, 2003.
- HUET, B., *Anachroniques d'architecture*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1981.
- HUET, B., *Sur un état de la théorie de l'architecture au 20ème siècle*, Paris, Quintet, 2003.
- HUET, M., *Le droit de l'urbain, De l'urbanisme à l'urbanité*, Paris, Economica, 1998.
- HUSSERL, E., *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 2007.
- HUSSERL, E., *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1985.
- IFRAH, V.K., « Le rapport d'expertise-conseil comme imbrication de deux logiques structurelles : scientifique et politique », *les dossiers des sciences de l'éducation, Toulouse, PUM*, p. 1999.
- IFRAH, V.K., « Les relations entre science et politique : le cas de l'aide à la Décision Politique (ADP) », *Les cultures des sciences en Europe*, Nancy, PRES de Lorraine, 2011.
- IKONNIKOV, A., *L'architecture russe de la période soviétique*, Liège, Mardaga, 1990.
- IKONNIKOV, A., « La ville de demain », *Architecture d'aujourd'hui*, janvier 1969, p. V-VIII.
- IOSA, I., *L'héritage urbain de Ceausescu: fardeau ou saut en avant? : Le centre civique de Bucarest*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- JACQUOT, H. et GRIDAUH, *La dimension juridique de l'écriture du plan local d'urbanisme*, Paris, GRIDAUH, 2013.
- JENCKS, C., *Late-modern architecture and other essays*, Rizzoli, 1980.
- JENCKS, C., *Le langage de l'architecture postmoderne*, Paris, Moniteur, 1980.
- JEUDI, H-P. et HATZFELD, H., *De la diversité culturelle au dialogue interculturel*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2007, (« Culture et Recherche », 114-115).
- JEUDY, H-P., *Critique de l'esthétique urbaine*, Paris, Sens & Tonka, 2003, (« 10/vingt »).
- JOLY, M., *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1993.
- JOSEPH, I., « L'espace public comme lieu de l'action », *Annales de la recherche urbaine*, vol. 57-58, Décembre 1992.
- JOSEPH, I., « La gestion des espaces publics (perspectives d'une consultation) », *Espaces et sociétés*, vol. n°62 / 2, 1990, p. 65-74.
- JOSEPH, I., *Prendre place. Espace public et culture dramatique*, Colloque de Cerisy, 1995.
- KAHN, L-I., *Silence et Lumière*, Paris, Linteau, 1996.
- KALINOVA, E et BAEVA, K, *La Bulgarie contemporaine. Entre l'est et l'ouest*, Paris, L'Harmattan, 2003.

- KALM, M., *Eesti 20. sajandi arhitektuur = Estonian 20th century architecture*, Tallinn, Sild, 2002.
- KAUFMANN, E., *L'architecture aux siècles des Lumières*, Paris, Gallimard, 1953.
- KEARNEY, R., *Entre soi-même et un autre : l'herméneutique diacritique de Ricoeur*, Paris, L'Herne, 2004.
- KOPP, A., *Changer la vie, changer la ville*, Paris, Union Générale d'éditions, 1975.
- KOPP, A., *L'architecture de la période stalinienne*, Presses Universitaires de Grenoble (PUG), 1978
- KOPP, A., *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, Paris, ENSBA, 1996.
- KOPP, A., *L'architecture des régimes totalitaires face à la démocratisation*, Paris, L'Harmattan, 2008, (« Aujourd'hui l'Europe »).
- L'Interdit de la représentation: colloque de Montpellier*, Paris, Seuil, 1984.
- « La cité interculturelle pas à pas : Guide pratique pour l'application du modèle urbain de l'intégration culturelle », Conseil de l'Europe, 2013.
- « La peinture soviétique, Une révolution en architecture », *Les arts*, juin 1969.
- LAMIZET, B., *La médiation culturelle*, Paris, France, Harmattan, 1999, 447 p., (« Collection Communication et civilisation »).
- LATOURET, B., *Enquêtes sur les modes d'existence : Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, 2012.
- LATOURET, B., *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 2005.
- LAURENTIN, E.I., *A quoi sert l'histoire aujourd'hui?*, Paris, Bayard, 2010.
- LE CORBUSIER, *Destin de Paris*, Paris, Sorlot, 1941.
- LE CORBUSIER, *La Charte d'Athènes, avec un discours liminaire de Jean Giraudoux*, Paris, Minuit, 1993.
- LE CORBUSIER, *Le modulator*, Paris, D'Architecture, 2000.
- LE CORBUSIER, *Le modulator 2*, Paris, D'Architecture, 2000.
- LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Paris, Flammarion, 1994.
- LEDORE, F. et THORET, J-C., « Mission d'expertise sur les CAUE », Paris, La documentation française, 2003.
- LEFEBVRE, H., *La production de l'espace*, Paris, Economica, 2000.
- LEFEBVRE, H., *Le droit à la ville suivi de Espace et politique*, Paris, Seuil, 1974.
- LEFEBVRE, J-P., *Faut-il brûler les HLM ? : De l'urbanisation libérale à la ville solidaire*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- LEFEBVRE, R., « La démocratie participative absorbée par le système politique local », *Metropolitique*, 2012.
- « Les grands ensembles, entre Beaux-arts et moderne, dialogue entre Jean-Louis Cohen et Jacques Lucan », *Ecologik*, p. 35-39.
- LIPOVETSKY, G. et SERROY, J., *L'esthétisation du monde: vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.
- LIU, M., *Fondements et pratiques de la recherche-action*, Paris, Harmattan, 1997, (« Logiques sociales »).
- LUCAN, J., *Architecture en France, 1940-2000, Histoire et Théories*, Paris, Le Moniteur, 2001.
- LUCAN, J., *Composition, non-composition: Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Lausanne, PPUR, 2009.

- LUCAN, J., « Des lignes de force », *AMC*, décembre 1999.
- LYNCH, K., *L'image de la cité*, Paris, Dunod, 1999.
- MALEVITCH, K., *Les Arts de la représentation*, Lausanne, L'âge d'homme, 1994.
- MANGUEL, E., *Le livres d'images*, Paris, Actes sud, 2001.
- MARTY, F., TROSA, S. et VOISIN, A., *Les partenariats public-privé*, Paris, La Découverte, 2006.
- MASBOUNGI, A., *Grand Prix de l'urbanisme 2004 : Christian de Portzamparc*, Marseille, Parenthèses, 2006.
- MAUSS, M., *Essai sur le don*, Paris, PUF, 2012.
- MAUSS, M., *Les fonctions sociales du sacré*, Paris, Minuit, 1969.
- MERLEAU-PONTY, M., *Parcours deux, 1951-1961*, Lagrasse, Verdier, 2000.
- MIÉVILLE, D., *Charles Sanders Peirce : apports récents et perspectives en épistémologie, sémiologie, logique : actes du colloque, Neuchâtel 16-17 avril 1993*, Neuchâtel, Centre de recherches sémiologiques, Université de Neuchâtel, 1994.
- MIQCP, « De nouvelles règles pour la passation des marchés publics en matière de construction publique et de projets urbains », *Médiations*, octobre 2011.
- MUNTANOLA THORNBERG, J., *La topogénèse, fondement d'une architecture vivante*, Paris, Anthropos, 1996, (« Bibliothèque des formes »).
- MUSSNER, F., *Histoire de l'herméneutique, de Schleiermacher à nos jours*, Paris, Cerf, 1972, (« Histoires des dogmes »).
- NANCY, J.-L., *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.
- NAVEZ-BOUCHANINE, F., « Villes, associations, Aménagement au Maroc : quelques clés de lectures », *Les annales de la recherche urbaine*, Le foisonnement associatif, 2001, p. 112-119.
- NORA, P., *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, (« Bibliothèque illustrée des Histoires »).
- NORA, P., *Science et conscience du patrimoine*, Paris, Fayard, 1997.
- NORBERG-SCHULZ, C., *Kahn, Heidegger et le langage de l'architecture*, Bruxelles, Institut supérieur d'architecture Saint-Luc, 1994, (« Références XIV »).
- ORELSKAYA, O., *L'architecture moderne étrangère*, Moscou, Akademia, 2007.
- OSTERMANN, N., « L'habitat de l'avenir », *Architecture d'Aujourd'hui*, p. 95-99.
- PACQUOT, T., LUSSAULT, M. et YOUNÈS, C., *Habiter, le propre de l'humain*, Paris, La Découverte, 2007.
- PACQUOT, T. et YOUNÈS, C., *Philosophie de l'environnement et milieux urbains*, Paris, La Découverte, 2010.
- PAPILLAULT, R., *Histoire de la réglementation urbaine à Toulouse, 1286-1906*, DEA Le projet architectural et urbain, ENSA de Paris-Belleville, 1992.
- PAPILLAULT, R., « Les temps de l'urbanisme. Toulouse Le Mirail, 1962-1972 », Paris, 1996.
- PASSERON, R., *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1986.
- PASSERON, R., « La Poïétique », in *Recherches poïétiques*, Paris, Klincksieck, 1975, (« Groupe de recherche du CNRS »).
- PASSERON, R., *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.
- PÉQUIGNOT, B., *Recherches sociologiques sur les images*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- PÉQUIGNOT, B., FARRUGIA, F., ALCANTUD [et al.], *Maurice Halbwachs : le temps, la mémoire et l'émotion*, Paris, L'Harmattan, 2007.

- PÉTONNET, C., *Espaces habités : ethnologie des banlieues*, Paris, Galilée, 1982.
- PÉTONNET, C., « L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », *L'Homme*, vol. 22 / 4, 1982, p. 37-47.
- PÉTONNET, C., et CHORON-BAIX, C., *On est tous dans le brouillard*, Paris, CTHS, 2002.
- PEVSNER, N. et BILLE-DE MOT, E., *Les sources de l'architecture moderne et du design*, Paris, Thames and Hudson, 1993.
- PIASERE, L., *L'ethnologue imparfait : Expérience et cognition en anthropologie*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2010.
- PICON-LEFEBVRE, V., *Les espaces publics modernes, situations et propositions*, Paris, Le Moniteur, 1997.
- PIERCE, C-S., *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.
- POMIAN, K., *Sur l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1999.
- PORTZAMPARC, C. de, *Architecture : figures du monde, figures du temps*, Paris, Collège de France / Fayard, 2006.
- PORTZAMPARC, C. de, *Voir, écrire*, Paris, Gallimard, 2005.
- PRAIRAT, E., « Introduction. Question éthiques enjeux déontologiques », *Les sciences de l'éducation*, Pour l'ère nouvelle, 2007, p. 7-17.
- EVETTE, T., et TERRIN J-J., *Projets urbains: expertises, concertation et conception*, Paris, Villette, 2006, (« Cahiers Ramau », 4).
- QUERRIEN, A., « L'architecture autogérée, une pratique écosophique dans la ville », *Chimères*, Ecosophie.
- RAGON, M., *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Paris, Casterman, 1971.
- RAGON, M., *Le livre de l'architecture moderne*, Paris, Laffont, 1958.
- RAGON, M. et CHOAY, F., *Dictionnaire des architectes*, Paris, Albin Michel, 1999.
- RANCIÈRE, J., *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.
- RANCIÈRE, J., *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.
- RASSE, P., « La médiation, entre idéal théorique et application pratique », *Recherche en communication*, 2000, p. 38-61.
- RENIER, A., *Espace : construction et signification*, Paris, La Villette, 1984.
- RENIER, A., *Espace et représentation*, Paris, La Villette, 1982.
- REYNIERS, A., *Communication interculturelle*, Bruxelles, De Boeck, 2010.
- RICOEUR, P., *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 2001.
- RICOEUR, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- RICOEUR, P., *Le conflit des interprétations : Essais d'herméneutique de Paul Ricoeur (2013)*.
- RIEGL, A., *Le culte moderne des monuments, son essence et sa genèse, avant-propos de Françoise Choay*, Paris, Seuil, 1984.
- ROMAN, J., *Ville, exclusion et citoyenneté, Entretien de la ville II*, Paris, Seuil, 1993.
- RUOPPILA, S., « Establishing a Market-oriented Urban Planning system after state socialism : the case of Tallinn », *European planning studies*, vol. 15 / 3, 2007.
- SANDRINI, C. et RÉGINENSI, C., « Engagement ethnographique et formes de médiation ou regards croisés sur des métropoles nord-sud : Rio de Janeiro et Toulouse en permanente rénovation », Paris, 2013.
- SARTRE, J-P., *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1995.

- SARTRE, J-P., *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986.
- SCALETISKY, C-C., *Rôle des références dans la conception initiale en architecture : Contribution au développement d'un Système Ouvert de Références au Projet d'Architecture, le système « kaléidoscope*, Doctorat de l'Institut National Polytechnique de Lorraine, Sciences de l'Architecture, 2003.
- SECCHI, B., « A propos de la ville européenne contemporaine », *Revue Présentaine*, Hiver -2004 2003.
- SECCHI, B., *Première leçon d'urbanisme*, Marseille, Parenthèses, 2005.
- SECCI, C., *La notion d'identité chez les architectes du Team Ten (1947-1962)*.
- SERS, P., *Résonance intérieure : dialogue sur l'expérience artistique et l'expérience spirituelle en Chine et en occident*, Paris, Klincksieck, 2003.
- SERS, P., *Vérité en art*, Paris, Vilette, 2008, (« Passage », 14).
- SIBONY, D., *Entre dire et faire*, Paris, Grasset, 1989.
- SOURIAU, A., et SOURIAU, É., *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- SPIES, W., *Max Ernst, Sculptures, Maisons, Paysages. Catalogue d'exposition*, Paris, Dumont, Centre Pompidou, 1998.
- TAFURI, M., *Projet et utopie : de l'avant-garde à la métropole*, Paris, Dunod, 1993.
- TAFURI, M., *Architecture et humanisme, de la Renaissance aux réformes*, Paris, Dunod, 1993.
- TAPIE, G., *Les architectes : mutation d'une profession*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- TAVEL, A. et LASCOUX, J-L., *Code de la médiation : annoté et commenté pour l'orientation de la médiation*, Bordeaux, Médiateurs, 2009.
- TERRIN, J-J., *Conception collaborative pour innover en architecture : Processus, méthodes, outils*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- TEXIER, S., « De Carlo Giancarlo », *Universalis*, 2012.
- THIBERGE, Cl., *La ville en creux*, Paris, Linteau, 2002.
- TOBIEN, F., *Lyonel Feininger*, Paris, Imprimerie des Arts et Manufactures, 1989.
- TOUSSAINT, J-Y. et ZIMMERMANN, M., *User, observer, programmer et fabriquer l'espace Public*, Lyon, PPUR, 2001.
- TRIKI, R., *L'image, ce que l'on voit, ce que l'on crée*, Paris, Larousse, 2008.
- TROVATO, V., *Esthétique de l'existence: de la connaissance de soi*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- URFALINO, P., *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004.
- VALÉRY, P., *Introduction à la poésie*, Paris, Gallimard, 1938.
- VIGANÒ, P. et GRILLET-AUBERT, A., *Les territoires de l'urbanisme le projet comme producteur de connaissance*, Genève, MetisPresses, 2012.
- WAGNER, A-C., « Habitus », in *Les 100 mots de la sociologie (Paugam, S. dir.)*, Paris, PUF, 2012, (« Que sais-je? »).
- WUNENBURGER, J-J., *Philosophie des images*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- YOUNÈS, C., et MANGEMATIN, M., *Lieux contemporains*, Paris, Descartes et Cie, 1997.
- YOUNÈS, C., et PACQUOT, T., *Ethique, architecture, urbain*, Paris, La Découverte, 2000.

ACTIONS, COMMUNICATIONS ET PUBLICATIONS SCIENTIFIQUES (TOME 3)

GROUPE DE DOCUMENTS 1 : LES PROJETS FONDATEURS

1-1: ENSA-PLV, La réhabilitation de la Halle Freyssinet, « Un musée de la ville et son quartier » (B. de Toutier dir.).

1.2 : ENSA PLV, Reconstruction d'un village coréen (Shin/Jaupitre dir.). Maquettes.

1.3 : Bauhaus Dessau, « Un lieu de la tolérance » (D. Bankert dir.).

1.4 : ENSA PLV, TPFE « Un lieu de mémoire » (G. Naizot dir.).

GROUPE DE DOCUMENTS 2 : THEORIES ET PRATIQUES DE LA CONCEPTION ARCHITECTURALE ET URBAINE

2.1 : Conclusion du mémoire de Diplôme d'Etudes Approfondies, « Le projet architectural et urbain », ENSA-PB sous la direction de Pierre Pinon

2.2 : Réhabilitation-extension d'un immeuble de bureaux à Neuilly-sur-Seine (SIPARC, Architecture).

GROUPE DE DOCUMENTS 3 : PREMIERS TRANSFERTS PEDAGOGIQUES

3.1 : TD d'urbanisme réglementaire : programme des séances et extrait des supports de cours

3.2 : Cartes des visites guidées du collectif Paris, enseignement informel (visites du samedi matin) mis en place pour diriger les mémoires de 4^{ème} année, puis de master à l'ENSA-PB.

3.3 : Support des cours de méthodologie, « Analyse d'images », ENSA-PB 2000-04.

GROUPE DE DOCUMENTS 4 : ORGANISATION D'UN CADRE D'ANALYSES

4.1 : Relevé des destinations d'usages de 188 îlots du centre-ville de Rouen. Mission confiée par le service prospective urbaine à l'association Philoxéni'A

4.2 : Méthodologie d'analyse d'une œuvre architecturale, développé dans le cadre des cours/TD de théorie de l'architecture, en licence 3 à l'ENSA-PB.

4.3 : L'enseignement du projet urbain à l'heure du développement durable. Mission confiée à Nicole ELEB-HARLE.

GROUPE DE DOCUMENTS 5 : AVANCEES DE LA RECHERCHE DOCTORALE

5.1 : Atelier Paris, « Paris-Capitale et Paris-Commune, 1940-2000 : la double monumentalisation de Paris depuis l'Occupation », in *Paris, Alchimie d'une métropole*, Paris, Recherches, 2008, p. 61-84.

5.2 : Colloque Ville visible, ville invisible, « Politique(s) urbaine(s) et projections identitaires », *Colloque Ville visible, ville invisible*, Ecole doctorale Ville et Environnement, 2004.

5.3 : Colloque Fabriquer la ville durable, « La patrimonialisation de l'image parisienne face au développement durable : le renouvellement de l'histoire par l'articulation des mémoires », Colloque *Fabriquer la ville durable : au croisement de la recherche et de l'action*, Ecole doctorale Ville et Environnement, 2005.

GROUPE DE DOCUMENTS 6 : RECHERCHE DOCTORALE

Publication de la recherche doctorale, *Politique urbaine et Mémoire collective, La monumentalisation de Paris depuis l'Occupation*, Paris, L'Harmattan, 2014, collection « Histoires de Paris ».

GROUPE DE DOCUMENTS 7 : EXPERIMENTATIONS DE LA RECHERCHE

7.1 : ZAC Concorde-Stalingrad, Vitry-sur-Seine (Atelier Daquin et Ferrière).

7.2 : ZAC de l'Hôtel de Ville, Bobigny (Atelier Daquin et Ferrière).

7.3 : Etudes urbaines pour la requalification du centre-ville de Stains (Atelier Daquin et Ferrière).

7.4 : Elaboration du PADD de Bonneuil-sur-Marne (Atelier Daquin et Ferrière).

GROUPE DE DOCUMENTS 8 : FORMEL & INFORMEL

8.1 : Conférences à l'IFEAC

- « Constructions soviétiques et appropriations sociales à Boukhara », Institut Français d'Etudes sur l'Asie centrale, avril 2008.

- « De la mémoire pensée à l'histoire : form-alisation de l'espace », Institut Français d'Etudes sur l'Asie centrale, avril 2007.

8.2 : Relevés des formes socio-spatiales : panneaux de l'exposition « Boukhara, cadre et ordre cadre », présentée à l'ENSA de Paris-Belleville en novembre 2006

GROUPE DE DOCUMENTS 9 : UN PATRIMOINE EN MOUVEMENT

Rapport de recherche, *Le tableau boukhariote, planification soviétique et pratiques sociales*, Laboratoire de recherche en architecture, 2013

GROUPE DE DOCUMENTS 10 : PREMIER DISPOSITIF SCIENTIFIQUE ET PEDAGOGIQUE

10.1 : ENSA de Toulouse, Atelier « Cracker la ville » 2007-2008. Flyer du cycle de conférences 2007-08, synthèse des projets étudiants sur la ville de Toulouse, synthèse des projets étudiants sur le quartier d'Empalot.

10.2 : Schéma d'ouverture de l'œuvre, février 2007.

10.3 : Rapport de recherche POPSU, « La ZAC Andromède et le Grand Projet de Ville du Mirail : espaces conçus versus espaces vécus? », Toulouse, Laboratoire de recherche en architecture, 2006-2008.

10.4 : ENSA-LRA de Toulouse, Rapport POPSU 2008. Extraits de la restitution graphique.

10.5 : Films réalisés dans le cadre de l'optionnel villes et cinéma, dirigé par Andréa Urlberger en 2007-2008 : Histoires de seuils, Intra et extra muros, Visibles et invisibles.

GROUPE DE DOCUMENTS 11 : COMPARAISONS EUROPEENNES

11.1 : ENSA de Toulouse, Exposition « Images de ville »

11.2 : Programme du PFE mention recherche « La table laïque des villes modernes »

GROUPE DE DOCUMENTS 12 : RETOUR DE L'ART

12.1 : Colloque *Architecture muséale : espace de l'art ou lieu de l'œuvre*, avec I. Alzieu, département des arts appliqués de l'Université de Toulouse le Mirail, 19-21 février 2009.

12.2 : Article Figures de l'art : « Architecture muséale : de l'art dans la ville ou de la ville dans l'art? », in Alzieu, I., *Architecture muséale, Espace de l'art et lieu de l'œuvre*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des pays de l'Adour, 2012.

GROUPE DE DOCUMENTS 13 : UN PROJET SCIENTIFIQUE ET PEDAGOGIQUE

13.1 : Programme d'actions pour une HDR, mars 2010

13.2 : ENSA de Toulouse, Atelier « Cracker la ville » 2008-2009, extraits des travaux étudiants menés sur la ville de Graulhet.

13.3 : ENSA-LRA de Toulouse, Projet de recherche « Transformation d'une image de ville par concertation et médiation artistique », 2010-2011. Synthèse des actions de médiation, extraits du « champ des possibles ».

13.4 : ENSA-LRA de Toulouse, Entre Vous et WAM, Week-end architectural de médiation. Programme de l'exposition urbaine et photographies du séminaire de restitution

13.5 : Film « Graulhet virtuel », septembre 2011.

13.6 : Film « Entre vous et WAM », octobre 2011.

GROUPE DE DOCUMENTS 14 : UNE RECHERCHE ACTION

Rapport de recherche Graulhet, « Graulhet : Le champ des possibles », Toulouse, Laboratoire de recherche en architecture, 2010-2011.

GROUPE DE DOCUMENTS 15 : LE RETOUR DE LA COMPARAISON

15.1 : ENSA-LRA de Toulouse, Etudes urbaines menées sur la ville de Tallinn dans le séminaire « Images de ville », 2010-11.

15.2 : Article Regards sur l'Est, « Tallinn: Une articulation des temps, entre planification et architecture contemporaine », *Regards sur l'est*, Dossier Projets d'urbanisme à l'Est, Juillet 2012.

15.3 : JAM Tallinn-Carcassonne : synthèse des actions menées

GROUPE DE DOCUMENTS 16 : DES ACTIONS DE MEDIATION

16.1 : Atelier « Cracker la vile » : Programme pédagogique et films de « Actions Urbaines Collectives » 2012-13 et 2013-14.

16.2 : ENSA-LRA de Toulouse, « SAM-MIRAIL », Semaine Architecturale de Médiation du Mirail, 21-27 janvier 2012.

16.3 : *Atelier de réflexion Recherche Action Expertise*, « Quelles articulations entre chercheurs, experts et acteurs sociaux dans les politiques urbaines et les interventions en direction des quartiers populaires? », avec F. Escaffre et J-J. Guibert, UTM, LISST-CIEU, 25 janvier 2012. Affiche et programme

16.4 : « La médiation habitants-institutions dans les programmes de redynamisation urbaine : regards croisés Graulhet-Boukhara (Ouzbékistan) », *Atelier de dialogue interdisciplinaire Recherche-Action-Expertise : Regards croisés Nord-Sud*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2012.

16.5 : Film « SAM-MIRAIL », mai 2012.

GROUPE DE DOCUMENTS 17 : UNE FORMATION A LA RECHERCHE

17.1 : ENSA-LRA de Toulouse, Méthodologie d'initiation à la recherche proposée dans le séminaire « Images de ville ».

17.2 : Panneaux d'exposition réalisés dans le cadre du séminaire 2011-2014.

17.3 : Programme du parcours recherche de l'ENSA de Toulouse

GROUPE DE DOCUMENTS 18 : L'ARTICULATION DU LOCAL ET DE L'INTERNATIONAL

18.1 ENSA-LRA de Toulouse, « Change by the exchange », workshop dans le cadre du programme DARC.

18.2 : ENSA-LRA de Toulouse, Exposition à La Fabrique Urbaine, avril 2013 : affiche et installation

18.3 : « ENSA of Toulouse studio involved in the DARC program : teaching approaches, focus on sustanaibility and response to climate change », QUT Brisbane, juin 2013.

GROUPE DE DOCUMENTS 19 : DE MEDIATION EN MEDIATION

19.1 : ENSA-LRA de Toulouse, « SAM-MIRAIL #2 », 21-25 janvier 2013.

19.2 : Film « La bal(l)ade des tripodes bleus », janvier 2013.

19.3 : Film « Marquage du périmètre de la maison de l'image », janvier 2013.

19.4. : Article « Engagement ethnographique et formes de médiation ou regards croisés sur des métropoles nord-sud : Rio de Janeiro et Toulouse en permanente rénovation », Colloque *Engagements et tensions autour de la rénovation urbaine, expériences locales et comparaisons internationales*, ENSA Paris-Val-de-Seine, 25-26 janvier 2013.

GROUPE DE DOCUMENTS 20 : LONG LIVE MODERNISM

20.1. : Projet de recherche initial

20.2. : Conférences à l'UACG et à l'Institut français de Bulgarie (Sofia) : extraits des présentations d'avril 2013 et synthèse du voyage 2013.

20.3 : Conférence « Patrimoines ordinaires et métropolisation », Institut Français Bulgare, 7 mai 2014.

GROUPE DE DOCUMENTS 21 : UNE POSITION SCIENTIFIQUE

21.1 : Synthèse des pratiques professionnelles, scientifiques et pédagogiques 1997-2014

21.2 : L'articulation des théories et pratiques de la conception architecturale et urbaine 1997-2014

21.3 : SAM-MIRAIL #3 : Programme et photographies du vernissage de l'exposition

21.4 : Film « Je m'appelle Mirail »

21.5 : Journal « Histoires et Mémoires du Mirail »

21.6 : Film SAM-MIRAIL #3

GROUPE DE DOCUMENTS 22 : LA COORDINATION DE COLLECTIFS

22.1 : Demande de financement à la Direction Générale des Patrimoines pour

l'organisation de journées européennes d'échanges sur l'enseignement de la recherche

22.2 : Exposition La Fabrique Toulouse Métropole : « Patrimoines ordinaires et métropolisation » : affiche et présentation

22.3 : Rapport « Patrimoines ordinaires et métropolisation toulousaine », publication prévue en juin 2014 : Table des matières

22.4 : Méthodologie d'encadrement des doctorats

22.5 : Proposition de participation au colloque international « Le projet appliqué au territoire : relations, systèmes et complexité », Tours, les 19 et 20 juin 2014.