Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

Membre de l'Université Paris Lumières

École Doctorale
Espaces, Temps, Cultures

Unité de recherche
Laboratoire Architecture, Ville, Urbanisme, Environnement

Anaëlle MAHEO

La condition passante de l'architecture, Exploration conceptuelle des figures du passage comme condition d'architecture, par l'expérience de la mise en récit

Thèse présentée et soutenue publiquement le 2 février 2024
en vue de l'obtention du doctorat de Architecture et Ville
de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Clara SANDRINI (Université Paris Nanterre)

Jury :

Rapporteur :	M. Xavier BONNAUD	Professeur : école nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette
Rapporteur :	M. Nicolas TIXIER	Professeur : école nationale supérieure d'architecture de Grenoble
Membre du jury :	Mme Chris YOUNèS	Professeure émérite : école spéciale d'architecture
Membre du jury :	Mme Corinne TIRY-ONO	Professeure : école nationale supérieure d'architecture de Paris-Val de Seine
Membre du jury :	M. Philippe GROSOS	Professeur des universités : Université de Poitiers
Membre du jury :	Mme Clara SANDRINI	Professeure : école nationale supérieure d'architecture de Paris-Val de Seine
Membre du jury :	M. Manuel BELLO-MARCANO	Maître de conférences : école nationale supérieure d'architecture de Saint-Etienne

RÉSUMÉ

L'architecture est un processus complexe qui fait réfléchir à la fois sur la fabrication technique d'un objet et sur la transformation que celui-ci opère sur un monde de perceptions. Pour comprendre l'architecture comme processus d'organisation de ce monde, cette thèse s'inscrit dans une démarche de théorisation exploratoire. Il s'agirait d'interroger la notion de passage qui, par sa polysémie et sa plasticité, peut donner du sens aux expériences perceptives : à la fois mouvement, action de passer, temps vécu, espace de friction, seuil, changement d'état et devenir, le « passage » admet une certaine complexité et une poétique singulière. Nous proposons de le considérer comme une condition et une raison d'être de l'architecture. En effet, cette condition de l'émergence de l'architecture se situerait dans les actions qu'elle permet, dans le fondement des possibilités de transformation de l'expérience. La condition passante ferait émerger l'architecture en acte. Comment constituer un concept de passage opérant pour le système de pensée qu'est l'architecture ? Ce travail théorise la condition passante de l'architecture à partir de cinq figures du passage : la marge, la traversée, le seuil, la ritournelle et l'archipel. Chacune de ces figures est explorée à la croisée de pensées de différents auteurs et disciplines (notamment en philosophie, anthropologie, littérature, architecture et paysage) et éprouvée par une action située : la mise en récit d'expériences architecturales et urbaines. Ces explorations nous permettront de déceler des situations de passage qui alimenteront nos réflexions. En prenant pour hypothèse que le passage infuserait toutes les vies de l'objet architectural, les pratiques et les actions sur cet objet, il convient de rechercher la condition passante à la fois dans le processus de projet et dans l'espace vécu et perçu. Cette théorisation exploratoire de la condition passante repose donc sur une méthode singulière de mise en récit, que nous avons ancrée dans un cadre tant théorique (la phénoménologie) que pratique (CIFRE dans l'agence d'architecture DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES).

ABSTRACT

Architecture is a complex process that makes us consider both the technical production of an object and the transformation that this produces in a world of perceptions. To understand architecture as a process of organising this world, this thesis takes an exploratory approach to theorising. The aim is to examine the notion of passage, which, through its polysemy and plasticity, can give meaning to perceptual experiences: at once movement, act of passing, lived time, space of friction, threshold, change of state and becoming, 'passage' accepts a certain complexity and a singular poetics. We propose to consider it as a condition and a reason for the existence of architecture. This condition for the emergence of architecture would lie in the actions it enables, in the basis of the possibilities for transforming experience. The passing condition would make architecture emerge in act. How can we create a concept of passage that works for architecture as a system of thought? This work theorises the passing condition of architecture on the basis of five figures of passage : the margin, the crossing, the threshold, the ritornello and the archipelago. Each of these figures is explored at the interface between the thoughts of different authors and disciplines (in particular philosophy, anthropology, literature, architecture and landscape) and experienced through a situated action : the act of narration of architectural and urban experiences. These explorations will enable us to identify situations of passage that will contribute to our reflections. On the hypothesis that passage infuses all the lives of the architectural object, practices and actions on this object, we need to look for the passing condition both in the project process and in the lived and perceived space. This exploratory theorisation of the passing condition is therefore based on a singular method of narration, which we have grounded in both a theoretical framework (phenomenology) and a practical one (CIFRE in the DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES architectural office).

REMERCIEMENT

J'aimerais remercier ma directrice et mon directeur de thèse. Merci à Clara Sandrini de m'avoir offert un cadre solide pour mener à bien cette thèse et merci à Manuel Bello-Marcano pour son écoute attentive, ses encouragements et ses retours toujours fructueux. Merci à eux de m'avoir accompagné chacun·e à sa manière dans ce long travail du doctorat.

Je souhaite également remercier la sympathique équipe de l'agence DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES, dans laquelle j'ai réalisé ma CIFRE, pour son accueil et sa considération. Cette expérience formatrice m'a offert un équilibre entre pratique du projet et recherche.

Je tiens à remercier chaleureusement Céline Bodart et Xavier Bonnaud, encadrants du DPEA Recherches au sein du laboratoire GERPHAU, grâce auxquels ce projet de recherche a pu naître en 2017. C'est dans cette ambiance à la fois accueillante et exigeante que j'ai trouvé la confiance nécessaire pour m'engager dans le doctorat. Un grand merci à Chris Younès, pour sa gentillesse et son soutien constant depuis notre rencontre, et merci à toutes les personnes croisées au cours de ce DPEA.

Merci aux membres de mes comités de suivi individuel, Corinne Tiry-Ono et Céline Bodart, pour leur grande attention et leurs retours. Sans oublier les membres de mon premier comité de thèse, à Toulouse : Alexandra Biehler, Marion Serre et Anaïs Leger-Smith.

Depuis le début de ce doctorat, le petit groupe que nous avions formé lors du DPEA a perduré. Les *Gertrude* ont continué de se voir de temps en temps, pour écrire et échanger sur la thèse ou juste pour refaire le monde en buvant un verre. Année après année, le groupe s'est joyeusement vu augmenté de nouvelles recrues. Chacune de nos retrouvailles a été stimulante et réconfortante, merci. Parmi eux, Romain Mantout et Carla Frick-Cloupet ont été pour moi de véritables camarades de thèse. De nos sessions d'écriture entre Bruxelles, Marseille et Nantes, je retiens les discussions passionnées, les incertitudes, les programmes chargés, les bons repas, les angoisses conjurées et les pauses bien méritées. Carla merci pour ton

énergie, ta confiance et ton attention, Romain ton écoute, ton enthousiasme et ta générosité. Merci pour votre amitié, vos relectures, vos conseils, merci pour nos rêves communs.

Mes remerciements à toutes les personnes qui m'ont accueilli et m'ont permis d'écrire dans de bonnes conditions, notamment l'association SHAB et ses *shabistes*, pour une résidence d'écriture à Vierzon.

Merci à mes ami·es d'avoir été présent·es, de m'avoir donné de l'assurance, et en particulier Roxane, d'avoir cru en moi, même si je n'arrivais pas toujours à expliquer exactement ce que je faisais et Tiphanie pour ses bons conseils de mise en page. Je remercie spécialement ma camarade d'écriture nantaise, Margot, sans qui il aurait été bien difficile d'achever cette thèse.

Je tiens à remercier toute ma famille de m'avoir patiemment soutenu dans cette longue aventure et de m'avoir donné confiance. Merci à mes parents pour leurs encouragements et leur réconfort, à toutes épreuves.

Thomas. Chaque jour, notre relation entière, vive et réciproque me porte davantage vers toi. Ton soutien, ton écoute, tes relectures m'ont considérablement aidé. À ton contact, je me suis améliorée et j'espère que nous cultiverons encore longtemps notre petit bonheur, si intense. Merci.

SOMMAIRE

Avant-propos 13

INTRODUCTION 17

PARTIE 1 : MÉTHODOLOGIE 35

CHAPITRE I. Une démarche exploratoire 39

CHAPITRE II. Règles du jeu : la mise en récit 53

CHAPITRE III. Capacités de la mise en récit 79

CONCLUSION : la mise en récit comme méthode adéquate pour comprendre la condition passante de l'architecture 99

INTERMEDE : PRESENTATION DU CONTEXTE DES RECITS 103

PARTIE 2 : LES FIGURES DE LA CONDITION PASSANTE 111

CHAPITRE I. La marge 119

CHAPITRE II. La traversée 155

CHAPITRE III. Le seuil 209

CHAPITRE IV. La ritournelle 249

CHAPITRE V. L'archipel 299

CONCLUSION de la partie 349

CONCLUSION 355

BIBLIOGRAPHIE 371

ANNEXES 387

GLOSSAIRE D'ARCHITECTURE[1]

Agence Nationale pour la Rénovation Urbaine (ANRU) : établissement public qui assure la mise en œuvre et le financement du programme national de rénovation urbaine (PNRU). Elle est placée sous la tutelle du ministre chargé de la politique de la ville qui fixe les orientations générales de son action, à l'échelle nationale.

Bailleur social : organisme qui loue un logement social à des ménages contre un loyer modéré, sous condition de ressources. Il est en charge de la gestion d'un parc immobilier et peut aussi être chargé de la construction de ces logements. Il bénéficie d'un financement public (subvention, crédits, ou encore exonérations fiscales). Le bailleur social peut être l'office public de l'habitat (OPH), un organisme privé HLM, ou encore une société d'économie mixte.

Bureau d'étude technique (BET) : entreprise chargée des études, des calculs de la réalisation des plans dans un ou plusieurs corps d'état ou domaine techniques. Il fait partie de la maîtrise d'œuvre.

Cahier des Clauses Techniques Particulières (CCTP) : document contractuel qui prescrit précisément les prestations à réaliser pour chaque lot, nécessaires à la bonne exécution de l'ouvrage. Il est établi pour le marché.

Comité de suivi de chantier : ici, réunion mensuelle réunissant les acteurs décideurs du projet d'équipement public pour assurer le contrôle de l'avancement du projet en phase chantier. Le comité diffère de la réunion de chantier hebdomadaire, car il réunit mensuellement tous les acteurs de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre – à savoir le maître d'ouvrage, l'aménageur, la ville, le maître d'œuvre d'exécution, l'architecte – ainsi que l'entreprise générale (et éventuellement d'autres intervenants). A contrario, la réunion de chantier réunit en général uniquement le maître d'ouvrage, le maître d'œuvre d'exécution et

[1] Sources :
https://www.marche-public.fr/Marches-publics/Definitions/Entrees/Elements-mission-maitrise-oeuvre.htm
https://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_2000_num_190_1_3660
https://www.architectes-idf.org/glossaire
https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil_principal

l'entreprise générale. Le comité de suivi de chantier s'apparente à un comité de pilotage (COPIL).

CTA : Centrale de Traitement d'Air.

CVC : lot regroupant la Climatisation, la Ventilation et le Chauffage.

Direction de l'exécution du contrat de travaux (DET) : en phase chantier, la mission consiste à s'assurer que les EXE et les ouvrages en cours de réalisation respectent les dispositions des études, à vérifier la conformité des documents et de l'exécution des travaux avec le contrat de travaux. Il s'agit aussi d'organiser et de diriger les réunions de chantier et d' assister le MO en cas de différend sur l'exécution ou le règlement des travaux. Ici, cette mission est assurée par un maître d'œuvre d'exécution.

Direction des services techniques de la ville : service de la mairie en charge de la voirie et des espaces verts, de l'entretien et la maintenance des locaux, et en particulier de l'aménagement et de l'urbanisme. Concernant ces derniers domaines, le service fait généralement partie de la maîtrise d'ouvrage.

Dossier de consultation des entreprises (DCE) ou dossier d'appel d'offres : dossier adressé aux fournisseurs ou entrepreneurs d'une spécialité donnée qui les invite à concourir pour l'attribution d'un marché en leur fournissant les pièces nécessaires à l'établissement de leur offre. La phase DCE appartient à la mission de maîtrise d'œuvre d'assistance pour la passation des contrats de travaux (ACT).

Dossier des ouvrages exécutés (DOE) : cette mission consiste à réaliser en fin d'exécution et à remettre au maître d'ouvrage la collection des notices de fonctionnement et les plans d'ensemble et de détail conformes à l'exécution ; ce sont des pièces contractuelles.

Entreprise générale : entreprise seule titulaire d'un marché de travaux. Elle réalise toutes les prestations elle-même ou avec des sous-traitants et elle assure la coordination des travaux.

Études d'exécution (EXE) : elles permettent la réalisation de l'ouvrage. Il s'agit d'établir tous les plans d'exécution et spécifications à l'usage du chantier, et les plans de synthèse correspondants, devis détaillé par lot et corps d'état, calendrier prévisionnel, mise en cohérence technique des documents fournis par les entreprises ; ces études d'exécution peuvent être confiées en totalité ou en partie

au maître d'œuvre ou aux entreprises. Si elles sont confiées aux entreprises, l'architecte a une mission de type VISA.

EP : Eaux Pluviales. Généralement évacuées par des gouttières et des descentes d'EP.

Gros œuvre : éléments structurants d'une construction (fondations, murs, dalles, toitures…). Le gros œuvre s'oppose au second œuvre, qui regroupe tous les travaux hors structures porteuses.

Habitation à Loyer Modéré (HLM) : logement social géré par un organisme d'habitations à loyer modéré, public ou privé, qui bénéficie d'un financement public partiel.

Lasure : peinture ou vernis assurant coloration et protection tout en laissant apparente la texture du matériau (le vinage du bois ou la texture du béton).

Local GTB : local où est installé le système de Gestion Technique du Bâtiment. Ce système informatisé gère l'exploitation et la maintenance d'équipements techniques tels que le chauffage, la ventilation, la climatisation, l'éclairage, l'électricité, l'eau chaude sanitaire, les ascenseurs ou encore le contrôle d'accès.

Maître d'œuvre (MOE) : c'est l'auteur d'un projet. La maîtrise d'œuvre est chargée par la maîtrise d'ouvrage de la conception d'un projet immobilier, de l'assistance pour le choix des entreprises et du contrôle de la conformité des constructions. Cette fonction est notamment exercée par l'architecte, qui peut s'entourer d'un BET, d'un économiste, d'un paysagiste, d'un géomètre, etc.

Maître d'œuvre d'exécution (MOEX) : membre de la maîtrise d'œuvre en charge de l'exécution des travaux seulement et pas de la partie conception.

Maître d'ouvrage (MOA ou MO) : commanditaire d'un projet. Les travaux sont réalisés pour son compte. Le MO réunit des fonds et choisit le maître d'œuvre : c'est le client. Le maître d'ouvrage peut être public, comme une collectivité territoriale, ou privé, comme un promoteur immobilier ou un particulier.

Marché (de travaux) : Document contractuel écrit qui lie le maître d'ouvrage à un entrepreneur ou à un groupe d'entrepreneurs chargés d'exécuter pour elle des prestations ou travaux dans un délai et à un prix déterminé. La préparation du dossier de marché, après consultation des entreprises, sélection et analyse des offres fait partie de la mission de maîtrise d'œuvre d'assistance pour la passation

des contrats de travaux (ACT). L'ensemble des pièces relatives à l'attribution d'un marché est appelé dossier de marché.

Permis de construire (PC) : autorisation administrative et obligatoire pour une construction, une rénovation ou une extension. Le dépôt d'une demande de PC à la mairie nécessite un dossier de projet architectural et des pièces administratives.

Permis de construire modificatif (PCM) : au cours du projet, il arrive de faire des changements par rapport au projet initial et au permis de construire délivré. Un permis de construire modificatif sert à réaliser de petites modifications tant que la conception générale est préservée. Ces modifications peuvent concerner l'aspect extérieur du projet ou dans une moindre mesure l'emprise au sol et les surfaces de plancher.

Études de projet (PRO) : Phase de détail du projet architectural après l'avant-projet. Il définit par des plans, coupes, élévations et des documents écrits l'implantation des bâtiments, leur composition, leur organisation ainsi que le choix des matériaux, leur mise en œuvre, ou encore l'encombrement des éléments de structure.

Plans de vente : pour un promoteur immobilier, document commercial exposant le plan d'un logement, son agencement, son orientation et sa localisation dans le bâtiment, en vue de le présenter à de futurs acheteurs.

Plan Local d'Urbanisme (PLU) et Plan Local d'Urbanisme Intercommunal (PLUI) : document d'urbanisme qui, à l'échelle de la commune (PLU) ou de la Communauté de Communes (PLUI), établit le projet global d'urbanisme et d'aménagement et fixe en conséquence les règles générales d'utilisation du sol sur le territoire.

Réception des travaux : Acte par lequel le maître d'ouvrage déclare accepter l'ouvrage avec ou sans réserve, et constate que les constructeurs ont accompli leurs engagements contractuels.

R+4 : étage d'un bâtiment, correspondant au Rez-de-chaussée + 4 étages.

Société d'économie mixte (SEM) : société anonyme dont le capital est majoritairement détenu par une ou plusieurs personnes publiques (l'État, une collectivité territoriale ou un établissement public). Cela permet à la fois une réelle prise en compte de l'intérêt général par l'entreprise et la souplesse d'une société privée. Par exemple, l'aménageur d'une ZAC peut être une SEM.

Suivi architectural du chantier : ici, suivi par l'architecte de l'exécution du chantier uniquement sur les dispositions esthétiques et générales, lorsque le maître d'œuvre d'exécution se charge de la direction de l'exécution.

Trémie : ouverture créée dans un plancher (escalier, ascenseur).

Vente en l'Etat de Futur d'Achèvement (VEFA) : contrat par lequel le vendeur transfère immédiatement à l'acquéreur ses droits sur le sol ainsi que la propriété des constructions existantes.

Visa des études d'exécution et de synthèse (VISA) : il s'agit pour le maître d'œuvre de s'assurer que les documents EXE établis par l'entreprise respectent les dispositions du projet et le cas échéant délivrer son visa.

Zone d'Aménagement Concerté (ZAC) : zone à l'intérieur de laquelle une collectivité publique décide d'intervenir pour réaliser ou faire réaliser l'aménagement et l'équipement des terrains. C'est une opération d'urbanisme d'initiative publique.

Zone d'Aménagement Différé (ZAD) : zone d'extension dont l'aménagement n'est pas immédiatement nécessaire pour laquelle la collectivité publique fait intervenir le droit de préemption pour acquérir par anticipation la maîtrise de terrains en vue d'opérations d'urbanisme ou de réserves foncières. Aujourd'hui, ce terme recouvre le sens contestataire de Zone À Défendre, comme la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, projet aujourd'hui abandonné de l'aéroport de Nantes.

AVANT-PROPOS

Je me souviens de certains mots et expressions pour lesquels, enfant, j'avais du mal à discerner le caractère générique ou singulier de leur signification. Pour moi, les mots « terrain vague » désignaient un lieu unique et précis, et qui correspondait au seul terrain vague que je connaissais à l'époque. Il me semble encore que l'adjectif « vague » de cette expression tenait lieu de nom fantasmagorique à ce mystérieux terrain.

Il était situé derrière la rangée d'arbres qui bordaient la cour de récréation de notre école primaire. La règle établie par les instituteurs et institutrices était l'interdiction formelle de dépasser cette frontière faite uniquement de conifères, dans lesquels on nous laissait pourtant grimper et imaginer des cabanes. Deux arbres, en particulier, étaient au cœur de nos jeux d'enfants. Ils avaient poussé l'un contre l'autre. Entre eux s'ouvrait une cavité protégée des regards par le feuillage serré de ces deux petits cyprès. C'était là notre cabane. Pour grimper, le premier arbre était systématiquement privilégié, ses branches larges et basses étant accessibles, et son écorce lustrée par nos nombreux passages. Geste précis d'une branche à l'autre, peur apprivoisée à force de répétition, passage à travers les hauteurs. Arrivée à la cime de l'arbre, taillée rase, une perspective déjà se dégageait. Le cœur encore battant, j'inspectais les environs.

De nos allées et venues incessantes sur ces points de vigie, le feuillage gardait une trace en forme de nid à notre mesure. De petits nids, desquels nous avions une vue imprenable sur le terrain vague.

Des herbes folles et de la mousse couvraient le terrain sablonneux, lui-même déformé de trous et de bosses, certainement l'œuvre des lapins. D'une vingtaine de mètres de profondeur et long de presque quarante mètres, ce terrain sans statut était clôturé par un grillage pour le séparer des maisons voisines et des immeubles alentour. Mais entre la cour et le terrain vague, nulle barrière,

seulement cette rangée d'arbres et l'interdit. Comme certains arbres manquaient dans la composition, l'alignement autorisait plusieurs percées, qui ouvraient alors des brèches vers l'inconnu. Nous l'appelions aussi « derrière les arbres ». Un étrange silence y régnait, et entre l'effervescence de la cour de récréation et l'inconnu du voisinage, le Terrain Vague nous absorbait, il nous invitait vers un autre monde. Nous y allions bien sûr, mais toujours prudemment, à pas de loup, évitant les zones « à découvert ». Je n'ai pas souvenir d'avoir, ne serait-ce qu'une fois, touché le grillage tout au fond du terrain. Nous ne nous aventurions qu'à mi-chemin. Peut-être une fois dans le deuxième tiers, tout au plus.

Parfois, le long du grillage latéral, nous trouvions des plantes dont la tige était sucrée. Mes camarades arrachaient la fleur, suçaient la tige. Parfois, aussi, le terrain vague était le lieu de tous les conflits. Ceux qu'on règle « derrière les arbres » quand on en vient aux mains.

Mais la plupart du temps, nous étions Sioux, bandits ou traqueuses, mises au défi d'aller plus loin que les autres ou bien en quête du diamant volé, à l'image des héroïnes de nos dessins animés préférés ou encore simplement parties faire les courses ou à la cueillette dans les champs.

À cette époque où le terrain vague faisait partie de mon quotidien, les jeux avaient une consistance et les objets inventés dont nous parlions avaient une existence propre.

Que cette limite ne soit matérialisée que par une rangée d'arbres ne rendait pas son franchissement plus aisé. Nous restions là, à stationner sur la limite arborée du terrain vague, préparant pendant des heures nos prochaines incursions. La majorité du temps, nous ne nous en éloignions pas plus d'un mètre ou deux, mais l'excitation était déjà à son comble. Et lorsque passer derrière les arbres sur la bande encore ensablée empiétant sur le terrain vague devint une expérience banale, nous étions alors bien plus âgés et d'ores et déjà tournés vers d'autres préoccupations. Mais pour l'heure, ce passage, cette expérience de la limite et de son franchissement, suffisait largement à satisfaire notre soif d'aventures, à alimenter nos fantasmes et les jeux que nous inventions.

> Toute l'attraction qu'exerçait sur nos imaginaires ce terrain vague résidait peut-être dans son nom : « vague ». Il ne servait à rien, personne n'avait le droit d'y aller, on ne savait de qui il était la propriété, ni quel statut il avait, mais il contenait une infinité de potentialités, en suspens, flottant ainsi dans l'air, une incroyable réserve de jeux et de rêveries. La transgression de l'interdit, évidemment, était une source d'excitation qui ajoutait au mystère du terrain. Nous ne savions pas pourquoi nous était interdite cette étendue verte, bosselée de vagues et d'aventures comme la mer.
> Le terrain vague de mon enfance était un espace en veille, en jachère. C'était une marge. On pouvait s'attendre à ce qu'il s'y produise quelque événement incongru, à ce qu'advienne une situation. Nous étions finalement les maîtres des lieux, car à ma connaissance personne d'autre que les générations d'enfants de l'école primaire ne se l'était approprié. Et pour cause, j'ai compris plus tard qu'il appartenait à l'école : aujourd'hui, s'étend en son lieu un terrain de sport flambant neuf qui accompagne la nouvelle école construite à l'emplacement de l'ancienne cour de récréation. Balayés par le renouvellement, les souvenirs s'envolent. Les enfants de cette nouvelle école rêvent peut-être de ce qu'il y a derrière le vieux bâtiment décrépi, encore debout, de l'ancienne école.
> C'est aussi cela un *terrain vague*, une jachère promise à un avenir incertain, une dent creuse en attente de reconstruction, une ruine derrière une palissade de chantier. Un milieu qui accueille secrètement nos rêveries.

Ce souvenir d'enfance, cette expérience du terrain vague derrière les arbres, nous parle de passages : le passage comme franchissement de la limite, mais aussi comme seuil lorsque nous hésitons sous la frange d'arbres avant de traverser ; le passage *pas sage* comme transgression et contournement de la règle ; ou encore le passage par la marge pour accéder à de nouveaux imaginaires et jouer. Le fait de séjourner sur la limite – que ce soit sur la bande de sable au pied des arbres ou au-dessus, de branche en branche – en fait un espace à part entière, un entre-deux, qui en même temps limite et permet le passage. Aujourd'hui, raconter ce souvenir me renvoie à la posture d'architecte qui est la mienne et interroge ce qui, dans des situations racontées, fait architecture, ce qui est condition de possibilité de l'architecture.

J'ai commencé à chercher avec le récit avant même le début de la thèse. L'année de préparation au doctorat, le DPEA Recherches[1], m'a permis d'explorer une manière de réfléchir au fil de la narration, qu'intuitivement j'avais eu envie d'essayer et qu'on m'a encouragé à mettre en œuvre. J'ai décidé d'en faire ma méthode pour prolonger ma réflexion dans le cadre d'une thèse. Ce présent document est la synthèse de recherches menées pendant six ans, dont trois années en convention de recherche CIFRE, et co-encadrée par Clara Sandrini et Manuel Bello-Marcano. Ce travail s'est toujours situé dans l'entre-deux. Il s'agissait en effet d'articuler une approche par le récit et une démarche théorique, comme il fallait concilier une telle démarche exploratoire et le cadre d'une CIFRE en agence, ou encore situer cette recherche à travers un double encadrement. Entre-deux démarches, entre-deux pratiques, entre-deux cadres… et pour relier tout cela, des articulations qu'il a fallu inventer. Lentement, à force de tâtonnements, de discussions, de formalisations et de communications, une pratique de recherche s'est précisée, la mienne, faisant dialoguer d'une part des récits à la première personne et d'autre part une théorisation s'appuyant notamment sur la phénoménologie et la poétique de l'imaginaire.

[1] DPEA Recherches suivi à l'école nationale supérieure d'architecture de Paris La Villette au sein du laboratoire GERPHAU en 2016-2017.

INTRODUCTION

Contexte de la discipline architecturale

La pratique actuelle de l'architecture, prise dans son contexte socio-économique, fait face à des changements de paradigme sociétaux qui la dépassent. Si l'annonce de l'anthropocène a bouleversé la société occidentale, c'est qu'elle agit directement sur les représentations que l'on se fait du monde, en remettant en question le mythe du progrès et de l'exploitation infinie des ressources naturelles et humaines que la pensée occidentale dominante avait forgé depuis le XVIIe siècle[1]. En nommant la marque de l'humain dans le cours de l'évolution géologique de la terre, l'idée d'un changement d'ère, l'anthropocène[2] a soudain rendu tangible une lente prise de conscience concernant les conséquences de la pensée

[1] YOUNES, Chris, *Paradoxes de l'hybridation*, dans *L'hybridation des mondes. Territoires et organisations à l'épreuve de l'hybridation*, Grenoble, Elya Editions, coll. L'innovation autrement, 2016, p. 61-66. https://hal.science/hal-01774382v1/document

[2] Le terme d'« anthropocène », créé au début des années 80 par Eugene Stoermer, chercheur en écologie, a été popularisé en 2000 lorsque Paul Crutzen, prix Nobel en chimie de l'atmosphère, s'est joint à Stoermer pour désigner cette nouvelle ère géologique, marquée par l'activité humaine depuis la révolution industrielle. Cependant, nous lui préférons le terme de « capitalocène », proposé par Andreas Malm dès 2009, mais aussi par Donna Haraway. Andreas Malm, dans *L'anthropocène contre l'histoire - Le réchauffement climatique à l'ère du capital*, revient précisément sur l'histoire de l'économie capitaliste qui s'est construite autour de l'énergie fossile, du contrôle de la production et des travailleur.se.s et qui a façonné le monde tel qu'il est aujourd'hui : il donne à la crise climatique une dimension hautement politique. Le capitalocène ne situe pas les causes de l'histoire dans l'Anthropos, représentant absolu de l'espèce humaine toute entière, irrémédiablement poussée vers sa chute, mais davantage dans les relations historiquement situées qui ont transformé la planète et, pour reprendre Donna Haraway dans *Vivre avec le trouble*, que l'on peut défaire pour inventer d'autres relations. Elle va encore plus loin, en proposant le terme de « chthulucène ». Entre petite araignée californienne au nom SF et forces chthoniennes, le chthulucène invoque la figure de Méduse, gorgone tentaculaire, qui vient de la terre, pour apprendre à vivre avec le trouble. Ce terme propose des récits multiples, faits d'une diversité d'acteurs humains et non-humains qui retricotent l'histoire de l'anthropocène et du capitalocène, trop défaitistes. Donna Haraway, toujours dans *Vivre avec le trouble*, invite à aller à la rencontre de ce qui n'est pas nous et à comprendre l'intrication de nos relations avec ces mondes non humains. Penser avec cette multiplicité de récits terriens en symbiose requiert une forme rhizomique et foisonnante.

simplificatrice cartésienne.[3] La prise de conscience actuelle des déliances à l'œuvre dans la fabrication de la ville et la reconnaissance d'une perte de sens de la modernité participent à un très récent renouveau architectural, largement partagé dans le domaine du discours, mais qui peine parfois à dépasser les difficultés liées aux modes de production, aux intérêts économiques ou aux agendas politiques.

Dans ce contexte de grands bouleversements, c'est tout le domaine architectural qui demande une redéfinition, à la croisée d'une profession, d'une pensée et d'une discipline : une profession de pratique d'intervention sur l'espace, prise dans un contexte capitaliste néolibéral ; une pensée organisatrice du monde qui ordonne le monde spatialement et retisse de la pensée sur les objets architecturaux ; une discipline qui, outre un ensemble de connaissances, a ses méthodes, ses modes d'agir sur le réel, à travers son prisme disciplinaire. Comment aborder l'architecture en tant que discipline face à ces transformations ? Comment comprendre ses modes d'agencement, sa polymorphie, son hétérogénéité en acte ?

La discipline architecturale, par son caractère hétérogène et protéiforme, nous invite à « multiplier les points de vue sur elle, à adopter une attitude perspectiviste »[4] pour engager toujours davantage une recherche de sens. Pour la saisir, il nous faut procéder par itération, par petites touches, par déplacements successifs de points de vue, il nous faut agir subjectivement sur le réel, apprendre en faisant. Ce qui est véritablement frappant dans ce processus, c'est sa temporalité. L'architecture est l'expression même de sa durée, elle témoigne des conditions de sa propre émergence, de son maintien dans le temps et de sa ruine future. Elle donne à voir, alors même qu'elle paraît l'éclipser, le temps. Comme le remarquent les auteurs de *L'indéfinition de l'architecture*, « L'indéfinition de l'architecture, son énigme, est celle de sa longue durée, de son inscription dans un temps qui n'en finit pas et demeure le nôtre, dans un temps qui excède celui des individus et pourtant s'adresse à leur quotidien. »[5]

---

[3] Ce « paradigme de simplification » repose sur des principes de disjonction, de réduction et d'abstraction (spécialisation, expertise, découpage, sectorisation). Au sujet du paradigme de simplification voir MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Points, 2014.

[4] GOETZ, Benoît, MADEC, Philippe et YOUNES, Christiane, *L'indéfinition de l'architecture: un appel*, 1re éd, n° 16, Paris, Éditions de la Villette, coll. Passage, 2009. Page 30

[5] *Ibid.* Page 31

La discipline de l'architecture est ici comprise comme une forme d'organisation du monde, qui l'ordonne spatialement. Du grec ancien, le terme « architecture » est composé de *Arkhè* et *Tektōn*. L'*Arkhè* désigne le premier principe, celui par lequel le commencement opère – l'origine, le fondement – mais également le principe qui commande et ordonne le chaos. Pour Anaximandre, le terme d'*Arkhè* porte l'idée d'un commencement continuellement renouvelé. L'autorité contenue dans *Arkhè* découle de ce caractère premier (contrairement à *Kratos* qui prend son autorité par la force[6]). Quand l'architecture par sa présence organise le monde, elle porte en elle ce double sens de *fondement* et d'*autorité* et constitue ainsi une émergence continuée d'ordre. Le terme de *Tektōn,* quant à lui, renvoie au charpentier et a formé notamment le mot « toiture ». Il fait directement référence à l'acte de construction. La combinaison de *Arkhè* et *Tektōn* nous invite à envisager la discipline architecturale comme la construction d'un commencement, comme l'élaboration de conditions d'émergence. C'est en cela qu'elle organise le monde.[7]

Par ses principes d'organisation l'architecture délimite des espaces les uns par rapport aux autres, elle connecte, elle protège et sépare. Le mur délimite un intérieur par rapport à un extérieur et crée un espace défini et clos, quand le toit protège des intempéries, couvre et crée de l'ombre. Mais l'architecture n'est pas seulement clôture, couverture et protection, elle est également ouverture et relation. Elle crée du lien entre les personnes et les lieux. L'appel de l'altérité que représente une ouverture dans un mur est tout à la fois le contrepoint et l'affirmation de ce mur. En effet, l'ouverture n'est pas l'opposé du mur, elle n'est pas seulement ce que n'est pas le mur, comme un objet d'une catégorie différente. De la même manière que la fenêtre ne peut exister sans le mur qui la contient, la clôture n'a de sens que par son percement (effectif ou potentiel) qui permet de

[6] Kratos renvoie à la force physique, la puissance qui permet de gouverner, et a donné naissance aux termes démocratie, phallocratie, etc. Cela illustre la différence entre la prise de pouvoir par le fait d'être fort et par le fait d'être le premier.

[7] Voir à ce sujet le chapitre « Arché » de *Philosophie de l'architecture*, dans lequel Ludger Schwarte développe la signification de commencement et de pose de fondation du terme « Arché », qui remonte à Anaximandre. Il l'illustre notamment avec le *gnomon*, cet instrument dont la forme la plus simple est un bâton planté à la verticale dans le sol et qui permet de visualiser le déplacement du soleil selon l'heure et la saison (à l'origine du cadran solaire). Selon L. Schwarte, c'est un instrument de « mesure du temps à partir d'une mise en forme architecturale de l'espace » (page 14) et il représentait un « arché » manifeste lorsqu'il était utilisé par les Grecs et les Romains pour dessiner, en fonction de la course du soleil, le carrefour central d'une ville, au croisement du *cardo* et du *decumanus,* pour ainsi fonder une ville nouvelle. En s'appuyant sur ce sens d' « Arché », il qualifie l'architecture de « *configuration de choses qui rend des événements possibles* » (page 18) et de *construction de possibilités.* Cf. SCHWARTE, Ludger, *Philosophie de l'architecture*, Paris, Zones, 2019. Pages 13-20

passer. Il est une sorte d'implication réciproque entre l'ouverture et l'enceinte qui rend la description de leur principe plus complexe qu'elle n'y paraît au premier abord.

Le passage et sa polysémie

La difficulté de saisir l'architecture aujourd'hui et d'en faire émerger du sens dans un contexte où les représentations du monde ont été bouleversées nous incite, pour comprendre l'architecture comme processus d'organisation du monde, à reprendre des questions anciennes, pourrait-on dire archétypales, des questions comme celle de l'enceinte et de l'ouverture, de la limite et du passage, et de se demander ce qu'elles peuvent nous dire de l'architecture. Ces figures questionnent l'architecture de manière indirecte, oblique : « Les termes de terre, limite, passage servent à aborder l'architecture par ses bords flous et ses confins fragiles. »[8]

Si la notion de limite paraît d'emblée comme un principe spatial de séparation, celle de « passage » semble plus temporelle, plus mouvante. C'est à cette dernière que notre travail de recherche s'intéresse. Malgré des travaux dans d'autres disciplines comme l'anthropologie[9], peu d'études ont été consacrées à la notion de passage en architecture[10]. Elle nous apparaît pourtant, par sa richesse de sens, permettre l'ambiguïté : elle parle à la fois de mouvement, d'action, de temps, d'espace, de changement d'état… Elle n'est ni restreinte ni spécifique, sa polysémie admet au contraire la complexité de ce que nous cherchons à exprimer.

Voyons à présent les enjeux que la notion de passage peut soulever. Nous allons pour cela lister les angles d'attaque possibles pour conceptualiser la notion de passage à partir de l'expérience architecturale : le passage comme action, comme lieu, comme mode d'existence et enfin comme forme de complexité.

---

[8] GOETZ, Benoît, Philippe MADEC et Christiane YOUNES, *L'indéfinition de l'architecture*, *op. cit.* Page 39

[9] Nous pensons notamment à l'ouvrage de référence *Les rites de passage* de l'ethnologue Arnold van Gennep, voir : VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1991.

[10] Nous pouvons signaler notamment les travaux de Carolle Gagnon et Nicolas Marier qui élaborent une sémiotique du passage et du séjour. Notre thèse diffère de ces travaux, car il ne s'inscrit pas dans le champ de la sémiotique, mais bien davantage dans celui de la phénoménologie. Voir : GAGNON Carolle & MARIER Nicolas, « Sémiotique du "passage" et du "séjour" en architecture », Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry, 35(1), 2015, pp 139–162. https://doi.org/10.7202/1050990ar

Le passage, une action :

Le passage, selon sa définition commune, désigne une action spatiale, avec ou non l'idée de franchissement d'un obstacle, d'une limite. Il s'agit d'un mouvement : circuler, traverser, parcourir un espace, mais aussi aller quelque part quand la destination est connue, ou s'arrêter un court moment lorsque le mouvement est provisoirement interrompu (séjour provisoire) ; si le mouvement est de l'ordre du geste, le passage est le fait de transmettre quelque chose à quelqu'un.[11]

Considérons d'abord le passage comme l'action du verbe « passer », un mouvement, un pas qui nous arrache aux lieux, tout en nous permettant de passer vers un autre espace. Observer le passage, saisir l'instant fugace du passage serait alors cristalliser une contradiction : passer est « à la fois être en un lieu et n'y être pas ».[12]

Le passage, un lieu :

Mais par métonymie, le passage désigne également l'espace pour passer. La transition ou le franchissement s'effectue au point de passage, un espace-milieu statique qui ouvre pourtant une brèche dans une frontière ou dans un continuum. Cet espace du passage peut ménager un seuil, une suite de séquences, une gradation, une transition, un franchissement d'obstacles définis, un « checkpoint ». Un passage peut être nettement défini ou ténu, tout juste perceptible ou écrasant, étroit ou large, contrôlé ou ouvert, banal ou vital, il peut être construit, dessiné, matérialisé, souligné, symbolisé, magnifié ou ignoré par l'architecture. Si l'on se concentre sur l'intervalle que constitue un passage, il apparaît comme un interstice, un entre-deux où se jouent des antagonismes, un espace de renvoi, une frange : c'est un état intermédiaire entre deux choses. Il peut aussi renvoyer à la lisière, comprise comme limite, bord. Un passage serait aussi une marge, un espace laissé entre deux limites, espace dans lequel peut s'exercer quelque chose, en attente ou en veille. Il fait coexister les entrées et les sorties et donne son épaisseur au seuil. Il est un espace élastique où une friction opère, un point d'inflexion par lequel le lieu lui-même se différencie.

---

[11] cf. définition CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/passage

[12] « Qu'est-ce que passer ? C'est à la fois être en un lieu et n'y être pas » (SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1943, page 262)

Le passage, un mode d'existence :

On remarque déjà l'importance du temps dans l'action du passage. Encore davantage, le passage peut renvoyer au tournant historique, à la rupture, la révolution, mais aussi à la continuité, au cycle. La trace temporelle du passage, fugace ou mémorielle, contient encore à la fois le basculement et la transmission. Dans le passage d'un état à un autre, l'ambiguïté du passage tient dans cette idée de basculement, qui est à la fois rupture et continuité, renversement, transgression et appel à l'altérité. Transformation et métamorphose constituent également des passages d'un état à l'autre. Le passage est par nature transgressif. N'oublions pas que le préfixe *trans-* signifie « au-delà de ». Dans le passage, il s'agit de dépasser une limite, de la transgresser.

Le basculement du seuil, le moment du passage fait coexister les antagonismes, et oblige à accepter la contradiction. C'est une émergence continuée, au sens de devenir, car comme le remarque Vladimir Jankélévitch : « (…) le devenir est l'émergence continuée de l'être — émergence, c'est-à-dire instant, mais continuation de cette émergence et par conséquent véritable *habitus* chronique dans l'intervalle — (…) »[13]. Si le passage est une manière d'exister, il se confond avec le devenir qui est la manière dont l'être existe, perpétuellement en train d'émerger, toujours en passe de devenir quelque chose. La dimension temporelle du passage enrichit le lieu du temps vécu.

Le passage, une forme de complexité :

Cette idée de basculement où coexiste les antagonismes nous parlerait de l'expérience du passage comme une expérience de la complexité, au-delà des catégorisations et des hiérarchisations où les choses sont considérées comme parfaitement disjointes les unes des autres, réductibles à une loi simple.

Dans son *Introduction à la pensée complexe*[14], Edgar Morin interroge la pensée simplificatrice qui cherche à réduire le réel à des lois et des idées simples. Dans ce que Morin appelle le « paradigme de la simplification »[15], l'organisation de la connaissance use d'outils logiques pour séparer, associer, hiérarchiser et

[13] JANKELEVITCH, Vladimir, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1980, t. 1. La manière et l' occasion.

[14] MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, *op. cit.*

[15] *Ibid.* Page 18

centraliser les données, selon les principes de disjonction, de réduction et d'abstraction. Mais Morin signale qu'il est nécessaire de ne pas écarter la complexité et de la penser comme « le tissu d'événements, actions, interactions, rétroactions, déterminations, aléas, qui constituent notre monde phénoménal. »[16] Le principe simplificateur, tel que défini par E. Morin, en écartant l'incertain, en désambiguïsant, en distinguant, en clarifiant, en ordonnant et hiérarchisant, permet bien de rendre intelligible les phénomènes, mais il élude tout un ensemble d'aspects phénoménologiques et « rend aveugle » au réel. En revanche, nous pourrions dire que le passage procèderait différemment, car il semblerait être plutôt un mouvement dialogique dans lequel les phénomènes se distinguent, mais ne sont pas disjoints et se joignent sans être réduits. Nous pouvons d'ores et déjà dire que le passage constitue une forme de complexité. Cette notion devrait alors pouvoir embrasser la complexité de l'architecture comme processus d'organisation du monde et ne pas en éluder les aspects phénoménologiques.

Le passage comme condition architecturale

Ce travail s'intéresse plus précisément à ce que le passage peut nous dire de l'architecture. Nous cherchons à comprendre si le passage peut être une condition architecturale[17], c'est-à-dire une condition d'architecture, une condition de son émergence : ni dans l'objet ni dans l'architecte, une condition de l'émergence de l'architecture qui se situerait quelque part dans les actions qu'elle permet, par l'agencement, par le sens donné. Une condition d'architecture se trouve dans la construction d'un commencement, au fondement même de celle-ci, comme le suggère l'étymologie *Arkhè-Tektōn*. Par où commence l'architecture ? Disons provisoirement qu'elle commence en acte, par des principes archétypaux comme le passage. Nous parlerons donc de condition passante. L'objectif de notre recherche est alors de définir la condition passante, en structurant un concept à

[16] *Ibid.* Page 21

[17] Selon Benoît Goetz, la condition de quelque chose serait ce sans quoi elle n'existerait pas, c'est ce qui la rend possible. Ce n'est pas une cause ou une détermination. C'est une raison nécessaire, mais non suffisante. Contrairement à une cause, elle continue à conditionner la chose, sans cesse actuelle : comme des fondations ne cessent de soutenir un édifice. Toujours selon lui, l'architecture est une condition singularisante, puisque l'architecture est le mode de singularisation de l'espace, d'aménagement de l'espace. D'ailleurs, il souligne que « condition » vient du latin *condo* qui signifie « placer ensemble », « établir en un tout », « fonder (une ville) ». Goetz fait aussi le rapprochement avec l'étymologie d'« architecture » avec *archè*, la « construction d'un commencement, c'est-à-dire mise en condition ». GOETZ, Benoît, *La dislocation: architecture et philosophie*, Paris, Passion, 2001. Pages 55-56

partir de la notion de passage. Cet outil se doit d'être opérant pour l'architecture. Ce travail a ainsi pour horizon de comprendre en quoi le concept de passage nous raconte la complexité de l'architecture, en quoi le passage serait une raison d'être de l'architecture et en quoi la condition passante contribuerait à la pensée architecturale.

Le passage serait-il un système de pensée, qui infuserait toutes les vies de l'objet architectural, les pratiques et les actions sur cet objet ? En effet, si la condition passante peut déjà se laisser entrevoir dans les espaces vécus, le processus architectural dans son ensemble pourrait être lu au prisme de la notion de passage. Il nous faudra donc établir les limites de la notion dans le domaine architectural, afin de pouvoir la circonscrire.

La condition passante peut-elle constituer un concept opérant pour le système de pensée qu'est l'architecture ? Comment fabriquer un tel concept ?

Cette étude vise à fabriquer un concept (opérant pour l'architecture) à partir de figures théoriques à la fois incarnées dans des récits de lieux, des récits de projets et à la croisée de pensées de différents auteurs. Dans le cadre de ce doctorat, nous allons développer une démarche exploratoire. Celle-ci n'est ni une recherche par le projet ni une théorie sur l'architecture, mais, en prenant en compte les dynamiques des passages et en passant d'une discipline à l'autre, nous développerons une pratique de recherche active qui lie deux mouvements : d'une part, l'exploration théorique d'une notion, à savoir le passage, et d'autre part son exploration pratique par une action située : la mise en récit. Nous prenons pour postulat méthodologique le fait que le récit serait une clef pour aborder le passage. Il est mobilisé dans notre travail à la fois comme méthode d'enquête et comme forme de restitution. Le résultat attendu se situera justement à la croisée de ces deux modes exploratoires.

Dans un premier temps il s'agira donc de formuler des hypothèses théoriques pour appréhender le passage. Nous allons ainsi déterminer des « figures » du passage à partir d'un état des lieux théorique. Les figures, dans le sens où nous l'entendons, sont des formes sous lesquelles on représente une pensée abstraite par référence à des concepts plus concrets. Les figures sont donc avant tout des formes de *représentation* qui caractérisent, qui tentent de définir, de donner de la consistance. Nous soulignerons que le procédé de la représentation est tout à fait familier du projet architectural, qu'il en est même une constituante essentielle. On peut aussi entendre les « figures » comme les représentations « typiques » de

quelque chose, voire symboliques, comme par exemple une figure allégorique. On opère une figuration par type, ce qui est différent de l'illustration par l'exemple. La figure fait aussi référence à la figure de style qui cherche un effet d'expressivité, en littérature notamment. Nous avons besoin de passer par des figures concrètes et de les faire dialoguer entre elles pour approcher la notion de passage. Le choix des figures a évolué tout au long de nos recherches, avec un nombre très important de figures au début de la thèse (presque une vingtaine) pour ensuite, après mise à l'épreuve et écrémage, en retenir seulement cinq. Nous exploitons leur pouvoir d'évocation, en tant que figure, pour contenir dans une image concrète différents aspects de la condition passante.

Pour étayer le concept de passage, nous proposons donc cinq figures architecturales du passage, non exhaustives : le seuil, la marge, la ritournelle, la traversée et l'archipel. Elles vont architecturer notre concept, comme un ensemble de représentations construirait un projet d'architecture. Nous allons dessiner, à partir de ces figures, un paysage ouvert, que nous proposons d'explorer par trois types de discours : la théorie, le récit du projet et le récit de la rencontre avec les lieux.

Pour chaque figure, il s'agit d'aller à la rencontre des lieux, des projets et des pensées pour éprouver et développer ladite figure. Cette démarche est bien une démarche en tant qu'architecte, à la croisée des disciplines (architecturale, philosophique, littéraire), exploitant cette capacité à assembler des matériaux hétérogènes et fragmentaires, à les agencer pour construire une réflexion. D'une figure à l'autre, on progresse dans une compréhension ouverte de la condition passante. Nous nous proposons d'explorer les différentes significations d'un concept qui va se révéler *archipélique*.[18]

Une démarche exploratoire

La méthode que nous allons mettre en œuvre dans ce travail de recherche relève moins d'une approche disciplinaire que d'une démarche exploratoire. Pour étayer l'exercice de théorisation du concept de condition passante structuré en cinq figures, nous proposons l'utilisation de la mise en récit comme une pratique située

[18] Sur la pensée archipélique, rhizomatique et non totalitaire, nous développerons le concept d'archipel dans le chapitre V de la deuxième partie, à partir des pensées de Deleuze et Guattari et de Glissant. Cf. *infra* page 301. Voir aussi DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Editions de Minuit, coll. Collection « Critique », 1991.

de recherche. Elle sera articulée à la théorisation en impliquant les récits de situations concrètes dans le raisonnement théorique.

Il s'agit de mettre en récit l'expérience du réel, à la première personne. Cette action me met au travail et m'implique dans l'acte narratif. Elle m'engage dans l'agir, dans l'expérience pragmatique de la création littéraire. Et dans la démarche de mise en relation chère à l'architecte : faire tenir ensemble. Elle vise à appréhender les lieux et les situations architecturales dans la *complexité* de leur vécu. C'est un travail exploratoire, dans le sens de processus de réflexion par la mise en récit. Car pour comprendre une situation, il nous faut d'abord la décrire. Décrire un parcours, dans l'espace ou dans le temps, pour l'apprivoiser, et puis retisser la toile de relations et d'impressions qui nous traversent.

Le protocole d'observation et de description est assez simple. En immersion, il s'agit de porter son attention sur les microévénements, les détails, les inflexions, de les noter sur le papier à mesure que les perceptions apparaissent. Il semble nécessaire de recommencer l'opération plusieurs fois, en retournant sur le site ou en reproduisant l'action, afin de capter le plus possible d'éléments. La réécriture d'une même situation fait émerger un récit et par itération, la réflexion. C'est une observation lente et répétée. Elle s'attachera à la fois à des lieux existants et à des projets en cours, ce qui aura, nous le verrons, une incidence sur la forme des récits. À mesure que le récit prend de l'épaisseur, qu'il effectue la synthèse des microévénements, des hasards fortuits, hétérogènes et discordants du lieu, il dévoile une identité narrative qui reconfigure l'histoire de ce lieu.[19] Des nœuds de réflexion émergent et s'intensifient dans la répétition, qu'il nous faudra ensuite détricoter pour aborder les figures du passage.

Cette exploration par le récit a pour vocation de mettre à l'épreuve de la réalité l'exploration plus théorique : en ce sens, il n'est pas question à proprement parler de terrain d'observation ou d'enquête de terrain. Les lieux explorés seront des prétextes à narration. Notre démarche est davantage une action concrète et située de recherche, qui opère par la mise en récit. L'idée de cette exploration conceptuelle est de passer du temps, voire de le perdre, délibérément, dans des lieux et situations déterminés. Perdre son temps comme mode opératoire n'est pas sans rappeler le mouvement situationniste avec notamment le congrès ordinaire

[19] Sur l'identité narrative, nous explorerons l'œuvre de Ricœur, notamment : RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, n° 330, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2015.

de Banalyse,[20] mais aussi le principe d' « épuisement d'un lieu » par George Perec[21].

Dans ce travail exploratoire, la mise en récit va nous permettre de flâner du côté de la philosophie, de la littérature et de l'architecture. Nous poursuivrons l'intuition que la mise en récit nous tient au plus près de l'expérience phénoménologique. Et nous ferons un certain usage de la phénoménologie, depuis la position de l'architecte, pour aborder la condition passante. La phénoménologie est prise dans ce travail comme un mode de connaissance sur le monde, une manière de se projeter dans le monde sensible plutôt qu'un courant idéologique. L'expérience vécue de passage est prise comme point de départ et observée sans présupposé. L'enjeu est d'identifier des situations concrètes de passages et de comprendre ce qui se passe en deçà de l'architecture et de sa culture, de comprendre ce qui se joue dans la condition passante. Pour cela, nous engageons une méthode d'immersion et d'observation qui se rend attentive à l'expérience phénoménologique – en apprenant à poser un regard naïf sur le monde[22] – et qui prend en compte la part subjective, partielle et partiale de l'observation, qui ne la rejette pas, et au contraire la juge significative. Il ne s'agit pas d'une subjectivité d'opinion, mais de point de vue : dans ces récits nous nous attacherons à la perception des phénomènes depuis un corps en interrelation avec son milieu, qui observe le monde du dedans. Nous travaillerons notamment avec l'œuvre de Maurice Merleau-Ponty,[23] mais aussi celle de Pierre Sansot avec *Poétique de la ville*[24]. En nous inscrivant dans la démarche phénoménologique, nous nous intéresserons à l'expérience des « passages », telle qu'elle est vécue, depuis notre propre point de vue, avant toute abstraction de la pensée. Si la science explique le monde *a posteriori*, la

[20] La banalyse est un mouvement créé par Pierre Bazantay et Yves Helias dans les années 1980. Sur le sujet cf. CLAVREUL, Marie-Liesse (éd.), *Éléments de banalyse*, Caen, Le Jeu de la règle, 2015.

[21] PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, n° 70, Paris, Bourgois, coll. Titres, 2008.

[22] « c'est aussi une philosophie pour laquelle le monde est toujours « déjà là » avant la réflexion, comme une présence inaliénable, et dont tout l'effort est de retrouver le contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique. » MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, n° 4, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2009. Page 7

[23] *Ibid.*

[24] SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Éd. de poche, n° 512, Paris, Payot & Rivages, coll. Petite bibliothèque Payot, 2009.

description de l'expérience phénoménologique, elle, raconte les passages tels qu'ils sont vécus, avec une certaine adhérence au réel.[25]

On peut d'emblée se demander pourquoi nous cherchons à mobiliser l'action située de mise en récit. Elle est envisagée ici comme processus réflexif. La recherche en architecture se doit de développer des outils spécifiques à la discipline et de construire des pratiques de recherche qui permettent de fabriquer certains types de connaissances propres à nos problématiques. Le processus architectural peut être considéré comme un « acte configurant » et en cela il s'apparente à celui du récit[26]. De nombreux travaux démontrent que le récit peut contribuer à la fabrication de connaissance, notamment lorsque des récits sont assemblés en matrice narrative[27]. Nous chercherons à montrer que la mise en récit peut être un mode d'action pour la recherche en architecture, notamment quand elle prend appui sur la phénoménologie, et qu'elle peut nous permettre de comprendre la condition passante de l'architecture.

Cette pratique de la mise en récit n'est pas étrangère au système de pensée qu'est l'architecture. Nous voyons d'emblée une très forte analogie entre récit et architecture, sur laquelle, d'ailleurs, nous reviendrons plus précisément. Il y a dans le projet d'architecture une forme de récit. C'est, à travers des plans, des coupes, des images, raconter une histoire fictionnelle qui anticipe sur les espaces, les usages, les temporalités, la destination d'un bâtiment futur, activant les imaginaires, voire ayant pour ambition de construire ou renforcer une identité

[25] Nous suivrons également la démarche d'auteurs comme Vinciane Despret, qui ne se revendiquent pas particulièrement de la phénoménologie, mais qui reconnaissent aussi une adhérence au réel, au phénomène, en assumant une forme d'intersubjectivité et de décloisonnement dans la recherche. Voir DESPRET, Vinciane, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes sud, coll. Mondes sauvages, 2019.

[26] RICŒUR, Paul, *Temps et récit : L 'intrigue et le récit historique*, Paul Ricœur ; T. 1, Paris, Éd. du Seuil, coll. Temps et récit, 2006.

[27] Nous pensons notamment aux travaux de Vinciane Despret avec la matrice narrative, Bruno Latour avec la scientifiction, avec le parlement des choses aussi, ou encore Baptiste Morizot ou Isabelle Stengers, avec des récits multiples et spéculatifs. Voir : DESPRET, Vinciane, *Au bonheur des morts: récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2015. ; LATOUR, Bruno, *Aramis, ou, L'amour des techniques*, Paris, La Découverte, coll. Textes à l'appui, 1992. ; DEBAISE, Didier et STENGERS, Isabelle (éd.), *Gestes spéculatifs: colloque de Cerisy*, Dijon, Les Presses du réel, coll. Collection Drama, 2015.

propre. Une promesse est lancée à travers un récit projeté vers le futur. Ce récit-là est d'ordre *fictionnel*.[28]

En outre, dans la représentation de l'architecture, un plan a quelque chose à raconter, une coupe en dit long. Ils font le récit des volumes, des passages d'un espace à l'autre, des limites et des contours, des percées visuelles, des rapports de proportion de l'ouvrage, récit qui sera doublé de celui du bâtiment s'il est construit. Cet acte narratif porte la subjectivité et l'intentionnalité de l'acte architectural. Il participe aux représentations du monde. Le récit n'est pas seulement un canal de communication, il est un geste de formalisation qui fait tenir ensemble des éléments pour alimenter une réflexion.

L'acte narratif serait donc bien un outil dont l'architecte pourrait se saisir, et le chercheur ou la chercheuse en architecture le pourrait tout autant. Ce travail de recherche tente d'en faire un outil opérant pour fabriquer de la connaissance. La mise en récit est au cœur de notre démarche, elle est un moyen d'appréhender le monde avant toute connaissance théorique, formant une sorte de préconnaissance en écho à la méthode phénoménologique. Elle est aussi, au-delà de la seule description, une action poétique, une action créatrice (*poiesis*[29]), et lui donne une dimension temporelle : la narration rend sensible à l'écoulement du temps, elle est un processus comme l'est le projet d'architecture. Cette action poétique procède d'un double mouvement entre le fait d'intimer quelque chose de façon objective et celui de vouloir agir dans un environnement de façon subjective. Le récit restitue le passage du temps, la part démesurée qu'occupe cette dimension temporelle dans l'architecture comme processus, tout comme dans nos vies.

---

[28] Il y a en effet différents genres narratifs, que l'on peut ranger dans deux grandes catégories : d'un côté les récits relevant de la fiction et de l'autre, les récits non-fictionnels, que l'on peut aussi qualifier de biographiques. Dans la catégorie de la fiction, on retrouve les romans, les nouvelles ou les contes : ce sont des narrations de faits fictifs. Dans le genre du roman, s'inscrivent le roman d'analyse, le roman d'anticipation, le roman d'apprentissage, le roman d'aventures, le roman historique, le roman policier, etc. Dans la catégorie non-fictionnelle, on retrouve l'autobiographie, mais aussi la biographie, la correspondance, le journal, le récit de voyage, le reportage, etc. Le récit a alors un enjeu de dire la vérité, de relater des faits réels. Bien sûr ces deux catégories de genre sont perméables, avec les genres de l'autofiction ou du roman autobiographique par exemple. Si nous poursuivions l'analogie du projet d'architecture avec le récit fictionnel, nous pourrions le caractériser comme roman d'anticipation. En revanche, les récits que nous mettons en œuvre dans notre recherche sont, avant tout, non-fictionnels et de l'ordre de l'enquête, bien qu'ils se permettent, comme nous le verrons, des détours du côté de l'imagination.

[29] Le terme grec *poiesis* signifie « œuvre, création, fabrication » et renvoie au processus de création.

À cette forme particulière du récit s'ajoute une autre « compétence » de l'architecte : l'acuité d'observation, qu'il partage avec les sociologues, les géographes ou encore les ethnologues. L'observation d'un terrain et son analyse sensible, l'immersion dans le site et l'écoute des premières intuitions sont les prémices de la création. Il est nécessaire de se mettre soi-même en position d'observateur·trice, en se rendant « disponible » au terrain. L'expérience spatiale ainsi observée est mise en cohérence, elle se détache sur le fond des informations en profusion qui nous entoure et l'observateur·trice produit un discours à partir de cette expérience, lui donnant une orientation. L'observation en architecture aborde l'objectivité et la subjectivité d'une manière très peu académique. La distanciation nécessaire par rapport à l'objet d'étude pour maintenir un équilibre entre détachement et participation reste importante, mais n'est pas un principe irréductible, puisque le dessein de l'architecte est bien d'agir sur l'objet qu'il étudie.

Quand le dessin d'observation change notre regard, en renversant les conceptions présupposées – on ne voit plus une main avec ses 5 doigts, mais une forme sombre et des tâches claires, des courbes et des couleurs…[30] – la description littéraire opère de la même manière, mais sous une forme écrite. En effet, la description dans un récit s'attache à nommer un environnement, une situation, sur des tons et dans des styles divers. Elle permet un niveau de précision et une attention aux détails qui augmentent le caractère immersif du récit, mais pas seulement : elle peut permettre de nommer autrement les choses, de se défaire des présupposés et ainsi d'engager une réflexion sur la situation donnée.

La mise en récit sera donc notre médium privilégié. Mais si nous employons la mise en récit comme méthode, nous ne négligeons pas le recours à l'iconographie. Outil essentiel de l'architecte, la représentation figurative par l'image complète et accompagne l'écrit : en ce sens, nous utiliserons, avec une certaine parcimonie, la

[30] MERLEAU-PONTY, Maurice, *L' œil et l'esprit*, n° 13, Paris, Gallimard, coll. Collection folio Essais, 1989.

photographie, le schéma, le plan et l'illustration. Ces éléments serviront à illustrer le récit, le contextualiser ou encore le synthétiser.[31]

Le travail de description du réel et la mise en récit de cette expérience constitueront donc notre mode opératoire. Nous interrogerons l'infra-ordinaire, la sous-jacence du quotidien afin de découvrir, au détour de la description, de nouvelles manières de nommer la condition passante. Il est pris pour hypothèse méthodologique le fait que l'acte de raconter et de décrire, de porter une attention fine à ce que l'on ne remarque habituellement pas, cet exercice de nommer chaque chose, précisément, se situe déjà en marche vers une compréhension du réel et un travail réflexif. Nous nous appuierons notamment pour cela sur le travail de Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* et *L'infra-ordinaire*[32], afin de cheminer à travers différentes expériences, bribes de description, vers un champ de réflexion. À cet égard, nous évoquerons aussi Marcel Proust qui dans son œuvre nous fait comprendre la valeur toute particulière de la connaissance que crée la traduction littéraire d'une impression dans un récit.

Il s'agira d'acquérir une certaine lucidité sur ce que la description produit en tant que déploiement de la conscience et de s'appuyer sur l'observation, la description et l'analyse phénoménologique comme méthode pour appréhender le réel. L'accumulation et l'assemblage des descriptions, en tant que collages incomplets, font advenir, par l'imperfection du vécu, l'intuition poétique, par le récit et la latence du quotidien, un véritable travail de recherche, en lien avec un corpus théorique précis. Il s'agit d'extraire de la fulgurance insaisissable des expériences superposées de passages, une transcription intelligible, en marche vers une compréhension et une élaboration du concept de passage.

---

[31] Précisons que les éléments tels que les photographies et les plans ont été réalisés pour servir la production des récits elle-même. En effet, si le récit permet de rendre compte de l'expérience phénoménologique, la photographie, elle, peut renseigner ponctuellement sur l'aspect physique des objets évoqués, leur donnant soudain une existence très réaliste. Le plan, que l'on trouvera uniquement en annexe, est ici contextualisant : c'est un moyen de garder la trace des parcours effectués, pour étayer la méthode déployée. Quant au schéma, il est principalement explicatif : il soutient le propos, il simplifie et synthétise. Enfin, l'illustration reprend chacune des cinq figures de la condition passante. Cinq illustrations, positionnées en intercalaire, évoquent et entremêlent différents aspects de la figure traitée. Nous les avons voulues expressives et actualisées, connotant des significations enchevêtrées à interpréter, comme les figures elles-mêmes.

[32] Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ; Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, La Librairie du XXe siècle (Paris: Seuil, 1989).

Les occasions d'immersion qu'offre une CIFRE

Nous sommes allées à la rencontre de différents types de situations, qui ont été conditionnées arbitrairement par notre propre pratique en agence d'architecture pendant trois ans, dans le cadre de la Convention Industrielle de Formation par la Recherche (CIFRE), et que nous avons envisagées autant comme des lieux à explorer que comme des prétextes à récit et à réflexion. En faisant le récit d'expériences phénoménologiques situées, nous y avons recherché des situations de passage. Ça a été une manière de mettre à l'épreuve l'hypothèse des figures théoriques que nous avons développée pendant ce travail de recherche. En parallèle du travail de mise en récit, rappelons-le, un corpus théorique s'est articulé autour de la notion de passage et nous a amenés à identifier un paysage de figures potentielles. Nous avions postulé que les figures seraient explorées et mises à l'épreuve par la mise en récit pour ensuite pouvoir reconstituer, d'une figure à l'autre, le concept de condition passante à partir de l'expérience.

Nous verrons comment le concept de condition passante se dessinera à partir des figures théoriques à la fois incarnées dans des récits de lieux, des récits de projets et à la croisée de pensées de différents auteurs. Pour chaque figure il s'agit d'aller à la rencontre des lieux, des projets et des pensées.

Le milieu privilégié qui se présente à nous est celui de l'agence d'architecture : milieu quotidien et banal de l'architecte. Nous y investirons un double mouvement : celui du processus de projet en cours et celui de la perception spatiale de l'objet architectural ou urbain sur lequel se projette le processus. Ici, il s'agit de l'agence d'architecture et d'urbanisme DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES, basée à Montreuil, et qui compte une petite vingtaine de personnes. J'y ai passé trois années, en tant que doctorante CIFRE et architecte junior.

L'étude porte sur des projets en cours et des projets réalisés, certains depuis longtemps, des projets d'urbanisme, d'architecture, logements et équipement. Ma position vis-à-vis de ces différents projets varie, selon mon implication. Nous nous intéresserons à trois projets en particulier, situés en région parisienne, principalement dans la petite couronne autour de Paris. Le premier est un projet d'architecture en cours – la réalisation d'une salle polyvalente, d'une salle de danse, d'une maison des associations et de 59 logements à Bezons, du DCE au chantier. Les autres projets sont réalisés. L'un est à Gentilly, un bâtiment de logement, et l'autre à Bobigny, la planification urbaine du cœur de ville. Pour les projets d'architecture, le processus de projet en agence dure environ 2 ou 3 ans.

Pour l'urbanisme, les échelles de temps de réalisation pour un projet de ZAC sont de l'ordre de la dizaine d'années.

Il conviendra de chercher dans les différentes phases du processus des situations où le concept de passage puisse être opérant. La conception est un moment intense d'échanges, pendant lequel une idée se formalise, fait basculer le projet, et, loin d'être linéaire, elle se ferait plutôt par foisonnement, par articulation de fragments pour faire émerger un devenir. Le développement du projet, où l'on précise, concrétise, spécifie, préconise, est fait notamment de nombreux allers-retours avec les différents acteurs. Le chantier est une phase pleine de significations. Passage d'une forme projetée à une forme construite, il cristallise les enjeux du processus et met au jour les jeux d'acteurs. C'est un état intermédiaire entre l'objet conçu et l'objet réel, émergeant au cœur de la ville, pendant lequel on peut encore réajuster, préciser. L'usage a une temporalité éminemment plus complexe, il se lit au quotidien au travers de la vie des gens. Leurs passages animent le lieu, leurs récits le consolident. Le bâti se maintient dans le temps et révèle à celui ou celle qui le regarde ses conditions d'apparition. Il laisse prédire aussi sa ruine.

*

La thèse se divise en deux parties : une première partie méthodologique puis une seconde partie qui détaillera l'argumentaire autour des cinq figures. La première partie a pour objectif de partager et de justifier la méthode mise en œuvre pour théoriser la condition passante de l'architecture. Dans un premier temps, nous expliciterons notre démarche exploratoire faisant dialoguer théorisation et mise en récit. Nous en présenterons les fondements, puis les règles du jeu que nous fixons pour ce travail, le cadre théorique et pratique, le protocole de recherche et les types de récits que cela engendre. Ensuite nous expliquerons ce que le récit peut permettre au vu de la conceptualisation de la condition passante, ce qu'il implique et dans quelle pensée il s'inscrit.

Dans la seconde partie, nous détaillerons chacune des 5 figures de la condition passante de l'architecture, en croisant trois types de récits : rencontre avec les théories, rencontre avec les projets, rencontre avec les lieux. Ce canevas nous permettra d'explorer chaque notion, de la mettre à l'épreuve de situations réelles, tandis que cabotant d'une figure à l'autre, des échos, des ponts pourront naître au fur et à mesure. Nous explorerons ainsi les figures de la marge, de la traversée, la figure du seuil, puis de la ritournelle et pour finir la figure de l'archipel. Dans la

figure de la marge, nous nous pencherons sur les notions d'entre-deux et de potentiel pour approcher l'architecture, pour ensuite décrire le phénomène de bordure. Pour la figure de la traversée, nous nous intéresserons à la traversée spatiale, avec l'image du pont, la notion de trajet et celle de porosité, puis à la traversée temporelle avec l'idée de permanence dans le temps de l'architecture. La figure du seuil sera l'occasion d'explorer la spatialité de l'existence, son architecturalité, et de comprendre l'expérience poétique de seuil. Quant à la figure de la ritournelle, elle nous entraînera du côté de l'habiter, en explorant les tactiques quotidiennes configurant les espaces et en mettant en exergue l'expressivité performative de l'habiter. Enfin, la figure de l'archipel nous fera prendre conscience des interrelations qui se tissent sur un lieu, sur un principe rhizomatique et multiple.

Nous construirons ainsi une pensée kaléidoscopique du passage à partir de nos cinq figures. Il s'agira de souligner l'intrication entre récit et passage et ce que cela signifie pour la condition passante de l'architecture. Et de circuler dans ce paysage ouvert de figures du passage.

PARTIE 1
MÉTHODOLOGIE

Dans cette partie, nous chercherons à montrer l'intérêt méthodologique de notre démarche, agençant mise en récit de situations concrètes et contenus théoriques issus de diverses disciplines. Nous préciserons d'abord la démarche exploratoire de théorisation à partir des cinq figures que nous avons déterminées. Nous verrons pourquoi nous les nommons des « figures » et en quoi elles participent d'une théorisation.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, l'exploration théorique a été menée de front avec une exploration par la mise en récit. Nous allons détailler les règles qui régissent cette action de mise en récit pour la rendre partageable et vérifiable par tous·tes. Pour cela, nous décrirons dans un premier temps le cadre matériel et théorique de l'expérimentation. Le cadre induit par la CIFRE a notamment déterminé les situations observées et décrites. La mise en récit telle que mise en œuvre dans ce travail s'inscrit dans la pensée phénoménologique et il s'agira d'expliciter son appartenance à la phénoménologie de la perception ainsi qu'à celle de l'imaginaire. Nous nous appuierons largement sur Maurice Merleau-Ponty et sa *Phénoménologie de la perception*,[1] qui propose de retrouver le contact naïf avec les choses pour appréhender le réel avant la réflexion, pour percevoir directement le monde vécu. Mais nous verrons que nous parlons aussi depuis la posture de l'architecte qui reste située. En ce sens, mettre entre parenthèses ses connaissances ne signifiera pas abandonner ses compétences, bien au contraire. Ensuite nous établirons le rapport entre perception et imaginaire, le second comme l'écho du premier, ou comme prolongement onirique de l'expérience phénoménologique, en mobilisant Pierre Sansot.

Dans un second temps, nous traiterons du protocole de recherche. De la Banalyse à l'infra-ordinaire de Georges Perec, de l'observation flottante de Colette Pétonnet à la dérive situationniste, nous l'aborderons d'abord par la filiation qu'il entretient avec certains auteurs et courants de pensée pour ensuite énoncer clairement le protocole mis en pratique dans notre travail, selon le type de situation qui se présente.

Une fois les règles du jeu établies, nous nous intéresserons aux implications de la mise en récit pour un travail de recherche en architecture et en l'occurrence pour

[1] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*

en étudier la condition passante. D'abord nous expliciterons l'idée selon laquelle la mise en récit, en tant que mode singulier de compréhension du monde, peut permettre de porter attention à la complexité du vécu. Nous verrons comment, avec Vinciane Despret, le récit peut permettre d'accorder de l'importance aux gestes de cohabitation, pour réapprendre à voir le monde différemment. Pierre Sansot, Jean-Louis Génard ou Gilles Deleuze nous inviteront à déchiffrer les signes, lire les traces et les interpréter. Nous proposerons ainsi de traduire l'expérience perceptive architecturale en récit pour la comprendre. Bien sûr, la notion d'*infra-ordinaire* de G. Perec aura une place importante dans la définition de la démarche. Les petites choses banales méritent qu'on y prête attention, qu'on les raconte, car dans ces infimes traces du quotidien persistent des enjeux auxquels il faut donner une voix. Nous verrons aussi que le récit, en déployant les temporalités du lieu, le fait varier dans le temps, avec P. Sansot ou M. Proust. Le récit, ce faisant, nous donne accès à une compréhension dynamique du lieu, ce qui nous semble propice pour saisir des situations de passage. En effet, c'est bien dans les actes, les dynamiques, dans l'avènement de situations que nous cherchons la condition passante, en tant que condition d'émergence d'architecture. Ensuite, nous approfondirons ce que la mise en récit, en tant qu'agencement ou configuration, peut apporter pour étudier l'architecture. En effet, en rapprochant le processus de formalisation qu'est la mise en récit de celui de l'architecture nous pourrons dire avec P. Ricoeur qu'ils tiennent tous deux du même acte de configuration. En prenant exemple sur V. Despret, nous postulerons que l'accumulation de récits prend son sens dans les connexions qu'elle crée, formant une matrice narrative. Celle-ci est agissante et produit de la pensée. Nous verrons en quoi la configuration des figures du passage peut nous aider à structurer notre raisonnement.

Enfin, en nous appuyant sur les propositions précédentes, et notamment le rapport entre architecture et récit, nous chercherons à montrer que la mise en récit est une méthode adéquate (voire nécessaire) pour explorer les figures de la condition passante de l'architecture.

CHAPITRE I.
UNE DÉMARCHE EXPLORATOIRE

Notre démarche fait dialoguer une exploration théorique autour de la notion de passage d'une part avec de l'autre une investigation par le récit de situations réelles de passage. Ces deux mouvements ont coexisté et dialogué tout au long de la thèse à des intensités diverses. L'activité de théorisation de la notion de passage s'est nourrie de la confrontation continue à la réalité. Et la mise en récit s'est affinée itérativement au contact des différentes théories.

Ce processus de travail se rapproche de l'analyse par théorisation[1]. Celle-ci n'a pas pour objectif la production d'une théorie, mais la production, plus réaliste, d'une théorisation, comprise comme processus itératif. Elle conjugue exploration théorique et investigation empirique pour comprendre un phénomène. C'est un effort de théorisation, dont le résultat ne sera pas une fin en soi, mais un état à un moment *t* d'une élaboration théorique.[2]

Ce cheminement avait pour point de départ des situations réelles qui nous interpellaient et qui demandaient à être décrites pour mieux les comprendre. Nous avons écrit de premières descriptions à propos de ces situations à la manière d'observations flottantes, mises en récit. À mesure qu'elles prenaient de la consistance, nous avons essayé de les thématiser. Cette première étape analytique visait à construire du sens à partir de la description, la reformulation, l'explicitation d'une expérience vécue. En dégageant des thématiques, cette première compréhension a soulevé des questions d'ordre théorique : la question du passage est rapidement apparue comme centrale. Alors des hypothèses émergent et une réflexion se construit petit à petit, notamment dans le champ phénoménologique. Les premières thématisations deviennent davantage des catégories, qui ne sont

[1] L'analyse qualitative par théorisation est décrite dans : MUCCHIELLI, Alex, *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, 3e éd. mise à jour et augmentée, Paris, A. Colin, coll. Dictionnaire, 2009. Pages 206-212

[2] *Ibid.* Pages 206-207

plus seulement descriptives, mais par lesquelles se manifeste une tentative de théorisation.

Dans le même temps, le cadre de la CIFRE apportait des situations nouvelles que nous tentions d'appréhender avec la même démarche de mise en récit. Nous avons alors choisi d'affiner les catégories théoriques émergentes, en déterminant des « figures » de la condition passante. Les figures, dans le sens où nous l'entendons, sont des formes sous lesquelles on représente une pensée abstraite, ici la condition passante, par référence à des concepts plus concrets. La figure est une forme de représentation qui caractérise, qui tente de définir, de donner de la consistance.

Précisons davantage ce terme. Pour la littérature et la philologie, la figure a déjà été longuement définie. En architecture également le terme est beaucoup utilisé. Cet ensemble de définitions déterminera l'usage que nous en ferons.

A. Figures, *figura*, du côté de la littérature et de la linguistique

En littérature, les figures sont des formes et des procédés du récit dont on analyse la structure et l'expressivité. Dans son ouvrage *Figures I*,[3] Gérard Genette, théoricien de la littérature et père fondateur de la narratologie, nous apprend que la figure se situe entre le signifiant et le signifié. Entre ce qui est écrit et ce qui est pensé, un écart se creuse, un espace. Cet espace a une forme, que l'on appelle une figure.

> « il y aura autant de figures qu'on pourra trouver de formes à l'espace à chaque fois ménagé entre la ligne du signifiant (*la tristesse s'envole*) et celle du signifié (*le chagrin ne dure pas*), qui n'est évidemment qu'un autre signifiant donné comme littéral. »[4]

Soulignons dès à présent la *spatialité* de la figure dans la pensée de G. Genette. La figure est donc la forme que prend cet éloignement, ce hiatus entre l'expression simple, réelle, et un langage virtuel. « L'art de l'écrivain tient à la façon dont il dessine les limites de cet espace, qui est le corps visible de la Littérature. »[5]

[3] GENETTE, Gérard, *Figures. 1*, n° 74, Paris, Seuil, coll. Points Série essais, 1993.
[4] *Ibid.* Page 207
[5] *Ibid.* Page 208

On aurait tendance à dire que la figure est un écart par rapport à l'usage courant et direct. Mais cette définition est paradoxale puisque cet écart lui-même est dans l'usage et elle n'est donc pas suffisante pour qualifier ces figures.[6] Celles-ci se distinguent des expressions non figurées par le fait qu'elles ont une modification particulière, elles ont une forme : l'être de la figure tient « dans le fait d'avoir une figure, c'est-à-dire une forme. »[7] L'écart entre le signe et le sens crée un « espace intérieur du langage »[8] qui a une forme particulière. Selon Gérard Genette, « seule l'expression figurée est pourvue d'une forme, parce que seule elle renferme un espace. »[9]

La figure emploie un mot pour un autre comme équivalent. Elle fait percevoir la présence d'un terme et l'absence d'un autre. Cette forme est une surface délimitée par les deux lignes du signifiant présent et du signifiant absent. Le sens exprimé est le même pour les deux termes, mais la signification est différente. La poésie ne dépend pas des sens, mais bien des significations.

> « Toute figure est traduisible et porte sa traduction, visible en transparence, comme un filigrane, ou un palimpseste, sous son texte apparent. La rhétorique est liée à cette duplicité du langage »[10]

Ce n'est pas le contenu qui importe dans la figure, mais bien le *mode d'expression*. Elles n'existent pas par nécessité, par manque de mot approprié pour désigner quelque chose par exemple. Les figures ne sont que des figures d'expression. Elles sont traduisibles et dépendent de la prise de conscience ou non de l'ambiguïté du discours par le lecteur. Ainsi, la figure a un surplus de sens, elle a une connotation. Et la signification seconde de la figure connote une certaine modalité de vision ou d'intention.

---

[6] On peut dire que l'idée de figure comme déviation par rapport à l'usage repose sur une confusion entre usage et littéralité (sens littéral). En effet l'écart est plutôt entre un signifiant et un autre signifiant plus littéral.

[7] GENETTE, Gérard, *Figures. 1*, *op. cit.* Page 209

[8] *Ibid.* Page 209

[9] *Ibid.* Page 210

[10] *Ibid.* Page 211

> « En disant voile pour navire, je dénote navire, mais en même temps je connote la motivation par le détail, le détour sensible imprimé à la signification, et donc une certaine modalité de vision ou d'intention. »[11]

Même une figure usée, comme la voile pour le navire, connote toute de même son appartenance aux conventions et aux codes de la poésie.

Retenons deux caractéristiques de la figure littéraire telle que décrite par Gérard Genette : le mode d'espacement et le mode d'expression. En effet, l'écart entre le signe et le sens crée un espace langagier qui présente une forme singulière, une certaine spatialité, d'une part ; et d'autre part, la figure connote une certaine modalité de l'intention de l'auteur, un mode d'expression, qui apporte une signification supplémentaire. La spatialité de la figure nous frappe bien sûr par rapport à notre discipline : il existerait une architecturalité de la figure, lorsque l'auteur dessine et configure l'espace littéraire créé par l'écart entre le signe et le sens. Mais le mode d'expression interpelle tout autant l'architecture, qui elle-même agence des éléments selon des modalités et des styles d'expression. Nous reviendrons sur la figure en architecture, mais avant, poursuivons l'investigation du terme « figure ».

Si G. Genette associe d'emblée la figure à une forme, c'est que l'étymologie latine du mot le lui permet. En effet, à l'origine, *Figura*, de la même famille que *fingere* (« façonner »), désigne en latin « l'objet façonné » par le modeleur, le sculpteur ou le potier. Le modeleur impose une forme plastique à la matière, une figure, *figura*.[12] Dans *Figura : la loi juive et la promesse chrétienne*,[13] Erich Auerbach s'intéresse aux variations sémantiques de ce terme, advenues à partir du dernier siècle avant J.-C., avec l'hellénisation de la culture latine. En effet, au cours de l'antiquité païenne, le terme prendra, en plus de son sens d'« objet façonné », le sens d'« aspect extérieur » d'une chose ou d'un être, avec une dimension plastique. Le mot perdra cependant cette dimension plastique dès qu'il s'appliquera à des formes lexicales.

Figura et *forma* sont alors employées indifféremment, dans le sens général de forme. Pourtant, *forma* désigne littéralement le « moule ». *Forma* est le moule

[11] *Ibid.* Page 219

[12] « le modeleur, quand il dit "je modèle", impose une forme » AUERBACH, Erich et BUHOT DE LAUNAY, Marc, *Figura: la loi juive et la promesse chrétienne*, Éd. revue et corrigée, Paris, Éditions Macula, coll. Argô, 2017. Page 12

[13] *Ibid.*

creux et *figura* l'objet façonné, le moulage qu'on obtient à partir du moule[14]. Selon Erich Auerbach, l'interchangeabilité de ces deux termes pourtant issus d'objets concrets opposés vient de leur rapide abstraction pour traduire la notion grecque de « forme ». En effet, riche d'un grand nombre de termes pour en désigner tous les aspects en grec, la notion a été traduite en latin à l'aide de ces deux seuls termes, *forma* et *figura*. En l'occurrence *Figura* traduit trois termes grecs différents : *schêma*, *tupos* et *plasis*. Par cette traduction triple, *figura* s'éloigne petit à petit de sa signification originelle (objet plastique façonné) pour celle, plus proche de *schêma*, plus générale aussi, de forme extérieure, d'apparence sensible et de forme grammaticale ou rhétorique. Elle reste tout de même souvent attachée à la signification de marque, d'empreinte (d'un sceau), de trace avec *tupos*. Cette traduction-ci a aussi influé sur le sens de *figura* par l'expression du général, de l'exemplaire. Celle de *plasis* renforce le sens de portrait, statue, effigie, glissant ainsi vers le domaine de la représentation. Elle renvoie également (avec *schêmata*) à la gestuelle des corps humains, aux formes animées[15]. Fort de ces trois traductions, le sens de *figura* acquiert une connotation dynamique, mobile et changeante. Finalement, tout ce qui relève du sensible (nous dirions plutôt de la perception) a une figure. *Figura* évoque la dimension d'apparence, voire d'illusion sensible. Elle évoque la notion de forme perçue.

Le glissement entre la forme et son imitation, la confusion entre l'original et sa copie se retrouvent dans la *figura*. Seul ce terme pouvait prendre le double sens d'« original » et de « copie », soulignant l'identité entre le prototype et sa reproduction.[16] De « copie » à « illusion », *figura* prendra aussi la signification de « rêve » et « fantasmagorie ». Aussi, les poètes se sont emparés des possibilités sémantiques de *figura*, jouant sur le double sens d'original et de copie, ou exprimant la métamorphose, l'imitation trompeuse et illusoire.[17] Dans *Les métamorphoses* d'Ovide, par exemple, *figura* est employée pour désigner ces changements de formes multiples que traversent les héros[18]. La cire malléable

[14] « En fait *forma* signifie littéralement le « moule », étant donc à *figura* ce que le moule creux est à l'objet façonné qu'on en tire » *Ibid.* Page 13

[15] *Ibid.* Pages 14-15

[16] *Ibid.* Page 17

[17] *Ibid.* Page 22 : « Sa capacité à jouer sur les deux sens d' « original » et de « copie », à exprimer la métamorphose, l'imitation trompeuse du rêve, a surtout été développé comme on s'en doute, par les poètes. »

[18] OVIDIUS NASO, Publius et NERAUDAU, Jean-Pierre, *Les métamorphoses*, n° 2404, Paris, Gallimard, coll. Collection Folio Classique, 2006.

prend alors diverses figures tout en restant elle-même. Son aspect extérieur sensible se métamorphose, mais son essence garde sa permanence. Changeante, *figura* devient « copie » ou « signe graphique », « constellation » ou « rêve ».[19]

Mais bientôt, *figura* devient un terme de rhétorique désignant les figures, les attitudes du discours, les niveaux de style. *Figura* sera rapidement privilégiée en rhétorique par rapport à *forma*. Une figure est alors « toute mise en forme du discours qui s'écarte de l'usage courant et direct »[20]. On retrouve cette définition comme point de départ à la réflexion de Genette[21]. De premières typologies émergent pour analyser les figures rhétoriques, donnant naissance au système perfectionné de la théorie des figures du discours.

La *figura* a donc le sens de forme statique ou dynamique, de création plastique, mais également le sens d'aspect sensible changeant, opposé à « l'essence immuable »[22]. Cette connotation de « mutabilité dans la permanence »[23] nous semble appropriée à notre démarche. Le jeu sur le double sens de « copie » et d'« original » (entre moule et moulage) nous apparaît également riche de possibilités.

Le monde chrétien fera usage du terme *figura* avec une signification nouvelle et spécifique. Cet usage s'inscrit dans une conception interprétative de l'Ancien Testament par rapport au Nouveau : les personnages et les événements de l'Ancien Testament sont interprétés comme des prophéties réelles – des prophéties non en mots, mais en actes – annonçant l'histoire du Nouveau Testament. Ces prophéties réelles sont appelées des figures. En effet, pour les chrétiens d'alors, il s'agit d'effacer le caractère judaïque de l'Ancien Testament pour l'intégrer à la chrétienté avec le Nouveau Testament, en cherchant à interpréter le moindre acte raconté

[19] AUERBACH, Erich et Marc BUHOT DE LAUNAY, *Figura*, *op. cit.* Page 24

[20] *Ibid.* Page 27

[21] Cf. *supra* page 41

[22] AUERBACH, Erich et Marc BUHOT DE LAUNAY, *Figura*, *op. cit.* Page 44

[23] *Ibid.* Page 56

dans l'Ancien comme la préfiguration d'un autre dans le Nouveau[24]. Ainsi, Moïse devient la figure annonciatrice du Christ, et l'arche de Noé préfigure l'Église. Erich Auerbach la distingue de l'allégorie et du symbole[25] qui ne rendent pas cette volonté d'interprétation particulière des Pères de l'Église. En effet pour eux, ce qui est raconté dans l'Ancien Testament n'est pas seulement allégorique, mais a tout de même un sens littéral réel, les événements ont une réalité historique en même temps qu'ils prophétisent d'autres événements. L'Ancien Testament est alors considéré comme la préfiguration historique et concrète de l'Évangile.

Nous savons que le terme *figura* renfermait déjà une diversité de significations enveloppées les unes dans les autres (création plastique, mutabilité dans la permanence, jeu sur les deux sens de « copie » et d'« original ») qui, nous allons le voir, en a fait le terme adéquat pour désigner la prophétie réelle. Précisons encore davantage ce qu'est la prophétie réelle ou *figura*. C'est une chose réelle, historique, racontée, qui annonce et préfigure une autre chose, elle aussi réelle et historique. Le rapport de concordance, de ressemblance n'est pas seulement une analogie. Car la deuxième chose annoncée par la *figura* en est l'*accomplissement*. Les deux événements de la relation figurative sont donc la figure d'un côté et l'accomplissement de l'autre. L'accomplissement est qualifié de vérité, tandis que la figure est vue comme une ombre. La figure est donc réelle, mais son ombre cache

[24] Gardons à l'esprit que l'interprétation figurative est souvent forcée et repose sur de vagues ressemblances entre des événements relatés dans l'Ancien et le Nouveau Testament. En outre, cette interprétation disqualifie l'Ancien Testament par rapport au Nouveau, car il ne ferait qu'annoncer provisoirement ce dernier par des figures et des présages, ne valant que dans la perspective chrétienne. Sa signification profonde resterait voilée tant qu'elle n'est pas éclairée par le Nouveau Testament, qui seul révélerait et spiritualiserait la figure par l'accomplissement chrétien. Cet accomplissement abolit du même coup la valeur de recueil de lois et d'histoire d'Israël que contenait l'Ancien Testament. Cette pensée a participé à l'antijudaïsme du christianisme.

[25] L'interprétation figurative se distingue des formes allégoriques par le caractère d'intra-historicité qu'elle attribue à la fois à l'événement signifiant et à celui signifié. Les allégories représentent en général des vertus, des institutions, des passions, mais elles ne représentent jamais un événement précis, réel, pris dans le temps historique. Même l'interprétation allégorique d'un événement intra-historique n'est pas figurative dans le sens où elle ne renvoie pas à un autre événement intra-historique mais plutôt à des représentations mystiques ou morales, dépouillant ainsi l'événement de sa valeur sensible et historique. La figure en revanche frappe l'imagination, parle à nos sens, place le lecteur en intimité avec le récit, elle est vivante. Les formes symboliques diffèrent également de l'interprétation figurative. « le symbole n'est pas seulement l'expression et, en quelque sorte, l'imitation de cet objet : il le contient bel et bien, de sorte qu'il peut lui-même agir et subir par substitution, qu'une action exercée sur lui est assimilée à une action exercée sur le symbolisé, et qu'on lui attribue à ce titre des pouvoirs magiques. » Outre ce pouvoir magique, le symbole est une interprétation immédiate de la vie, tandis que l'interprétation figurative se rapporte à une histoire racontée dans un texte. Voir : AUERBACH, Erich et Marc BUHOT DE LAUNAY, *Figura*, *op. cit.* Pages 65-68.

sa véritable signification qui ne sera révélée que dans l'accomplissement. Les deux événements restent historiques et concrets par les personnages et les choses dans lesquels s'incarne cette signification. L'accomplissement est tout aussi historique et charnel que la figure qui l'annonçait, mais, lui, révèle et accomplit la signification cachée des deux événements. La *figura* porte « le sens de "signification profonde" rapportée à l'avenir »[26], c'est-à-dire qu'elle a une valeur présente, mais aussi une portée et une signification pour l'avenir. Elle est la préfiguration d'un autre événement qui accomplira une vérité cachée. Dans ce cadre, la figure est vivante, concrète, elle n'est pas abstraite et allégorique. L'interprétation figurative d'un texte établit donc entre deux événements ou personnages une relation dans laquelle le premier annonce le deuxième, et le deuxième accomplit le premier. Ces deux éléments sont pris dans le réel et l'écoulement du temps, soit l'existence historique. Et c'est bien l'interprétation qui fait de ces actes réels (qui ne sont ni des concepts ni des abstractions) des actes spirituels.[27]

Alors comment *figura* a-t-elle pris ce nouveau sens de « prophétie réelle » ? Cette signification est d'abord arrivée par le grec avec *tupos*. *Figura* a tiré ce nouveau sens de sa signification d'« aspect, figure », de « constitution » qu'elle avait déjà, dans le sens où les événements de l'Ancien Testament portaient la figure du Christ. Mais les connotations héritées de *schêma* aussi ont survécu : image rhétorique, obscurité et transformation, illusion se retrouvent dans l'opposition entre *figura* et vérité, dans le fait d'interpréter et de dévoiler les figures, dans l'équivalence entre *figura* et ombre. La *figura* comme préfiguration garde un sens d'image rhétorique qu'il faut interpréter, cette fois dans le domaine du réel et de l'existentiel. Elle renvoie à la fois à la signification profonde et à l'apparence trompeuse, l'illusion. Elle est le terme mettant en relation l'histoire littérale et la vérité accomplie. Ainsi les faits, réels et sensibles, restent voilés et réclament une interprétation. La signification véritable est perçue par les humains au travers des diverses figures qu'ils auront à interpréter. Cette signification profonde est déjà figurée en elles. Les figures ont une réalité transitoire et fragmentaire, mais aussi une réalité

[26] *Ibid.* Page 40

[27] Par la suite cette bipolarité figure-accomplissement sera remplacée par trois temps : la *figura* de l'Ancien Testament prophétique du Christ, l'incarnation et accomplissement de la *figura* et enfin l'accomplissement définitif du jugement dernier. Le deuxième temps, l'accomplissement du Nouveau Testament, porte la promesse du jugement dernier. Donc l'Ancien Testament est une promesse figurée, et le Nouveau une promesse consciente et formulée. La première est temporelle et cachée, la deuxième est supra-temporelle et clairement énoncée. Les deux Testaments « dans ces récits prophétiques du passé, esquissent, pour ainsi dire, le dessin des événements futurs ». *Ibid.* Page 50

intemporelle voilée. Selon E. Auerbach, cela illustre la combinaison d'actualité sensible, d'apparence transitoire et d'intemporalité qui caractérise les figures.

Ce que nous retiendrons de cette étude sémantique menée par Erich Auerbach, c'est d'abord le sens de figure interprétative. L'interprétation textuelle est devenue au fil du temps centrale dans la notion de figure. Ensuite, la signification recherchée est incarnée en actes concrets, qui ont une actualité, une réalité perceptive. Enfin, ces faits ont à la fois une apparence transitoire, changeante, et une signification immuable, intemporelle : c'est la « mutabilité dans la permanence »[28]. Avec la *figura*, l'événement interprété garde sa valeur perceptive et historique. La figure frappe l'imagination, parle à nos sens, place le lecteur en intimité avec le récit, elle est vivante.

Quelles sont les implications de ces définitions de la *figure* pour notre théorisation de la condition passante ? En structurant notre raisonnement à l'aide de figures, nous nous attachons à l'apparence perceptive de la condition passante, en prenant en considération ses connotations changeantes, dynamiques, et incarnées dans des faits réels. La figure, telle que nous la développons, a certes un caractère général et intemporel, mais aussi une actualité sensible dans des récits concrets, ce qu'Auerbach nomme la mutabilité dans la permanence. L'apparence transitoire, non définitive de la figure, sa plasticité aussi, nous semblent adaptées à notre exercice de théorisation, parce qu'elles demandent à être interprétées. Ainsi, les figures de la condition passante s'inscrivent dans un héritage littéraire d'interprétation textuelle et dans une démarche de mise en récit. Avec la figure, le récit interprété garde sa valeur expérientielle, phénoménologique tout en préfigurant la condition passante.

[28] *Ibid.* Page 56

B. Figures architecturales, du côté de la représentation

Les emplois riches et vivants de *figura* à l'époque antique décrits par Auerbach ne se retrouvaient pas dans tous les domaines. Selon l'auteur, l'architecte Vitruve utilise ce terme uniquement pour désigner la forme architectonique et plastique, ou à la limite sa reproduction, le plan[29]. Pas d'illusion ni de métamorphose, pas de feinte. La *figura* est strictement plastique et sensible. Et la projection horizontale, le plan, est la figuration du futur ouvrage.[30] Nous retrouvons ici deux sens : celui de forme plastique perçue, mais aussi le double sens de copie et d'original désignant à la fois l'objet architectural et sa représentation. Dans le même temps, le glissement du sens d'« apparence » à celui de « portrait » ou d'« effigie » faisait définitivement entrer le terme *figura* dans le domaine de la représentation[31].

Les figures architecturales telles qu'employées aujourd'hui dans le domaine de l'architecture ont hérité de ce sens vitruvien. Il nous faut pourtant distinguer ces figures architecturales des figures telles que nous les utilisons dans ce travail. Les figures architecturales constituent un genre particulier de représentation. Elles sont à la fois des formes géométriques et des configurations porteuses de sens[32]. Les figures s'agencent et se disposent en une composition, tout en incarnant une intentionnalité. En effet, elles se fondent sur des idées, elles portent des significations qu'elles représentent[33]. Le dispositif architectural est alors un

[29] Nuançons tout de même, le plan vitruvien n'est pas seulement une reproduction, mais aussi la préfiguration, la planification de l'objet architectural : le plan reflète l'intentionnalité de l'architecture (contrairement à l'artisanat). SCHWARTE, Ludger, *Philosophie de l'architecture*, *op. cit.* Page 21

[30] AUERBACH, Erich et Marc BUHOT DE LAUNAY, *Figura*, *op. cit.* Page 24

[31] *Ibid.* Pages 16

[32] PUTZ Dominique, *La figure architecturale : le projet comme dispositif*, Université de Grenoble, 2013, (dactyl.). Page 15

[33] Notons qu'elles ont une forme d'iconicité : elles ne sont pas seulement un signe rapporté à un signifié de manière conventionnelle ; leur forme évoque ce qu'elle signifie, elles représentent une forme. *Ibid.* Page 17 ;
« La puissance évocatrice des images et sentiments associés à ces symboles induit les postures exprimables par les différentes catégories de figures. C'est la capacité de l'architecture à exprimer des analogies et des métaphores liées à l'anthropologie qui est ici considérée. » *Ibid.* Page 23

assemblage complexe de figures élémentaires, qui condense toutes ces significations[34].

Cette vision repose sur l'idée de domaines ou de niveaux de représentation, à partir desquels se conçoit l'architecture[35]. À partir de ces niveaux de représentation, des éléments architecturaux sont pris comme figures, et elles-mêmes sont agencées par des principes d'assemblage pour former des dispositifs architecturaux.

L'architecture est alors considérée comme un processus qui d'abord dissocie des éléments, pour ensuite les ordonner, les articuler comme les éléments syntaxiques d'une phrase ou comme des phrases musicales selon des rythmes et des intervalles : dissocier puis unifier par la composition de formes symboliques[36]. Il s'agit d'autonomiser et de rendre lisible les divers éléments architecturaux, distinguer le mur de la colonne, la paroi de la structure, la baie du mur, l'enclos du parcours pour ensuite figurer, de manière opératoire et selon des principes d'assemblage, ici la vérité constructive, là les intentions ou les significations d'usage. Émergent alors des figures comme celles de l'enclos ou de l'enceinte, du portique, du pont, ou encore les figures du dos, du socle, du vis-à-vis ou de l'enroulement et de l'imbrication[37]. Les figures architecturales ainsi théorisées appartiennent à une vision esthétique du processus architectural, pris comme travail d'écriture formelle. Analyser l'architecture consiste alors à en analyser les structures formelles, leurs intentions et leurs articulations et à y déceler des permanences[38].

---

[34] PUTZ, Dominique, *La figure architecturale : le projet comme dispositif*, *op. cit.* Page 20

[35] Ces domaines varient selon les théories, en s'inspirant de Vitruve qui en dénombraient trois, *firmitas*, la construction, *commoditas*, les usages et *venustas*, la beauté. Dans *La figure architecturale, un enjeu esthétique*, Berger et Eychène parlent de représentation constructive, représentation du récit et représentation de l'antériorité. Dominique Putz, quant à lui, dans *La figure architecturale : le projet comme dispositif*, distingue les niveaux géométrique, fonctionnel et constructif.

[36] BERGER, Patrick et EYCHENE, Christian, *La figure architecturale, un enjeu esthétique*, pré-print Collège International de Philosophie, Saint-Etienne, ENSASE, 1997. Page 3

[37] Dominique Putz propose une lecture de ces diverses figures, en les typologisant. Plusieurs classifications sont possibles. Une première thématisation distinguerait trois types de figures : 1) des figures issues de la géométrie élémentaire (carré, triangle, U) 2) des figures nommées par l'élément architectonique qu'elles évoquent (socle, pont, enceinte, cour) 3) des figures nommées par l'effet architectonique qu'elles expriment (enroulement, pliage). Une autre catégorisation distinguerait 1) les figures de positionnement (vis-à-vis, dos) 2) les figures ménageant un rapport plein/vide (cour, péristyle, entre-deux) et 3) des figures représentant un rapport intérieur/extérieur (limite, enclos, croix). Cf. PUTZ, Dominique, *La figure architecturale : le projet comme dispositif*, *op. cit.* Page 87

[38] BERGER, Patrick et Christian EYCHENE, *La figure architecturale, un enjeu esthétique*, *op. cit.* pages 3-4

Notons que, dans ce système formel fait de codes géométriques, plastiques et de proportions – qu'il soit individuel ou inscrit dans une tradition –, la figure s'autorise des possibilités de transgression et d'altération par rapport à l'ordre ou la norme. Le système de figures peut s'écarter de la référence, la transgresser, la dériver, la montrer absente, tout en modulant cet écart et en jouant avec les permanences. La figure est comme pour la figure littéraire un écart.[39]

L'architecture est bien un mode d'assemblage de figures, ménageant cohérence, juxtaposition ou contradiction. L'architecture est une con-figuration, dans le sens où ce n'est pas seulement une configuration formelle ou composition, mais bien un assemblage de figures porteur de significations[40].

Ce que nous pouvons retenir de la figure architecturale pour notre raisonnement, c'est la possibilité de les assembler les unes avec les autres pour configurer ou architecturer notre pensée. Le fait d'articuler cinq figures différentes pour constituer le concept de condition passante relève d'une démarche similaire à la configuration de dispositifs, qui fait tenir ensemble des éléments hétérogènes pour construire un édifice signifiant. Mais les figures architecturales appartiennent au domaine de la représentation formelle et esthétique et, dans notre démarche, il ne s'agit pas que de cela. Bien que plusieurs de nos figures empruntent certaines caractéristiques à des éléments architectoniques (comme la limite pour la marge, le franchissement pour le seuil, le pont pour la traversée), nous ne nous inscrivons pas dans une pensée de l'architecture comme écriture formelle et codifiée et nous ne cherchons pas à analyser les structures formelles d'un bâtiment et leur articulation. Rappelons-le, notre démarche est, avant tout, phénoménologique et repose sur la mise en récit de situations réelles.

[39] « Codes géométriques, codes plastiques, proportions : tels sont les processus d'unification. À travers eux s'écrit l'écart, que l'on peut définitivement nommer figure, au sens déjà cité de Littré, qui comprend l'idée d'un déplacement et d'une dérivation. Circulant dans tout l'édifice sous des visages multiples, figurée – au sens iconographique – ou abstraite, fragmentée, voire absente, la figure est bien, dans toute architecture, la permanence d'un enjeu esthétique. » *Ibid.* Page 80

[40] PUTZ, Dominique, *La figure architecturale : le projet comme dispositif*, *op. cit.* Pages 31-32

C. Les figures de la condition passante

À présent que nous avons explicité différentes acceptions de ce que peut être une figure dans les domaines de la littérature, de la philologie et de l'architecture, nous pouvons déterminer ce que, pour notre travail, une figure signifie. De la figure littéraire nous avons appris qu'elle peut avoir un mode de spatialité, une architecturalité, lorsqu'un espace littéraire se configure entre le signe et le sens. Son mode d'expression nous en apprend également davantage : les figures sont des figures d'expression, traduisibles et connotant certaines modalités de vision ou d'intention. Ensuite nous avons retenu que la figure semblait adéquate pour raconter des formes perçues, des expériences vécues, incarnées dans des situations réelles, et en révéler des vérités toujours situées, actualisées. La figure, changeante et plastique, se prête à l'interprétation des récits. Ceux-ci conservent leur valeur expérientielle tout en préfigurant la condition passante. Enfin, les figures, porteuses de significations, peuvent être assemblées entre elles pour configurer notre concept de condition passante.

Au cours de ce travail de doctorat, le nombre et la qualité de ces figures ont beaucoup évolué. Aujourd'hui, nous en avons fixé cinq : la marge, la traversée, le seuil, la ritournelle et l'archipel. Elles n'ont pas toutes la même profondeur d'analyse, mais participent chacune à définir une facette de la condition passante. La théorisation de ce concept peut être qualifiée de « con-figuration », ou d'« architecturalisation ».

Et comme nous avons vu que la figure est aussi affaire de représentation, nous proposons dans la seconde partie cinq illustrations, en tête de chapitre : une pour chaque figure de la condition passante. Elles évoqueront différents aspects de la figure traitée. Nous les avons voulues expressives et actualisées, connotant des significations enchevêtrées et ouvertes à l'interprétation, comme les figures elles-mêmes.

Il a fallu définir les cinq figures, les articuler avec des concepts existants et les confronter aux situations réelles, grâce au récit, pour les faire évoluer. En parallèle, nous avons affiné la technique de mise en récit testée pour en faire une véritable méthode d'appréhension des expériences vécues. Les récits, intégrés et analysés au fil de l'argumentaire des cinq figures de la condition passante, ne servent pas d'illustration à un système théorique, mais participent à la théorisation, dans un aller-retour entre théories et situations concrètes. En effet, dans la théorisation en

tant que processus itératif en cours d'élaboration, les récits participent de ce processus et agglomèrent autour d'eux différentes théories qui se recoupent, apportent des nuances, voire se contredisent. Les extraits de récit alimentent la réflexion, de la même manière que leur écriture nous a confrontés à des questions nouvelles, parfois nous a obligés à chercher de nouveaux concepts pour essayer de comprendre, ou nous a carrément amenés à reconfigurer notre argumentaire. Nous les concevons comme une mise à l'épreuve du réel des concepts au fur et à mesure que la théorisation se construit. Nous testons des figures par rapport à ce que nous pouvons extraire des situations réelles rencontrées, et en même temps nous reconnaissons dans ces récits des situations de passage abordées théoriquement ; figures et récits se sont alimentés réciproquement. Bien sûr nous avons sélectionné les extraits que nous jugions intéressants pour les questions que nous nous posions. Nous avons reconnu leur intérêt par rapport à ce que nous pressentions déjà comme alimentant la condition passante.

Cette configuration nous permet d'aborder nos questionnements par plusieurs côtés en même temps : du côté du vécu et de la rêverie avec les récits, du côté de l'imaginaire symbolique avec les figures ou du côté de la théorie avec les auteurs mobilisés. Lentement, avec une attention particulière à la complexité et la singularité de chaque situation, le processus de théorisation a permis de tester plusieurs pistes de réflexion et de les relier entre elles. Les liens se tissent à la fois par le récit et par la théorie.

En faisant appel à différentes pensées, issues de la phénoménologie, de l'anthropologie et de l'architecture et du paysage, nous essayons de « trianguler » notre réflexion : recouper les voix d'auteurs différents, corroborer les analyses des récits par des concepts philosophiques, mais aussi dans l'autre sens mettre à l'épreuve du réel les concepts abstraits. Les situations mises en récit mettent à l'épreuve la construction de l'ensemble théorique au fur et à mesure que se génère la réflexion. C'est une démarche itérative, qui progressivement, par approximations successives, par digressions aussi, parviendra à une conceptualisation de la condition passante.

CHAPITRE II.
RÈGLES DU JEU : LA MISE EN RÉCIT

Pour élaborer cette théorisation, nous sommes parties de situations concrètes. Elles ont pour vocation de mettre à l'épreuve de la réalité l'exploration théorique. Le mode opératoire est assez simple : l'idée est de passer du temps, voire de le perdre délibérément, dans des lieux et situations déterminés dans le cadre de la recherche. En nous rendant disponibles à l'émergence de situations de passage, nous comptions découvrir la condition passante de l'architecture, en tant que commencement ou émergence de possibilités. Pour rapporter ces expériences, nous avons choisi simplement de les décrire, les raconter, de les mettre en récit. La mise en récit peut alors être envisagée comme technique de collecte de matériau empirique. Mais nous allons voir qu'elle est davantage que cela.

Ce n'est pas seulement le récit final qui nous importe, mais aussi, et surtout, l'action de mise en récit, ou mise en intrigue, comme processus de compréhension du monde, comme pratique de recherche. C'est pour insister sur le processus, plutôt que sur l'objet fini, que nous parlerons de mise en récit, voire de narration ou de processus narratif.

Notre méthode de recherche repose sur l'observation de situations données, la description de ces expériences vécues et leur mise en intrigue pour faire sens. Ensuite, l'analyse des récits ainsi produits alimentera la conceptualisation de la condition passante.

Nous allons d'abord exposer le cadre et le protocole de l'expérimentation avant d'aborder les implications possibles de la méthode choisie et de tenter de justifier son intérêt pour la recherche en architecture et en particulier pour la théorisation de la condition passante.

A. Le cadre de la CIFRE, une occasion à la mise en récit

J'ai travaillé pendant trois ans dans le cadre de la convention de recherche CIFRE dans l'agence d'architecture DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES, à Montreuil.

Dans cette agence d'une vingtaine de salariés, la majorité des projets d'architecture est du type logements, régulièrement du logement social, mais l'entreprise conçoit aussi des équipements comme des groupes scolaires ou des équipements sportifs. J'ai pu également travailler sur des projets d'urbanisme. L'agence aborde différentes échelles de projet et cette diversité me permet d'aborder différentes temporalités, diverses implications dans le processus de création, diverses phases du projet.

Dans ce milieu de l'entreprise, l'exploration par le récit s'est portée sur des situations réelles et contingentes. Nous nous sommes intéressées à la fois au processus de projet en cours, à l'agence, et à la perception spatiale de l'objet architectural ou urbain, pour des projets terminés. Choisis quasi arbitrairement, ces sites inconnus ont été mis à l'épreuve, investis, parcourus et racontés. L'investigation a concerné trois projets de l'agence : un projet en cours, à Bezons, et deux projets achevés, à Bobigny et Gentilly. Pour chacun, ma posture change. Concernant le projet d'architecture de Bezons, je suis chargée de projet pour la réalisation d'un équipement (une salle polyvalente, une salle de danse et une maison des associations) et de 59 logements, du DCE[1] à l'achèvement du chantier. À Bobigny, je parcours le quartier du cœur de ville qui a fait l'objet d'une planification dans les années 2000, conçue par l'agence. À Gentilly, je visite les abords d'un projet d'architecture livré en 2013 par l'agence, un bâtiment de logement social. Ces situations sont vues comme des opportunités à l'action de mise en récit.

Si au début de l'immersion en CIFRE nous utilisions sans y avoir réfléchi le terme de « terrain d'observation » pour désigner l'objet de ces mises en récit, nous lui préférons aujourd'hui celui de « situation ». Quand le premier renvoie à un arsenal méthodologique disciplinaire qui peut prêter à confusion sur les attentes de la mise en récit, le second fait référence à la *situation* telle qu'elle a été développée par le

[1] Le DCE, Dossier de Consultation des Entreprises, désigne par extension la période de préparation du dossier d'appel d'offres.

courant situationniste[2], vis-à-vis duquel notre travail entretient une certaine filiation. En effet, selon Debord,[3] la notion de situation est à la croisée de deux régimes de spatialité : d'un côté un espace matériel, fonctionnaliste et mercantile (le régime du spectacle) et de l'autre, un espace ouvert et libre dans lequel une puissance de dispersion autorise l'exploration. Ces deux faces de l'espace coexistent et s'imbriquent. Le régime du spectacle ne parvient pas à faire disparaître complètement son envers, qui subsiste et qui, par son caractère discontinu, ressurgit par fragments[4]. Pour les situationnistes, la dérive permet de construire des situations pour retrouver l'exploration sensible, par le jeu de l'errance.

Nous ne cherchons pas particulièrement à connaître et expliquer le contexte historique ou social des lieux parcourus. Nous nous intéressons plutôt à l'expérience vécue du parcours de tels espaces, nous cherchons à pratiquer le lieu, à le rencontrer, dans une perspective phénoménologique, car c'est le moyen adéquat pour éprouver la condition passante. Nous recherchons des *situations de passage* dans les différentes phases du projet architectural, de la conception à la concrétisation, avec ses pratiques et ses aléas, mais aussi dans les différents moments de la vie d'un objet architectural pris comme monde perceptif, avec ses usages, ses détournements et ses circonvolutions.

B. Le cadre théorique de l'expérimentation

1. Des récits pour décrire des phénomènes vécus

Les récits produits dans le cadre de ce travail s'inscrivent dans une démarche sensible, c'est-à-dire qu'elle a trait aux ressentis perceptifs, ce que je perçois, vois, sens, non pas ce que je pense et juge. Je décris le réel, je ne le construis pas. Il s'agit ici de mettre en exergue une subjectivité de point de vue, non pas d'opinion : je parle depuis un point de vue indéniable, qui est fait de mes

[2] L'internationale situationniste est une organisation politique et artistique réunissant théoriciens et activistes qui, dans les années 60, font la critique de la société de consommation, notamment avec Guy Debord qui crée le concept de société du spectacle.

[3] DEBORD Guy, « Théorie de la dérive », in *Les lèvres nues*, nº 9, décembre 1956 ; MACHEREY Pierre, « L'espace détourné : Debord et l'expérience de la dérive », in *La philosophie au sens large*, 23 juin 2016.

[4] MACHEREY, Pierre, « L'espace détourné : Debord et l'expérience de la dérive », art. cit.

interrelations avec le milieu dans lequel j'évolue ; je ne suis pas un esprit dénué de corps qui se placerait en retrait du monde pour l'observer, à la manière de Descartes. J'observe le monde du dedans. Mon corps est pris dans le tissu du monde, au même titre que les choses qui l'entourent. Il a une certaine prise sur le monde et entretient des relations de dépendances avec lui.

C'est en cela que la méthode phénoménologique de M. Merleau-Ponty intéresse notre démarche, qui tente d'accéder à un type de savoir bien particulier. Maurice Merleau-Ponty traite en particulier la phénoménologie de la perception[5].

Tirant un enseignement des phénoménologues, et notamment de Merleau-Ponty, tout ce que je sais des « passages », même en tant que savoir « abstrait », je le sais depuis mon expérience de ces passages, depuis mon propre point de vue. Ce point de vue, cette perspective sur le monde se situe avant la pensée, avant la réflexion. En effet, la science est une explication a posteriori de l'expérience du monde, et c'est en cela qu'elle vient après. Quand la connaissance s'interpose entre le phénomène et l'observateur, elle nous empêche de percevoir directement le monde vécu.

> « *Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, signitive et dépendante, comme la géographie l'est à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce que c'est qu'une forêt, une prairie ou une rivière.* »[6]

Puisque c'est mon corps qui communique indubitablement avec le monde avant la pensée, la perception et l'espace sont difficiles à appréhender par la réflexion.

Il nous faut donc revenir au phénomène même, « *retrouver ce contact naïf avec le monde* »[7]. Il nous faut décrire l'expérience telle qu'elle est, depuis le point de vue qui est le mien, pour raconter le monde vécu, pour ne pas perdre cette adhérence au réel.

Ma posture est celle de la découverte naïve et déambulatoire, celle de la passante qui se rend étrangère aux situations du quotidien pour mieux s'en étonner. C'est

---

[5] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, n° 4, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2009.

[6] En italique dans le texte, *Ibid.* Page 9

[7] *Ibid.* Page 7, en italique dans le texte.

aussi celle de l'architecte, mais architecte junior, découvrant tout aussi naïvement le monde professionnel et la fabrique du projet.

Dans un premier temps, il ne s'agit donc pas d'analyser, mais bien de décrire. Dans le cadre de cette recherche, nous avons tenté de produire la description la plus riche possible des situations concrètes qui se sont présentées à moi. Il s'agissait de décrire ce fond cohérent sur lequel les actions se détachent, pour atteindre la perception du monde vécu. Ce fond, ce milieu naturel de toutes mes perceptions, c'est le monde réel. Il est solide, déjà là. Et c'est déjà plongée dans le monde que je me découvre, non pas comme un moi intérieur séparé de lui, mais comme « *sujet voué au monde* »[8].

Mais il n'est pas question de se contenter de décrire ponctuellement un lieu et de ne plus jamais y remettre les pieds. La mise en récit de la succession des visites et de leurs descriptions fait au contraire varier l'objet dans le temps et l'espace, accordant à ces phénomènes étudiés toute la profondeur du vécu.

2. La mise en récit, un rapport au monde

Nous l'avons dit, le paradigme de recherche dans lequel nous nous situons est la perspective phénoménologique. Cette approche repose sur la description et la compréhension de l'expérience vécue, de manière intuitive, presque naïve, et avant une quelconque médiation par nos connaissances sur le phénomène. Dans cette section, nous allons expliciter en quoi la mise en récit peut à la fois rendre compte d'un certain rapport au monde, notamment avec la question de l'intentionnalité, et ce, au regard de notre posture d'architecte ; et concilier phénoménologie de la perception et phénoménologie de l'imaginaire.

Après avoir décrit le phénomène, la méthode phénoménologique consiste généralement à faire varier par l'imagination le phénomène étudié pour en comprendre l'essence. Quel élément pourrait-on faire varier sans détruire l'essence du phénomène ?[9] Dans *Poétique de la ville*, Pierre Sansot propose aussi de soumettre l'expérience réelle à la variation imaginative en se demandant par exemple si l'on peut imaginer une ville sans une gare pour éprouver son importance

[8] *Ibid.* Page 10

[9] La méthode de l'analyse phénoménologique est décrite dans : MUCCHIELLI, Alex, *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, *op. cit.* Pages 183-184

urbaine. Pour lui, l'expérience n'est jamais qu'un souvenir d'expérience, et « Nous ne pouvons jamais que comparer et manipuler des souvenirs, des images d'expériences. Ensuite l'imaginaire n'est pas aussi absent qu'il le paraît. »[10] Selon P. Sansot, les expériences imaginaires, comme imaginer l'absence d'un lieu, testent des possibilités, des impossibilités et participent d'une effectuation du lieu, elles font devenir le lieu. Nous avons en effet besoin de faire varier l'objet devant nous pour le comprendre[11]. Dans notre cas, se permettre la digression imaginative et la rêverie, cela permet de tester des possibles. Raconter les lieux dans le temps long, c'est aussi se confronter aux variations réelles qui impactent les phénomènes. Dans cette démarche, l'objectivité est illusoire et, bien au contraire, ce que nous cherchons à investiguer s'inscrit dans une tentative de subjectivité. Pris dans un rapport au monde, c'est à travers un point de vue singulier que nous pouvons appréhender l'expérience vécue.

La posture phénoménologique préconise pour retrouver un contact naïf avec les choses de mettre entre parenthèses ses propres connaissances. Nous associons à ce postulat notre situation singulière d'architecte. Il s'agit alors de mettre de côté les *connaissances* architecturales en tant que *savoirs abstraits,* mais de continuer à mobiliser les *compétences* de l'architecte en tant qu'*aptitudes* du corps. Cela afin de situer[12] notre démarche, depuis des capacités particulières.

En effet, la méthode que nous allons mettre en œuvre dans ce travail se doit de mobiliser certaines compétences de l'architecte. Pour notre démarche, la thèse en architecture ne reprend pas particulièrement à son compte les modes de représentation usuels et privilégiés des architectes (ex. : le plan et le dessin géométral en général, la maquette, la carte, le discours, le croquis…[13]), mais bien davantage les compétences, les manières de faire et de penser des architectes : une confiance dans la subjectivité, l'acuité d'observation en immersion, l'intelligence indiciaire et iconique, la fabrication de récit, le partage du processus de création… et la capacité à emprunter aux autres disciplines. À cet égard, nous aurons recours à la sociologie, la littérature, l'anthropologie et à la phénoménologie. La mise en récit peut être une pratique réunissant ces savoir-faire, en tant qu'elle serait une

[10] SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, *op. cit.* Page 56

[11] *Ibid.* Page 57

[12] Sur les savoirs situés cf. *infra* note n°42 page 69.

[13] Nous n'excluons pas pour autant l'iconographie de notre travail. Nous utiliserons la photographie, le schéma, le plan, et l'illustration. A ce sujet, voir la note de bas de page n°31, page 30.

technique d'assemblage, capable d'articuler ces compétences entre elles. Ces aptitudes sont encore de l'ordre du geste, du corps agissant et percevant[14].

Le récit, dans ce cadre, nous est apparu comme un médium adéquat pour raconter les situations, les actes, les relations à travers une certaine manière de percevoir le monde. L'expression de la temporalité et son potentiel imaginatif aussi nous ont interpellés.

Nous proposons, dans une perspective phénoménologique, de considérer la mise en récit, comme une manière de percevoir le monde et de le mettre en forme, en s'appuyant sur le concept phénoménologique d'intentionnalité. Ensuite, nous verrons que le récit met en exergue l'imaginaire, en tant qu'écho ou prolongement de la perception, et s'en nourrit.

a) Le récit, une manière de percevoir le monde

Selon Maurice Merleau-Ponty[15], nous sommes pleinement et constamment pris dans notre rapport au monde, nous sommes toujours pris dans les fils qui nous relient au monde. Même lorsque nous prenons du recul par rapport à cette familiarité avec le monde, pour le comprendre, nous voyons qu'il est impossible de s'en séparer tout à fait. Parce qu'au lieu d'un esprit absolu et surplombant, je suis une conscience prise dans ce milieu que je cherche à saisir.

Cette conscience se dirige sans cesse vers le monde, elle s'y projette. C'est la question de l'intention que nous abordons ici avec E. Husserl. Il ne s'agit pas de l'intentionnalité d'acte, celle de nos jugements, de nos volontés, mais de l'intentionnalité opérante[16]. C'est l'unité naturelle du monde et de notre vie, notre perpétuel rapport au monde, « l'unique manière d'exister qui s'exprime dans les propriétés du caillou »[17], une certaine manière de mettre en forme le monde.

---

[14] Par exemple, la main qui dessine réagit directement à ce que l'œil voit en train d'apparaître sur le papier, c'est le corps qui agit et perçoit en même temps, qui perçoit à travers son propre mouvement. Dans *Le mystère Picasso* de Clouzot, Picasso nous a montré comment on pouvait laisser de côté les savoirs abstraits du dessin pour se concentrer sur le geste lui-même, sur la compétence corporelle, où, pourrait-on dire, la main voit. Voir aussi *L'œil et l'esprit* de M. Merleau-Ponty. CLOUZOT Henri-Georges, *Le mystère Picasso*, 1956. ; MERLEAU-PONTY, Maurice, *L' œil et l'esprit*, *op. cit.*

[15] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*

[16] *Ibid.* Pages 18 et suivantes

[17] *Ibid.* Page 19

Même un événement qui semble insignifiant exprime en fait « une certaine prise de position à l'égard de la situation »[18]. Les faits sont au premier abord hasardeux, mais dans leur accumulation ils dessinent une certaine manière de prendre position et celle-ci devient un événement dont on peut parler. Nous donnons du sens à ces faits en les reliant entre eux, en les superposant : nous comprenons chaque perspective resituée par rapport à toutes les autres, se rejoignant toutes en un « noyau de signification existentielle »[19].

L'intention, c'est cette manière singulière et existentielle de se lier au monde. Pour comprendre le monde qui nous entoure, on ne peut pas seulement chercher une explication dans l'objet, mais il nous faut aussi comprendre le rapport que l'on entretient avec le monde. L'intersubjectivité est inhérente à cette démarche : le sens apparaît en croisant mes expériences entre elles et aussi avec celles d'autrui.

La démarche phénoménologique tente donc de rapprendre à voir le monde, et ce pourquoi pas à travers la littérature. En effet, le récit, par son exigence, son attention, sa recherche du sens dans la saisie des phénomènes, peut avoir le pouvoir remarquable de signifier le monde.

> « La vraie philosophie est de rapprendre à voir le monde, et en ce sens une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de "profondeur" qu'un traité de philosophie. »[20]

Nous pouvons dire que la mise en récit rend compte de l'unique manière de se lier au monde et d'exister de son auteur·ice. Dans notre démarche, elle intègre les compétences, les manières de faire de l'architecte, la posture de l'architecte qui est la nôtre. En ce sens, la mise en récit est une action située.

b) Récit phénoménologique et imaginaire

La mise en récit s'appuie sur l'intersubjectivité et la manière singulière de mettre en forme le monde qui nous caractérise. Mais la mise en récit telle que nous l'envisageons accepte aussi la dimension imaginaire de la perception du réel. Nous considérerons que l'imaginaire est un prolongement ou une résonnance de la perception. En effet, nous ne cherchons pas à évacuer les représentations et la symbolique que l'imaginaire construit à partir du réel, mais au contraire nous

[18] *Ibid.* Page 19
[19] *Ibid.* Page 19
[20] *Ibid.* Page 21

cherchons à nous en nourrir pour enrichir les figures de la condition passante. Elles-mêmes, en tant que figures, empruntent aux phénomènes vécus des représentations imaginaires et symboliques.

L'imaginaire[21] n'est pas seulement une banque d'images possibles, mais c'est aussi le processus mental – individuel et social – par lequel ces images se créent et se transforment. Il désigne les rêves, les rêveries, les utopies, et les représentations collectives. L'imaginaire peut être considéré comme une activité mentale qui emprunte à la réalité et aux perceptions des éléments qu'elle recombine différemment pour construire un monde hors de la réalité objective.[22] C'est une autre manière de percevoir et de connaître le monde.

Dans *Poétique de la ville*[23], Pierre Sansot refuse une distinction tranchée entre réel et imaginaire. Pour lui, la ville se déplie et se redouble elle-même, à la fois dans le vécu des habitants et dans l'imaginaire collectif : dans un sens, le vécu nourrit l'imaginaire et dans l'autre l'imaginaire donne de la consistance au vécu[24]. Les lieux ont un prolongement onirique qui les constitue tout autant que les habitudes des usagers. Et le travail de Sansot s'attelle ainsi à décrire tous ces différents niveaux d'expériences ou de rêveries. L'imaginaire est ainsi un prolongement de l'expérience phénoménologique, une résonnance qui permet au récit d'habiter le lieu, de se perpétuer après que l'événement ait eu lieu. En effet, nous le verrons plus tard, le récit déploie plusieurs vies : il se préfigure dans les conversations quotidiennes, il se configure dans la mise en intrigue à proprement parler et il se refigure dans la réception par les lecteur·ices[25]. Le phénomène raconté est révolu, mais le récit continue de résonner et de prolonger l'expérience vécue par

---

[21] Les structures et mécanismes de l'imaginaire sont décrits dans : MUCCHIELLI, Alex, *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, *op. cit.* Pages 109-115

[22] « on peut envisager l'imaginaire (…) comme une forme d'activité mentale qui emprunte à la réalité, aux perceptions et aux représentations que nous en avons, des éléments dont elle s'empare, qu'elle combine, associe et modifie pour construire un monde soustrait au déjà vu, un monde sans modèle, dont les lois, la logique, les finalités sont étrangères au monde de la réalité objective (J.-C. Bourguignon). » *Ibid.* Page 109

[23] SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Éd. de poche, n° 512, Paris, Payot & Rivages, coll. Petite bibliothèque Payot, 2009. Page 31

[24] « Nous prétendons que le vécu nourrit, authentifie certaines mythologies (celles des journaux, des rengaines, des romans faciles) et que celles-ci, en revanche, donnent consistance au vécu (les paroles, les marches, les habitudes des hommes de la ville). (…) Nous avancerons la proposition suivante : il est de l'essence de la ville de se déplier et de se redoubler elle-même (…) » *Ibid.* Page 31

[25] Nous expliciterons ces trois moments du récit avec Paul Ricoeur dans le chapitre III, cf. *infra* page 91.

l'imaginaire. En retour, le récit et l'imaginaire qu'il porte donnent au réel une consistance, une épaisseur qu'il n'aurait pas eue sans.

Mais l'imaginaire ne se contenterait pas de nourrir et de se nourrir de la perception. Nous devons souligner ici que l'imagination peut être considérée comme la « matrice originelle à partir de laquelle toute pensée rationalisée se déploie »[26]. Selon Gilbert Durand, l'imagination structure des représentations, des archétypes qui influencent et alimentent le processus de rationalisation lui-même. En effet, dans l'acte de théorisation, des structures figuratives laissent transparaître des manifestations expressives de l'imaginaire. Prenant compte de ces considérations épistémologiques, on peut dire que l'espace de la pensée imaginaire et symbolique est une sorte de vivier de représentations qui structurent les manières de faire de la science et de la philosophie. Durand s'appuie notamment sur la poétique de la rêverie de Bachelard, sa phénoménologie de l'imaginaire et ses amplifications poétiques, pour établir que la compréhension symbolique explicite et exprime le monde davantage qu'une connaissance objective. Mais pour lui, l'activité théorique rationnelle ne se distingue même pas de la pensée imaginaire symbolique, car elles appartiennent à une même activité de pensée : la seconde influence la première et la première, la rationalisation, n'est qu'une structure polarisant le champ des images[27].

La phénoménologie, en opposant à l'objectivité la subjectivité, revient à la perception telle qu'elle se présente à nos sens. Maurice Merleau-Ponty ou Gaston Bachelard aussi ont montré l'action de l'imaginaire dans l'appréhension du réel. L'imaginaire se construit à partir de l'expérience sensorielle et perceptive en transformant les impressions en représentations et en archétypes. L'imaginaire est alors une intention, un rapport implicite au monde, une certaine manière d'entrer en relation avec lui. On retrouve l'idée d'intentionnalité développée par E. Husserl,

---

[26] DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, 11. ed, n° 14, Paris, Dunod, coll. Collection études, 1992.

[27] Gilbert Durand distingue trois structures des images symboliques : la structure schizomorphe (principes d'exclusion, de contradiction ; qui schématise, distingue, analyse) la structure synthétique (principes de causalité ; qui relie, dialogue, synthétise, concilie les oppositions dans une dialectique) et la structure mystique (principes d'analogie, de similitude ; qui confond, mélange, fusionne, accueille l'ambivalence, pénètre). Notre imaginaire se polarise à partir de ces trois structures symboliques, influençant aussi la manière dont les sciences se constituent. L'épistémologie oscille entre des visions schizomorphes qui sectorisent et analysent et des reprises des visions dialectiques synthétiques ou même mystiques, qui la replacent dans une réalité anthropologique. DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Nouvelle éd., Paris, PUF, coll. Quadrige, 2015. Pages 88 et suivantes

mais ici elle est réfléchie à partir du potentiel poétique et créatif de l'imaginaire. Il a ainsi deux versants : d'un côté l'imaginaire se construit à partir de l'expérience perceptive (qu'il alimente aussi) et de l'autre il se dirige vers la création. Certains courants de la sociologie aussi se sont orientés vers la compréhension des phénomènes depuis l'intérieur, dans la banalité de leur vécu. Des sociologues du quotidien et du sensible, comme Pierre Sansot ou Michel Maffesoli, s'intéressent aux imaginaires qui sous-tendent le vécu, plutôt qu'à des schémas structuralistes et fonctionnalistes.[28]

L'architecture est traversée par les imaginaires et les représentations collectives. Elle témoigne de l'imaginaire d'une société, comme du système symbolique de l'architecte. L'imaginaire est le lieu de la relation entre le processus de perception et celui de création. C'est pourquoi nous cherchons à rendre compte de cet imaginaire dans notre travail, dans sa dimension banale et quotidienne, entre espaces perçus et processus architectural. Sans verser dans la fiction, la mise en récit de nos observations autorise tout de même la digression imaginative, la rêverie, la métaphore. Celles-ci sont entrelacées aux impressions et participent de l'expérience vécue. Elles préfigurent aussi des considérations sur le processus de création architecturale.

Nos cinq figures de la condition passante sont nées de la traduction des perceptions du vécu, de cette inextricable relation entre réalité et imaginaire, entre phénomène réel et portée symbolique.

*

Ainsi, le récit rend compte du rapport subjectif au monde du locuteur ou de la locutrice, il rend compte d'une certaine manière de percevoir et de mettre en forme le monde. En ce sens, il est phénoménologique, lorsqu'il laisse transparaître l'intentionnalité, cette manière existentielle de se lier au monde. Dans notre démarche, la mise en récit permet de voir à travers les yeux (ou le corps), les compétences et la posture de l'architecte, en abandonnant les savoirs abstraits de l'architecte, les connaissances historiques, constructives, le vocabulaire architectural, etc. Nous produisons un récit phénoménologique et situé pour l'architecture et pour la condition passante de l'architecture.

[28] MUCCHIELLI, Alex, *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, *op. cit.* Page 110

Le récit est aussi phénoménologique par sa dimension imaginative. La part de l'imaginaire dans la perception est à prendre en considération et fait également partie de notre rapport au monde. L'imaginaire agit en nous en écho à la perception et permet au récit de perdurer après l'expérience. En outre, le récit fait varier le lieu dans le temps ou dans l'imaginaire. En s'autorisant des détours du côté de la rêverie et de l'imagination, le récit des situations réelles de passage donne de la consistance au lieu : il nous donne accès à d'autres facettes, à d'autres possibles qui nourrissent et prolongent notre réflexion, ouvrant des passages entre la phénoménologie de la perception et la poïétique[29].

Nous avons conscience de la dimension ontologique du récit. En effet, il nous apparaît que le récit permettrait aussi de comprendre le rapport de l'être au monde, dans le sens où la mise en récit permettrait de retisser des liens entre les êtres et les choses. Nous l'aborderons partiellement dans la figure du seuil,[30] mais nous ne l'approfondirons pas ici. Ce qui nous intéresse, c'est d'abord le fait que le récit nous aide à comprendre la condition passante de l'architecture.

C. Perdre son temps comme protocole de recherche

Dans cette section, nous présenterons le protocole de mise en récit à proprement parler, en le rapprochant notamment de l'observation flottante et de la dérive situationniste.

Je me suis rendu plusieurs fois sur les sites choisis sur une période d'environ 2 à 3 ans. J'ai opté pour le temps long plutôt que pour la régularité. Le protocole d'action repose sur une observation lente et répétée, attentive aux micro-événements, détails, inflexions qui par l'écriture et la réécriture fait émerger la réflexion. À partir des prises de notes, des souvenirs, de compléments d'information aussi j'écris un récit riche et détaillé qui va modifier mon regard la fois suivante, qui va m'aider à mémoriser, à comparer les impressions, à recomposer les situations et les intrigues. La réitération des récits est primordiale, pour apprendre à voir autrement.

[29] Du grec *poiein* qui signifie « créer, inventer, générer », la poïétique est l'étude des processus de création.

[30] Cf. *infra* page 216

Nous le verrons dans cette section, perdre son temps comme mode opératoire tient de l'observation flottante de Colette Pétonnet, mais surtout du mouvement situationniste, notamment avec le congrès ordinaire de Banalyse[31]. Notons aussi dès à présent la similitude avec le principe d'épuisement d'un lieu par George Perec[32] que nous développerons plus tard.

La mise en récit de ces situations « épuisées » fabrique des nœuds de réflexion, à mesure qu'elle s'écrit. La répétition et l'accumulation des récits (du même parcours, sur les mêmes sites, sur le même projet, etc.) intensifient ces nœuds et les révèlent. Il nous importe de tirer sur de tels fils pour détricoter des notions plus larges, bien que toujours situées.

1. De l'observation flottante…

La posture que nous avons adoptée dans ce travail peut se rapprocher d'une « observation flottante ». Cette méthode que Colette Pétonnet a mise en œuvre[33] pour constituer son ethnologie urbaine consiste, plutôt qu'à mobiliser son attention sur un objet précis, à rester disponible à toute rencontre anonyme, à tout événement possible au cours de ses trajets. Ce flottement lui permet d'étudier l'espace urbain en tant que tel, sans s'attacher à des systèmes relationnels qui, bien que prépondérants en ethnologie, éclipsent la question de la multitude d'inconnus et de l'anonymat qui font, pour elle, le propre de la ville. Il s'agit de se laisser pénétrer par les informations, sans *a priori*, jusqu'à ce que des convergences apparaissent et permettent de comprendre des règles sous-jacentes.[34]

Sous l'espace quotidien et banal, se révèlent ainsi des singularités et des récurrences que l'on peut décrypter. Nous partageons la conviction que cette

[31] La Banalyse est un mouvement créé par Pierre Bazantay et Yves Helias dans les années 1980. Sur le sujet cf. CLAVREUL, Marie-Liesse (éd.), *Éléments de banalyse*, Caen, Le Jeu de la règle, 2015.

[32] PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, n° 70, Paris, Bourgois, coll. Titres, 2008.

[33] PETONNET, Colette, « L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », *L'Homme*, tome 22, n° 4, 1982, p. 37-47.

[34] « La méthode utilisée est celle que nous qualifions d'"observation flottante" et à laquelle nous nous essayons depuis quelque temps, au long des trajets parisiens qu'imposent les activités quotidiennes ou le besoin de mouvement qu'éprouve le sédentaire. 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 repère, des convergences apparaissent et que l'on parvienne alors à découvrir des règles sous-jacentes. » *Ibid.*

méthode, en se détachant des *a priori* et en se rendant disponible, puisse faire émerger des connaissances, et ce même dans les lieux que l'on ne soupçonne pas comme révélateurs parce que trop habituels ou trop étudiés[35].

L'observation flottante de Colette Pétonnet intéresse notre propos, parce qu'elle démontre l'intérêt scientifique de la déambulation au cours de laquelle on se rend disponible au terrain et qui, par là, fait émerger les relations sous-jacentes dans la ville. C. Pétonnet affirme ainsi que cette observation produit une forme de connaissance spécifique à l'objet urbain ayant sa place dans la fabrication de connaissances de son domaine d'étude. La forme de la restitution est révélatrice de ce sur quoi l'attention est portée : le récit détaille les éléments ordinaires et minuscules qui font un fragment de la vie urbaine.

L'observation flottante se rapproche des marches urbaines, qui désignent autant une simple visite commentée qu'une traversée exploratoire de la ville. On pensera également au groupe italien Stalker[36] qui réalise des traversées des périphéries urbaines s'apparentant à la dérive des situationnistes. La dérive, cette technique d'appréhension de la ville que Guy Debord a théorisée, propose une posture proche de la nôtre.

2. …à la dérive situationniste

Notre démarche, en ce sens, est plus active qu'une simple observation : on cherche à se rendre disponible à *la construction d'une situation*. Grâce à cette posture de disponibilité, des liens se créent au fur et à mesure et m'impliquent dans le lieu, des micro-événements s'agencent dans le récit. En quelque sorte, j'attends patiemment que des situations adviennent, que des passages s'ouvrent. Ce sont ces situations de passage qui font récit.

---

[35] Dans son article, pour nous permettre d'éprouver sa méthode, Colette Pétonnet fait le récit de l'observation flottante du cimetière du Père Lachaise, effectuée sur un peu plus d'un mois, et qui se révèle tout à fait apte à dévoiler les secrets des relations anonymes tissées en ce morceau de ville, les histoires des morts se mêlant à celles des vivants. *Ibid.*

[36] Stalker (du nom du film russe de 1979) est un mouvement italien des années 90, entre urbanisme et art. Il s'inspire notamment des situationnistes pour proposer une dérive par la marche en ville, comme manière de réinvestir les marges urbaines.

Voyons comment le mouvement de l'Internationale Situationniste peut éclairer notre démarche[37]. Guy Debord définit la dérive « comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées »[38]. Elle nécessite un comportement « ludique-constructif » qui va permettre de construire des *situations*, c'est-à-dire de faire advenir des aventures. C'est une libre errance où l'on occupe l'espace différemment, en y créant des ambiances singulières. Ces situations sont à la croisée entre un espace normé (appartenant au régime du spectacle) et le surgissement d'un espace en négatif, ouvert au jeu et à l'exploration (permettant la dérive et « la création personnelle d'ambiances éphémères »)[39].

Pour asseoir le caractère scientifique de la dérive et éliminer le hasard, G. Debord nous invite à prendre en considération la relation que les habitants entretiennent avec leur milieu, et avec les représentations et les conditions subjectives que cela implique. Il propose d'étudier les effets du milieu urbain, agissant sur les émotions et les comportements. C'est ce qu'il appelle le « relief psychogéographique des villes »[40]. Prendre conscience de son propre rapport au relief psychogéographique lui paraît nécessaire pour défendre la scientificité de la démarche. Le caractère relationnel de la situation est primordial chez G. Debord *: construire des situations* réside dans la possibilité d'activer des relations entre un milieu et ses habitants. Il s'agit de faire arriver des aventures.

Son protocole est précis, c'est une règle du jeu. Le nombre de personnes, la durée, le climat, le champ spatial sont définis. Guy Debord expérimente également le « rendez-vous possible », dont le protocole est aussi très défini : le sujet doit se rendre seul à un endroit et à une heure fixée par un tiers, pour n'y attendre personne, mais seulement se rendre disponible à la construction d'une situation.

Le congrès ordinaire de Banalyse reprend, dans les années 80, cette perspective situationniste. Dès 1982, un congrès s'est tenu chaque année pendant 10 ans sur

---

[37] Notons que l'Internationale Situationniste, organisation née en 1957 notamment par Guy Debord, provient de l'Internationale Lettriste, mouvement littéraire bruxellois, qui rejetait les avant-gardes de la première moitié du XXe. Les concepts de « dérive » et de « psychogéographie » y sont nés, ainsi que celui de « détournement » (qui remet en question la propriété personnelle et utilise le plagiat). Nous soulignons cette filiation avec un mouvement littéraire, par rapport à notre utilisation du récit dans notre démarche.

[38] DEBORD, Guy, « Théorie de la dérive », art. cit.

[39] MACHEREY, Pierre, « L'espace détourné : Debord et l'expérience de la dérive », art. cit.

[40] « La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit : du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés. » DEBORD, Guy, « Théorie de la dérive », art. cit.

les quais d'une halte ferroviaire isolée, Les Fades, en Auvergne. La seule activité était d'y tenir congrès, en attendant les autres invités à chaque train de la journée, sur le quai de la gare et le cas échéant en les accueillant. L'idée est d'y « contempler le spectacle étrange de la platitude », de s'ennuyer, d'y perdre son temps. Pour les deux universitaires organisateurs, Pierre Bazantay et Yves Hélias, il ne s'agissait pas juste d'une plaisanterie, mais d'une expérimentation pour se confronter au banal et au dérisoire. L'attente des congressistes devenait la matière même du congrès. Celui-ci existait par son protocole formel absurde, institué et affiné au fur et à mesure. Ce geste ludique et humoristique se veut aussi une critique du capitalisme et de la société de consommation, en laissant pour un temps les activités productivistes et en les tournant en dérision, en perdant délibérément son temps, en expérimentant le banal.[41]

Aussi, quand G. Debord cherche à donner à la dérive un caractère de scientificité, il a pour objectif de légitimer comme expérience objective et reproductible sa démarche de libre errance. L'introduction de la notion de « relief psychogéographique des villes » a ainsi toute son importance. Prendre conscience de son influence et s'en détacher autorise la construction d'une situation, surgissant et modifiant l'espace rationnel. La méthode de la dérive se doit de justifier un cadre méthodologique et des règles internes. C'est pourquoi l'intérêt de la dérive pour notre travail réside dans la précision de son protocole, dans l'établissement de ces règles du jeu, qui donnent un véritable cadre à un exercice ludique-constructif.

D. Des types de récits différents

Selon le type de situations rencontrées, nous situons notre approche par rapport à ce que nous pouvons en dire depuis le point de vue où nous nous plaçons. Cette posture variable va nécessairement conditionner le type de récit que nous produisons.

Les premiers récits concernent des projets déjà réalisés par l'agence, à Bobigny et Gentilly. Ceux-ci ont été achevés avant même que je n'arrive dans l'entreprise et ont des histoires qu'*a priori* j'ignore. Ils sont construits et je peux m'y rendre, les visiter de manière plus ou moins approfondie. Je pourrais obtenir des informations

[41] Voir : CLAVREUL, Marie-Liesse (éd.), *Éléments de banalyse*, éd. cit. et BRUN, Baptiste, « Eléments de Banalyse », *Critique d'art*, 2017.

sur ces projets en m'entretenant avec les associés ou collaborateurs ayant travaillé dessus. Ils sont habités, et sont le théâtre de dizaines de vies quotidiennes, en interrelation avec ce qui les environne. Ma première posture vis-à-vis de ces lieux est celle de la passante, c'est la posture de la découverte naïve et déambulatoire, avant d'approfondir ma connaissance du lieu et du projet. Cette posture de découverte sera justement celle de l'approche phénoménologique décrite précédemment, qui s'attache à l'expérience telle qu'elle est, et qui cherche à raconter notre rapport premier au monde avant l'intervention de la connaissance et de la réflexion. La description de ces déambulations, réitérées, sur un site fabrique petit à petit le récit de mon rapport à ce lieu, de ma rencontre avec lui. À travers la description des infimes détails du quotidien, c'est la vie du lieu qui transparaît.

L'autre type de situation à ma disposition s'inscrit dans un projet sur lequel j'ai eu l'occasion de travailler à l'agence, celui de Bezons. L'ensemble de situations rencontrées fait alors l'objet du récit de mon expérience de la fabrication du projet à l'agence. Là encore il s'agit de situations, pas seulement d'un point de vue situationniste, mais aussi en référence aux savoirs situés revendiqués notamment par Haraway[42]. Ma posture est alors celle de l'architecte junior, fraîchement diplômée et découvrant le monde professionnel de l'agence. Là encore, un rapport naïf avec les choses m'aide à poser un regard sur le monde au plus proche du phénomène. Les expériences relatées se passent tantôt à l'agence, tantôt sur le site du projet, au rythme des phases de conception, des visites et des réunions. La démarche reste la même, bien que l'on regarde cette fois l'objet architectural depuis sa fabrication en agence. Je raconte alors la construction de mon rapport à un projet qui se fabrique à mesure que nous agissons dessus.

Chaque situation appelle un récit perceptif et phénoménologique, raconté par un moi plongé dans le monde, indubitablement en rapport avec lui et toujours pris dans ce milieu qu'il cherche à comprendre. Chaque lieu appelle le récit de sa propre contingence, des aléas de son évolution, de ses conditions d'apparition, cristallisé

[42] Les savoirs situés sont une réponse à la conception de l'objectivité scientifique comme universelle et indépendante des circonstances de sa production. Au contraire, Donna Haraway nous invite à interroger la position du·de la chercheur·se, ses limites, les interrelations dans lesquelles il·elle est pris·e, justement pour atteindre une meilleure objectivité. A la suite de courants comme la pensée féministe ou la sociologie des sciences qui s'intéresse aux modes de production de la connaissance scientifique, elle montre que la neutralité scientifique n'est qu'apparente et cache souvent une domination. Sur la pensée de Donna Haraway voir CAEYMAEX, Florence, DESPRET, Vinciane et PIERON, Julien, *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019.

dans les détails et les interstices de l'infra-ordinaire et du banal. Chaque signe appelle à une interprétation qui se trouve tout à la fois dans la personne qui interprète et le signe interprété. L'interdépendance de l'humain avec le milieu qu'il raconte doit s'affirmer à travers une forme littéraire qui la rende lisible.

Ce sont des récits descriptifs de parcours à la fois dans l'espace et dans les projets, qui permettent d'appréhender une situation, de l'apprivoiser d'abord pour ensuite retisser le tissu de relations et d'impressions dans lequel j'évolue. Ils s'attachent à révéler l'infra-ordinaire et les enjeux sous-jacents du quotidien.

1. Parcours dans la ville : protocole et récits pour Bobigny et Gentilly

À Bobigny et à Gentilly, je me rends sur les lieux du terrain d'observation, ignorante de l'histoire du projet. Je me procure l'adresse, parfois un plan, j'identifie la station de métro la plus proche. Une fois sur place je déplie mon plan (si j'en ai un, c'est un plan masse du projet de DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES, imprimé en A4), le quartier est plus ou moins circonscrit, j'essaie de trouver le bâtiment ou l'aménagement, parfois le plan ne correspond pas à la réalité. Je me perds. Je suis la passante anonyme. Lorsque je découvre le terrain, je suis en mouvement, je marche, je porte mon attention sur les espaces que je traverse, j'essaie de retenir mentalement tout ce que je vois, sens, ressens, je consigne dans un coin de ma tête. Dès que je m'arrête, je note directement mes ressentis, sinon je retiens. Il est important d'essayer de fixer mentalement les événements, cela m'oblige à prêter attention à tout ce que je perçois et à les garder en mémoire. Sur le chemin du retour dans le métro, je note rapidement mon parcours, les événements marquants qui, comme un fil rouge, vont m'aider à reconstituer le souvenir de ce qui s'est passé. Le lendemain, je commence l'écriture, à la première personne. En reprenant mes notes, en redessinant le parcours sur une carte, en m'aidant si besoin de *google maps (street view)* pour préciser certains détails, ou encore en faisant des recherches sommaires sur tel ou tel élément qui m'a interpellé la veille. Ces ajouts sont intégrés dans les récits en tant que tels (« je vois cela et j'apprendrai plus tard que… ») s'ils soutiennent la compréhension. Je prends mon temps pour écrire, choisir le mot juste, utiliser le lexique approprié pour exprimer la sensation vécue, me ressouvenir de la personne que j'étais la veille. Je recompose le récit de cette expérience et reconstruis minutieusement l'impression, en me posant toujours la question :« *qu'est-ce que je ressentais à ce moment-là ?* ».

Choisir l'expression littéraire adéquate pour traduire une impression, formaliser une tournure de phrase, découvrir une métaphore, ce sont, à travers la question du style, des gestes plus ou moins conscients qui sont porteurs de sens et peuvent délivrer de manière très directe quelque chose de l'expérience. Alors même qu'ils m'échappent, ces gestes font émerger des relations, des rapports d'analogie, de causalité ou autre, jusqu'alors ignorés. C'est la texture de cette matière, qui en donne toute la richesse, qui donne à voir les entrelacs de significations qui se créent à partir de ces situations, et que l'on ne pouvait pas voir au premier abord. La formalisation amorce une réflexion.

Je ne peux pas faire plus d'un écrit en une semaine. Cette précieuse matière, que je prends soin de compléter, de reformuler, devient un texte complet, une forme finie en soi. La prochaine visite sera l'occasion d'écrire un autre récit distinct de celui-ci, un autre épisode de la série témoignant de mon rapport à ce lieu précis.

Je retourne sur les lieux de nombreuses fois et à des intervalles de temps variés, entre 1 et 3 mois d'intervalle, selon les contraintes de mon emploi du temps, ce qui me permet de saisir le terrain à des époques et des saisons différentes, de tenter de surprendre l'écoulement du temps qui œuvre imperceptiblement à sa transformation perpétuelle. Parfois, j'ai oublié certaines choses, je les redécouvre, je relève ce qui a changé, ce qui persiste.

Je compte sur les micro-événements qui peuvent éclore au hasard de mes déambulations pour m'ouvrir petit à petit ce lieu encore inconnu et inextricable. Parfois, celui-ci se dérobe, un autre m'ouvre les bras. Il peut résister longtemps et puis, à la faveur d'une rencontre par exemple, il craque : s'ouvre alors soudainement une porte, qui me relie directement à cet endroit par des biais insoupçonnés. Et j'avance pas à pas vers ce lieu qui se laisse apprivoiser, déchiffrer. Les signes que j'y décrypte ne sont pas seulement des signes du lieu, je les porte en moi autant qu'il les contient.

C'est ce que j'essaie de montrer dans ce travail : les lieux sont faits de tissus de relations et d'impressions très diverses dans lesquels nous sommes pris. Me mettre en scène dans ce tissu de relations me permet d'approfondir les degrés et la nature de ces relations, de les révéler dans leur banalité. Ce sont ces relations qui font un milieu. L'architecture a intérêt à prendre soin de cela. C'est aussi à travers le récit de ces interrelations que la condition passante va émerger.

Le fait de traduire les perceptions vécues la veille – ou l'avant-veille, ou plus loin encore – me permet de faire jouer activement le souvenir dans l'écriture. Le souvenir et son pendant, l'oubli, font partie de la démarche. Et pour cause, je ne peux pas enregistrer mon ressenti comme j'enregistrerai la voix et les propos d'une personne dans un entretien. Je ne peux pas mettre des mots sur une impression fugace, alors même qu'elle est en train d'agir en moi. Je peux en revanche m'en ressouvenir. Je peux la traduire, en fournissant un certain effort.

Cette posture demande une attention intense, un regard à l'affût du réel. Et l'oubli se charge d'effacer parfois les évidences grossières, ou simplement de générer l'étonnement la fois suivante, avec davantage d'intensité. Parce qu'une fois fixés sur le papier, les détails restent parfaitement arrimés à leur décor. Quand je retourne sur les lieux mes sens cherchent la confirmation de mes souvenirs au point de s'étonner de mes oublis et de remarquer promptement les éléments nouveaux et les métamorphoses. Il arrive aussi que je me trompe, que je confonde et alors je corrige l'erreur la fois suivante ou à la relecture : ça montre aussi quelque chose de la manière de voir évoluer le lieu. Cette répétition du protocole permet d'aiguiser le regard, de s'approprier l'étendue.

Bien sûr, des contingences entraînent parfois des coupures dans la rédaction, et l'écueil est d'oublier cet ensemble de micro-perceptions. Mais le parcours effectué constitue un fil rouge par lequel ressurgit le souvenir des impressions vécues. Comme appelés chacun à leur tour dans une pièce de théâtre, les souvenirs interviennent les uns après les autres le long du parcours, au lieu de tomber dans l'oubli. Le parcours agit comme un fil d'Ariane, voire même comme un piège, un piège à souvenir, en les cartographiant dans ma mémoire. Architecte-araignée de la mémoire, il faut reconstruire le cheminement labyrinthique qui a fixé chaque souvenir à un endroit du parcours. Parce que ma propre limite, l'oubli, est matière du temps, le récit peut m'aider à la dépasser. Paul Ricoeur[43] nous apprend que le récit, en leur donnant un sens, organise les faits et structure l'expérience chaotique du temps. Ici, j'essaie de tisser un récit pour épingler mes souvenirs perceptifs sur un itinéraire et faire coexister des impressions variées dans une succession hétérogène dans le temps et l'espace.

La matière à réflexion pour ma recherche est donc le tissu d'impressions qui me traversent dans les différents lieux et que je raconte dans ces récits. La réitération

[43] RICŒUR, Paul, *Temps et récit : L intrigue et le récit historique*, Paul Ricœur ; T. 1, Paris, Éd. du Seuil, coll. Temps et récit, 2006. Cf. *infra* page 91.

de l'expérience ménage un espace-temps dans lequel des situations peuvent se construire au fur et à mesure.

2. Parcours dans le projet : protocole et récit pour Bezons

Ici, il s'agit d'un projet sur lequel j'ai travaillé au sein de l'agence DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES. Le projet de Bezons est aujourd'hui achevé. C'est une salle polyvalente associée à une soixantaine de logements. Quand je suis arrivée à l'agence, le projet était en phase d'étude, en DCE[44], et j'y ai participé dès mon premier jour jusqu'à la fin du chantier. J'ai pu ainsi avoir une vision assez complète de son évolution pendant cette période, et aujourd'hui le bâtiment est construit et habité.

Je raconte ici un parcours qui est le mien, architecte junior qui débarque dans une agence, qui ne comprend pas encore les enjeux, les acteurs et qui découvre par bribes le processus de projet en agence. Ce parcours du combattant reflète des mécanismes propres au métier, mais aussi une manière singulière de travailler dans l'agence.

S'intéresser au processus de projet, comme une occasion de produire des récits, c'est aussi porter attention à ce qui échappe à la maîtrise de l'œuvre. En effet, les projets produisent aussi des récits qui ne font pas réellement partie du processus de conception tel que voulu par l'architecte. Certains événements lui échappent, bien qu'il soit le maître de l'œuvre. Chercher la condition passante à travers le récit, c'est aussi résister à la projection de l'architecte. Parce que le récit résiste à l'architecture en tant que maîtrise d'œuvre, il montre les moments de déprise du projet. Il raconte les significations qui se construisent malgré l'architecte et que celui-ci n'a pas le temps d'écouter. Le récit corrige la temporalité frénétique du projet et permet, par un ralentissement du temps, de prendre conscience de ce qui se joue. Plus qu'une résistance, la mise en récit est un acte de résilience qui intègre et répare la temporalité du processus et nous l'utilisons pour y déceler la condition passante.

Le protocole est assez différent de celui des terrains existants puisque dans ce cas je suis « infiltrée » comme salariée : à l'agence, disposant de peu de temps

[44] Le DCE, Dossier de Consultation des Entreprises, désigne par extension la période de préparation du dossier d'appel d'offre (voir glossaire).

d'observation, je note mes tâches sur un carnet, sous la forme de listes de choses à faire, mais qui me servent aussi à garder une trace des actions, des étapes, des rendez-vous du projet. C'est à nouveau un fil conducteur pour conserver les souvenirs. Le récit, toujours à la première personne, exploite ce carnet de projet pour recomposer a posteriori l'histoire de ce qu'il s'est passé, à partir des actes, des gestes, de la tâche à réaliser plutôt que par les pièces graphiques produites au cours du projet. Ce qui vient raccorder les événements entre eux, ce qui raconte le processus ce sont les gestes que j'ai effectués ou que j'ai vu faire. Il ne s'agit pas non plus de faire un rapport, et de se contenter des tâches. Il s'agit de mettre en perspective l'action, de chercher dans le détail les moments d'inflexion, de se souvenir des doutes, de comprendre à nouveau ou différemment ce qu'il s'est joué à tel instant. Les rencontres avec les différents acteurs, les réunions, sont riches de signes à décrypter. On peut faire le parallèle avec la manière dont Proust dépeint ses personnages : le narrateur de *la Recherche* déchiffre les enjeux latents entre les personnages, non pas à leur propos, mais à leurs gestes, et à la manière dont ceux-ci les trahissent. On pensera également au théâtre d'Anton Chekhov, où les conversations ordinaires recèlent en fait de gestes et d'intentions cachées qui signifient davantage que leurs mots les enjeux vitaux des personnages. Certains enjeux se décryptent plusieurs mois après, lorsque l'on comprend enfin une cause, un effet, qui se dévoilent enfin. Alors un compte-rendu de réunion peut m'aider à combler les oublis si besoin est. Il s'agit d'une enquête. Et j'avance à tâtons, ignorante des enjeux, décelant des bribes petit à petit. Je recherche les détails, qui, répétés, peuvent être le signe de quelque chose de plus large.

Le récit recompose les enjeux autour de ce projet, les montages techniques, les jeux d'acteurs, il raconte la manière dont je découvre tous ces éléments du projet que j'ignorais, qui est très significative du métier.

L'écriture de ce type de récit est moins systématique que le protocole et les récits pour Bobigny et Gentilly. L'étude de ce projet-ci s'est formalisée tardivement. Je n'ai pas écrit régulièrement dès le début de l'immersion, ce milieu dans lequel je me trouvais plongée résistait à mon entendement. Je n'écrivais que quelques bribes, difficilement. Par la suite, j'ai pu travailler avec une matière de laquelle j'avais eu le temps de me distancier et j'ai pu la comprendre petit à petit. Je revisite les carnets, les comptes-rendus, les documents, les fragments de récits déjà écrits aussi, et explore l'espace du projet d'un point de vue plus lointain. En racontant à la fois des événements anciens et des événements plus récents, mon rapport au temps varie, l'histoire se permet des digressions, des retours en arrière, et cette

confusion raconte le temps du projet, en flux tendu, où l'on ne sait plus depuis combien de temps on est plongé dans tel projet, quelle heure est-il, combien de temps me reste-t-il.

Ces récits ne se découpent pas clairement en épisode, comme les premiers, mais forment un grand continuum qui se développe sur plusieurs mois, voire sur plusieurs années. Le récit raconte donc mon parcours, découvrant, m'immisçant dans un projet, comme je m'immisce dans les lieux existants : un parcours qui cette fois est davantage dans le temps et dans les relations, bien que la posture reste la même. En effet, les deux types de récits ont un certain rapport d'analogie. Pour tous, ma posture est celle d'un rapport naïf au monde, pour mettre en relief les moments où l'objet résiste, où personne n'y prête attention et où les choses se dévoilent sans crier gare, en échos aux choses banales et délaissées de G. Perec[45]. C'est là que se révèlent les enjeux qui nous intéressent. Ce deuxième type de récit reste en quelque sorte un récit de parcours. C'est un parcours dans le processus de projet, un parcours temporel rythmé par les repères chronologiques des phases de la mission de l'architecte. Il se parcourt sur le long terme pour faire le tour du projet et acquérir une certaine expérience.

Le principe d'immersion en agence d'architecture, dans le cadre d'une CIFRE, peut renvoyer à la méthode sociologique d'observation participante. On parle d'observation participante lorsque le·la chercheur·se est impliqué dans le terrain[46]. Cette immersion permet de comprendre des subtilités inhérentes au terrain et de le vivre réellement, tout en posant bien sûr des questions d'objectivité. La grande difficulté est alors de doser la part accordée à la participation par rapport à celle consacrée à l'observation. Si l'implication peut être faible, périphérique, dans l'espoir de rester objectif, elle peut aussi prendre à rebours la notion, en introduisant celle de *participation observante*.[47] Cette inversion n'est pas seulement stylistique, elle peut affirmer l'implication interactionnelle effective de la démarche. Il s'agit de constater avec honnêteté que le problème des intersubjectivités est incontournable, que l'intrication entre le chercheur et le terrain est inévitable et qu'une recherche de ce type ne peut être objective. Dans notre cas, nous éprouvons le besoin de vivre l'expérience phénoménologique du

[45] PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XXe siècle, 1989.

[46] SOULE, Bastien, « Observation participante ou participation observante? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales », *Recherches qualitatives*, 27 (1), 2007, p. 127-140.

[47] *Ibid.*

sujet : devenir ce que l'on observe. Il ne suffit alors pas de déconstruire un système de jeux d'acteurs, mais il s'agit de « se mettre dans la peau de », de comprendre l'expérience vécue en tant qu'acteur.[48]

Si nous devions délimiter le contour de notre démarche méthodologique de recherche avec les mots et dans le cadre de la sociologie, nous pourrions parler de *participation observante* dans le sens de ces deux propositions : d'abord l'affirmation de la primauté de l'intersubjectivité et de l'implication interactionnelle, au détriment de la volonté illusoire d'objectivité ; ensuite l'immersion expérientielle qui cherche à comprendre, par l'expérience phénoménologique, ce que c'est qu'être acteur d'un terrain donné. Si la première est une prise de conscience de l'impossibilité d'une parfaite objectivité scientifique, la deuxième est un décentrement qui prend l'expérience phénoménologique comme source de compréhension.

Nous ne sommes cependant pas dans le cadre méthodologique de la sociologie, puisque les situations rencontrées ne sont pas saisies comme des terrains d'observation des interactions sociales, mais plutôt comme des prétextes à récit pour explorer la condition passante. Ce n'est pas une sociologie des passants dans la ville, mais bien une théorisation du concept de condition passante de l'architecture à travers la mise en récit. Cette forme d'observation que j'expérimente est moins attachée aux jeux d'acteurs dans lesquels je suis plongée, qu'à la capacité à se rendre disponible à la profusion de l'expérience et à l'avènement de situations.

*

Ces récits accumulés représentent un matériau qui va mettre à l'épreuve le paysage de figures du passage développé dans cette thèse. Le récit permet cela parce qu'il fait émerger ces choses que l'on ne voit pas habituellement : l'infra-ordinaire, les gestes inconscients, les figures de style, les enjeux latents, les différentes temporalités, les microévénements, les ambiances de l'expérience vécue, les usages et les indices du quotidien, l'habituation aux lieux ; toute cette matière textuelle enrichie déborde l'expérience parce qu'elle la traduit, et en cela elle fait un effort vers la réflexion. Ensuite, l'analyse de ces récits identifie les figures du passage telles qu'elles s'incarnent dans l'expérience vécue. L'enjeu est

[48] *Ibid.*

de constater si les figures passent l'épreuve du réel et si celui-ci en fait émerger d'autres. C'est un aller-retour permanent entre la découverte des lieux et le développement des figures, qui se doit d'éviter un biais de confirmation illustratif et pourtant qui recherche consciemment les endroits où les figures émergent.

En investissant les figures dans la rédaction du récit pour les faire dialoguer avec le réel, et voir si cela fonctionne, ou en relisant les récits à la lumière des figures, pour tenter de déceler les points d'accroche, je tâtonne à l'intérieur du récit, dont la proposition formelle autorise justement l'aller-retour entre un cadre théorique et des situations concrètes. Hybride, le récit résiste aux catégories et, en fabriquant une forme, il va de la théorie au réel assez librement. En les confrontant dans un même espace, le récit provoque la rencontre des concepts théoriques avec des situations réelles. En racontant des situations où le passage en tant que condition d'émergence et de possibilités infuserait les objets, les pratiques, et les usages de l'architecture, le récit met en crise les hypothèses de travail, met à l'épreuve les cinq figures de la condition passante, bouleverse et alimente un système théorique en construction.

CHAPITRE III.
CAPACITÉS DE LA MISE EN RÉCIT

En quoi le récit peut-il être une pratique de recherche adaptée pour appréhender l'architecture et comprendre la condition passante ? C'est la question qui va traverser ce chapitre. Pour l'appréhender comme une pratique de recherche, nous serons amenés à considérer la mise en récit comme un processus configurant. Nous nous intéressons aussi à ce que le récit permet d'observer dans un lieu, et à ce que cela peut apporter à notre théorisation de la condition passante. Nous l'avons vu, la mise en récit transcrit, notamment dans le récit à la première personne, la situation du sujet pris dans le monde ainsi que sa corporéité. Elle fait cas de la subjectivité de celui qui parle. C'est une démarche active qui s'inscrit dans un rapport au monde, mobilisant dans notre cas certaines compétences de l'architecte.

Dans un premier temps, nous étudierons ce à quoi la mise en récit peut nous permettre de prêter attention : le lieu dans la complexité de son vécu, l'épaisseur du réel. En effet, si l'on accepte de s'ouvrir à certains modes d'attention, on peut tenter de déchiffrer l'expérience infra-ordinaire et la déployer dans le temps. C'est en portant attention à ces situations vécues enchevêtrées et en les décryptant que nous pourrons y déceler les figures de la condition passante de l'architecture.

Dans un second temps, nous essaierons de montrer en quoi la mise en récit est capable de faire tenir ensemble toute la complexité du lieu. Comment agence-t-elle les événements ? Que fabrique-t-elle avec tous ces éléments hétérogènes ? Nous comprendrons que c'est bien le processus de narration qui a ce pouvoir configurant. La mise en récit, en configurant le réel, doit pouvoir nous aider à agencer les figures de la condition passante.

Nous verrons enfin comment la mise en récit participe elle-même de la dynamique de théorisation des figures de la condition passante.

A. Le récit pour porter attention à la complexité du vécu

Que peut le récit en tant que pratique de recherche ? Parce qu'il délivre une certaine manière de voir le monde (un rapport au monde), le récit permet de regarder les lieux à travers des yeux attentifs. En le mettant en récit, nous partons à la rencontre du lieu. La narration nous permet de porter attention à certains événements, et de leur accorder notre attention, pleinement. Ces lieux que nous observons sont les lieux du quotidien, des habitudes, de ce que l'on ne remarque plus. Ces expériences enchevêtrées forment le fond sur lequel se détachent toutes nos actions. L'architecture fait partie du cadre. Elle entretient avec l'infra-ordinaire un lien indéfectible. C'est ce qui constitue la matière de l'habiter. Toutes nos infimes perceptions nourrissent notre rapport au lieu ; l'habitude et la récurrence lui donnent une consistance dans le temps. La mise en récit permet de s'ouvrir à ce monde banal, de déchiffrer les expériences entremêlées, répertorier les micro-événements, déplier les temporalités, traduire le réel, tout cela pour déceler des situations de passage.

Ce que nous cherchons à retranscrire dans ces récits n'aurait certainement pas pu l'être par la photographie, l'enregistrement audio ou la représentation géométrale.[1] Comme tout médium, le récit s'attache à certaines choses et pas à d'autres. La mise en récit nous permet de donner de l'épaisseur à la complexité de l'expérience vécue, spatiale et temporelle, en nous invitant à porter attention aux choses différemment.

De nombreux auteurs ont cherché à décrypter le réel par la mise en récit. Nous cheminerons à la lumière de Vinciane Despret, Pierre Sansot, Gilles Deleuze, Georges Perec ou même Marcel Proust, pour entrevoir l'étendue de ses possibilités. L'habiter, l'expérience spatiale vécue, les temporalités du lieu constituent une dimension de l'architecture que la recherche s'emploie à mieux comprendre. C'est là, mais aussi dans le processus de projet raconté, que nous cherchons des situations de passage. Nous allons voir en quoi la mise en récit peut se révéler être un outil adéquat pour appréhender l'architecture et, en particulier, se saisir de la condition passante.

[1] Sur l'utilisation d'autres médiums dans notre travail, notamment iconographiques, voir *supra* note n°31 page 31.

1. S'ouvrir à d'autres modes d'attention

Pour déchiffrer des situations de passage, il nous faut accorder une certaine attention aux lieux, aux processus et à l'habiter. Vinciane Despret, dans *Habiter en oiseaux*,[2] parle des « régimes d'attention » : elle nous invite à porter attention aux phénomènes, pour voir autres choses que ce que les théories nous incitent à voir, et qui sont pourtant sous nos yeux. Elle montre ainsi que lorsque des chercheurs ont fait un pas de côté par rapport aux conventions scientifiques – « les conditions qui exigent la distance et l'indifférence à l'égard de ceux que l'on observe, ou qui interdisent certaines interférences (…) »[3] –, lorsqu'ils ont développé d'autres régimes d'attention, plus empathiques par exemple, ils ont pu observer autre chose que ce qu'on avait trouvé jusqu'alors.

Elle propose d'ouvrir le champ, de s'ouvrir à d'autres modes d'attention, devenir « capable d'accorder de l'attention ». Il s'agit non seulement de donner son attention, mais aussi de les faire exister, de reconnaître la manière dont d'autres êtres portent attention. « C'est une autre façon de déclarer des importances. »[4]

> « Je suis convaincue, avec Haraway et bien d'autres, que multiplier les mondes peut rendre le nôtre plus habitable. Créer des mondes plus habitables, ce serait alors chercher comment honorer les manières d'habiter, répertorier ce que les territoires engagent et créent comme manières d'être, comme manières de faire. C'est ce que je demande aux chercheurs.
>
> Je dis habiter, je devrais dire cohabiter, car il n'y a aucune manière d'habiter qui ne soit d'abord et avant tout "cohabiter". Et je dis "répertorier", car c'est délibérément le projet le plus modeste auquel je me suis attelée, celui de m'en tenir à lister des "habitudes", qui ne veut pas dire des routines, mais des inventions de vie et de pratiques qui attachent l'agir et le savoir à des lieux et à d'autres êtres. Enquêter à ce sujet, rejouer les évidences, décrire avec curiosité ce qu'habiter suscite comme mises en rapport et comme manières d'être "chez soi". »[5]

Accorder de l'importance à l'habiter – ou au cohabiter pour reprendre V. Despret – voilà ce qui sous-tend ce travail. Répertorier les gestes, les micro-événements du

[2] DESPRET, Vinciane, *Habiter en oiseau*, *op. cit.*

[3] *Ibid.* Page 70

[4] *Ibid.* Page 15

[5] *Ibid.* Pages 41-42

lieu, voici le mode d'action. L'objectif reste d'alimenter la théorisation de la condition passante. Le protocole de mise en récit que nous avons développé pendant ce doctorat avait pour ambition de réapprendre à voir le monde différemment. En accordant notre attention aux micro-événements de la banalité et aux perceptions vécues des espaces, nous avons tenté de raconter la redécouverte du théâtre confus de nos vies quotidiennes.

2. Décrypter les expériences enchevêtrées

À quoi la mise en récit permet-elle de prêter attention dans un lieu ? Le réel est confus, il est embrouillé, compliqué. Il est difficile à appréhender. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la ville n'est pas manifeste et sans surprises, comme pure maîtrise de la nature, elle ne se donne pas au premier regard. Des signes, des traces enchevêtrées, voilà ce à quoi nous nous confrontons dans les situations vécues que nous racontons. Certaines traces peuvent révéler quelque chose. Nous cherchons à les décrypter. « *Que nous cache la ville et pourquoi nous cache-t-elle quelque chose ?* (…) comment et pourquoi faut-il l'explorer ? »[6] demande P. Sansot, et surtout pourquoi la ville est-elle difficile à appréhender ? Pour Pierre Sansot, la ville est un palimpseste, que l'on ne peut aborder que par des perspectives, et dont les pratiques sociales recouvrent le véritable sens. Voilà pourquoi il nous faut la décrypter en « *[emboîtant] les perspectives les unes aux autres, selon un ordre réussi* »[7] et sans chercher à réduire la contradiction entre une ville qui se manifeste et une ville qui se cache.

À la manière d'un détective ou d'un archéologue, il me faut donner un sens aux traces, et pour cela il me faut apprendre à les lire. Michel Serres dans *Darwin, Bonaparte et le Samaritain, une philosophie de l'histoire*[8] se demande dans quel langage parlent les choses du monde. Pour les comprendre, il me faut apprendre la lecture des signes comme le chasseur ou le pisteur a appris à lire, à déchiffrer, l'empreinte codée du sanglier. Michel Serres dit que l'écriture est le *trait* de tous les êtres, vivants et non vivants, qui tous écrivent « sur les choses et entre eux, les

[6] SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, *op. cit.* Page 78, en italique dans le texte.

[7] *Ibid.* Page 80, en italique dans le texte.

[8] SERRES, Michel, *Darwin, Bonaparte et le Samaritain: une philosophie de l'histoire*, Paris, Éditions le Pommier, coll. Essai le Pommier !, 2016. *cité par* DESPRET, Vinciane, *Habiter en oiseau*, *op. cit.* Page 31

choses du monde les unes sur les autres ». [9] L'océan écrit sur la falaise, les bactéries écrivent sur nos corps. Le monde est *donné* à lire, c'est un ensemble de traces dont le sens est à déchiffrer.

L'architecte, en visite sur un nouveau terrain, recherche aussi des indices à déchiffrer. Dans ce cas, son observation a pour but l'action sur le site même : sa transformation. En immersion, il·elle cherche à établir une analyse sensible : se rendre disponible au terrain, être à l'écoute de ses intuitions, déceler des usages à travers des postures ou des interactions, comprendre les ambiances, les points de vue, identifier des limites, enquêter sur les traces d'appropriations ou encore révéler les temporalités du lieu… Il s'agit de faire émerger de l'expérience et de sa profusion d'informations, des indices que l'on va organiser ensuite en discours pour donner une orientation aux prémices de projet. Cette manière de faire particulière, qui s'attache aux indices de l'expérience, aux traces, ne se limite pas à l'étude du terrain. Le projet se nourrit aussi d'expériences spatiales, lorsque nous sommes cette fois du côté de la réception de l'architecture : l'architecte apprend à regarder, non seulement à travers le langage architectural et l'identification de ses codes, sortes d'indices stylistiques, mais aussi en se questionnant sur l'espace vécu, sur ce que sa propre perception peut lui apprendre.

Pour Jean-Louis Génard[10], la pratique de l'architecture relève d'une « intelligence indiciaire ». C'est pour lui une forme d'intelligence qui fait parler l'indice, ce qui est tout à fait différent du discours argumentaire habituel pour une discipline académique. Le projet ne serait donc pas discursif et propositionnel et il aurait recours à une palette de savoirs non théoriques. Cette proposition repose sur le postulat d'une pluralité de l'intelligence, qui s'exprime de différentes manières. En plus d'une intelligence discursive et propositionnelle, il y aurait une intelligence matérielle qui concerne la fabrication, la création (*poiesis*), mais aussi une intelligence associative qui fonctionne par évocation plutôt que par démonstration, et une intelligence de réflexivité, qui invente des manières de faire participer autrui.

En école et en agence, l'apprentissage de la pratique par l'expérience est selon J-L. Génard le signe d'une forme d'intelligence particulière, qui ne pourrait se traduire

[9] DESPRET, Vinciane, *Habiter en oiseau*, *op. cit.* Page 31 *citant* SERRES, Michel, *Darwin, Bonaparte et le Samaritain*, *op. cit.*

[10] GENARD, Jean-Louis, « Penser avec Peirce la conception architecturale », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 62, 2018, p. 109-135.

uniquement en termes discursifs. Aussi, l'intersubjectivité indéniable de la praxis en architecture comme la dimension cognitive de la création témoigne d'une pluralité des savoirs pour la discipline.

Il s'appuie pour cela sur Jean-Marc Ferry[11] qui dénombre trois formes d'intelligences – elles-mêmes basées sur la sémiotique peircienne[12] – qui intéressent en particulier l'architecture : l'intelligence symbolique (lien conventionnel entre la chose et son signe), l'intelligence indiciaire (lien causal entre l'indice et ce dont il est l'indice) et l'intelligence iconique (savoir associatif, homologie). Il considère que l'architecture mobilise ces trois formes d'intelligence. Par exemple, on peut rapprocher le mode iconique de l'habitude qu'ont les architectes de nourrir le projet d'architecture par des collections d'images, de textes, sans rapport direct, mais qui forment pourtant une constellation d'associations d'idées, une sorte de magma culturel. L'indice, quant à lui, marque la causalité entre l'indice et ce dont il est l'indice, comme la fumée est l'indice du feu. Carlo Ginzburg[13], inventeur du « paradigme indiciaire », parle de « trace » : cette forme indiciaire d'intelligence serait une compétence des métiers de paléontologue, de policier, d'archéologue… et d'architecte ! L'intelligence indiciaire rappelle la manière dont les architectes contemporains cherchent sur un site donné les indices, les traces du contexte, qui feront émerger des enjeux et des formes pour le projet.

Sans entrer dans le détail de la proposition des formes d'intelligence de Jean-Louis Génard, nous pouvons déjà reprendre à notre compte cette forme de l'indice, de l'enquête que nous pouvons reconnaître dans notre pratique de l'architecture, à la recherche de traces logées dans l'infra-ordinaire, dans les phénomènes quotidiens et apparemment insignifiants, laissant une grande part à l'intuition. Cette manière de faire, nous la considérons comme une compétence non seulement de l'architecte, mais aussi de l'architecte-chercheur.se, et comme une aptitude qu'il est judicieux de mobiliser pour ce travail de recherche, somme toute en architecture.

---

[11] FERRY, Jean-Marc, *Les grammaires de l'intelligence*, Paris, Cerf, coll. Passages, 2004.

[12] En effet, pour élaborer son concept d'*abduction*, C. S. Peirce dénombre trois types de signes : le symbole, l'indice et l'icône. Cf. PEIRCE, Charles Sanders, DELEDALLE, Gérard et GIREL, Mathias, *Écrits sur le signe*, n° 822, Paris, Éditions Points, coll. Points, 2017.

[13] GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces: morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, coll. Nouvelle bibliothèque scientifique, 1989.

Dans un tout autre registre, Gilles Deleuze propose aussi de déchiffrer les signes. Dans *Proust et les signes*,[14] il tente une lecture philosophique de Marcel Proust, autour de la notion de signes. Le récit d'apprentissage qu'est *À la recherche du temps perdu* est pour lui une exploration des signes, en quête de la vérité. La recherche de la vérité ne se fait pas de bonne volonté (méthode, philosophie), mais se trahit à des signes involontaires (contraintes et hasard).[15] Le narrateur dans son parcours initiatique discontinu et non linéaire va interpréter, déchiffrer les signes, comprenant petit à petit que ceux-ci sont à la fois dans l'objet et dans le sujet. Le signe, « fortuit et inévitable » (hasard et nécessité) le force à penser, il fait violence à la pensée et le narrateur se retrouve involontairement poussé à interpréter, expliquer, développer, déchiffrer, traduire un signe. Dans un tel monde de hiéroglyphes, penser c'est interpréter, c'est traduire. C'est déplier des vérités. En cherchant à traduire l'impression, on vient ainsi éclairer le vécu après coup. Selon Marcel Proust lui-même, pour ne pas perdre de vue la substance de l'impression véritable, il faut s'astreindre « à faire passer une impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation, à l'expression. »[16] Il s'agit là d'un travail vers la connaissance qui passe par la recherche de l'expression littéraire adéquate plutôt que l'élaboration préalable de théories. Cette recherche nécessite de se détacher de la manière habituelle dont nous nommons nos sensations, lorsque nous laissons de côté, comme quelque chose d'inexprimable, l'impression profonde et que nous partageons un avis (d'érudit), c'est-à-dire lorsque nous négligeons cette impression. Il s'agit donc de révéler cette impression, de la traduire. Traduire ce qui existe déjà en chacun de nous.

Déchiffrer des signes, lire les traces, traduire, interpréter… Cette vision partagée par ces différents auteurs décrit le monde comme un livre écrit dans une langue inconnue qu'il faudrait traduire. Le réel se donne à lire, si l'on prend la peine de porter attention au langage des choses, si l'on cherche à traduire l'expérience pour pouvoir l'interpréter. La mise en récit, entre autres, est un moyen de traduire des impressions, de décrypter des traces, de décrire les événements, d'emboîter les perspectives de la ville les unes dans les autres. Quelles sont-elles, ces traces qui nous permettront de déchiffrer la condition passante de l'architecture ? L'ordinaire

[14] DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, n° 219, Paris, Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 1996.

[15] *Ibid.* Pages 24-25

[16] PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. Le livre de poche, 1954.

des petites choses qui paraissent insignifiantes, qui se répètent, que l'on ne remarque plus forme le fond du vécu. Les signes du quotidien sont sous-jacents, et contiennent pourtant le sens et la richesse de nos existences. Si l'architecture participe de ce fond vécu, en tant que théâtre de nos existences, on peut faire l'hypothèse que pour déchiffrer et traduire la condition passante de l'architecture, il nous faut interroger l'infra-ordinaire.

3. Porter attention à l'infra-ordinaire

La notion d'infra-ordinaire a été créée en continuité avec une pensée sur le quotidien construite à partir de Roland Barthes, Michel de Certeau, ou encore Henri Lefebvre, notamment au regard des trente glorieuses et de l'avènement de la société de consommation[17]. C'est au cours de discussions entre Georges Perec, Jean Duvignaud et Paul Virilio pour la revue *Cause Commune* que les termes d'infra-quotidien et d'infra-ordinaire vont émerger[18].

En 1973, dans son texte « Approches de quoi ? » (paru dans *Cause Commune* puis repris dans son livre *L'infra-ordinaire*[19]) Georges Perec en propose une mise en pratique claire et manifeste qui fait écho à son travail réalisé et futur. Son propos, très concis, affirme tout d'abord un décentrement par rapport aux discours dominants des médias qui ne relaient que les événements extraordinaires, insolites ou scandaleux « comme si la vie ne devait se révéler qu'à travers le spectaculaire » – D. Schilling soulignera ici la référence à la société du spectacle de G. Debord et des situationnistes[20] – laissant dans l'ombre ce qui est véritablement essentiel : le quotidien. Ce quotidien parfois insoutenable dont les médias ne parlent qu'à l'occasion de crises ponctuelles. Pour Georges Perec, « Les journaux parlent de tout sauf du journalier »[21].

Ainsi, loin du sensationnel qui sature l'espace de mots et de significations, G. Perec propose de questionner ce quotidien qui passe et recommence chaque jour, d'interroger le banal, l'ordinaire qui va de soi, l'habituel auquel nous ne prêtons

[17] Nous reviendrons sur la pensée du quotidien dans le chapitre sur la figure de la ritournelle, cf. *infra* page 252.

[18] SCHILLING, Derek, *Mémoires du quotidien: les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

[19] PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, *op. cit.*

[20] SCHILLING, Derek, *Mémoires du quotidien*, *op. cit.*

[21] PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, *op. cit.* Page 10

généralement pas attention, et dont nous perdons le sens à force de le vivre sans y penser. Mais alors « comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? »[22]

Il nous faudrait prendre en considération les questions, les signes et micro-informations dont l'infra-ordinaire est porteur, retrouver une attention à notre vie, notre corps, notre espace, y déceler les drames latents, et leur donner du sens.

> « Comment parler de ces "choses communes", comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes. »[23]

Georges Perec nous invite à déconstruire les évidences, retrouver une sorte d'étonnement devant les choses habituelles pour dévoiler le quotidien. Interroger ce qui est sous-jacent. Interroger « la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils (…) » et décrire, faire l'inventaire, questionner[24]. Questionner ce qui semble trivial et futile : « c'est précisément ce qui les [ces questions] rend tout aussi, sinon plus, essentielles que tant d'autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité. »[25] Dans les infimes histoires du quotidien se trament, sous-jacents, des enjeux plus larges, des vérités latentes auxquelles il faut donner une voix.

L'ouvrage de G. Perec, *L'infra-ordinaire*, se poursuit d'ailleurs avec le très beau texte « La rue Vilin » qui rapporte la métamorphose d'une rue de Paris, la rue Vilin, où G. Perec a vécu enfant. Au fil des expropriations et des démolitions, la chronique qu'il en fait témoigne de la disparition d'un quotidien, d'une ambiance, d'une époque. Le lecteur prend alors conscience que ce quotidien, si banal et si dérisoire, est tout ce que nous avons de plus précieux lorsqu'il est prêt à sombrer dans l'abîme de la destruction et de l'oubli. Georges Perec, en témoin, en chroniqueur, tente de sauver du néant des parcelles d'existence. Il nous dévoile la profondeur du sens que le quotidien renferme, sa richesse aussi. Il démontre que les détails infimes de l'infra-ordinaire peuvent annoncer à eux seuls des tournants, des ruptures

---

[22] *Ibid.* Page 11

[23] *Ibid.* Page 11

[24] On notera la postérité des idées de Georges Perec notamment avec la démarche de Jean-Christophe Bailly, qui, par exemple dans *La phrase urbaine,* propose des « échantillons » de matériaux et raconte ce qu'ils lui évoquent. Voir BAILLY, Jean-Christophe, *La phrase urbaine : essai*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Fiction & Cie, 2013.

[25] PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, *op. cit.* Page 13

imminentes, mais aussi garder la trace de transformations passées à des échelles bien plus vastes.

L'architecture participe de ces traces sous-jacentes, ces signes qui fabriquent l'infra-ordinaire et notre tâche est de les déchiffrer. Avec la mise en récit, nous cherchons à appréhender la complexité du lieu ordinaire, l'épaisseur du réel. Décrire les phénomènes, raconter la rencontre avec le lieu, pour ensuite le décrypter. C'est en racontant les lieux au fil de nos visites que nous prêtons petit à petit attention à l'infra-ordinaire. Et c'est bien dans l'infra-ordinaire que nous cherchons des situations où la condition passante de l'architecture soit visible. C'est donc la mise en récit qui nous permet de porter attention à l'infra-ordinaire du lieu. Mais elle fait davantage, davantage que la description par exemple. Intuitivement, en réalisant des récits, nous sentons que la mise en récit agit, qu'elle met au travail la pensée, elle engage la réflexion. Alors comment procède-t-elle ?

4. Déplier des temporalités

Pour connaître un lieu, nous dit Pierre Sansot, il faut le déployer dans le temps et l'espace. Le récit descriptif permet ce déploiement, en faisant varier l'objet sous nos yeux, en portant attention sur ce que le réel a à nous apprendre. La mise en récit pourrait nous aider à comprendre la condition passante de l'architecture dans sa dimension temporelle.

> « *Si l'exemple ou la description ont une telle importance dans notre travail, c'est parce qu'il faut tenir compte d'une durée des lieux qui ne se résume pas et dont il faut attendre qu'elle fructifie au mieux.* Tant que nous n'avons pas fait varier l'objet devant nous, nous ne savons pas ce qu'il est. L'exemple n'illustre pas une vérité dont nous serions déjà en possession ou une essence que nous connaîtrions déjà. *Il se confond avec l'effectuation du lieu* dont nous avons à prendre la responsabilité. Oui, *le réel*, et, par-là, nous entendons tout ce que nous pouvons rencontrer selon les diverses modalités de l'expérience humaine, *a quelque chose à nous apprendre*. »[26]

Dans le cadre de notre expérimentation, en racontant de manière récurrente les trois lieux et projets sur une période de 2 à 3 ans, nous cherchons à faire exister la

[26] SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, *op. cit.* Page 57 (en italique dans le texte)

durée des lieux. Le récit qui en résulte rend compte de cette variation phénoménologique, réelle ou imaginative, nécessaire pour mieux comprendre le lieu, non pas de manière statique, mais bien de manière dynamique. La mise en récit elle-même fait exister la temporalité du lieu, elle effectue le lieu dans sa dimension temporelle. Le récit déploie le cours des événements et l'agence selon une temporalité. Il agit sur le réel : le récit fait varier le lieu dans le temps, il *fait* lieu.

Aussi, pour Marcel Proust[27], le récit de l'impression vécue est une recherche de la vérité parce que la sensation fortuite, mêlée aux souvenirs du sujet, et bien que subjective, parle avec authenticité de la réalité de notre condition. Marcel Proust oppose l'impression au travail de l'intelligence, au raisonnement logique, qui, bien que justes abstraitement, ne sont pas de l'ordre du vécu. En revanche, le récit de l'impression, parce qu'il appelle le passé et l'avenir de celui qui ressent, admet la dimension temporelle du vécu. L'impression est véritable pour M. Proust parce que la réalité est un certain rapport entre des sensations et les souvenirs qui nous entourent, elle est, pourrions-nous dire, notre rapport au monde dans le temps. Le temps vécu fait appel à la mémoire involontaire du sujet et à d'autres modes de penser que le travail de l'intelligence. L'impression fait alors surgir le sujet dans la complexité de sa propre durée[28]. Dans le récit fait d'impressions, le temps humain et ses contingences sont rendus visibles. Le récit restitue le passage du temps et il montre la part démesurée qu'occupe la dimension temporelle dans tout processus.

Le récit n'est pas une description, qui couperait tout lien entre présent et passé, mais il contient au contraire l'épaisseur du temps, le souvenir et l'oubli. En effet, une observation brute mutilerait l'impression parce qu'elle ne comprendrait pas la dimension temporelle, pourtant primordiale. Pour notre travail, le temps vécu, c'est la matière première du récit.

Le temps vécu n'est pas le même que le temps du projet, qui n'est pas non plus celui des phases contractuelles (DCE, EXE, CHANTIER, etc.) ni celui de la vie du bâtiment. Une multitude de temporalités se déploient et se superposent dans le récit. Celui-ci recompose le temps en réagençant la succession d'événements multiples, en faisant coexister des temporalités différentes pour donner une unité à l'intrigue. Le récit, en dépliant les temporalités du lieu, le fait donc varier dans le

[27] Pour Proust, l'impression est le seul « criterium de vérité ». PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé*, *op. cit.*

[28] On retrouve ici encore la dimension ontologique du récit cf. *supra* page 64

temps. Il nous permet de le comprendre de manière dynamique. Encore plus, le récit effectue le lieu dans sa dimension temporelle.

Il me semble que la question du déploiement des temporalités du lieu trouve son meilleur exemple dans la bande dessinée *Ici* de Richard McGuire[29] : c'est un enchevêtrement de plusieurs histoires se déroulant dans un même lieu sur plusieurs siècles, de l'apparition de la vie sur Terre à aujourd'hui. On découvre d'abord un intérieur domestique où des fragments d'histoires de vies se sont succédé. Puis, petit à petit, le temps s'étire, les périodes sont de plus en plus éloignées et de nouvelles histoires font échos aux premières qui continuent pourtant d'exister dans l'espace de papier, en poursuivant leur intrigue. Le héros, le personnage principal de cette BD, c'est ce lieu, traversant les âges.

Ainsi, le récit, en s'ouvrant à d'autres modes d'attention, nous permet de porter attention à la complexité du vécu, même dans la banalité de l'infra-ordinaire, et à en déployer la temporalité. Mais comment procède-t-il ? Quel est ce processus qui agence les événements entre eux pour leur donner une forme narrative ? Et surtout que fabrique cette mise en récit qui pourrait alimenter notre recherche sur la condition passante ?

B. Agencement et matrice narrative pour configurer les figures du passage

La mise en récit, en tant que processus, est un geste de formalisation. Comme l'architecture. Nous avons vu qu'elle témoigne d'une certaine manière de mettre en forme le monde, et nous allons voir qu'elle agit sur le monde et ses représentations. Paul Ricoeur nous apprendra que le récit est un acte de configuration narrative, un acte structurant l'expérience. Si cet acte construit une synthèse dans un seul et même récit à partir d'événements fortuits, disparates et hétérogènes, c'est qu'il les agence dans un certain ordre, en leur donnant un sens *a posteriori* : il fait dialoguer les discordances de l'expérience et la concordance du récit. Ce récit, une fois lu, agira en retour dans le monde. Il tissera immanquablement des liens avec d'autres récits et sera le support du partage et de

[29] MC GUIRE, Richard, *Ici*, 2e éd, Paris, Gallimard, 2015.

l'interprétation plurielle d'expériences vécues. Nous verrons que le processus du récit et celui de l'architecture tiennent de ce même acte de configuration.

La multiplicité des récits juxtapose plusieurs histoires, différentes versions. Hétérogènes, les récits font coexister différentes possibilités, sans s'exclure. Cette toile de récits compose de nouveaux agencements, nous permettant de cheminer de l'un à l'autre pour appréhender le monde réel. C'est ce que Vinciane Despret appelle une matrice narrative[30]. Cette matrice est un processus de recherche à part entière, qui fait exister les possibilités dans un même espace polyphonique, permet la variation phénoménologique et retisse des liens entre les êtres et les choses.

1. Agencer le réel par la narration

Paul Ricoeur dans son ouvrage *Temps et Récit*[31] nous fait voir le récit comme la structuration de l'expérience réelle du temps, inextricable, grâce à l'acte de configuration narrative. Le récit produit une synthèse de l'hétérogène, et notamment du temps : il opère une configuration temporelle. En s'appuyant sur la *Poétique* d'Aristote, et en y intégrant une dimension temporelle, d'après la vision du triple présent de Saint Augustin, P. Ricoeur décompose l'acte de configuration du récit en trois stades, les trois *mimesis* :

1. La première phase est la préfiguration ou la pré-compréhension : elle se situe encore à demi dans le réel, dans l'expérience qui préfigure la fiction. Dans la préfiguration, il y a déjà un passage d'un état de circonstances sans ordre et sans causalité à un état agencé qui donne du sens. Le temps tel qu'il est vécu est, selon Paul Ricoeur, non linéaire ; il est vécu comme un triple présent, s'étirant entre la mémoire (un présent tourné vers le passé), l'attention (un présent en prise avec l'immédiat) et l'attente (un présent tourné vers l'avenir). Mais dans la préfiguration, la compréhension temporelle de l'action amorce déjà les prémices d'un temps orienté vers l'action, où l'on parle alors de motivation de l'action, d'objectif ou de but et du « faire et [du] souffrir de l'agent ». Ainsi dans la vie quotidienne, le récit organisateur d'actions émerge déjà.
2. La deuxième phase est la *configuration* à proprement parler : la *mise en intrigue*. C'est la médiation entre la phase de préfiguration et celle de refiguration. La configuration porte la dynamique du passage d'un état initial à

[30] DESPRET, Vinciane, *Au bonheur des morts*, *op. cit.*

[31] RICŒUR, Paul, *Temps et récit : L intrigue et le récit historique*, *op. cit.*

un état final. Elle opère la synthèse de l'hétérogène, en agençant une trame avec des causes, des motifs, des hasards… c'est-à-dire le réseau conceptuel sémantique de l'action. Elle organise un tout, un système qui est orienté vers son point final, la conclusion. En schématisant, la mise en intrigue tente de mettre au clair l'expérience chaotique du temps. Souvent, cette schématisation s'appuie sur des modèles narratifs transmis, qui inscrivent le récit dans une intertextualité, une sédimentation des textes les uns avec les autres (entre tradition et innovation). Mais la mise en intrigue ménage surtout un rapport entre concordance et discordance : en effet, la continuité de l'histoire peut être perturbée par un événement qui fait irruption, une discontinuité. Pourtant l'histoire se poursuit malgré et même à travers cette discontinuité. C'est ce que P. Ricoeur appelle la dialectique de la concordance-discordante. Pour lui, même le roman moderne qui accentue la discordance conserve *a minima* la concordance de la structure formelle d'un livre.

3. La troisième phase est la post-compréhension ou *refiguration* : c'est la réception du lecteur, qui interprète le récit. Cette lecture plurielle achève l'acte configurant. Le lecteur se projette dans le monde qui se déploie en avant de l'œuvre : c'est le principe de la référence. En ce sens, le monde est l'ensemble des références ouvertes par divers textes. La phase de refiguration rend visible le passage de l'inexprimable de l'expérience vers la compréhension du lecteur, notamment par la métaphore.

Paul Ricoeur envisage donc le récit comme un processus d'agencement temporel d'une expérience réelle inextricable et hétérogène pour la structurer, en faire la synthèse, la rendre intelligible. Ce processus trouve ses prémices dans la vie quotidienne, dans nos conversations, dans une pré-compréhension des actions. Il se concrétise dans la mise en intrigue, en structurant un système cohérent à partir de l'expérience pourtant chaotique du réel, en ménageant une dialectique de la concordance-discordante. Enfin, le processus replonge dans le réel, par la réception des lecteurs. Le récit permet le partage des expériences, pour multiplier notre monde.

Afin de traduire l'aspect dynamique du processus, je parle de *mise en récit*, plutôt que de *récit*. Le récit comme résultat nous intéresse moins que le processus agissant qui l'a produit.

On peut voir se dessiner une analogie entre la narration et l'architecture. Intuitivement, on devine que ce sont deux processus voisins. La recherche des traits de crayon sur un calque, comme la traduction de l'impression par les mots procèdent d'une formalisation, d'une configuration du réel pour en faire la synthèse. Ils nous permettent d'agencer des éléments hétérogènes pour mieux les comprendre. Le geste de la formalisation nous met au travail, il suscite la réflexion.

Paul Ricoeur lui-même associe architecture et narrativité comme deux opérations configurantes. En effet, une dizaine d'années après avoir écrit *Temps et Récit*, il participe à un groupe de réflexion des architectes, publié ensuite sous la forme d'un article dans la revue *Urbanisme*[32], dans lequel il développe cette analogie.

Si *a priori*, on peut deviner un parallèle entre architecture et narrativité, dans le sens où « l'architecture serait à l'espace ce que le récit est au temps, à savoir une opération "configurante" »[33], on peut pousser beaucoup plus loin l'analogie jusqu'à un véritable enchevêtrement entre la mise en configuration architecturale de l'espace et la mise en intrigue narrative du temps. Paul Ricoeur propose de croiser l'espace et le temps à travers le construire et le raconter, et d'enchevêtrer la spatialité du récit et la temporalité de l'acte architectural.

Cet entrecroisement du construire et du raconter fait écho à notre démarche. Et nous allons voir que l'on peut définir la configuration avec les mots de l'architecture. Pour cela, nous ne pouvons nous contenter de poser d'un côté le récit comme un mix de temps vécu et de temps physique et de l'autre l'architecture comme un mix d'espace vécu et d'espace géométrique. Il nous faut reprendre les catégories de *Temps et Récit*.

1. Dans la préfiguration, les récits sont enfouis dans le quotidien « sous la forme de la conversation ordinaire »[34]. En miroir, l'habiter, qui arrive avant l'acte de construire, est enfoui dans les rythmes, les arrêts, les mouvements, il se cache à la fois dans les lieux et les parcours. Mais au-delà de cette analogie, les histoires de vie sont toujours engagées dans des lieux de vie. Dans les lieux, il se passe des choses et les histoires sont donc coextensives aux lieux.

[32] RICŒUR, Paul, « Architecture et narrativité », *Urbanisme*, n° 303, 1998, p. 44-51.
[33] *Ibid.* Page 44
[34] *Ibid.* Page 45

2. Dans la configuration, l'espace-temps est raconté et construit. Du côté du récit, le temps est construit, en même temps qu'il est raconté. Du côté de l'architecture, l'acte de construire prend en charge l'habiter. D'abord, nous avons vu que la mise en intrigue fait la synthèse de l'hétérogène, en agençant une trame avec des causes, des motifs et des hasards. L'architecture est aussi un acte configurant qui fait la synthèse, spatiale cette fois, de l'hétérogène. Elle organise des points de vue, des motifs, et même des hasards dans sa composition. Dans la narration, la transformation d'un état initial en un état final s'accompagne de la dialectique de la concordance-discordante. Dans l'architecture aussi, la discordance est intégrée à la concordance, lorsque l'irrégularité fait hésiter l'ordre d'une façade, lorsque l'architecture se permet un message polyphonique. Pour Paul Ricoeur, l'espace construit, c'est du temps condensé. Ensuite, ces deux opérations configurantes ont pour ambition de rendre intelligible le réel. Quand la configuration est une tentative de mise au clair des récits de vie confus grâce à des modèles narratifs, l'architecture passe aussi de l'inextricable au compréhensible en rendant cohérent et durable un ensemble d'éléments jusqu'alors disparates et contingents. Enfin, le principe d'intertextualité fonctionne aussi bien pour le récit que pour l'architecture. Il s'agissait de confronter des récits, d'en faire la généalogie, entre tradition et réactualisation. Cette sédimentation est valable aussi pour l'architecture qui s'inscrit dans une historicité, entre innovation et tradition, et que l'on retrouve dans l'idée de ville palimpseste.
3. La refiguration est la troisième phase du processus configurant. C'est la lecture et la relecture qui achèvent l'œuvre. L'écriture n'est complète que lorsqu'elle est révélée, transformée par une lecture plurielle et polémique, selon les attentes du lecteur. Pour l'architecture, la relecture de nos villes serait un habiter qui retrace la mémoire du construire. Les habitants relisent les lieux à partir de leur propre manière d'habiter et de leurs attentes. L'habiter devient une réponse à l'acte de construire. Nous parlions précédemment de décrypter la ville, qui est donnée à lire. Pour P. Ricoeur aussi, l'habitant lit les traces qui témoignent de ce qui a été. Cette compréhension des époques passées, perdues, n'est que partielle, car il y a toujours de l'inextricable dans la lecture de nos villes.

Le construire et le raconter sont deux opérations configurantes qui agissent sur le lieu. Elles font toutes les deux tenir ensemble des éléments hétérogènes en les agençant. Les histoires et les lieux sont pris dans le même monde, et nous les construisons de la même manière pour les rendre intelligibles, structurés et

cohérents. Ces processus de configuration agissent dans le réel, s'inscrivent dans une sédimentation historique et se transforment au contact des multiples lecteurs et habitants. Ce frappant enchevêtrement de la narrativité et de l'architecture au travers de l'espace et du temps nous informe sur la nature du processus architectural : on peut dire qu'il a une certaine narrativité, agissant sur le lieu, le mettant en intrigue. C'est cette narrativité qui fait de l'architecture une technique d'assemblage[35], un mode de *con-figuration*, qui fait tenir ensemble. Car, rappelons-le, l'architecture n'est pas un objet, mais un mode d'action et de connaissance, un champ de pratique et de théories de l'habitation, une manière et une technique d'assemblage. Cet enchevêtrement de la narrativité et de l'architecture nous en apprend aussi davantage sur le récit : non seulement la mise en récit déploie la durée du lieu, mais elle agence, elle construit cette temporalité et agit sur le lieu, sur ses représentations ; elle produit du sens et nous invite à déchiffrer les traces dont regorge le lieu.

Le processus de la mise en récit engage la réflexion et en cela il peut constituer une pratique de recherche. Ici, nous pouvons dire que la mise en récit est d'autant plus appropriée à l'architecture qu'elles procèdent toutes les deux d'un même mouvement de configuration du réel. La mise en récit est également appropriée à notre travail puisque notre théorisation de la condition passante est réalisée à partir de figures : c'est une configuration.

2. La matrice narrative

Dans notre pratique de recherche, nous constatons que les récits font exister le temps, parce qu'ils font voir le lieu dans sa durée. Encore davantage, ces récits instaurent les temporalités du lieu, ils les mettent en intrigue, les structurent. Mais cela fonctionne aussi parce qu'il y a accumulation. Les récits s'ajoutent les uns aux autres, ils se connectent les uns avec les autres, non pas dans un rapport de ressemblance ou de logique : ils restent hétérogènes, voire in-communicants, mais malgré leur fragmentation ces récits ne s'excluent pas les uns les autres, ils coexistent les uns à côté des autres. Ils forment un tout concordant-discordant.

Vinciane Despret, dans *Au bonheur des morts*,[36] nous parle de coexistence délibérée d'hypothèses qui ne s'excluent pas les unes des autres en ajoutant « une

[35] Nous avons évoqué l'architecture comme mode d'assemblage de figures, comme configuration, dans la section sur les figures architecturales cf. *supra* pages 50

[36] DESPRET, Vinciane, *Au bonheur des morts*, *op. cit.*

possibilité, non pas sur le mode du “ou bien… ou bien”, mais sur celui de “ou alors, encore…” dans le registre grammatical précieux des conjonctions : et, et, et… »[37]. Les récits font coexister des possibilités, comme autant d’interprétations possibles d’un lieu. Par petites touches voisines, ils composent un portrait pointilliste du lieu.

Ils sont contigus les uns aux autres, mais ils peuvent aussi s’emboîter les uns dans les autres, formant un ensemble non totalisant. Cette simultanéité fait tenir ensemble des éléments hétérogènes, des bribes de vérités qu’on tente d’expliquer. Gilles Deleuze dirait de la structure formelle de cet ensemble qu’elle est transversale. La transversalité n’unifie pas, mais fait communiquer les parties dans sa dimension propre, alors qu’elles restent incommunicantes dans les leurs.[38]

Dans cette accumulation/juxtaposition de récits, il y a bien quelque chose qui tisse un lien entre eux et qui les fait tenir ensemble dans un même espace-temps. Une transversale, la structure formelle certes, mais encore au-delà, ces parties hétérogènes prennent du sens. Du sens est produit. Pour qu’il y ait production narrative, il faut une machine. La machine littéraire produit certaines vérités. L’interpréter, le déchiffrer et le traduire forment un processus de production. L’interpréter produit du sens. C’est en cela que c’est une machine. Dans les *Mille plateaux*[39] G. Deleuze et F. Guattari développent l’idée d’un livre comme agencement machinique lui-même en rapport avec d’autres agencements. Une machine littéraire branchée sur d’autres machines. Pour eux écrire c’est arpenter, c’est cartographier.[40] Vinciane Despret[41] également évoque l’idée d’une machine : un processus par lequel les histoires nous font nous déplacer de proche en proche pour nous laisser instruire : elle appelle cela une matrice narrative.

[37] *Ibid.* Page 139

[38] DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, *op. cit.*

[39] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, t. 2, Paris, Éditions de minuit, coll. Collection « Critique », 1980.

[40] *Ibid.* Page 11

[41] DESPRET, Vinciane, *Au bonheur des morts*, *op. cit.*

> « Il ne s'agit pas d'expliquer, mais de comprendre, dans le sens de "prendre avec". Se laisser instruire. Faire d'une histoire une matrice narrative. Une machine à faire des histoires de proche en proche, une matrice d'histoires qui se fabriquent au départ des précédentes et qui, de ce fait, se connectent les unes aux autres non sur un fil, mais de telle sorte à former une toile – c'est ce qu'on pourrait appeler écrire en trois dimensions ; n'importe quel point de la trame peut donner naissance à une nouvelle direction narrative. Chaque maille qui se crée vous conduit à la suivante, ou à une autre, selon la connivence des motifs. »[42]

Se laisser instruire par des histoires racontées de proche en proche, entrelacées les unes aux autres en une toile rhizomatique[43] : voilà la matrice narrative. Dans cette toile, n'importe quel point peut bifurquer, chaque histoire peut en appeler une autre, multipliant les chemins possibles. Un espace se forme dans ce mouvement d'une narration à l'autre, d'une bifurcation à l'autre. « Les histoires ont besoin d'espace. »[44]

Vinciane Despret propose une toile de récits qui se juxtaposent comme on les lui a racontés, une trame qui infuse sa pensée : les récits la font « penser avec ». Se laisser transporter à l'intérieur de cette matrice, c'est accorder de l'attention au sens que chaque histoire a donné au monde. Ce n'est pas un transport passif, bien au contraire, cela demande, nous le croyons, beaucoup d'effort. Parce que la relecture vient retisser du sens par-dessus. Dans nos récits ce qui fait sens ce n'est pas forcément un récit pris isolément ou un extrait, mais bien la matrice qui résulte de l'ensemble des récits activement mis en relation les uns avec les autres. Tirant certains fils, déclarant des importances, cette matrice a fabriqué quelque chose : du sens, un certain type de vérité, qui intéresse la condition passante de l'architecture. Bien plus qu'un simple compte-rendu, c'est une toile de récits agissante.

Vinciane Despret, dans la lignée de G. Deleuze, mais aussi de D. Haraway, nous invite à travailler à partir de la narration multiple, où des histoires trouvent des connexions partielles pour se continuer les unes dans les autres et ainsi épaissir le présent[45] de toutes les connexions qui en font la densité vivante.

---

[42] *Ibid.* Page 33

[43] Nous expliciterons le concept de rhizome dans la figure de l'archipel cf. *infra* page 306.

[44] DESPRET, Vinciane, *Au bonheur des morts*, *op. cit.* Page 33

[45] HARAWAY, Donna Jeanne et GARCIA, Vivien, *Vivre avec le trouble*, Vaulx-en-Velin, les Éditions des Mondes à faire, 2020.

Dans *Au bonheur des morts*,[46] V. Despret raconte et connecte ensemble des histoires vécues par des personnes différentes, laissant sa pensée déambuler de l'une à l'autre. Cette narration polyglotte ne se retrouve pas vraiment dans notre travail puisque nous ne racontons pas l'histoire d'autres personnes. L'hétérogénéité de nos récits tient davantage du fait de connecter ensemble des vécus de lieux différents. Notre réflexion vagabonde d'un lieu à l'autre, bifurquant, revenant en arrière, s'arrêtant, changeant d'espace-temps au gré des connexions possibles pour se poursuivre dans le récit suivant.

*

Cette matrice narrative, on pourrait la penser comme une vision spatiale de l'agencement des histoires les unes avec les autres. Nous y voyons surtout une vision écologique des récits de lieux. Le lieu est considéré comme un milieu, avec des interdépendances et des interrelations dont la mise en récit permet de suivre la trace. On peut déchiffrer les attachements ordinaires du lieu-milieu par un cheminement actif dans la matrice narrative et en partant de l'expérience vécue.

Ce qui nous intéresse ici c'est que la matrice narrative produit du sens en connectant les récits les uns avec les autres. En configurant et en produisant du sens, elle donnerait accès à ce que nous cherchons, la condition passante de l'architecture. Ce n'est pas seulement une description qui rendrait compte d'un terrain, c'est bien une machine qui fabrique de la pensée. Un processus qui met au travail. Cet ensemble de récits hétérogènes agit sur le réel : c'est une force agissante dans le monde. Le récit procède d'une narrativité agissant sur le lieu. Le processus de mise en récit configure le réel, comme l'architecture narrativise le lieu et le configure, et comme nous configurons notre concept de condition passante.

[46] DESPRET, Vinciane, *Au bonheur des morts*, *op. cit.*

CONCLUSION DE LA PARTIE : LA MISE EN RÉCIT COMME MÉTHODE ADÉQUATE POUR COMPRENDRE LA CONDITION PASSANTE DE L'ARCHITECTURE

Nous avons pris le temps dans cette partie de préciser la démarche et la méthode mises en œuvre dans ce travail. La conceptualisation de la condition passante passera par la structuration de cinq figures, la marge, la traversée, le seuil, la ritournelle et l'archipel. Nous avons défini ces figures comme des figures expressives et interprétatives ayant à la fois une forme de permanence et une actualité sensible. Elles sont dynamiques et ont une réalité perceptive : incarnées à travers des récits de situations concrètes, elles parlent à nos sens. Elles ont une valeur expérientielle tout en préfigurant la condition passante. Ensuite nous articulons ces cinq figures ensemble pour configurer notre conceptualisation de la condition passante. Cette configuration renvoie au processus architectural comme technique d'assemblage et d'articulation signifiante de figures.

Pour rendre opérantes les figures de la condition passante, nous croiserons théories et récits d'expériences vécues. Ces récits nécessitent une grande attention dans leur mise en œuvre, et nous en avons détaillé les règles du jeu : le cadre à la fois théorique et matériel de l'expérimentation, le protocole précis, les types de récits que cela fabrique, les implications et le type de connaissances produits. Nous avons ainsi inscrit notre démarche dans la méthode phénoménologique en montrant que la mise en récit raconte l'expérience vécue et rend compte de notre rapport singulier au monde en tant qu'architecte, à travers un ensemble de compétences et des manières de faire. Elle produit un récit situé pour l'architecture dans le sens où la mise en récit est un mode d'articulation de ces compétences et savoir-faire. Ces récits ainsi produits acceptent une dimension imaginaire comme un prolongement ou un écho de la perception, à la jonction avec le processus créatif. Aussi, comme le mode d'action de la mise en récit repose sur le fait de perdre son temps, nous avons notamment souligné sa filiation avec le mouvement situationniste et nous avons décrit précisément le protocole de recherche.

Ensuite, nous avons cherché à montrer l'intérêt scientifique de recourir aux récits. La mise en récit permet à notre avis de porter attention à la complexité du vécu et de décrypter l'infra-ordinaire. Sa forme déploie la temporalité du lieu, en le travaillant dans la durée. Il s'agit de réapprendre à voir le monde autrement, à accorder notre attention aux micro-événements et aux perceptions de nos vies quotidiennes pour avoir une chance d'y déceler la condition passante. Il nous faut déchiffrer les expériences, en les racontant et en les traduisant, pour interpréter les traces sous-jacentes qui fabriquent l'infra-ordinaire. C'est dans l'épaisseur du réel, dans l'infra-ordinaire, que nous cherchons des situations de passage. La mise en récit permet aussi de redéployer les différentes temporalités qui se croisent en un lieu : temps du projet, phases contractuelles, temps des usagers, vie du bâtiment. Elle nous donne accès à une compréhension dynamique de l'architecture, qui nous aidera à en comprendre la condition passante.

Enfin, la narration agence le réel et le configure, comme l'architecture. Mettre en relation plusieurs récits de différents endroits et à différents moments nous fait voyager dans une matrice narrative et, d'un récit à l'autre, fait avancer la réflexion. Cette méthode de la mise en récit a quelque chose à apporter aux pratiques de recherche en architecture. Le redessin sur le calque organise des lignes de force. Il schématise en même temps qu'il rend intelligible. Ce geste de formalisation provoque des significations et de la réflexion. Le processus créatif du projet architectural émerge dans la formalisation réflexive, entre l'idée et le dessin, dans la configuration. La mise en récit est un processus voisin. Elle formalise, de manière littéraire cette fois, et agence des actions. Elle rend intelligible le réel confus en le configurant. Elle donne à penser, c'est aussi un processus créatif qui agence le réel. Architecture et narrativité font la synthèse des hétérogènes. L'architecture en faisant tenir ensemble des éléments disparates présente une forme de narrativité. Aussi, l'architecte décrypte les indices de la ville pour mieux la transformer. Le raconteur également nous invite à décrypter les signes pour comprendre le réel.

Nous proposons ainsi la mise en récit pour accorder de l'attention à la condition passante. Parce que nous considérons qu'une condition d'architecture se trouve dans la construction d'un commencement, dans l'émergence de possibilités, nous avons cherché à comprendre la condition passante de l'architecture en acte, dans les gestes infra-ordinaires, dans l'expérience phénoménologique, en laissant émerger des situations pour ensuite les observer, les décrire, les raconter. Nous avons précisé cette pratique de recherche pour consolider sa légitimité scientifique.

Ce faisant, nous avons compris qu'elle entretenait avec notre objet d'étude un lien actif : une même manière de faire entre mise en récit et architecture. Pour comprendre cette condition de l'architecture, le passage, nous allons, dans la seconde partie, mettre en perspective ces récits avec une exploration de champs plus théoriques à travers un exercice de théorisation. À mesure que s'est configuré le paysage des cinq figures de la condition passante, des liens entre le concept de passage et la forme du récit se sont fait jour. Nous avons expliqué dans cette partie pourquoi nous avons choisi la mise en récit comme pratique de recherche en architecture. Nous verrons aussi, au fil de l'analyse, que cet intérêt pour le processus du récit a joué un rôle singulier dans l'exploration des figures de la condition passante. En effet, tous les auteurs avec lesquels nous réfléchissons ont un rapport de près ou de loin avec la forme du récit. La condition passante que nous proposons est teintée de ce rapport à la théorie du récit.

INTERMÈDE :
PRÉSENTATION DU CONTEXTE DES RÉCITS

Avant de poursuivre, avant d'amorcer la deuxième partie, il nous paraît important de présenter les lieux et les projets en fonction des rapports que nous avons entretenus avec eux pendant l'expérimentation. S'ils restent des prétextes à récits en vue de constituer les figures de la condition passante, ils n'en demeurent pas moins des lieux ancrés dans un contexte et une histoire, et que nous avons découverts selon une certaine chronologie, par certains biais et selon certains parcours. Comme le récit de cette découverte va être fractionné pour alimenter les figures de la condition passante, nous avons choisi d'en faire une rapide présentation ici pour faciliter la compréhension plus tard.

Bobigny

Quand nous nous réunissons avec l'agence et la direction de thèse pour établir les sites de recherche, nous choisissons Bobigny parce que l'agence y a réalisé un projet d'urbanisme dont elle est fière. C'est une belle histoire. De 1998 à 2002, l'élaboration de ce projet aura été une aventure humaine et une expérimentation de démocratie participative. Elle a commencé avec un film, « Pour moi, Bobigny… » en 1998, qui actait la volonté politique de faire la ville en prenant en compte les paroles habitantes. C'est une histoire déjà ancienne : c'était il y a 20 ans, l'agence DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES était encore une jeune agence et on peut dire que ça a été un tournant important dans la carrière de ses 2 associés. En 2000, ils ont participé au concours d'architectes « scénario pour une ville capitale » et le résultat du concours a été exceptionnel : les 4 agences concurrentes ont été déclarées co-lauréates[1]. Pour élaborer une proposition commune, il a fallu pour l'occasion créer une nouvelle entité juridique, l'Atelier Bobigny Capitale (ABC),

[1] Les quatre équipes concurrentes étaient : Paul Chemetov et Borja Huidobro / Daquin & Ferrière / Antoine Grumbach et Nicole Eleb-Harlé / Treuttel-Garcias Treuttel.

réunissant des membres de chacune des 4 agences lauréates. En 2001, l'atelier a été implanté directement au cœur de Bobigny, avenue Karl Marx. Fruit de la collaboration entre les 4 agences et associé à un ambitieux programme de participation habitante, le plan de requalification de la ville de Bobigny a été acté en 2002.

Cette histoire a 20 ans. À l'agence, seuls les associés se souviennent de ce projet. Les chargé.e.s de projet ne sont plus là. C'est un dossier clos depuis longtemps. Moi, j'accepte la proposition d'aller découvrir Bobigny, et je compte bien suivre mon protocole, en prenant cet endroit comme prétexte à récit. Alors j'essaie de ne pas en savoir trop sur ce projet.

J'apprends seulement que suite au rendu du plan de référence, des zones ont été redistribuées entre les 4 agences pour détailler le projet et que l'agence DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES a été chargée plus spécifiquement du dessin de l'aménagement du cœur de ville, autour de l'hôtel de ville. Ce sera mon périmètre. L'agence a eu aussi l'opportunité d'y construire un bâtiment de logements. Un petit plan masse en poche, je peux circonscrire approximativement le quartier. L'hôtel de ville et son plan triangulaire, la préfecture à l'est. Les tours d'habitation étaient construites autour de dalles hautes les mettant en relation les unes avec les autres et isolant leur accès piéton du niveau de la route, lui-même entièrement dédié aux voitures. Ces dalles ont notamment fait l'objet de démolitions dans le cadre de la requalification urbaine, pour retrouver le niveau de la rue. Certains bâtiments ont été détruits pour ouvrir des voies nouvelles. De nouveaux bâtiments d'habitation ont été construits. Au sud, le canal de l'Ourq est bordé d'un grand parc, le parc de la Bergerie. Une ligne de chemin de fer traverse d'Est en Ouest une partie du quartier. En y allant pour la première fois, je n'ai pas encore une vision très précise du quartier et de ses aménagements. C'est en y déambulant régulièrement que je vais comprendre petit à petit les lieux.

Je me suis rendue plusieurs fois à Bobigny sur une période de 2 ans (de juin 2019 à avril 2021) privilégiant le temps long à la régularité. D'une visite à l'autre, le paysage et les saisons changent. D'une visite à l'autre, je reconnais de mieux en mieux les bâtiments, les places, les noms. De retour chez moi, parfois je me renseigne sur tel ou tel élément de la ville que j'ai découvert sur place. Petit à petit, j'apprivoise les lieux, j'essaie de comprendre les transformations à l'œuvre dans la ville.

En commençant, j'ignorais à peu près tout de l'histoire de cette ville. Bobigny est une ville emblématique de la « Ceinture Rouge » autour de Paris, puisqu'elle est PCF depuis 1920. Après-guerre, les premières cités voient le jour pour loger une population croissante[2]. En effet entre les années 50 et 60 la population double et un programme de construction d'équipements publics et de logements sociaux est lancé. En 1968, Bobigny devient chef-lieu de Seine-Saint-Denis. Les instances administratives doivent y trouver une place. La préfecture, un premier tribunal, l'hôtel de ville et la bourse du travail[3] sont construits dans les années 70. Ces bâtiments sont emblématiques de l'époque moderne brutaliste. Le grand-ensemble de tours d'habitation surnommé « les dalles » les encercle formant un centre-ville en plusieurs strates. En 1987, le Tribunal de Grande Instance marque une rupture de style postmoderne.

Quand, en 1998, le processus de réhabilitation se met en branle, il inaugure un ensemble de structures de participation habitante (concertations, réunions de quartier) qui se perfectionnera au fil des années à Bobigny.

Gentilly

À Gentilly, l'agence DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES a réalisé en 2015 un projet d'architecture, un bâtiment de logements sociaux pour OPALY dans la ZAC[4] Lénine : la résidence de l'aqueduc. Ce sera donc le point d'ancrage de mon exploration. Encore une fois, ce n'est pas un objet d'étude, mais un prétexte à récits. Ici, nous avons affaire à un bâtiment en particulier, et non plus un aménagement urbain comme à Bobigny. Je commence donc par aller le voir, pour le décrire, pour m'habituer à ses abords, épuiser sa vue depuis l'espace public. Je m'informe le moins possible sur le lieu et son contexte. Au cours de ces deux années (de mai 2019 à mars 2021), le hasard me portera de proche en proche vers diverses considérations.

La ZAC Lénine est juste à côté du quartier du Chaperon vert, lui-même à cheval sur Gentilly et Arcueil. C'est un vaste quartier d'habitation, constitué de longues barres d'immeuble de brique rouge disposées sur un plan orthogonal autour d'une place

[2] En 1954, la cité Emmaüs de l'étoile, voulue par l'abbé Pierre, est dessinée par Candilis.

[3] La préfecture a été construite en 1971, le tribunal en 1972, l'hôtel de ville en 1974. La bourse du travail est réalisée en 1978 par Niemeyer.

[4] Une ZAC, Zone d'Aménagement Concertée, est une opération d'urbanisme publique ayant pour but de réaliser l'aménagement de terrains à bâtir en vue de les céder ultérieurement à des utilisateurs publics ou privés. Voir glossaire page 8

principale et d'espaces verts. Il est séparé du centre-ville de Gentilly par l'autoroute A6, l'autoroute du soleil. La cité du chaperon-vert a été construite entre 1955 et 1965 sur d'anciens bidonvilles. En effet, la forte industrialisation au XIXe siècle de la commune avait été accompagnée d'une urbanisation très rapide et du développement d'habitats insalubres. L'urgence était alors d'offrir des logements sociaux avec le confort moderne. C'est un des premiers grands-ensembles de France et à cette époque c'était aussi la plus grande cité HLM d'Île-de-France. OPALY, l'office public de l'habitat d'Arcueil et de Gentilly, gère toujours le parc HLM de la cité. En 2001 le quartier a fait l'objet d'un projet de rénovation urbaine de l'ANRU, achevé en 2014.

Tout cela, encore une fois, je l'ignore en allant rencontrer ce lieu. Je sais seulement que Gentilly aussi fait partie de la Ceinture Rouge, élisant successivement des maires membres du PCF depuis l'après-guerre.

La ZAC Lénine relie le Chaperon Vert à la promenade des aqueducs. Le nom de cette promenade fait référence à l'ensemble d'aqueducs de la Vanne et du Loing qui traverse la vallée de la Bièvre entre Arcueil et Cachan, et qui, une fois enterré, passe sous la promenade pour alimenter le réservoir de Montsouris. Trois aqueducs d'époques différentes se superposent : l'aqueduc gallo-romain, dont il reste quelques vestiges, l'aqueduc Médicis (1613) et l'aqueduc Belgrand (fin XIXe) dont certaines arcades reposent directement sur l'aqueduc Médicis. Un quatrième aqueduc, celui du Loing et du Lunain, traverse Cachan. Pendant ma CIFRE dans l'agence, j'ai eu l'occasion de suivre un projet d'urbanisme à Cachan, au cours duquel j'ai pu apprécier les aqueducs et travailler avec les contraintes de PLU liées à la partie enterrée de l'aqueduc du Loing et du Lunain. Je ne ferai pas immédiatement le lien entre ces aqueducs-là et le nom de l'opération de logements de DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES.

Revenons à ce projet. Il fait face à la promenade des aqueducs. Ses balcons filants sont résolument tournés vers la promenade. Le bâtiment a été primé. Sur la même parcelle, et appartenant au même projet, un deuxième bâtiment de logements a été réalisé par l'agence A+ SAMUEL DELMAS. Ils bordent le mail des tilleuls, voie réalisée également dans le cadre de la ZAC. Le projet de ZAC, lui, a débuté en 2012, puis a été étendu en 2014, prévoyant logements, résidence étudiants-chercheurs, bureaux, gymnase. Je ne m'étais absolument pas renseigné sur le contexte du bâtiment, pas même sur le périmètre de la ZAC. Le projet de ce nouveau morceau

de ville est bien plus récent qu'à Bobigny. Je découvrirai au cours de mes visites qu'il est loin d'être terminé.

Après avoir tenté d'épuiser les abords du bâtiment, j'ai essayé de me faire raconter la ville par un de ses habitants, sous la forme d'un parcours commenté. Et puis le hasard m'a amené devant le nouveau centre de santé d'Arcueil, au cœur de la cité du Chaperon vert. Découvrant son changement de nom, j'ai été amenée à rencontrer les membres d'une association féministe et à découvrir un pan de ma propre histoire. Je me suis laissée portée par les rencontres fortuites qu'offraient ces lieux pour voir ce qu'il adviendrait[5]. Elles m'ont entraînée bien plus loin que je ne l'aurai pensé. Gentilly se verra donc racontée sous des angles différents qui s'entrecroisent pourtant.

Bezons

D'avril 2018 jusqu'à mars 2021, pendant les trois années de ma CIFRE, j'ai suivi le projet de Bezons à l'agence. C'est un ensemble de logements et d'équipements : une salle polyvalente, une salle de danse, une maison des associations et 59 logements. Lorsque j'arrive à l'agence, le projet est en phase DCE. Il sera livré avant mon départ.

Pendant cette période, j'aurai l'occasion de comprendre petit à petit le projet, son montage technique et financier, les jeux d'acteurs à l'œuvre et apprendre tout simplement le métier d'architecte. Ma compréhension du projet sera très fragmentaire au début et se complètera à mesure que les situations adviendront et que je serai amenée à rencontrer les acteurs ou à poser des questions. La phase de conception du projet était déjà avancée quand je suis arrivée, mais j'ai pu participer à son développement et à sa concrétisation notamment au cours de la phase chantier[6].

Le bâtiment abrite ainsi à la fois des équipements publics et des logements. Ceux-ci, je le comprendrai au fur et à mesure, sont destinés à être du logement social. Le montage de cette opération n'est pas des plus simples : la maîtrise d'ouvrage de l'ensemble du bâtiment est un promoteur immobilier, ALTAREA COGEDIM[7], qui

[5] On pourrait dire à la manière de Colette Pétonnet. Voir : PETONNET, Colette, « L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », art. cit.

[6] DCE, marché, PCM, VISA, suivi architectural du chantier, DOE. (Cf. glossaire page 8)

[7] Il arrive que nous les appelions simplement COGEDIM dans les extraits de récit.

ensuite vend en VEFA[8] la partie logement à un bailleur social, BATIGERE, et cède la partie équipement à la ville conformément à l'accord de ZAC. L'exécution du chantier est supervisée par un bureau d'étude, BERIM, qui est ainsi maître d'œuvre d'exécution. La construction est réalisée par une entreprise générale, URBAINE DE TRAVAUX. L'agence DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES, en qualité d'architecte, a conçu le projet et est chargée de la mission de suivi architectural sur le chantier. Le suivi architectural se concentre principalement sur la conformité esthétique de l'exécution.

Le projet est réalisé dans le cadre de la ZAC « cœur de ville » de Bezons. L'équipement de la salle polyvalente et de danse remplace l'ancien espace Louis Aragon, qui va être démoli dans le cadre de la rénovation urbaine. Le nom de l'équipement, nous le verrons, sera modifié pendant le projet pour devenir l'espace Elsa Triolet - Aragon. Le bâtiment, dénommé le lot D1, est un peu à la périphérie de la ZAC qui se concentre principalement sur un macro-lot de logements et de commerces, mais il a une place centrale dans Bezons, donnant sur un axe majeur, juste à côté de l'hôtel de ville. Précisons qu'aucune procédure de concours n'a été nécessaire pour la partie équipement.

C'est, en effet, une ZAC dite privée ou conventionnée, pilotée par une société d'économie mixte, la SADEV 94, qui a passé contrat avec la commune. Dans une ZAC, même conventionnée, la ville est toujours à l'initiative du projet. Elle maîtrise le programme et a les moyens d'obliger l'aménageur à préciser les objectifs, les conditions et les engagements. En revanche, la ville n'est pas en contact direct avec les acheteurs finaux des bâtiments. C'est une application du partenariat public-privé au domaine de l'aménagement urbain. L'aménageur couvre ses frais d'investissement et de prise de risque avec la revente du foncier. Dans notre cas, la SADEV 94 est accompagnée du grand groupe ALTAREA COGEDIM, le promoteur du macro-lot, qui est aussi la maîtrise d'ouvrage de la salle polyvalente. Le macro-lot est financé par ALTAREA COGEDIM à hauteur de 250 millions d'euros. Le contrat passé entre les différents acteurs du projet précise, pour chaque ZAC, la répartition des responsabilités et des coûts pour la maîtrise d'ouvrage, les objectifs de la ZAC et aussi ce qu'on appelle la participation : avec la participation, le financement des équipements publics nécessaires à la ZAC est à la charge de l'aménageur et il doit les réaliser pour le compte de la collectivité. La création d'une ZAC est encadrée

[8] VEFA pour Vente en Etat Futur d'Achèvement. Nous reviendrons sur le montage de l'opération et sur ce qu'il implique. (Cf. glossaire page 8)

(étude préalable, étude d'impact environnementale, concertation, délibération), mais le contenu du programme de la ZAC est décidé par la municipalité. Elle peut être déclarée d'utilité publique ou non. Cet outil opérationnel qu'est la ZAC est donc très souple et répond au cas par cas à la ligne politique que la municipalité entend mener en termes de développement urbain, quelle qu'elle soit, et dépend aussi du degré de connaissances et/ou d'accompagnement dont bénéficie la municipalité.

Débutée en 2011, la ZAC « cœur de ville » de Bezons est aujourd'hui labellisée « écoquartier ». Elle prévoit 1000 logements (60% en accession et 40% en locatif social), des commerces (cinéma, supermarché, parking) et des équipements publics (hôtel de ville, groupe scolaire, équipements sportifs et salle polyvalente et de danse) créant ainsi de toute pièce un centre-ville sur l'emplacement de plusieurs terrains de sport qui étaient en bordure du parc Bettencourt. Celui-ci a d'ailleurs failli être déplacé pour la construction de la ZAC, mais après une mobilisation habitante et écologiste, il a été conservé et doit faire l'objet d'une extension. En 2020, la nouvelle équipe municipale modifie encore le projet, il est question de construire un terrain de football à l'endroit de l'extension (soit l'ancien espace Louis Aragon) créant un nouveau débat. Cette grande entreprise s'achève petit à petit. L'inauguration du nouveau cœur de ville a eu lieu en mars 2022.

Dernier équipement public de la ZAC réalisé, la salle polyvalente et de danse est prise indirectement dans les enjeux et les transformations globales de la ZAC. Pendant ces trois années que j'ai passées à l'agence, le projet évolue, son dessin se précise, et s'ajuste aux contraintes esthétiques, techniques, économiques, humaines. Il se concrétise et devient un élément de la ville, un élément du cadre de vie des Bezonnais. Sur la façade principale de l'équipement public, l'esquisse prévoyait une résille métallique en accordéon. L'évolution de cette résille, nous le verrons, illustre assez bien la manière dont s'est déroulé ce projet. En se concentrant sur cet élément et sur quelques autres, il a fallu écarter une profusion d'autres sujets, quitte à estomper un peu la densité et la technicité qui constituent tout projet de cette envergure.

En annexe sont reprises les chronologies des visites des sites de Gentilly et Bobigny, ainsi que le dessin des parcours sur carte. Concernant le projet de Bezons, une chronologie du projet ainsi qu'un organigramme des acteurs apparaîtront également en annexe.

Voici donc, brièvement présentés, les trois lieux et les contextes dans lesquels je les ai abordés. On pourrait envisager ces trois récits sous trois modalités du passage : Bobigny est le récit de parcours dans la ville, Bezons d'un parcours professionnel dans le projet, et Gentilly d'un parcours de rencontre en rencontre.

PARTIE 2

LES FIGURES DE LA CONDITION PASSANTE

Nous cherchons à comprendre la condition passante de l'architecture. Pour rappel, notre hypothèse suppose le passage comme condition primordiale d'architecture : il n'y aurait pas d'architecture sans passage. Nous avons choisi d'explorer cette hypothèse à travers cinq figures : la marge, la traversée, le seuil, la ritournelle et l'archipel. Ces cinq figures théoriques formeront la structure de notre argumentaire.

À partir des récits de rencontres avec des lieux et des projets, et à partir de la rencontre avec des théories, nous allons dans cette deuxième partie construire un raisonnement, en cabotant d'une figure à l'autre, afin d'élaborer ce que pourrait être la condition passante de l'architecture. C'est une expérimentation : par petites touches, nous allons dessiner un paysage ouvert des figures de la condition passante, de manière exploratoire et non systémique.

Les figures, rappelons-le, sont dans le langage courant des formes de représentation concrètes d'une pensée plus abstraite. Nous avons défini la « figure » comme étant expressive et interprétative, présentant à la fois une réalité perceptive et expérientielle et une forme de permanence en marche vers la théorisation de la condition passante[1]. Les figures ont un pouvoir d'évocation que nous cherchons à activer pour développer plusieurs facettes du concept de condition passante. Pour atteindre ce concept, nous proposons de faire dialoguer ces figures entre elles, d'en juxtaposer les perspectives pour qu'elles se complètent. Parce qu'aucune n'est suffisante seule pour explorer la notion de passage. Chacune offre un point de vue sur la condition passante, une perspective singulière et distincte, lacunaire aussi, et doit être complétée par les autres pour obtenir une vue panoramique, ou plutôt un paysage ouvert, jamais totalisé. On peut dire que c'est un tour d'horizon de figure en figure, qui donnerait une vision kaléidoscopique du paysage, du passage. Mais cette forme d'écriture pourrait aussi se rapprocher du projet d'architecture : la multiplication des modes de représentation – coupes, plans, perspectives, croquis, etc. – construit l'idée globale du projet. Le plan aborde le projet depuis un point de vue en surplomb et a besoin d'être complété par la coupe pour en imaginer certains aspects particuliers. En recroisant des représentations hétérogènes et fragmentaires, on agence les espaces et les idées.

[1] Cf. *supra* page 50

Les figures architecturent notre concept de condition passante, d'une représentation concrète à l'autre.

Pour illustrer cette forme d'écriture en paysage ouvert de figures, nous pourrions aussi parler de réseau insulaire : une structure en cabotage, pourrait-on dire, dans laquelle nous devons naviguer d'îlot en îlot pour y glaner les divers aspects de la condition passante. Ici c'est notre passage, à moi et à vous, lecteur·ice, qui met en relation chaque figure avec toutes les autres. L'ordre d'apparition des figures dans la présente partie a été établi pour faciliter la compréhension, mais le·la lecteur·ice pourra les aborder dans le sens qu'il·elle souhaite.

Voilà pour la structure de cette deuxième partie. Nous avons ainsi cinq figures architecturales du passage : le seuil, la marge, la ritournelle, la traversée et l'archipel. Cette liste n'a pas ambition à être exhaustive de la condition passante, mais résulte de l'exploration théorique que nous avons menée pendant nos recherches sur la notion de passage et de leurs caractères exploitables ou non pour notre expérimentation.

Ces figures s'articulent donc à la croisée de pensées de différents auteurs et s'incarnent dans les récits. Autrement dit, les extraits de récits sont impliqués dans le raisonnement théorique définissant les figures. Les théories, les lieux et les projets mettent à l'épreuve dans différents registres d'écriture chaque figure et ce faisant y découpent un fragment de réflexion, y taillent une pièce de puzzle pour notre argumentaire.

Bien qu'elles soient concrètes et évocatrices, les cinq figures que nous avons choisi d'explorer nécessitent pour chacune une contextualisation, soit une définition et de premières approches théoriques, avant de les expérimenter par le récit et d'alterner les registres.

Nous assumerons cette forme de polyphonie de registres dans l'écriture, mêlant les voix d'auteurs de disciplines différentes, comme la philosophie, la littérature et l'architecture, avec la voix provenant des récits, la mienne, celle du lieu.

L'exercice est périlleux : marcher sur un fil entre les disciplines, notamment avec la philosophie, et y piocher des fragments disparates pour nourrir une réflexion sur l'architecture. C'est pourtant bien souvent ce que fait l'architecte, réunissant et agençant dans le même espace des considérations diverses et parfois contradictoires, autour des usages, des techniques, de l'économie, de l'esthétique, de l'éthique, etc. L'architecte surmonte l'hétérogénéité en composant avec. Nous

tracerons notre chemin au travers des disciplines et des registres d'écriture pour composer ces cinq figures du passage et mettre en œuvre notre démarche exploratoire des récits.

Car, nous y venons, ces récits une fois produits ont quelque chose à nous apprendre. La nature de ces récits, nous l'avons vu, provient d'une action située et expérimentale[2]. C'est en mettant en récit des lieux et des projets que nous prenons le temps de les rencontrer, que nous les comprenons, que nous en composons aussi l'identité narrative. Des nœuds de réflexion émergent dans l'acte d'écrire (et de réécrire). Ils prennent de la consistance dans le développement des métaphores, dans la précision de la description, dans la répétition d'une situation à l'autre. C'est sur ces nœuds que nous essayons de tirer. Ces récits ont une véritable valeur argumentaire dans notre travail, au même titre que les raisonnements théoriques glanés dans d'autres disciplines. Ils ne sont pas produits dans le même registre, mais ils peuvent se compléter, se suivre, raisonner les uns avec les autres ou proposer un autre point de vue. Ils nous évoquent – sur le coup ou longtemps après – des éléments de réflexion d'auteurs, ou au contraire, ils apportent un contrepoint à une vision étayée par untel. C'est une dialectique : la réalité décrite dans ces récits met à l'épreuve la théorie, et la théorie en retour aide à comprendre les situations. Mais le raisonnement théorique n'épuise jamais le réel. Comme le réel résiste à la compréhension, nous avons besoin de l'aborder par plusieurs côtés, sans tordre la réalité pour la faire rentrer dans un système. Il ne s'agit donc pas de faire une synthèse de la réalité, mais de dévoiler et d'explorer sa complexité. Nous avons choisi d'incarner les différents côtés de la réalité à explorer, celle de la condition passante, dans ces cinq figures évoquées plus haut, mais nous avancerons prudemment. Si l'on essayait de faire toujours correspondre point par point les récits de lieux et de projets et les théories, ça ne serait pas concluant. Les différents registres d'écriture s'alternent et se complètent par petites touches. C'est bien toute la fragilité et tout l'intérêt de cette expérimentation. Il faut avancer petit à petit, à tâtons, tirant sur un fil, en abandonnant un autre, réajustant au fur et à mesure la configuration de chaque figure. L'idée n'est pas de totaliser un système de pensée, mais de se frayer un passage dans la complexité du réel, et de jouir d'une liberté de mouvement pour circuler d'une idée à l'autre.

[2] Cf. *supra* page 53

Chaque figure, prise individuellement, peut signifier bien des choses. Nous choisissons des orientations qui pour nous font sens par rapport à la condition passante de l'architecture. Passons en revue rapidement chaque figure.

D'abord nous avons la figure de la marge. C'est par la marge que l'on prend conscience d'un centre et que l'on passe d'un milieu à un autre. La figure de la marge renvoie à l'idée d'entre-deux, à la rencontre entre deux milieux, mais aussi à celle de marginalité, d'envers du décor.

Puis, la figure de la traversée pourrait se traduire par l'image du pont. Elle renvoie au parcours, au trajet dans sa dimension spatiale, mais elle peut aussi évoquer la traversée temporelle, la permanence des lieux et de leur identité.

La figure du seuil est intimement liée à la dialectique de l'extérieur et de l'intérieur, notamment d'un point de vue existentiel. Le seuil est le lieu par lequel on passe, et par lequel l'espace se différencie. C'est aussi le seuil de la rêverie ou de l'expérience poétique par lequel on peut passer en rencontrant un lieu.

La figure de la ritournelle tire son nom de la théorie de Deleuze et Guatarri, qui développent l'idée d'une performance territorialisante par laquelle on s'approprie au territoire. Nous la rapprocherons de la question de l'habiter et du quotidien.

Enfin, la figure de l'archipel renvoie à l'image d'îlots en interrelation les uns avec les autres. Le cabotage d'île en île est une forme du passage. Il renvoie aussi à l'enchevêtrement des histoires en interrelation, et à la pensée rhizomatique.

Pour chaque figure, nous aurons une première partie de définition, pour circonscrire ensemble de quoi l'on parle, et ensuite une partie d'expérimentation qui alterne registre du récit et registre analytique. Parfois des incursions de récits peuvent soutenir le propos dès la première partie. Enfin, en guise de conclusion nous ferons le point sur ce que la figure a permis de développer ainsi que sur ses lacunes, de manière à pouvoir amorcer les figures suivantes.

Les extraits de récits sont identifiables par leur typographie (sans sérif), par une bordure à gauche du texte et par le titrage avec le lieu et la date pour chaque extrait. Ils sont toujours situés clairement dans un des trois lieux de l'expérimentation, Bobigny, Bezons ou Gentilly. Ces lieux s'invitent alors dans la composition d'une figure et les récits sont intégrés directement dans le fil de l'argumentaire, organisé en plusieurs parties. De cette manière, une partie peut soit développer un aspect

théorique d'un auteur en lien avec la figure, soit mettre en récit un ensemble de situations rencontrées dans un lieu, qui raisonne avec un autre aspect de la figure. Nous pourrons ainsi décrypter le récit d'un même lieu, et des mêmes situations, selon des angles différents. Le ou la lecteur·ice aura le loisir de découvrir chaque lieu petit à petit, d'un extrait à l'autre, sous un aspect puis sous un autre, en cabotant d'une figure à l'autre[3].

Avec Paul Ricœur, nous pensons que le réel n'est pas organisé de manière linéaire et causale, mais se présenterait plutôt comme un agglomérat d'événements, de circonstances. C'est la mise en récit du réel qui, en donnant une direction, opère un passage entre un état hétérogène, inextricable et une synthèse structurée de l'expérience.[4] C'est pourquoi nous considérons que cette mise en récit est toujours en cours d'élaboration, jamais définitive, en chemin vers une meilleure compréhension. La forme de notre argumentaire structure l'expérience des lieux, mais laisse de la place, nous l'espérons, au caractère buissonnant du réel. Aussi, outre la première phase de préfiguration dans le réel buissonnant et la deuxième phase de configuration structurante du récit, P. Ricœur développe l'idée d'une troisième phase, d'une post-compréhension du réel – la « refiguration » – lorsque le lecteur interprète le récit. Ici, le cabotage que nous vous proposons, d'une figure à l'autre, d'un récit à l'autre, devrait pouvoir laisser une marge de liberté à la lecture.

[3] En annexe une frise chronologique pour chaque lieu et la cartographie des parcours pour chaque visite permettront de mieux se repérer. Cf. *infra* page 387 et suivantes.

[4] Cf. *supra* page 91


LA MARGE

CHAPITRE I.
LA MARGE

Dans la perspective de construire de proche en proche notre concept de condition passante, nous allons commencer avec la figure de la marge.

Le terme de « marge » désigne, en premier lieu et dans le domaine de l'imprimerie, l'espace vierge entre le texte et le bord de la page. Cette bordure inoccupée marque certes la circonscription du texte, mais elle aère aussi l'espace de la feuille et autorise implicitement la possibilité d'écrire dans la marge. Le terme renvoie par analogie à tout espace situé sur le pourtour externe de quelque chose, comme les lisières et les franges. Se situer en marge de quelque chose signifie alors en être à la périphérie, à l'écart. Par extension, la marge est aussi l'espace laissé entre les limites de deux choses contiguës, comme un intervalle ou un interstice. Au figuratif, c'est la latitude dont on dispose entre deux limites imposées, comme une « marge de manœuvre » ou une « marge d'erreur ». Dans cet espace de réserve, il peut se passer quelque chose. Le terme peut même renvoyer à une idée de surplus, au-delà des limites prévues.

La figure de la marge exprime l'entre-deux, la rencontre de deux milieux sur la limite. Mais c'est aussi l'entre-deux de tous les possibles, le potentiel. Nous allons explorer ces différentes nuances de sens qui s'enveloppent sous ce terme de marge et tenter de faire parler cette figure concrète au regard de nos récits, pour alimenter notre concept de condition passante.

Ce chapitre suivra ces deux perspectives : d'abord la marge spatiale, soit l'entre-deux-milieux et ensuite la marge au figuratif, soit le potentiel, la marge de manœuvre, notamment dans le projet. Enfin nous nous attacherons au phénomène de bordure avec Gilles Deleuze et Félix Guattari pour éclairer d'un autre regard les marges rencontrées à Bobigny.

A. *Lisière*, *écotone*, *tiers paysage* et *délaissés* : des notions de l'entre-deux, de l'interstice.

Spatialement, la marge désigne la bordure, le contour, mais aussi, par extension, l'interstice, l'entre-deux : parce qu'elle est en bordure d'un milieu, elle se fond dans la rencontre avec un autre milieu en une zone intermédiaire, un entre-deux. Elle renvoie aussi à ce qui est délaissé, exclu, à l'écart.

Dans cette première section, nous nous appuierons sur le champ du paysage et de l'écologie du paysage pour approcher la question de la marge. En premier lieu, nous développerons les notions de *lisière* et d'*écotone* pour comprendre ce que l'interface entre deux milieux peut nous apprendre de la marge. En second lieu, nous aborderons le concept de Gilles Clément, le *tiers paysage*, qui désigne l'ensemble des espaces inexploités qui offrent un refuge à la biodiversité : délaissés, réserves et ensembles primaires. Enfin nous détaillerons les *délaissés*, qui représentent un type d'espace particulier du tiers paysage. Ce sont des espaces résiduels produits par l'aménagement urbain et qui jouent un rôle de marge, à la fois exclus et contestataires. À cet égard, nous nous demanderons si la marge, en tant qu'interstice, ne serait-elle pas l'endroit privilégié de la transformation.

1. Souvenir d'une lisière

Promenade en forêt, novembre 2018[1]

> Nous marchons depuis déjà une heure dans les allées de la forêt domaniale de Saint-Germain-en-Laye. La profondeur de la forêt obscurcit l'espace. Les troncs clairs s'élèvent bien droit, se détachant sur un fond presque noir. Le regard s'enfonce difficilement entre les arbres. Plus haut, les feuillages encore verts laissent à peine transparaître le ciel. Le sol est couvert de feuilles mortes, oranges et jaunes, qui soustraient à la vue les bolets et les cèpes. J'inspire une longue bouffée d'air chargée des odeurs de l'automne. Laissées en arrière, les dernières

[1] Exception dans notre démarche méthodologique, ce souvenir n'est pas tiré de l'un des trois sites retenus pour l'expérimentation (Bobigny, Gentilly ou Bezons). C'est une expérience personnelle, hors cadre, qui pourtant nous paraissait pertinente pour ancrer phénoménologiquement cette première notion de lisière. Nous avons choisi de l'intégrer en tant qu'extrait de récit, comme nous l'avons fait dans l'avant-propos pour un souvenir d'enfance.

persistances de l'urbain sont à présent oubliées. Il me semble que la forêt respire au même rythme que moi. Je peux fermer les yeux, je me sens enveloppée de ses émanations d'humus, enveloppée de ses feuillages sombres qui se referment sur moi. Nous reprenons le chemin.

D'abord imperceptiblement, puis de plus en plus intensément, la lumière gagne le cœur de la forêt, inondant les interstices entre les arbres. Quelques minutes passent avant que cette modification de l'environnement ne retienne mon attention. À mesure que nous marchons, les troncs s'espacent. Au second plan ils se détachent les uns des autres et se disjoignent de la forêt opaque. Celle-ci se disloque, discrètement, dans une clarté qui s'étire à présent jusqu'au sol. À présent, les quelques troncs restants sont noirs sur fond de lumière. Derrière cette dernière rangée d'arbres, la clairière. Nous voilà tout à fait éblouis. L'éclat du jour hivernal est si blanc. Le chemin s'élargit sur une intersection, la parcelle de terrain devant nous a subi une coupe rase, laissant à découvert des souches et des fougères jaunies.

Les mots se pressent sur mes lèvres : c'était la lisière.

2. Lisière et écotone

Peut-on envisager la marge comme une lisière ou un écotone ? La lisière désigne la bordure, la partie extrême d'un terrain, d'une région, d'une forêt. Cette appellation provient des deux bordures latérales d'un tissu. Si l'on peut la substituer au terme de limite, en tant que ligne séparatrice ou bord de tissu, il n'est plus question de la confondre avec une ligne étroite, quand on envisage la lisière par l'épaisseur de l'interface qu'elle offre entre deux milieux. En effet, la lisière de la forêt a une épaisseur, et la modification de l'intensité de la lumière, comme nous avons pu la décrire, change la composition de cet inter-milieux et provoque un effet de transition. C'est ici que la notion d'écotone[2], issue de l'écologie des paysages, peut être intéressante pour comprendre la dimension dynamique et relationnelle

[2] RAMADE, François et BOURLIERE, François, *Éléments d'écologie: écologie fondamentale*, 4e éd, Malakoff, Dunod, 2020.

de la notion de marge[3]. Quand la lisière est utilisée pour décrire cette interface de manière géographique, l'écotone qualifie le fonctionnement écologique d'une lisière, dans l'espace et le temps. C'est la zone de transition écologique entre deux écosystèmes, c'est l'effet de la lisière. La biodiversité y est très riche, à la fois issue des deux milieux en bordure et de ce milieu spécifique, dans un phénomène mouvant de perméabilité et de porosité entre milieux hétérogènes. Les milieux s'interpénètrent donc dans cette zone de transition, cette zone tampon, et on peut relever cet effet à toutes les échelles. Par exemple, le passage de la mer à la terre, sur l'estran, cette zone de marnage entre marée haute et marée basse, est un type d'écotone. Il a un biotope spécifique et constitue une interface entre deux milieux. De même, la mangrove est un écotone, ou encore le passage de la savane à la forêt ou même l'interface entre l'écorce d'un arbre et l'atmosphère environnante. Les écotones peuvent en effet s'emboîter les uns dans les autres. La zone écotoniale peut imbriquer un milieu anthropisé et un milieu qui ne l'est pas : alors elle fait tampon entre les deux et protège la zone-noyau, le cœur d'habitat non humain.

Ce sont dans ces zones singulières nommées écotones que l'on passe d'un milieu à un autre. C'est bien dans ces franges intermédiaires que l'espace se différencie, qu'il devient autre. On peut se demander si les transformations des milieux ne s'opéreraient-elles pas de manière privilégiée dans les espaces de marge. Est-ce que les transformations adviennent par les marges ?

3. Tiers paysage

Une deuxième notion, bien connue des paysagistes et des architectes, celle de tiers paysage[4], nous semble alimenter la définition de la marge. Le tiers paysage est la somme des espaces inexploités par l'humain — délaissés, réserves et ensembles primaires — qui jouent un rôle de refuge pour la biodiversité. Dans son

[3] Sur l'approche croisée urbaine et écologique : LAROCHE, Sylvie, BAILLY, Emeline, FINGER STICH, Andrea et FISCHER, Claude, « Les lisières urbaines, lieux et écotones potentiels dans le Grand Genève », Lausanne, Suisse, Joëlle Salomon Cavin, 2019. https://shs.hal.science/halshs-03222946

[4] CLEMENT, Gilles, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Sens & Tonka, 2014. Première publication en 2004
https://issuu.com/bozines/docs/_tierspaypublications_92045_manifes

Manifeste du tiers paysage[5], Gilles Clément développe cette notion et lui donne également une dimension politique. Le tiers paysage fait référence au tiers état[6].

Les espaces du tiers paysage peuvent être des espaces vastes, comme une friche, un marais, des landes, ou encore des espaces interstitiels, comme des bords de route, une rive ou encore le talus d'une voie ferrée. Une friche est un délaissé, dans le sens où l'activité humaine sur le terrain a été abandonnée. Un interstice de bord de route est aussi un délaissé parce que les humains n'y ont pas trouvé d'utilité exploitable. Un marais est une réserve, parce que son exploitation serait trop difficile et il est donc resté à l'état « naturel ». On peut aussi avoir décidé de ne pas intervenir. Ces territoires ne sont pas ou plus anthropisés.

Les espaces du tiers paysage sont indécis. Ils sont aux marges des territoires : en lisière d'un bois, le bord d'une route, la rive d'une rivière, dans les endroits oubliés par l'agriculture, comme les angles inaccessibles d'un champ, ou par tout autre aménagement, tributaire de la gestion humaine des territoires. En ville, ce sont des espaces en veille, en attente de décisions, en friche. Ils sont en marge de l'activité humaine, délaissés, en déprise. Ils sont directement liés à l'impossibilité (permanente ou non) d'aménager le sol. Dans ces espaces, en l'absence de décisions, les non-humains peuvent donc évoluer librement, de manière indéterminée. On y observe davantage de biodiversité que dans les espaces gérés par les humains, ce sont des réserves biologiques. C'est une biodiversité ordinaire, certes, mais elle joue un rôle essentiel dans les milieux. Le tiers paysage marque les limites du monde anthropisé, il en est la frontière, même lorsqu'il est disséminé en son sein.

L'anthropisation toujours croissante de la planète entraîne la fragmentation du tiers paysage et en fragilise la stabilité. Mais ces aménagements humains fabriquent inévitablement des délaissés, des marges, qui bien que moins stables, accueillent tout de même une grande diversité d'espèces vivantes non humaines. Contrairement aux réserves et espaces naturels aux dynamiques plus lentes, ces marges, hétérogènes, se transforment rapidement. L'enjeu pour Gilles Clément est

[5] *Ibid.*

[6] « Tiers paysage renvoie à tiers-état (et non à Tiers-monde). Espace n'exprimant ni le pouvoir ni la soumission au pouvoir.
Il se réfère au pamphlet de Siesyes en 1789 :
"Qu'est-ce que le tiers-état ? – Tout.
Qu'a-t-il fait jusqu'à présent ? – Rien.
Qu'aspire-t-il à devenir ? – Quelque chose." » *Ibid.*

de conserver une continuité et la possibilité de circulation entre les différents îlots fragmentés du tiers paysage. Les limites (interface, canopées, lisières, orées, bordures) ne sont pas des traits, mais elles ont des épaisseurs variables et sont plus riches biologiquement que les milieux limitrophes. La marge est bien un espace de rencontre des milieux.

La position de Gilles Clément est de choisir de ne pas intervenir dans ces espaces, de prévoir et ménager une marge dans le projet paysager pour ce tiers paysage. C'est là qu'est la dimension politique de cette notion. Le non-faire est érigé en principe politique, pas d'une manière radicale, mais dans le sens où les délaissés seraient un contrepoint nécessaire à l'aménagement existant. Intégrer des espaces de réserve dans le projet et y laisser une marge d'indécision apparaît vital pour la préservation de la biodiversité de nos milieux. C'est tout le potentiel des délaissés, ces fragments indéterminés du paysage qui persistent, en marge de l'activité humaine.

Le manifeste du tiers paysage a eu une postérité très riche dans le domaine du paysage et de l'architecture. Gilles Clément lui-même a largement partagé et mis en pratique ce concept. Sa réflexion s'est construite aussi au contact d'architectes. On peut se pencher sur l'étude « la forêt des délaissés »[7], que Gilles Clément a menée avec l'Atelier, une association d'architectes et d'urbanistes, dont faisait notamment partie un architecte, Patrick Bouchain, et qui dès 2000 énonce certains principes qu'il développera dans son manifeste du tiers paysage.

4. Délaissés (et renouvellements)

Pour alimenter encore la notion de marge, détaillons cette catégorie d'espaces du tiers paysage : les délaissés. La publication *La forêt des délaissés*[8] en propose une définition. Ce sont les espaces résiduels de l'aménagement de la ville : les chutes du découpage fonctionnel de l'espace, des déchets déclassés, exclus. Les délaissés forment l'image inversée de la ville. Par leur singularité, ils se marginalisent et résistent à la programmation rationnelle de la ville. Ces espaces « autres » sont hors circuit, souvent enclavés, ils sont hétérogènes et dispersés. La domination s'exerce sur les territoires. Quand la ville exclut, quand elle discrimine

[7] L'ATELIER, *La forêt des délaissés : l'atelier*, Paris, Institut Français d'Architecture, 2000.

[8] *Ibid.* Voir aussi : BOUCHAIN, Patrick, DEGEORGES, Patrick et NOCHY, Antoine, « "La Forêt des délaissés" L'impensé de la ville », *Nature&Paysage*, Les délaissés temporaires, 1ère édition, 2009, p. 40-45.

spatialement, qu'elle sectorise et favorise un repli sécuritaire, elle n'est plus un espace démocratique, mélangé. Les délaissés sont le résultat résiduel d'une telle gestion des espaces.

À titre d'exemple, quelques années après la parution de l'étude *La forêt des délaissés*, Philippe Vasset, dans *Un livre blanc*[9], nous raconte comment il est allé voir les zones laissées en blanc sur la carte IGN de l'Île-de-France. Romancier, il a cherché à faire une tentative d'épuisement, à la Perec, de ces lieux. Mais loin des fantasmes de découverte de territoire vierge, il a découvert des friches, des bidonvilles, des zones en attente occupées par des marginaux, dans des conditions extrêmes : l'envers de la ville. Il a découvert que le système de la fabrication de la ville s'organise pour cacher ces espaces de marge, les invisibiliser. Avant lui, G. Perec laissait aussi entrevoir dans la description de l'*infra-ordinaire*,[10] de l'insignifiant et du banal, les drames latents qui se jouent à l'échelle plus vaste de la ville et de son évolution.[11]

Pour les auteurs de *La forêt des délaissés*[12], il s'agissait de s'élever contre la domination qui prescrit l'homogénéisation et la discrimination des lieux, en préservant des lieux ouverts et communs, gratuits, qui permettent le passage et la coexistence, en opérant en marge de la programmation de la ville. Et quoi de mieux que ces espaces délaissés justement pour opérer une réappropriation collective ? De déchets ces espaces deviennent ressources. Ils permettraient de reconquérir une autonomie, de s'émanciper et d'inventer de nouvelles pratiques. La qualité principale de ces espaces, c'est leur indétermination et leur potentiel de relation. Toujours selon eux, ces espaces pourraient alors entrer, par exemple, dans un plan de gestion forestière, en y laissant la forêt pousser, voire en plantant des espèces pionnières. Il faudrait leur donner un statut de forêt en devenir, et valoriser la régénération écologique qu'ils produisent. L'entretien de ces espaces, mais aussi des usages imprévus qui s'y installeraient, revaloriseraient socialement les lieux. En sortant de la logique de rentabilité, on redonne à ces espaces des valeurs sociales, écologiques, symboliques qui plus tard auront pour effet une revalorisation économique.

---

[9] VASSET, Philippe, *Un livre blanc: récit avec cartes*, Paris, Fayard, 2007.

[10] PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, *op. cit.*

[11] Nous verrons plus bas que les marges ont toujours cette ambivalence, elles contredisent ou renversent l'ordre établi, pour le meilleur et pour le pire.

[12] L'ATELIER, *La forêt des délaissés : l'atelier*, *op. cit.*

Ces réflexions font échos à d'autres recherches, notamment sur les mouvements de la culture squat, comme à Berlin dans les 60-70's, où les habitants, vus comme les dommages collatéraux d'une rénovation violente ont décidé de se réapproprier leur quartier par le squat. Le mouvement de contestation a permis de passer à la « rénovation douce ». Par la suite, l'urbanisme transitoire s'est inspiré des squats pour redynamiser des quartiers à moindre coût.[13]

Depuis leur diffusion, ces idées ont largement circulé dans le milieu professionnel et dans les écoles d'architecture en France. Aujourd'hui on pourrait même dire qu'il y a une forme de récupération ou d'institutionnalisation de ces idées dans l'urbanisme transitoire, ou même dans la prolifération des « tiers lieux ». Une autre branche, plus militante, pourrait être le mouvement des ZAD : là émergent encore des marges qui résistent et par lesquelles les transformations de la société adviennent.

S'agit-il vraiment de réinvestir à tout prix les délaissés ou peut-on, davantage sur le modèle du tiers paysage, prévoir de laisser des marges, de laisser à l'urbanisation et l'anthropisation un peu de marge ? Comment conserver des espaces de marges ? Comment produire de la marge pour ne pas construire des prisons ? L'architecture, et encore plus la ville, fourmille et buissonne de marges, de milieux interpénétrés, mélangés, car celle-ci s'érige nécessairement dans l'entre-deux.

Nous nous intéressons à ce que la marge peut apporter de possibilité de passages. Et nous verrons que c'est son ambivalence toute particulière qui permet aussi le passage. Ce qui nous intéresse dans le terme de marge c'est aussi l'idée de potentiel.

---

[13] Après-guerre, la rénovation des quartiers construits de Berlin, comme celui de Kreuzberg, a été menée à coup d'expropriations, de démolitions et reconstructions. Mais les longues procédures d'expropriation-démolition impliquent le déplacement des habitants, laissant des lieux vides, paradoxalement propice à l'ancrage de pratiques alternatives et contestataires, à l'aube de mai 68. Expérimentations, communautés de colocataires, et autres initiatives autogestionnaires, à la fois militantes et savantes, nourrissent une opposition à la rénovation aux bulldozers à l'œuvre à Kreuzberg. La contestation permet de passer à une « rénovation douce ». Plus tard, l'urbanisme transitoire, la Zwischennutzung en allemand, s'inspire des squats pour redynamiser des endroits délaissés de la ville, à moindre coût : il s'agit de permettre à des personnes à l'initiative de projets d'occuper temporairement des espaces en déshérence, pour un loyer très modeste ou en contrepartie de rénovation et d'entretien. Petit à petit institutionnalisée, la Zwischennutzung devient un outil fonctionnel et politique de l'aménagement du territoire. Sur ce sujet voir : BACQUE, Marie-Hélène et GAUTHIER, Mario, « Participation, urbanisme et études urbaines: Quatre décennies de débats et d'expériences depuis « A ladder of citizen participation » de S. R. Arnstein », *Participations*, N° 1, n° 1, 2011, p. 36-66.[en ligne] ; FARGES, Patrick, « « Kreuzberg 36 » se révolte : occupations d'immeubles et luttes urbaines à Berlin (années 1970 et 1980) », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, vol. 49, n° 1, 2017, p. 99-116. [en ligne]

Édouard Glissant dans le *Traité du Tout-Monde*, nous parle de la « mangle ». Il s'agit de l'eau et la terre dans leur bordure, ces limites enchevêtrées, qui forment un territoire d'ouvertures et de possibles. Pour lui, c'est dans cet entre-deux nébuleux et compliqué que l'on peut lever des possibles.

L'architecture ne serait-elle pas elle-même support de possibles ? Dans cette première partie, nous nous sommes principalement référés à l'écologie du paysage et au paysage. Voyons ce que l'architecture peut nous dire de la marge.

B. Potentiel : *réserve* et *marge de manœuvre*

Au sens figuré, la marge désigne le battement, le jeu, la latitude dont on dispose. Avoir de la marge c'est pouvoir encore agir, c'est ménager des possibilités supplémentaires, en réserve. Une marge de manœuvre, de liberté ou d'erreur, c'est la latitude prévue en plus, « au cas où », c'est aussi ce qui est négociable.

Nous nous attacherons d'une part à la réserve que peut offrir un espace : une réserve imaginative, spatiale, temporelle, une marge de possibles encore à inventer. L'architecte en ce sens se doit de ménager une réserve que l'usager pourra saisir. D'autre part, nous nous attacherons à la marge comme ce qui ne désigne pas seulement une réserve dans l'espace construit, mais aussi une marge de manœuvre dans le projet. Dans le processus de la fabrique du projet en agence, il existe des tactiques pour se laisser une marge de manœuvre. Jusqu'au bout il reste, dans la fabrique du projet, de l'indécision, du négociable.

1. Réserve, espace de réserve

La notion de marge peut se rapprocher de celle de *réserve* développée par Pascal Amphoux[14] dans le champ des ambiances architecturales. En effet, il identifie trois dimensions du confort, trois dimensions conjointes[15] : premièrement, le *confort de commodité* est une réponse technique pour une fonction, c'est l'adaptation fonctionnelle de l'objet technique à l'usage, ou l'ergonomie. Ensuite, le *confort de maîtrise* est le fait de pouvoir régler son niveau de confort à sa guise, d'être maître de son confort, en ayant les moyens d'agir : c'est

[14] AMPHOUX, Pascal, « Vers une théorie des trois conforts », *Annuaire*, n° 90, 1990, p. 27-30. [en ligne]

[15] *Ibid.*

l'appropriation. Enfin, le *confort de réserve*, qu'il soit spatial, temporel, ou même psychologique, tient dans l'idée de possibilité supplémentaire : il y a de la marge, du jeu pour en faire autre chose. C'est un espace en plus où l'on peut toujours aller si besoin, ou même le même espace, mais avec un usage autre qui reste toujours possible. Ces espaces peuvent avoir une dimension imaginaire, comme les espaces de la cave et du grenier tels que décrits et étudiés par Gaston Bachelard.[16] Les objets doivent pouvoir servir à autre chose qu'à leur fonction et ce confort de réserve permet l'incarnation des espaces dans le corps des usagers, dans leur champ des possibles. Par exemple, la pièce supplémentaire inutilisée comme un grenier – mais qui reste utilisable si besoin – constitue une réserve, l'assiette dressée en plus pour un possible convive de dernière minute aussi. La coursive qui peut aussi étendre le logement sert d'espace de réserve, la contre-allée dans une grande avenue qui offre une autre possibilité de cheminement aussi[17].

La réserve est une porte vers du possible, vers du « je peux toujours faire ceci ou cela ». Elle a une valeur symbolique et imaginaire forte. Nous avons besoin de cette réserve pour habiter confortablement, pour nous sentir chez soi. Il apparaît salvateur de ménager des espaces de réserve dans nos habitats très déterminés par ailleurs.

La réserve comme potentiel peut renvoyer à un autre concept, celui d'*affordance*, un néologisme inventé par le psychologue James Jerome Gibson[18]. Il traduit la « faculté de l'homme, et de l'animal en général, à guider ses comportements en percevant ce que l'environnement lui offre en termes de potentialités d'actions. »[19] L'objet perçu n'est alors pas le fruit d'une représentation, mais une « affordance » ou une « invite » : un potentiel d'interactions et d'explorations par l'intermédiaire du corps. Selon les auteurs de l'article « Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept », J. J. Gibson s'inscrit dans une théorie

---

[16] BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, 11. ed, Paris, Presses Univ. de France, coll. Quadrige, 2012.

[17] Voir aussi l'intervention de Pascal Amphoux pour l'école d'hiver du CRESSON, captation audio, 2018 https://ehas.hypotheses.org/1556

[18] GIBSON, James J., ROMANO, Claude et PUTOIS, Olivier, *Approche écologique de la perception visuelle*, Bellevaux, Éd. Dehors, 2014.

[19] LUYAT, Marion et REGIA-CORTE, Tony, « Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept »:, *L'Année psychologique*, Vol. 109, n° 2, 2009, p. 297-332. Page 298

Le terme « affordance » vient de l'anglais *to afford* qui signifie offrir, permettre, fournir. Ce concept a ensuite été transposé dans d'autres domaines d'études (philosophie, ergonomie, neurosciences…).

écologique de la perception, c'est-à-dire qu'il prend en compte le rapport triangulaire entre les individus, leur activité et l'environnement de cette activité. La perception est alors un moyen d'adaptation pour l'animal[20]. Elle s'inscrit dans l'interaction mutuelle entre l'animal et son environnement (elle prend place dans le « système animal-environnement ») et elle postule l'indivisibilité entre la perception et l'action (dans le sens où l'action permet la perception).[21] Au sujet de cette indivisibilité entre perception et action, on en soulignera la parenté avec la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty, pour qui le corps agissant et percevant est notre moyen d'avoir un monde. Pour lui, le corps est le sujet de la perception et l'on perçoit avec les parties de son corps ; percevoir c'est faire un certain usage du corps.[22]

L'affordance ne serait ni complètement une propriété de l'environnement, ni véritablement une caractéristique de l'individu, mais elle se situerait dans la relation individu/environnement, elle serait « ce que l'animal, par son action fait émerger de l'environnement et qu'il saisit. »[23] En effet, l'environnement recèle d'une multitude d'opportunités pour agir et l'être perçoit la possibilité avant de percevoir l'objet : par exemple, on perçoit l'« assoyabilité » pour son corps, avant la chaise. Parce que l'affordance réside dans la réciprocité entre l'animal et l'environnement, il perçoit l'opportunité pour l'action par rapport à son corps propre, ses dimensions propres, son intention, ses objectifs[24]. Cette capacité active et perceptive provient d'un apprentissage par l'expérience, l'exploration de l'environnement. Pour J. J. Gibson, l'exploration est un moyen d'« éducation de l'attention », quand par exemple un enfant apprend par l'exploration de son environnement la « montabilité » d'un escalier pour son corps, l'« assoyabilité » des surfaces, ou encore la « passabilité » des ouvertures.[25]

---

[20] L'humain est considéré comme appartenant à la catégorie animale.

[21] *Ibid.* Pages 300-301

[22] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.* Page 240 et suivantes

[23] LUYAT, Marion et Tony REGIA-CORTE, « Les affordances », art. cit. Page 303

[24] « Par exemple, la possibilité pour un animal de s'aventurer sur un lac gelé sera dépendante du poids de cet animal. Pour 2 cm d'épaisseur de glace, cette surface « affordera » avec succès la marche pour le canard, mais pas pour le cheval. » *Ibid.* Page 309

[25] *Ibid.* Page 310

Ménager des réserves, ce serait laisser volontairement de la place pour de nouvelles affordances insoupçonnées, de nouvelles assoyabilités ou *passabilités*. Ce serait laisser une marge d'indétermination à l'usage potentiel des espaces.

2. Se laisser une marge de manœuvre dans le projet : Bezons

Se laisser de la marge, c'est admettre une certaine part d'indéfinition ; c'est aussi prévoir un peu plus pour absorber les aléas. Dans le processus de projet, que serait le fait de se laisser une marge de manœuvre ?

Je vous propose une incursion dans la fabrique du projet de Bezons pour essayer d'y déceler des marges de manœuvre. Pour rappel, le projet de Bezons comporte une salle polyvalente, une salle de danse et une cinquantaine de logements. Il est situé en cœur de ville, juste à côté de l'hôtel de ville. Sa façade principale a donc un enjeu de signal assez fort. Elle a été dessinée avec une résille métallique en accordéon sur les deux premiers niveaux. Le chantier a commencé début septembre 2018.

BEZONS, comité de suivi[26] n°2, le 04 décembre 2018

> Enfin, vient dans la conversation la résille métallique. Il était prévu une tôle perforée numérisée « au choix de l'architecte » pour la résille en accordéon qui s'élève sur les deux premiers niveaux de la façade principale. Ces dernières semaines, l'équipe a statué sur une anamorphose, visible sur un des côtés de l'accordéon, représentant les yeux d'Elsa Triolet, en référence au nom de la salle

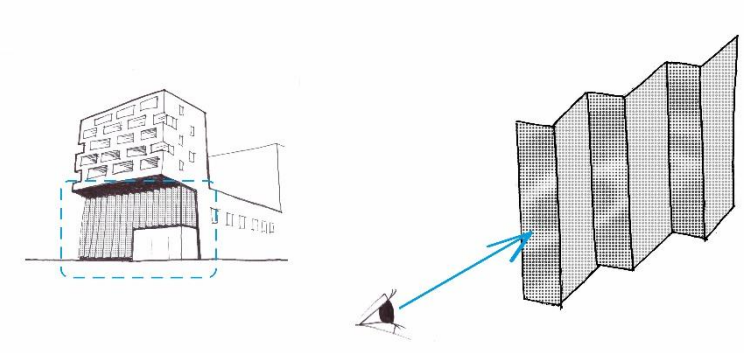


Figure 1 : principe de l'anamorphose de la résille en accordéon

[26] Cf. glossaire page 8

polyvalente Aragon et à son célèbre recueil de poèmes.[27] Cette décision a été prise lorsque je n'étais pas là, puisque j'alterne semaine en agence et semaine en laboratoire. Il nous est aujourd'hui demandé de détailler notre proposition de résille et de réfléchir à l'éclairage de la façade. Et puis, le directeur des services techniques exige la présentation d'un prototype pour fin janvier 2019. Il se retourne vers nous, un peu menaçant, pour nous enjoindre d'envoyer rapidement un plan de prototype pour que l'entreprise le réalise. La maîtrise d'ouvrage propose que le plan soit fait avant la fin de l'année. O.R. acquiesce et prend note.

BEZONS, hiver 2018-2019

Nous recevons les fiches questions-réponses (FQR) de l'entreprise et y répondons au fur et à mesure. L'escalier du hall, par exemple, pose question. Il faut le redessiner. On vérifie les tableaux de surfaces. Il nous faut dessiner le prototype de façade. Cela implique des choix de matériaux, de teinte de peinture que nous n'avions pas encore arrêtés. Par exemple, le type de perforation des garde-corps, le traitement des nez de balcon, le RAL de telle peinture. Le projet s'épaissit, comme on ajouterait des notes entre les lignes d'un texte. Comme on écrirait des commentaires dans la marge.

Et puis début janvier, on reçoit un mail de M-A. Les services techniques de la ville souhaitent que le dessin des yeux soit visible de partout. Ça remet totalement en question le principe de la résille et de l'anamorphose. Il faudrait alors une résille plate pour que le motif soit lisible de partout. Dans le principe d'une résille en accordéon, comme nous avions imaginé, le motif est visible, mais abstrait jusqu'à ce qu'on se déplace pour voir l'image exacte, entière. Ça fait partie du jeu de l'anamorphose de devoir trouver le bon emplacement. C'est l'apparition un peu mystérieuse des yeux qui rend le dispositif intéressant. Si la résille est plate, ce ne sera qu'un bâtiment avec deux yeux. J-M.D. veut appeler le directeur des services techniques de la ville, M. P., pour le raisonner.

[27] Au cours du projet, le nom de la salle polyvalente « Aragon » sera modifié pour celui d' « espace Elsa triolet – Aragon », probablement grâce à cette proposition. Elle fait référence au recueil de poèmes *Les yeux d'Elsa*, publié en 1942.

Pendant ce temps, on commence à réfléchir au prototype de la résille, aux droits d'image qu'il nous faut pour les yeux d'Elsa. Je corrige le carnet de décoration, complète le carnet de détails. J'avance sur la nomenclature des baies.

[…]

Nous poursuivons les échanges avec l'entreprise via les fiches question-réponse (FQR).

Nous faisons faire les vues nocturnes des deux versions de la résille par le persman, et je contacte des entreprises qui ont des références de tôle numérisée pour avoir des photos et des conseils. Il faut que l'on soit convaincant.

Un déjeuner rassemblant M. P. (services techniques de la ville), M. J. (COGEDIM) et J-M.D. (DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES) est rapidement prévu. C'est seulement à cette occasion que la décision concernant la résille est prise. M. P. entend raison et accepte notre proposition. Il apparaît, d'une manière assez évidente, que pour traiter les « gros sujets », il faut réunir les homologues.

La résille sera validée par le maire en avril. Elle fera pourtant l'objet d'autres remises en question bien plus tard dans l'avancement du projet.

BEZONS, comité de suivi de chantier n°9, le 02 septembre 2019

Une fois le principe de la résille en anamorphose validée, nous en avions réalisé le dessin technique, contacté les ayants droit pour la photo d'Elsa Triolet entre mai et juin et échangé avec l'entreprise pour préparer le prototype jusque courant du mois d'août. Le prototype était prêt pour le comité de suivi de septembre.

La présentation du prototype de la résille métallique a eu lieu dans la grande salle de la base vie. Aux services techniques de la ville, M. P. va céder sa place à M. C. qui suivra le projet jusqu'à la fin. Ils sont tous les deux présents pendant la réunion. Messieurs C. et P. ont reproché à O.R. de ne pas avoir fait d'étude d'éclairage pour la résille alors qu'ils l'auraient déjà demandé auparavant. Le ton est monté, O.R. est resté de marbre. M. C. tutoie. L'accusation semble injuste à la maîtrise d'ouvrage qui tempère en s'engageant à mandater un bureau d'étude lumière pour une étude.

O.R. proposera un concepteur lumière qu'il connaît. L'étude démarre fin septembre avec une réunion sur place (je n'y suis pas) et se déroule sans problème pendant le mois d'octobre. Un dispositif d'éclairage LED est mis au point.



Figure 2 : le prototype de la résille métallique et l'anamorphose

BEZONS, hiver 2019-2020

En octobre 2019, on reçoit des plans d'EXE pour la résille. Ceux-ci ne sont pas conformes aux dernières décisions validées grâce au prototype. Nous envoyons notre VISA avec nos observations. En janvier 2020, O.R. met les différents acteurs en garde sur le fait que nous n'avons toujours pas reçu de nouvel EXE de la résille suite à notre VISA.[28] Le 3 février, lors d'une visite de chantier, O.R. constate que la résille qui est en cours de pose n'est pas conforme au prototype. L'angle formé par les tôles en accordéons n'est pas le bon et le type de perforation est bien trop opaque. Il envoie un mail avec comparaison de photos, exaspéré de ne pas avoir été écouté jusque-là. Mais le 6 février, c'est la réception de

[28] Cf. glossaire page 8.

l'équipement public et le lendemain est programmée l'inauguration officielle du lieu. Même si la résille n'est pas conforme et qu'elle sera à refaire, il en fallait une pour l'inauguration. Perte d'argent, de temps et de matériaux, la résille non conforme devait être posée malgré tout pour correspondre au calendrier.
En avril 2020, alors que l'entreprise a repris son EXE pour la prochaine résille en accordéon, la ville fait machine arrière. Les services techniques remettent en question le bienfondé de l'anamorphose en accordéon, ils souhaitent que les yeux soient visibles depuis les deux côtés de l'avenue. Notre VISA est en attente, il faut une décision de la ville. Il va falloir reprendre l'argumentaire que nous avions déployé il y a quelques mois pour convaincre à nouveau la ville. Ce revers s'explique en partie par le changement d'interlocuteur, en cours de projet, au sein de l'équipe technique de la ville quand M. P. a cédé sa place à M. C. Il faut convaincre M. C. comme nous avions dû le faire pour M. P. Heureusement, cela posera moins de problèmes que la première fois.
En juin 2020 nous préparons avec l'entreprise le nouveau prototype de résille, purgé de toutes erreurs. Nous prenons garde à vérifier le type de perforation avec eux pour qu'elle n'ait pas les mêmes défectuosités que la résille précédente. Nous en profitons pour améliorer le dessin des yeux d'Elsa.
[…]

La marge de manœuvre dans le projet tiendrait dans ce qui n'est pas encore dessiné, écrit, énoncé, ou du moins dans ce qui est énoncé avec un certain jeu, une certaine imprécision : une marge d'interprétation et d'adaptation possibles. L'esquisse est encore négociable, le champ des possibles reste ouvert. À ce titre, jusque dans la phase de chantier, il y a du dessin, du projet, du reste-à-imaginer. Est-ce que l'on aurait tendance à reculer toujours plus loin la prise de décision définitive pour conserver une certaine marge de manœuvre ? À Bezons, nous avons plutôt eu le sentiment que tout concourrait à réduire au maximum les marges de manœuvre : dans le projet normalisé par phase, il s'agit de planifier chaque élément du projet dès le PRO, dessiner chaque détail technique au DCE, ne rien laisser au hasard. Cela était d'autant plus vrai que, n'ayant que la mission de suivi architecturale, nous savions que nous n'aurions pas toujours la main sur le chantier. Pourtant, il est vrai que sous certains angles, il existe des marges. Par exemple, le principe du prototype est un moyen de se laisser une marge : pour une

situation complexe ou sortant de l'ordinaire, donc difficile à prévoir, on se laisse le soin de faire un prototype au moment opportun. Il permettra de tester ce qu'on imaginait, de réajuster le plan selon les observations, d'ajouter éventuellement des éléments, de faire certains choix tardifs, souvent d'ordre esthétique, mais pas seulement. À Bezons, le dessin de la résille métallique en accordéon sur la façade principale est resté assez sommaire jusqu'au début du chantier, simplement annoté d'un : « tôle perforée numérisée au choix de l'architecte ». Un an après le début du chantier, on avait un premier prototype. C'est le principe de l'échelle de travail : dans le travail d'esquisse – voire même avant, dans celui de la faisabilité – on commence à une échelle très large, qui autorise, dans l'épaisseur du trait, l'indécision. Plus on avance dans la précision du projet, plus l'échelle grossit les épaisseurs, obligeant à combler les impensés. La marge de manœuvre se réduit à mesure que le projet gagne en précision. Aussi, lors de la phase d'EXE, les entreprises proposent leur version des plans de l'architecte, travaillant dans la marge de manœuvre qui leur est laissée pour adapter le projet à leur réalité matérielle. Les VISA sont un moyen d'échanges et de validation de ces ajustements. Dans le projet de Bezons, les marges de manœuvre ne sont pas toujours souhaitées, elles se négocient, et parfois dans des rapports de force tendus. La part d'indéterminé qui ne se décide que lors du chantier – comme le choix précis de la tôle perforée et numérisée – n'a pas été fixée par les documents contractuels du Marché et est donc sujette à des changements de dernières minutes. Les changements en cours de chantier sont aussi souvent dus à des erreurs ou des manquements – comme la reprise de la résille selon le VISA. La marge de manœuvre est alors très réduite, et il s'agit davantage de résoudre un « sujet », un problème.

*

Pour conclure, si la marge, en tant qu'espace entre deux milieux renvoyait aux délaissés et au tiers paysage, ici la marge en tant que potentiel peut désigner une forme de réserve possible dans l'espace construit, une marge de manœuvre pour que l'usager puisse inventer d'autres manières d'utiliser l'espace ; et la marge de manœuvre peut aussi se situer dans le processus même de projet, par la négociation qui se joue dans une sorte d'épaississement du projet à mesure qu'il se concrétise. Nous aborderons dans la partie suivante la marge en tant que phénomène, phénomène de bordure.

C. Marges à Bobigny

Le site de Bobigny s'inscrit dans l'ambitieux plan de requalification de la ville de Bobigny, planifié en 2002. J'arpente tout particulièrement le cœur de ville, qui correspond au périmètre de l'aménagement que l'agence DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES avait dessiné. Je traverse des espaces fraîchement rénovés ou même encore en chantier. Mais lorsque, dans mes errances, je sors du périmètre, que se passe-t-il ?

BOBIGNY, le 25 juin 2019

> Dans l'avenue Karl Marx, des étalages de fruits et légumes s'étendent devant le primeur ; en face une boucherie et un salon de beauté sont ouverts, un peu plus loin la douce odeur du pain émane d'une boulangerie. Une laverie et une brasserie dans l'angle de la place de la mairie complètent l'offre. Ici une partie des trottoirs est pavée, de jeunes arbres poussent dans des carrés d'enrobé coulé jusqu'au tronc. En sortant de la rue, j'ai à ma gauche la place de la mairie, en face des tours qui n'ont pas été rénovées — je suis frappée par les pieds d'immeubles très restreints, l'emprise de la tour tient tout juste sur sa parcelle — et à droite en poursuivant un peu, il y a une sente. Elle démarre à l'angle d'un bâtiment contemporain au bardage métallique aux teintes rouges. Un panneau indique « SENTE Daniel MAYER ». Dans l'angle en haut à droite, y est précisé en petit « QUARTIER CENTRE-VILLE ». Le sol est en béton désactivé, et la sente est bordée de plantations, d'arbres. Ça sent bon ; quelle est cette plante ? Le bâtiment rouge se poursuit, il s'agit d'un centre de loisirs et d'une école (maternelle, primaire) ; à ce moment je me dis que cela est charmant que l'entrée de l'école donne sur une sente. C'est le groupe scolaire Georges Valbon.[29] La végétation en pleine terre est séparée du chemin par une lisse basse, dessinée avec soin. Au bout, on retrouve la rue Birsinger que j'emprunte. La courbe du bâtiment rouge s'effile sur la gauche tandis que déjà l'œil est attiré de l'autre côté par une forme basse et découpée couleur ocre claire et bleue, un bâtiment de plain-pied dont le garde-corps technique de toiture dépasse

[29] Georges Valbon a été maire de Bobigny et a impulsé la restructuration de la ville dans les années 60.

ostensiblement derrière une clôture de tôle perforée bleue : encore une école, l'école maternelle Anne Frank. Deux femmes devant moi interpellent une personne derrière la tôle perforée qui leur répond. Avec ses allures de modules *algeco*®, l'école bleue est encore environnée de travaux. La rue du même nom a été réaménagée, avec des zones pavées, un parvis en béton désactivé et une zone de jeux pour enfant, mais les barrières de chantier rappellent que la transformation du quartier n'est pas terminée. Quelques groupes de personnes se forment autour de l'entrée de l'école Marie Curie, dans le prolongement de l'autre. Il est midi, on attend l'ouverture du portail pour aller chercher les enfants. Un jeune garçon attend contre la barrière. Certains parents se sont assis à l'ombre sur le muret qui encadre les jeux pour enfants. Un jeune homme — l'instituteur sûrement — vient ouvrir le portail. Tous se lèvent, s'engouffrent, disparaissent derrière la tôle bleue. Un peu plus loin, de lourdes glissières en béton armé ont été disposées çà et là, au niveau de la rue Zola dont le raccordement avec l'avenue Karl Marx n'a pas encore été réalisé. Un homme rentre chez lui : il passe entre les blocs de béton, il ouvre le portail et pénètre dans l'enceinte close au pied de l'immeuble rouge surmonté du numéro 28, avance dans l'allée et rejoint le hall d'entrée et son digicode. La grille est neuve, il y a un peu de végétation. L'aménagement des voies, le traitement des sols et la réhabilitation des tours feraient presque oublier que nous sommes au milieu des grilles, des barrières et des barreaux. Quasiment tous les bâtiments sont circonscrits à l'intérieur de grilles.

Quelques pas encore, et la rue donne sur l'avenue Jean Jaurès. Là, je suis frappée par la rupture entre le quartier dans lequel j'étais à l'instant et l'avenue. J'ai réellement le sentiment de sortir du quartier rénové, de sortir du « centre-ville », et de déboucher dans la périurbanité brute. C'est l'envers du décor. Pourtant, un peu plus loin, je retrouve bien quelques traces de vague continuité, comme le terre-plein central abondamment végétalisé. Mais ici ça reste la route qui paraît courir au milieu de nulle part, la route comme il y en a des milliers en France, et sur lesquelles passent les voitures souveraines. Je passe sous le pont jaune et bleu du chemin de fer et laisse derrière moi les barrières de chantier et leurs pancartes, seules prédictions d'un futur acquérable adressées aux

automobilistes pressés. Le talus du chemin de fer se dérobe sous une végétation abondante, désordonnée. Large carrefour, places de parking le long de la voie. Sur ma gauche, je devine, entre les grilles, le stade. Je comprends alors que je ne pourrai pas rejoindre le quartier du « centre-ville » avant d'avoir contourné le complexe sportif entier, et qu'il représente, avec la ligne de chemin de fer, une forte coupure dans le tissu urbain. J'apprendrai que dans le projet urbanistique, une rue doit s'ouvrir le long du chemin de fer, en passant derrière les écoles Marie Curie et Anne Franck. Pour l'instant, elle manque.

À droite, les immeubles en épi poussent au milieu d'une pelouse rase, le long d'étroites voies manifestement résidentielles, bordées de places de parking. Je poursuis cette marche dans un paysage hétérogène, découvre un lycée discret entre les arbres et une inattendue salle de concert aux accents postmodernes. En approchant du rondpoint, je passe devant une petite boutique d'alimentation générale. Machine à granité et bonbonnes de gaz. Grand rondpoint, le carrefour Général de Gaulle ; je prends tout de suite à gauche dans l'avenue du Président Salvador Allende, dans l'espoir de revenir rapidement à l'hôtel de ville. Le trottoir est en damier rouge et noir, ça me fait penser à une ville du Sud dont j'ai oublié le nom. La route paraît interminable, ponctuée par quelques barres de logements éparses. Au loin en me retournant j'aperçois la tour de télévision du fort de Romainville. Sur la droite, on peut distinguer des rames de métro à l'arrêt et un hangar : c'est un site de maintenance de la RATP.

Enfin, je retrouve la rue Birsinger, entre le terrain de sport et une nouvelle portion de quartier sortie de terre récemment, R+4, R+5. Une nouvelle sente m'entraîne jusqu'au cœur d'îlot, qui lui-même se résume à un banc et une petite aire de jeux pour enfants au croisement de deux chemins frangés de buissons en fleurs. Me revoilà au sein de ce qui caractérise l'aménagement du quartier. Ici, les bruits de la route sont étouffés. L'échelle du cheminement est réduite — à taille humaine pourrait-on dire — la voiture n'y passe pas, c'est calme, végétalisé. On entendrait le chant d'un oiseau. Les halls des logements donnent-ils sur la sente ? Des ombres furtives passent derrière moi. Ce n'est pas seulement calme, ça a été aussi minutieusement désigné. Les buissons sont séparés du chemin par une

lisse basse grillagée qui diffère de celle de la sente Daniel Mayer. Rien ne dépasse, rien au sol, rien sur les façades. Je ne croise personne. Au bout de la sente, je tombe à nouveau sur l'avenue du président Salvador Allende. À nouveau, j'ai le sentiment de sortir du quartier. L'aménagement s'est arrêté là, à la lisière des bâtiments de logements, à la périphérie du projet urbain. Les piéton.ne.s ne sont plus les maîtres. La route départementale me sépare d'une mosquée en partie cachée derrière des barrières de chantier, et du bâtiment imposant des archives départementales de la Seine-Saint-Denis. Une voie s'ouvre entre les deux bâtiments. Je n'envisage même pas de traverser la route, il n'y a pas de passage prévu à travers ce flux de voitures. Je ne reconnais absolument pas, à ma droite, un bâtiment de logements réalisé par l'agence DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES, dans laquelle je travaille. Je remonte l'avenue jusqu'au chemin de fer sous lequel elle passe. Ici je fais une halte, je ne sais pas où aller. Devant moi, 7 ou 8 tours de logements toutes semblables. La route se sépare en deux : soit je continue à longer la courbe de l'avenue, au-delà de laquelle je reconnais le groupe scolaire Valbon et la partie rénovée du quartier ; soit je traverse et rejoins l'autre branche de la départementale qui semble mener à l'hôtel de ville. En face, il y a une troisième école, les enfants crient et courent dans la cour de récréation. Je traverse.

BOBIGNY, le 17 septembre 2019

Je passe sous le pont de la voie de chemin de fer et retrouve le petit bout de quartier neuf qui fait se rencontrer deux sentes en son milieu. Le petit parc pour enfant en marque le cœur. La dernière fois je n'avais pas reconnu le bâtiment de DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES, je le vois à présent, d'abord l'arrière, côté cœur d'îlot depuis la sente, où déjà des éléments de couleur orange se détachent, puis la façade avant, sur la départementale. Façade courbe argentée, volets orange, la tranche des balcons orange. En face, la grande mosquée Assalam est toujours en chantier. Elle est surmontée d'un petit dôme de verre. Cette fois-ci je traverse la route. Je laisse à ma gauche la haute tour des archives départementales et prends la rue étroite et déserte qui longe la mosquée. Les barrières de chantier interdisent d'en voir davantage. Le bitume est plein de nids

de poule. Un vaste terrain vague commence au bout de la rue, une lourde végétation de ronces et de buissons semble se prolonger là-bas en une poignée d'arbres. Les herbes hautes jaunissent au soleil. Les plantes grimpantes prennent d'assaut les grilles inutiles, recouvrent les talus, se frayent un chemin entre les gravats. Comme un fragment de campagne en friche au milieu de la ville. Comme l'envers obscur d'un décor urbain de carton-pâte, de ville de plâtre. Un envers qui pour un instant rend la ville absurde. À travers les arcs épineux des ronces, j'entrevois le souvenir d'un sentier broussailleux derrière la maison de mes parents, quand, enfants, nous cherchions des mûres en fin d'été. Les insectes dans la lumière. Je continue de contourner les archives. Le haut mur de ronces et les façades fermées ne laissent pas de doute quant à l'orientation du bâtiment : me voilà complètement à l'arrière. Côté terrain vague, des *algeco*® attirent mon attention. Ils sont un peu en retrait par rapport à la rue. Deux portes ont chacune le logo homme ou femme que l'on voit souvent sur les portes de sanitaires. Sur la paroi est écrit « Mosquée » et en dessous est inscrite la traduction en lettre arabe. Ce doit être la mosquée provisoire en attendant que les travaux se terminent. Derrière, sous un long chapiteau, sont entreposés des tapis et d'autres objets. La ruelle se meut en croisement, là-bas un homme et son chien se promènent. Je repasse sous le pont et arrive devant l'école Jean Jacques Rousseau. C'est l'heure de la récréation. Contrairement à l'école Georges Valbon qui, récente, protège la cour de la vue des passants en la surélevant et en la cachant derrière des panneaux de tôle perforée, cette école-ci laisse voir à travers un grillage vert de joyeuses bandes d'enfants qui courent en tous sens, jouent et crient.

BOBIGNY, le 26 février 2020

Revenant sur mes pas, je retrouve l'extrémité du parc de l'hôtel de ville, traverse le vide de l'esplanade de la place de la libération et traverse la ligne du tramway. Ce faisant, je passe devant une sculpture. Deux jeunes filles traversent en courant pour prendre un bus. Le bus repart. Derrière lui réapparaissent les arbres, le bâtiment en bardage bois, des passants. Je longe le boulevard Lénine. À droite, la bâtisse au milieu du parc arbore son tag « service jeunesse ».

Je prends à gauche dans la rue de l'union, à l'angle d'un grand bâtiment en tôle ondulée dorée. Je ne le remarque pas, mais il s'agit de la maison de la culture de Seine-Saint-Denis.

Quelques pas m'emmènent jusqu'à la bibliothèque Elsa Triolet, étrange courbe de béton et de faïence mauve. À partir d'ici, le niveau des bâtiments est bien plus bas que sur le boulevard. J'entre dans un tissu pavillonnaire. Au numéro 29, il y a un chat sur le rebord de la fenêtre. De l'autre côté de la rue, un portail et de la végétation qui s'en échappe. En fond de parcelle, une construction est en cours. Passent devant moi une femme et sa poussette. Plus loin, d'autres arbustes s'épanouissent dans les petits jardins de devant. Je m'avance encore. Et au milieu de ces pavillons, s'élève un bâtiment à 5 étages le long de la voie, assez ancien, en brique, partiellement muré. En effet, certaines fenêtres des deux premiers niveaux sont entravées de parpaings. Sur le rebord de l'une d'elles, pend encore un tissu violet, il semble déchiqueté. Les parpaings dissimulent un intérieur mystérieux. On les a montés quasiment jusqu'en haut, laissant, du fait de la standardisation de leur hauteur, une mince fente en partie supérieure de la fenêtre, à travers laquelle on voit la vitre intacte. Voile inquiétant. Quel sinistre aurait pu entraîner une telle décision ? Les fenêtres des étages supérieurs semblent habitées pourtant. Une ombre s'engouffre dans l'entrebâillement de la porte du numéro 22.

D. Phénomène de bordure et « Anomal ».

À Bobigny, à plusieurs reprises, je rencontre des situations de bordure, d'envers du décor. Au détour d'une rue, soudain, je suis dehors, ou sur le bord, en marge. Le dessin de l'espace public s'est arrêté là. L'intérieur du quartier se détermine, se circonscrit par rapport à cette bordure extérieure, cette limite dont l'épaisseur forme une marge. Le terrain vague, même au milieu de la ville, est une marge, car il ne s'agit pas d'un bord comme une frontière géographique, mais plutôt d'une marge comme une anomalie. Et c'est en tant qu'anomalie qu'il entrouvre une porte sur des souvenirs d'enfance. Ces situations sont saisissantes par la rupture qui s'y opère, mais aussi et surtout par cet effet de bord, de marge par rapport à une centralité. Ce phénomène de *bordure*, nous pouvons essayer de

l'explorer avec Gilles Deleuze et Félix Guattari. Dans *Mille plateaux*[30], le chapitre 10, ou le *Plateau 10 : 1730 - devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible* pour être plus précis, s'attache à la notion de « devenir-animal ». Pour eux, c'est là que des passages peuvent s'opérer d'un agencement à l'autre, par la marge.

Afin d'appréhender ce phénomène de bordure, il nous faudra d'abord expliciter ce que le devenir représente. Pour cela, dans cette partie de notre enquête sur la condition passante, nous allons nous appuyer sur la lecture que font G. Deleuze et F. Guattari de la notion de devenir. En effet, dans un bloc de devenir sont pris des êtres vivants multiples agencés en symbiose. Ensuite, nous verrons que cette multiplicité hétérogène se constitue à partir de sa bordure, à travers un être outsider qui est l'agent par lequel les alliances avec d'autres multiplicités peuvent se faire. Ce serait alors par la bordure que des passages s'opèrent. Mais ces passages ne seraient jamais prévisibles, puisqu'ils se font de proche en proche, comme un rhizome. Nous chercherons à montrer en quoi ce phénomène de bordure peut expliquer les situations racontées à Bobigny.

1. Devenir et multiplicité

En premier lieu, G. Deleuze et F. Guattari partent de la notion de devenir, qu'ils nous invitent à voir non pas comme une série de transformations qui opère par filiation, mais comme un devenir buissonnant, de l'ordre de la symbiose et de l'alliance. En effet, si l'on considère l'évolution des milieux, le devenir se trouve véritablement dans la symbiose entre des êtres vivants d'espèces totalement différentes[31]. Par exemple, l'orchidée et la guêpe qui la féconde sont prises ensemble dans un bloc de devenir qui suit sa propre ligne d'évolution. L'évolution serait moins question de filiation héréditaire au sein d'une même espèce que de communication transversale entre populations hétérogènes et d'alliance interspécifique. Cette forme d'évolution entre des êtres hétérogènes, G. Deleuze et

[30] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, t. 2, Paris, Éditions de minuit, coll. Collection « Critique », 1980.

[31] « Si l'évolution comporte de véritables devenirs, c'est dans le vaste domaine des *symbioses* qui met en jeu des êtres d'échelles et de règnes tout à fait différents, sans aucune filiation possible. » *Ibid.* Page 291

F. Guattari l'appellent une « involution ». Ils la considèrent comme créatrice.[32] Pour eux, c'est un rhizome, ni classificatoire ni généalogique, mais contagieux.[33]

Ensuite, G. Deleuze et F. Guattari nous invitent à considérer les multiplicités. Selon eux, dans un bloc de devenir, on a toujours affaire à une meute, une population, une multiplicité. Déjà à l'échelle du moi, il y a une multiplicité qui nous habite au-dedans. On peut se vivre comme un banc de poissons[34]. Une multiplicité serait prise avec d'autres êtres dans un bloc de devenir multiple. [35] Cette idée de multiplicité est prise comme des affects et des puissances, des involutions qui prennent tout animal dans un devenir[36].

Pour faire avancer notre raisonnement sur les marges et en particulier sur le phénomène de bordure qui nous a interpelé à Bobigny, nous nous concentrons sur le rapport que de telles multiplicités entretiennent avec leurs marges, leurs bordures avec l'extérieur. Nous nous intéressons donc ici aux modes d'expansion de ces multiplicités, leurs modes de propagation. Car si l'on comprend bien comment la reproduction héréditaire peut propager, bien qu'elle n'apporte que peu de différenciations, par de minces variations le long des générations[37], on peut s'interroger sur la manière dont l'involution opère son expansion. Ce serait par contagion, en mettant en jeu des termes hétérogènes, par exemple un humain ou un animal avec une bactérie, un virus, ou des micro-organismes. Ces combinaisons ne sont pas génétiques ni structurales, mais ce sont des interrègnes en symbiose.

---

[32] *Ibid.* page 292

[33] On peut relever immédiatement le parallèle avec la pensée de Donna Haraway, une pensée des milieux qui invite à la symbiose plutôt qu'à la filiation. On pensera notamment à l'histoire des Camilles, *The Camille Stories, Children of Compost,* qui est un récit spéculatif, imaginant des relations symbiotiques entre humains et papillons prenant le risque de la coévolution. Ce récit est repris dans : HARAWAY, Donna Jeanne et Vivien GARCIA, *Vivre avec le trouble*, *op. cit.*

[34] G. Deleuze et F. Guattari font ici référence au personnage de Bernard dans *Les vagues* de Virginia Woolf, qui se vit comme un banc de poissons. Cf. WOOLF, Virginia, *Les vagues*, trad. Michel Cusin, Trad. nouvelle, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2012.

[35] « Chaque multiplicité est symbiotique, et réunit dans son devenir des animaux, des végétaux, des micro-organismes, des particules folles, toute une galaxie. » DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.* Page 306

[36] *Ibid.* Page 295

[37] La reproduction héréditaire « ne retient comme différences qu'une simple dualité de sexes au sein d'une même espèce, et de petites modifications le long des générations. » *Ibid.* Page 396

Pour G. Deleuze et F. Guattari, ces termes hétérogènes en symbiose les uns avec les autres font rhizome, ils font devenir.[38]

Les multiplicités hétérogènes entrent dans certains agencements. C'est là que l'humain opère ses devenirs-animaux. Ces agencements n'appartiennent pas au régime de filiation ou de série. Un bloc de devenir animal-virus n'est pas dans un agencement de filiation ou de série, mais dans un agencement de meute, voire de guerre, qui travaille la filiation par en dessous, la trouble du dehors, avec d'autres formes de contenus et d'expression.

On peut aussi illustrer le bloc de devenir avec les symbioses arbre-mycélium. Et justement, dans l'agencement interspécifique du champignon et de l'arbre, s'il peut y avoir symbiose, il peut aussi y avoir contamination pathogène et parasitage. L'agencement est toujours ambivalent, certes, mais toujours dans une relation d'interdépendance active. Et l'humain, même lorsqu'il croit contrôler les autres espèces, n'échappe en rien à ces agencements interespèces.[39]

Arrivés jusqu'ici, que pouvons-nous en tirer concernant la condition passante de l'architecture ? Déjà nous pouvons nous demander ce qu'un bloc de devenir serait pour l'architecture et la ville. Un bloc de devenir prend dans la même involution des êtres humains, des êtres non-humains, le milieu habité et sa multitude de rapports. Si la ville est un milieu, chaque élément de la ville – bâtiment, rue, être humain ou non humain – pris avec d'autres dans des blocs de devenir, formerait alors une multiplicité – un lieu. Ces multiplicités hétérogènes entreraient dans des agencements divers, selon le principe de la contagion, ouvrant des passages imprévus d'un élément à l'autre. Ces agencements interrègnes troubleraient par en dessous l'ordre de la planification et de l'aménagement urbain, et des lieux trop anthropisés. Mais par quel biais les lieux en tant que multiplicités se transforment-ils vers d'autres agencements ? Par la marge justement. Et en ce sens, ce qui nous intéresse, c'est bien la bordure de ces lieux-multiplicités en devenir, puisque, nous allons le voir, c'est par la bordure qu'adviendraient les transformations (pour devenir multiple) et les passages (de contagion) d'un agencement à l'autre.

---

[38] *Ibid.* Pages 295-296

[39] Sur les champignons comme espèces compagnes, voir TSING, Anna, *Prolifération*s, trad. Marin Schaffner, n° 18, Marseille, Wildproject, coll. Petite bibliothèque d'écologie populaire, 2022. Pages 73 et suivantes

2. L'anomal

C'est ici que nous allons nous attarder un peu. Si le premier principe nous enseignait que le devenir-animal passe par la multiplicité et la meute, par la contagion de meute, un second principe s'ajoute, à première vue contradictoire :

> « partout où il y a multiplicité, vous trouverez aussi un individu exceptionnel, et c'est par lui qu'il faudra faire alliance pour devenir-animal. »[40]

Cet individu exceptionnel peut avoir différents statuts : il peut être le chef de la bande, le solitaire à côté de la bande, ou même une puissance supérieure de la bande. Toute meute a son « anomal » (comme anomalie[41]). C'est toujours avec l'anomal que l'on fait alliance pour devenir multiple. Quelle est sa nature ? Quelle fonction a-t-il par rapport à la meute ? Il n'est ni individu familier ni représentant de l'espèce, il ne porte que des affects. On peut l'appeler *Outsider*. Il dépasse par le bord, multiple. *L'anomal est un phénomène de bordure.* C'est en tant qu'il décrit le phénomène de bordure que l'anomal va intéresser notre réflexion sur la marge. Une bordure entoure chaque multiplicité, c'est la ligne enveloppante en fonction de laquelle on peut compter toutes celles qui constituent la meute. Ni individu, ni genre, mais *position de bordure*. La position anomale, la bordure, détermine la meute : un animal se trouve sur la ligne — il la dessine — par rapport à laquelle tous les autres membres de la meute sont circonscrits. Dans cette position périphérique, on ne sait plus si l'anomal fait encore partie de la bande, s'il est hors de la bande ou s'il est lui-même la frontière mouvante de la bande. Parfois c'est chaque animal de la meute qui occupe cette position dynamique. Parfois c'est un animal précis qui occupe la bordure, en tant que chef de meute. Parfois, c'est un être d'une autre nature qui définit la bordure, un être qui n'appartient pas ou plus à la bande et qui agit comme menace ou encore comme outsider.

Pour illustrer notre propos, nous pouvons prendre l'exemple des sorciers. Les sorciers ont toujours eu une position anomale, à la lisière des bois. Ils sont en bordure de village, ou entre les villages. Ils pactisent avec le diable, mais traitent aussi avec les villageois. Et ceux-ci font alliance avec les forces magiques au travers

---

[40] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.* Page 297

[41] Une anomalie est un écart, une *exception* par rapport à la règle, voire une bizarrerie. Le rôle que lui donnent Deleuze et Guattari nous fait penser, en génétique, à une anomalie dans le code qui, en produisant un nouvel agencement, peut créer une mutation génétique, pour le meilleur ou pour le pire.

d'un pacte avec le sorcier-anomal. Le rapport de l'anomal est celui de l'alliance et non de la filiation.

Finalement, la contradiction entre la contagion par la meute et le pacte avec l'anomal comme être exceptionnel n'est plus si forte. L'alliance et la contagion se réunissent puisque c'est par le pacte avec l'anomal que la contagion opère. Pour G. Deleuze et F. Guattari, l'alliance et le pacte sont la forme d'expression et la contagion, elle, est le contenu.

Il nous apparaît que les passages tels que nous cherchons à les définir pour la marge seraient bien de l'ordre de la contagion, non pas de la filiation. Seraient-ils des alliances ? Les passages opèrent entre des êtres et des choses hétérogènes. Ils créent de nouveaux agencements en mettant en relation, en reliant. On pourrait établir une équivalence entre *alliance* et *passages*, qui nous permettrait d'interpréter le phénomène anomal à l'aune de la condition passante. Le phénomène de bordure est alors le chaînon entre les multiplicités, permettant les alliances, toujours dans le pacte avec l'anomal. De la même manière que l'alliance s'opère via l'anomal, les passages s'opèrent via la marge. En d'autres termes : de la même manière que l'anomal est condition de l'alliance et qu'il conduit les transformations de devenir, la marge est condition de passage et conduit les transformations d'un lieu à l'autre.

Si l'on transposait ces devenirs-animaux dans le domaine politique, ses agencements exprimeraient plutôt des groupes minoritaires ou opprimés, en bordure des institutions reconnues. Nous tentons, quant à nous, de transposer cette réflexion au milieu urbain et à ses marges (dans lesquelles on peut retrouver une ségrégation spatiale des groupes opprimés).

Ce phénomène de bordure, tel que nous pouvons le définir à partir d'une lecture de G. Deleuze et F. Guattari, nous intéresse pour l'idée qu'une multiplicité puisse se définir moins par ses éléments internes que par la bordure, cette ligne enveloppante par rapport à laquelle tous les autres éléments sont dans la multiplicité. Cette position périphérique, en marge, est dynamique puisqu'elle peut être encore dans la multiplicité, hors d'elle ou bien elle peut elle-même en être la limite mouvante. Cette position à la lisière est la porte d'entrée vers d'autres agencements. C'est par la marge que des alliances, des passages peuvent s'opérer. Et c'est une lecture possible de ce qu'il se passe dans les situations de marge que nous avons rencontrées au cours de nos expériences racontées. Le terrain vague que nous avons rencontré à Bobigny échappe à l'ordre des lieux, il est anomal, et

en tant que bordure il circonscrit la multiplicité du lieu. C'est aussi par lui que l'on peut s'échapper, on peut pactiser avec d'autres formes que l'urbain, comme le sauvage, le souvenir, la rêverie.

3. Devenir imprévu

Nous avons vu que les multiplicités sont composées de termes hétérogènes en symbiose. Mais ce n'est pas tout : les multiplicités ne cessent de se transformer les unes dans les autres, de passer les unes dans les autres en enfilade[42]. Elles sont en perpétuel devenir. Elles se continuent les unes dans les autres. Et c'est par la bordure (ou la marge) que les passages d'une multiplicité à l'autre s'opèrent. C'est par un talus de bord de route que l'on passe d'un centre-ville rénové à un mirage de périurbanité brute avant de repasser à nouveau dans un quartier neuf. C'est par le terrain vague derrière la mosquée de Bobigny et ses massifs de ronciers que l'on passe sans crier gare d'un quartier en rénovation à l'envers d'un décor de carton-pâte, que l'on passe inopinément d'une ruelle d'arrière-plan à un souvenir de campagne, d'un module *algeco*® à un chemin creux bordé de mûrs. C'est aussi par l'apparition d'un bâtiment muré qui inquiète soudain l'homogénéité d'un quartier pavillonnaire que nous basculons dans un autre univers.

Chaque multiplicité est définie par une bordure anomale, mais il y a une enfilade des bordures, d'après laquelle la multiplicité change. Et à chaque seuil, une nouvelle alliance. C'est l'Anomal ou l'Outsider qui, en plus de border et déterminer la multiplicité, conduit les transformations d'une multiplicité à une autre.[43]

Il n'y a pas d'ordre logique dans cette enfilade, dans ces passages ou transformations. L'opération se fait plutôt par compatibilités, puisque l'on ne peut prévoir si deux bordures ouvriront un passage, si telle multiplicité passera dans telle autre, si tels éléments hétérogènes entreront en symbiose dans une multiplicité apte à se transformer à nouveau. On ne peut prédire s'il y aura bien symbiose, si les multiplicités se transformeront effectivement « dans les devenirs

---

[42] « *il revient au même de dire que chaque multiplicité est déjà composée de termes hétérogènes en symbiose, ou qu'elle ne cesse pas de se transformer dans d'autres multiplicités en enfilade, suivant ses seuils et ses portes.* » (en italique dans le texte) DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.* Page 305

[43] « On voit que l'Anomal, l'Outsider, a plusieurs fonctions : non seulement il borde chaque multiplicité dont il détermine, avec la dimension maximale provisoire, la stabilité temporaire ou locale ; non seulement il est la condition de l'alliance nécessaire au devenir ; mais il conduit les transformations de devenir ou les passages de multiplicités toujours plus loin sur la ligne de fuite. » *Ibid.* Page 305-306

de passage »[44]. On fait rhizome sans savoir avec quoi l'on peut le faire, quelle tige souterraine va faire effectivement rhizome, faire devenir. On ne peut qu'expérimenter. C'est bien là toute l'ambivalence de la marge anomale : son devenir est *imprévu*.

À Bobigny, à la périphérie des aménagements soigneusement dessinés dans le cadre de la rénovation, on découvre l'envers du décor, là où le décor se renverse. Dans ces marges, l'urbanité projetée est contaminée par les ronces, la rouille, le non-planifié, l'imprévu, le délabré aussi. La ronce prolifère, le champignon, agent de la transformation, décompose. La biodiversité est retranchée dans les marges de l'espace urbanisé. Ces interstices désordonnés évoluent indépendamment de la planification de la ville, sans que l'on puisse véritablement prévoir ce qu'ils sont en train de devenir. Le dessin de l'espace public de Bobigny ne laisse aucune place aux marges à l'intérieur du périmètre d'action – même les troncs d'arbre sont pris dans l'enrobé – et pourtant il a recréé malgré lui de grandes marges à sa périphérie : elles se sont déportées un peu plus loin. Loin d'être de simples espaces résiduels, les marges agissent sur la ville. Elles l'ouvrent à de nouveaux agencements imprévisibles. Elles creusent et troublent la ville par en dessous, contagionnent l'aménagement humain tels des rhizomes souterrains, impossibles à planifier, libres à l'expérimentation. Parfois les agencements qui s'y forment inquiètent l'ordre de la ville. C'est par la marge que s'opèrent des passages vers d'autres agencements. Mais si les passages sont imprévisibles, la bordure, elle, peut être pensée.

À Bobigny, les contours du projet n'ont pas été pensés et les ruptures sont frappantes lorsque l'on parcourt le quartier. En l'occurrence, elles donnent le sentiment d'une différence injuste de traitement entre le cœur de ville et le reste du tissu urbain. D'ailleurs, au cours d'une discussion, J.-M.D. soulignera l'erreur programmatique d'avoir commencé par une action forte et concentrée dans le cœur de ville, en délaissant les autres quartiers. L'accueil des habitants a été de ce fait assez froid. Et même aujourd'hui les limites que je découvre au hasard de mes parcours coïncident encore avec celles du projet. Il n'est cependant pas question de vouloir remédier à cet impensé en construisant ou en imperméabilisant le sol de ces marges. On peut, avec Gilles Clément, essayer d'intégrer aux espaces publics des zones où l'on n'intervient pas, où l'on choisit de laisser l'imprévisible agir. On peut aussi écouter ce que les marges existantes ont à nous raconter avant qu'elles

[44] *Ibid.* Page 307

ne disparaissent dans la rénovation de la ville, dans ce qu'elles apportent de poésie ou d'effroi.[45]

E. Conclusions sur la marge

Analyser la figure de la marge, c'est comme essayer de situer les passages : ils sont dans la marge. Au moins certains passages se font par les marges. Dans les marges on passe en effet d'un milieu à un autre. Et il apparaît que les transformations des milieux adviennent souvent par les marges, qui sont moins stables, hétérogènes et donc se transforment rapidement. Les marges, les interstices sont le contrepoint nécessaire à l'aménagement humain, elles le renversent, avec ambivalence. C'est en particulier dans les délaissés, espaces résiduels de l'urbanisation, que les marges s'émancipent de l'ordre urbain.

La marge c'est aussi l'idée de potentiel : dans l'entre-deux de la marge il y a émergence de possibles. La possibilité supplémentaire qu'un espace ou un objet peut offrir, c'est ce qu'on appelle la réserve : il y a de la marge. Dans le processus de projet aussi il y a des marges, des marges de manœuvre qui laisse du jeu, de l'imprécision et du négociable pour ajuster le projet dans le temps. On peut prévoir des marges de manœuvre, mais d'autres marges surgissent toujours de manière imprévisible.

À Bobigny, j'ai pu expérimenter l'effet de bordure produit par le projet d'espace public du cœur de ville. De l'autre côté du périmètre, c'est l'envers du décor. Le projet urbain s'arrête net et sa bordure est contaminée par l'effet de marge : le non-planifié exogène prolifère et active la transformation désordonnée et imprévisible de la ville. La marge anomale provoque l'alliance entre la ville et d'autres agencements plus souterrains, le non-humain, la rêverie, la ruine. Des passages imprévus s'ouvrent entre des éléments hétérogènes à travers la marge.

Le phénomène de bordure réactive encore la question des milieux. Dans les milieux, les symbioses, ces alliances interrègnes, forment des multiplicités

[45] Les friches, les ruines, les marges fascinent. Elles forcent à penser l'écologie des milieux. Plusieurs auteurs ont étudié les friches, notamment industrielles, comme lieux poétiques de création. Voir notamment : HYPPOLITE, Pierre, *La ruine et le geste architectural*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. RITM, 2016. ; BOUCHIER, Martine, « Le moment politique des ruines », *Frontières*, vol. 28, n° 1, 2017. ; ROLLOT, Mathias et BEAUTE, Julie, « Fabuler l'invisible. Inventaires paysagers des indisponibles », *revue Amplitudes*, Traces et lectures d'un paysage, n° 4, 2021.

hétérogènes qui se propagent en rhizome, par contagion. Les hétérogènes agencés les uns avec les autres font devenir. L'anomal est le phénomène de bordure de ces multiplicités. C'est par une position périphérique que l'on passe d'une multiplicité à l'autre, pour devenir autre chose, pour s'allier à un autre agencement.

Le quartier rénové de Bobigny se définit aussi par sa bordure, ses contours impensés. La position de bordure est dynamique, car c'est la porte d'entrée vers d'autres agencements. C'est par une marge comme un terrain vague que des passages peuvent s'opérer. Mais ces passages, ces transformations sont imprévisibles, elles se font par compatibilité de proche en proche, sans que l'on puisse prévoir ce qu'elles deviendront.

L'anomal réunit les deux aspects de la marge, celui d'entre-deux-milieux (que nous avons développé dans la première section) et celui de potentiel (étudié dans la deuxième section). La marge est une forme du passage qui ouvre des possibles si l'on ménage un entre-deux hétérogène. C'est notamment par la marge que peut advenir une transformation du milieu.

Aujourd'hui, la marge n'est pas seulement un espace délaissé à réinvestir, mais c'est bien depuis les marges que les forces de la « nature » contaminent le monde trop anthropisé de la ville. Dans l'article « marges indociles : les champignons comme espèces compagnes » publié dans *Prolifération*[46], Anna Tsing nous enseigne que le sort de l'humain est profondément lié à celui des champignons, qu'il est pris dans des enchevêtrements interespèces dont il a cru pouvoir se défaire par la domination et la domestication. Pourtant dans les marges de l'anthropisation, la biodiversité grouille. Et même les champignons que nous mangeons poussent dans les marges, dans les zones de transition, en lisière des forêts, en marge des zones de culture. Ils nous rappellent la richesse de la biodiversité en dehors de nos cadres anthropisés et domestiques.

Nous pouvons aussi rapprocher notre figure de la marge de la notion derridienne de limitrophie que Benoît Goetz reprend dans *Théorie des maisons*[47]. Il s'agit de déconstruire la limite intérieur/extérieur, et de l'espacer pour y laisser proliférer des complications, des anfractuosités, des porosités. La limitrophie c'est *ce qui pousse sur la limite*. En architecture, il importe que les limites soient

[46] TSING, Anna, *Prolifération*, *op. cit.*

[47] GOETZ, Benoît, *Théorie des maisons: L'habitation, la surprise*, Lagrasse, Verdier, coll. Collection « Art et architecture », 2011. Pages 181-186

franchissables, pour permettre le passage et l'hospitalité[48]. L'architecture instaure des limites, mais elle les complique aussi. Les limites ne sont jamais si claires. Entre ce qui est à soi ou non, le privé, le public, entre l'animal et l'humain, il y a toujours interpénétration. La limitrophie est cette zone d'indistinction, c'est un milieu plus qu'un lieu[49]. Elle est indéterminée, floue, flottante : une zone, une friche, un interstice. Benoît Goetz souligne l'intérêt des architectes pour les terrains vagues et autres délaissés. Ce sont des lisières, des franges, des périphéries. La limitrophie n'abolit pas la limite, au contraire elle souligne ce qui était caché : elle complique la limite, elle lui redonne ses plis et ses anfractuosités.

Mais qu'est-ce qui nourrit la limite, la complique, la plie et en multiplie les figures ? La pratique architecturale ! L'architecture affirme à la fois des distinctions et des porosités.[50] Compte tenu de nos conclusions, une architecture de la marge devrait aussi être capable d'accueillir l'imprévu, elle présenterait une certaine vivacité, une possibilité de transformation.

[48] *Ibid.* Page 182
[49] *Ibid.* Page 184
[50] *Ibid.* Page 185


LA TRAVERSÉE

CHAPITRE II.
LA TRAVERSÉE

Nous poursuivons notre cabotage d'une figure à l'autre, à la recherche de ports d'attache par lesquels faire transiter notre concept de condition passante. Ici, nous arrivons sur une nouvelle terre à explorer : la figure de la *traversée*.

La traversée désigne l'action de traverser d'un bout à l'autre un espace ou une période de temps. Spatialement, il s'agit de traverser une étendue, de la parcourir pour la franchir d'un bord à l'autre. On traverse la mer ou le désert, on traverse une rivière via un pont. Temporellement, c'est se trouver engagé dans une situation pour une période déterminée, comme on traverse une crise, ou simplement aller d'un bout à l'autre d'une période, comme on traverse les âges.

Le terme de traversée traduit donc explicitement une action de mouvement et ne la pétrifie pas dans une forme. Par ailleurs, il supporte deux facettes : l'une spatiale et l'autre temporelle. Pour ces raisons, cette figure nous apparaît tout indiquée pour poursuivre notre exploration du passage.

Nous allons nous intéresser à ces deux aspects, d'ordre spatial et d'ordre temporel, pour la traversée. Pour cela, du côté de l'espace, nous accompagnerons notre raisonnement de la pensée de G. Simmel et ses réflexions sur le pont, mais aussi de l'idée de trajet telle qu'elle a été développée par T. Ingold et de celle de porosité avec B. Goetz. Quant à la traversée temporelle, nous nous interrogerons sur la permanence dans le temps avec Paul Ricœur.

La figure de la traversée sera explorée à travers un récit de parcours à Gentilly, un autre à Bobigny et un récit du projet de Bezons. En effet, à Gentilly, en suivant les pas d'un habitant, nous prendrons conscience des multiples traversées spatiales qui lui permettent de passer d'un quartier à l'autre dans un territoire pourtant morcelé. À Bobigny, nous traverserons le quartier de l'hôtel de ville, allant partout où la ville nous permet de passer. Le récit connecte des fragments séparés entre eux. La narration, mais aussi la perspective, la mémoire et la perception mouvante pendant le parcours connectent des bâtiments, des places dissociées jusqu'à

présent. En outre, les différentes époques s'enchevêtrent dans ce tissu urbain, entre conservation et renouvellement. Le quartier perdure à travers et malgré les chantiers de rénovation. D'autre part, la traversée dans le projet c'est aussi le parcours d'apprentissage. Le projet de Bezons a été pour cela un grand roman d'apprentissage, où l'on doit perdre son temps pour apprendre malgré soi et où la vérité n'est jamais évidente.

A. Traversée de quartiers : routes et passerelles à Gentilly

À Gentilly, nous avons testé le principe du parcours commenté avec un habitant qui a bien voulu se prêter au jeu, Maxime. La matière extraite de cette expérimentation n'est pas le récit de Maxime, mais le nôtre, racontant cette balade à deux, mêlant nos observations et des paroles rapportées. Il a émergé de ce parcours un territoire fragmenté, traversé de grandes coupures d'infrastructures de transport. Malgré cela, il est possible d'habiter un tel quartier, en empruntant des passerelles, des routes et autres passages secrets.

Visite de Gentilly avec Maxime, le 19 novembre 2019

> En remontant de la station de RER, je jette un œil à mon téléphone. Nous avons rendez-vous dans quelques minutes. Je l'aperçois qui arrive à grandes enjambées, vif, une fine écharpe serrée autour de son cou. On se salue joyeusement. Je ne le connais pas très bien, mais on m'a prévenu que c'est un grand bavard. C'est tout à fait ce que je cherche ! Je lui demande de me montrer un parcours qu'il fait depuis chez lui régulièrement et de me le commenter. Il m'entraîne au pas de course, vers le périphérique pour retrouver son immeuble, qui le borde. Le périph, c'est une horreur, me dit-il. Le bruit est incessant et la nuit on peut se faire réveiller par une moto qui file en trombe à 2h du matin. C'est l'inconvénient d'habiter ici. L'immeuble, ancien, borde effectivement l'avenue et derrière le haut mur, le bourdonnement du périphérique est entêtant. Il va m'emmener voir les coins qu'il aime bien dans le quartier, mais, me prévient-il, ce n'est pas « la folie furieuse ».

Nous allons aller vers le centre-ville de Gentilly. Je n'y suis encore jamais allé. Quand je lui demande si ça lui arrive d'aller de l'autre côté [notamment dans le quartier prioritaire du chaperon vert, où je flâne depuis quelques mois déjà], il me répond que, lui, ne va quasiment jamais au-delà de l'autoroute A6, l'autoroute du soleil, ou seulement pour aller à la poste ou au centre commercial de la vache noire pour faire ses courses au monoprix – il trouve que les autres enseignes, plus proches, sont trop chères. Il y va aussi quand il rend visite à une cousine qui habite Montrouge. Son appartement se trouve d'ailleurs à la jonction de l'A6 et du périphérique. Il y aurait même une bretelle condamnée en sous-sol plus ou moins sous son immeuble. De chez lui, il a, entre autres, une vue sur l'église de Gentilly, qu'il a déjà eu l'occasion de photographier au coucher du soleil. Elle l'avait frappé dès qu'il l'avait vu, bien avant d'emménager ici. Au pied de cette église, il a découvert il y a deux mois un passage le long de l'autoroute, un chemin parfait pour faire du vélo, dans le prolongement de la passerelle de la cité universitaire [la passerelle du Cambodge, qui traverse le périphérique de part en part, débouchant quasiment sur le parvis de l'église]. La poste est nichée au milieu de « cette espèce de quartier un peu communiste en brique rouge ». Là-bas, il sait qu'il y a une place avec un G20, la meilleure boulangerie du coin et la poste. Il me parle aussi d'une passerelle piétonne qui passe au-dessus de l'autoroute du soleil. Il me la montrera tout à l'heure. Il se verrait bien y rejouer une scène de *Star Wars*, un combat de sabres laser. Sinon, il passe aussi par là-bas quand il rentre de Paris la nuit et que la passerelle du Cambodge est fermée depuis la cité U. Alors il doit contourner la cité et passer sous le périphérique, par un tunnel, pour ensuite suivre l'avenue Paul Vaillant-Couturier, qu'il a renommée « la rue des kebabs ». Il a déjà emprunté une immense coulée verte, que je reconnais comme la promenade des Aqueducs, et qui traverse la zone de bureaux depuis le bas de Montrouge. Elle fait un bon raccourci pour aller au centre commercial et lui paraît « sympa » pour déjeuner le midi pour les gens qui travaillent alentour. Pour quelqu'un qui dit ne jamais aller de ce côté-là de la ville, il a l'air d'avoir tout de même des choses à en dire.

[…] On arrive bientôt à Montrouge, ajoute-t-il. C'est une ville plus riche que Gentilly, il y a plus de commerces, ce n'est pas le même département. Selon lui, on voit vraiment la différence, on traverse la route et on est dans un autre monde. Au bout de la promenade, un carrefour fait la jonction entre Arcueil, à gauche, vers la vache noire, Gentilly, tout contre Paris et sa première station intra-muros de la cité universitaire et Montrouge à droite, en prenant l'avenue Aristide Briand. Cette avenue, nous l'empruntons. Maxime ne l'aime pas. Les traversées souterraines pour les piétons lui font l'effet d'un coupe-gorge.

Gentilly, le 11 juin 2020

Un dégagement à droite laisse découvrir un banc ensoleillé dont profitent trois jeunes hommes. C'est ici que la passerelle se jette au-dessus de l'autoroute vers le quartier du chaperon vert. En traversant, les statues monumentales du clocher de l'église me font plonger vers la droite. Vertige. Les voitures filent en contrebas. La passerelle ondule sous mes pas. Je veux rejoindre rapidement l'autre rive. Je pense au rêve de Maxime de rejouer une scène de *Star Wars* sur cette passerelle un de ces soirs pluvieux. Je l'imagine spectaculaire, illuminée par l'autoroute-lave en contrebas, allongeant des ombres menaçantes dans le fracas des sabres laser…

Me voilà de l'autre côté, au milieu d'un paysage de brique, aride. Une silhouette se profile à l'entrée d'une cage d'escalier. Une jeune fille et un enfant rapportent des sacs de courses. Ils font une courte pause sur le trottoir et repartent. Je dépasse les premiers immeubles rouges.

Gentilly, le 25 mars 2021

Dans le parc de la cité universitaire, entre les arbres, une ligne de désir a été pérennisée avec des copeaux de bois. Je l'emprunte et rejoins à travers le parc le pavillon du Cambodge. La passerelle du même nom ne doit pas être loin. Sur la gauche une silhouette est en train de monter une petite butte, et déjà je devine le clocher de l'église de Gentilly. Nous y voilà. Le chemin de terre est glissant. Je me retrouve face à un escalier, la passerelle et le clocher dans l'alignement. Les immenses statues d'anges flanqués à chaque angle soulignent le caractère effilé du clocher, qui semble pointer indéfiniment vers le ciel. La passerelle du Cambodge et ses portiques végétalisés enjambent le périphérique et l'avenue Paul Vaillant Couturier jusqu'à l'église. D'ici, je vois des piétons qui se pressent sur le trottoir de l'avenue. En arrivant de l'autre côté, je retrouve le chemin qui longe l'A6 en contrebas, désert. Seuls un homme et un chien me croisent. Je passe l'église, puis un haut mur de pierre à ma droite recouvert de tags. À gauche, au pied de la haute barrière de bois qui isole un peu de l'autoroute, un plan de jonquille a fleuri. Plus loin, à travers la barrière, on voit, de l'autre côté de l'autoroute, des bâtiments en surplomb, dont les pignons aveugles sont tagués aussi. C'est l'arrière. L'autoroute a coupé le tissu urbain et l'on peut en voir la tranche.



Figure 3 : passages croisés au-dessus de l'A6

Lors de notre promenade, Maxime énonce les limites de son quartier, notamment celle créée par l'autoroute A6 qui le sépare du quartier prioritaire du Chaperon Vert et celle du périphérique qui dissocie Paris *intramuros* et Gentilly. Pourtant, lorsqu'il raconte qu'il les traverse régulièrement, pour sortir, aller faire des courses, acheter son pain, ou aller à la poste, on peut dire qu'en la franchissant, il transgresse la limite et recompose bien la morphologie de son territoire, repoussant un peu plus loin la délimitation de son champ d'action à lui. Le franchissement de l'autoroute A6 prend même une valeur fantasmagorique par la petite passerelle qui ouvre sur un paysage de science-fiction. Son territoire est fait de traversées – certainement pensées pour raccommoder les fractures de la ville – : des rues et des routes, des passerelles, des passages souterrains, une coulée verte sont autant de passages pour franchir des obstacles de taille : le périphérique, l'autoroute A6, la nationale, la ligne de RER aussi. Peut-on dire qu'en ralliant les fragments d'un territoire morcelé, nous parvenons tout de même à l'habiter ?

B. La traversée des espaces : pont, trajet, porosité

La figure de la traversée émerge tout d'abord dans l'idée d'une *traversée spatiale*. Cette traversée, nous allons l'aborder en premier lieu au travers de la forme tangible du pont. Le pont donne un caractère durable et stable à l'action de traverser. Mais comment rendre compte des parcours innombrables des habitants qui sillonnent la ville sans les fixer dans une forme ? Le trajet peut être vu comme un moment de vie, qui sous-tend toutes nos actions quotidiennes et leurs récits. Le trajet nous affecte et nous transforme. Pourtant, le pont ou le trajet ne semblent peut-être pas suffisants pour parler de l'architecture qui nous contient et nous accueille. Pour cela, nous aurons besoin d'une autre notion encore, celle de porosité : la ville poreuse accueille toutes les traversées, les interpénétrations du public et du privé, les ponts et les passages, les trajets et les séjours de ses habitants.

1. La traversée comme pont

Dans « Pont et porte »[1], Georg Simmel oppose, comme l'intitulé du texte l'indique, deux formes du passage : celle du pont et celle de la porte. Nous parlerons

[1] SIMMEL, Georg, *Pont et porte*, dans *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, coll. poche / petite bibliothèque, 2006.

de la portée conceptuelle de la porte lorsque nous explorerons la figure du seuil.[2] Qu'en est-il donc du pont ? Pour G. Simmel, il est l'image parfaite de la capacité humaine à donner une forme durable et solide à l'action mouvante de relier deux lieux.

Si nous, humains, avons la faculté de lier et délier, c'est bien d'une manière spécifique : l'un est toujours la présupposition de l'autre. Face à un état non perturbé des choses naturelles, nous avons besoin de séparer dans notre conscience les éléments pour ensuite les relier et inversement. Nous connectons ce que nous avons préalablement séparé et nous séparons ce qui est lié. Comme le signale G. Simmel, « il nous faut d'abord concevoir en esprit comme une séparation l'existence indifférente de deux rives, pour les relier par un pont. »[3] Dans le récit de Gentilly, les passerelles et les passages souterrains révèlent les grandes fractures urbaines, parce qu'ils présupposent, en reliant, un état des choses séparées qui nécessitait une réunification : deux quartiers de Gentilly mis à distance l'un de l'autre, Paris et sa première couronne, Gentilly et Montrouge. Aussi, une fine passerelle, en autorisant le passage, donne à voir l'étendue de la rupture qui, elle, ne permet pas de passer.

Toujours pour Georg Simmel, la construction d'une route entre deux lieux est un événement tout à fait remarquable. En effet, tant que la route n'a pas été tracée sur le sol, et même s'il y avait des allées et venues entre eux, ces deux lieux n'étaient pas effectivement reliés : la volonté de connexion a dû prendre une forme construite et cette forme permet dès lors de passer chaque fois que l'on veut relier ces deux lieux, indépendamment de la fréquence de passage. Sans la route, le voyage conserverait sa valeur, mais spatialement le début et la fin resteraient séparés. La route produit un effet presque magique quand elle transforme le mouvement en une création tangible, qu'elle le contient en un objet stable et solide qui, bien qu'il provienne du mouvement, finit par l'annihiler.

Selon G. Simmel c'est dans la construction du pont qu'un geste de connexion est le plus fort. Parce que la séparation préalable dans notre conscience de deux rives à relier rencontre une configuration naturelle qui semble déjà divisée. Le pont réunit durablement en un lieu construit ce qui était séparé. Le pont prend alors une valeur esthétique parce qu'en unifiant deux éléments séparés, il rend cette union immédiatement visible et évidente. L'objectif du pont, le mouvement, n'est pas

[2] Cf. *infra* page 217

[3] SIMMEL, Georg, *Pont et porte*, dans *Tragédie Cult. Autres Essais*, *op. cit.*

continuellement actif, mais sa dynamique est devenue quelque chose de durable et unique qui peut en révéler la réalité changeante. Si la porte est un seuil entre deux milieux (intérieur et extérieur), le pont, lui, est un lieu en soi. Si la porte peut s'ouvrir ou se fermer, le pont, lui, connecte toujours. Il donne une forme visible, durable et complète au mouvement. Il prescrit une unique direction, dans un sens ou dans l'autre, indifféremment[4].

Cette première facette possible de la figure de la traversée met l'accent sur la capacité humaine à donner une forme au mouvement, et en particulier au mouvement de relier, de traverser. Une route ou un pont, c'est une forme figée durablement qui rend visible la possibilité du passage. Mais capter ce passage, le fixer dans une forme, c'est déjà le perdre. Selon G. Simmel, c'est toute la valeur esthétique du pont qui tient dans ce paradoxe. Il relie deux points, il permet et guide la traversée, et même il donne à voir le passage ; mais, en même temps, il fige dans une image le mouvement du passage parce qu'il est fixe et durable.

Doit-on toujours passer par les routes et les ponts ? Le pont fixe le passage, en assurant la reliance des deux berges. La route sédentarise le trajet, en reliant d'une unique manière un lieu à un autre. Comment envisager une traversée qui ne soit pas nécessairement fixée dans l'espace strié des sédentaires ? Est-il possible de parler de traversée sans déjà la figer dans une forme ?

2. La traversée comme trajet (approche relationnelle)

À Gentilly, Maxime raconte les passerelles, les passages et les routes, quand il les emprunte pour relier deux éléments de sa vie quotidienne entre eux. Mais pas seulement. La passerelle au-dessus de l'A6, qui transforme l'autoroute en coulée de lave et la pluie en ambiance de science-fiction, a une valeur en elle-même, elle a une place toute particulière dans l'imaginaire de cet habitant. Il ne s'agit pas seulement de passer d'un point A à un point B. L'acte de traversée en lui-même agit et modifie son rapport à son quartier, son environnement. Encore longtemps après que le trajet ait été effectué, la traversée continue d'agir sur son imaginaire et, parce qu'elle nous a été racontée, elle agit aussi sur le nôtre. Qu'est-ce qui fait qu'un trajet

[4] « le pont, dans sa corrélation de séparation et d'unification, met l'accent sur cette dernière et surmonte la distance entre ses deux points de repos en même temps qu'il la rend visible et mesurable » *Ibid.*

si banal puisse avoir un tel impact sur nos vies ? Qu'est-ce que cela peut bien nous apprendre sur la condition passante de l'architecture ?

Dans *L'invention du quotidien 1. Art de faire*, Michel de Certeau s'appuie sur les récits d'espaces pour élaborer son concept de quotidien. Il cherche notamment à démontrer la puissance spatialisante du récit. Dans le chapitre IX, il développe la complémentarité de deux formes de description des espaces : la carte et le parcours. Quand la carte renvoie, par le « voir », au lieu et à son ordre, le parcours, lui, renvoie, par le « faire », à l'espace et ses actions spatialisantes. Il explique que malgré le fait que ces deux formes aient tendance à se dissocier, entre la carte géographique et le livre d'histoire, l'imbrication entre carte et parcours existe bel et bien, et reste visible dans les récits quotidiens des lieux pratiqués.

Exprimer un parcours ne relève pas de la même démarche que dessiner une carte. Le dessin de la carte, du plan, c'est la vision spatialisante de l'architecte, du géographe, de l'urbaniste. Le parcours, lui, est partout présent dans le récit de nos quotidiens, l'exprimer ne relève pas de la géométrie euclidienne et cela ne fabrique pas le même type de connaissance.

De la même manière, Tim Ingold, dans *Une brève histoire de lignes,*[5] distingue le *croquis cartographique* de la *carte topographique*. Il s'appuie pour cela sur Michel de Certeau et son analyse de l'évolution des cartes, qui mêlaient le dessin à l'itinéraire et se sont progressivement dégagées du parcours, pour gagner en lisibilité, en devenant cartes géographiques.

Les parcours n'ont pas disparu et se racontent encore dans les croquis cartographiques et sont ainsi associés à l'idée de « promenade », de pratiques de cheminement. S'esquisse ici déjà la distinction entre occupation et habitation, qui est à l'origine de la différence entre ces deux types de savoirs, et qui pour T. Ingold est la traduction de deux logiques qui s'opposent : l'*approche spatialisante* et l'*approche relationnelle*[6].

En effet, quand la fabrique de la ville produit une logique spatialisante, territorialisante, une logique de stabilisation du sol et d'occupation, lui coexistent la mobilité, les flux, les parcours, le mouvement. Par conséquent, un paradigme se forme sur l'interaction entre l'occupation des sols d'une part et d'autre part les

[5] INGOLD, Tim et RENAUT, Sophie, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles]; Le Kremlin-Bicêtre, Zones sensibles ; Diff. les Belles lettres, 2011.

[6] *Ibid.*

pratiques de cheminement. Il y a un changement de paradigme à effectuer pour faire dialoguer ces deux visions, pour complexifier la compréhension du territoire. Tim Ingold fera référence une fois encore à Michel de Certeau, pour rappeler combien les habitants inventent des ruses, des parcours interstitiels et des pratiques de trajets pour s'extraire des infrastructures statiques qui les contraignent.[7]

On pourrait penser que pour M. de Certeau et T. Ingold, l'architecture appartient toujours à la logique d'occupation des sols, dans cette vision dominante de la carte. Mais la différence n'est pas si franche. Voyons l'exemple du trajet et du transport que nous donne T. Ingold. L'auteur distingue le *trajet* du *transport*. Dans le *transport*, la ligne est déconnectée du mouvement qui l'a créé. Les lignes de transports construites sont pour lui de l'ordre de *l'occupation* du territoire, en connectant des destinations entre elles. On retrouve l'idée de G. Simmel de la route figeant le mouvement qu'elle supporte, développée dans la section précédente. On pensera aussi aux infrastructures de transport à Gentilly comme le périphérique ou l'autoroute qui occupent et lacèrent le territoire. Dans cette configuration, la perception du transporté n'a aucune incidence sur le déplacement. En revanche, le *trajet* serait une pratique de cheminement et une pratique de l'*habiter*, par laquelle on se laisserait transformer. Le roman de Michel Butor, *La modification,* en témoigne[8]. Le récit de Gentilly montre aussi la relation entre trajet et habitation, lorsque les multiples passages de Maxime rendent habitable un territoire morcelé et que le trajet transforme l'imaginaire et la perception que l'on a du quartier. La promenade représente l'adéquation entre le mouvement et la ligne. Le voyage ou le récit sont alors des moyens de comprendre la perte du mouvement qui a fait naître les lignes, dû à la statique des lieux et de l'occupation des sols.

[7] Nous aurons l'occasion par la suite de nous pencher sur les tactiques du quotidien développées par Michel De Certeau, cf. *infra* page 256.

[8] Dans ce roman, appartenant au mouvement littéraire du Nouveau Roman, le personnage principal fait un voyage en train de Paris à Rome pendant une vingtaine d'heures pour retrouver sa maîtresse. *La modification* fait le récit de ses pensées, ses projets de se séparer de sa femme, ses rêves, ses souvenirs pour laisser le lecteur assister à la transformation qui va s'opérer chez le personnage au cours de ce trajet, dont il sortira changé. Nous y voyons l'illustration de cette possibilité de se laisser affecter et transformer par son trajet lorsqu'on l'habite. Voir : BUTOR, Michel, *La modification*, n° 1, Paris, Minuit, coll. Collection « double », 1994.

Le transport n'affecte pas les personnes, mais les déplace seulement d'un point à un autre, tandis que le trajet alimente un mode d'interactions.[9] Si la marche militaire peut être considérée comme du transport alors que la marche déambulatoire ne l'est pas, il y a un régime par lequel cette dissociation peut se faire et se défaire. Et c'est là que la différence apparente entre trajet et transport s'opère plus en amont : entre *habitation* et *occupation*. Si pour T. Ingold occuper renvoie à une domination du territoire, habiter est au contraire le fait d'entretenir une interaction avec son environnement. Le déplacement comme transport, qui est le modèle dominant selon lui, dissocie le temps du trajet de *celui de la vie*. À Gentilly, les voies de passage pourraient n'avoir pas toutes la même signification : depuis le point de vue du piéton habitant le quartier, l'A6 renverrait plutôt à l'occupation du sol, à l'infrastructure, tandis que le trajet sur la passerelle aurait davantage le sens d'habitation, constituant un véritable temps de vie.

L'architecture peut elle aussi hésiter entre ces deux logiques : l'occupation et la domination du territoire d'un côté et de l'autre l'habitation et l'interaction avec son environnement. Pour explorer la figure de la traversée, nous permettant de définir conceptuellement la condition passante pour l'architecture, comment rester du côté de l'habitation, quand la fabrique du projet est prise dans des jeux d'acteurs eux-mêmes régis par des logiques de domination ? Cette difficulté, nous la rencontrons dans notre pratique en agence. Qu'est-ce qui fait qu'une architecture ménage des interactions ? Serait-ce une architecture du trajet ? Du passage ? Avec Tim Ingold, nous pouvons d'ores et déjà suivre la piste des passages comme étant du côté de l'habitation et de l'interaction et non de l'occupation et de la domination.

Pour répondre à ces questions, faut-il retrouver l'itinérant qui sommeille en nous ? L'itinérant, c'est celui qui interagit avec l'environnement sur le trajet, celui qui habite l'itinéraire et considère le déplacement comme un élément constitutif de sa vie. Les trajets, même dans l'insignifiance apparente du quotidien, nous affectent. À Gentilly, les trajets quotidiens configurent le champ d'action d'un habitant, modifient son rapport au monde et affectent sa perception et son imaginaire. Et même, les parcours racontés à Bobigny précédemment opèrent par une succession de points de vue, le trajet nous déplace, déporte notre regard, déborde les choses

[9] « contrairement au trajet en mer ou sur la terre, le transport vise une destination. Il ne cherche pas à développer un mode de vie en mer, mais à transporter, d'un point à un autre, des hommes et des marchandises de telle façon que leur nature essentielle ne s'en trouve pas affectée. » INGOLD, Tim et Sophie RENAUT, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.* Page 103

que nous observons. Le parcours raconté et sa perception mouvante connectent des fragments séparés, des bâtiments, des places, des points de vue. Il nous fait penser. Nos promenades et nos errances nous transforment et peuvent même participer à nos récits quotidiens. Elles sont, selon T. Ingold, constitutives de nos manières d'habiter. Ces trajets, ces passages constitutifs de l'habitation, en serait-il même une condition ? Nous retrouverions une condition passante de l'habitation, elle-même constitutive de l'architecture.

3. La traversée comme porosité

Après avoir mené cette réflexion, nous avons découvert l'ouvrage de Benoît Goetz *Théorie des maisons*,[10] qui défend une thèse très proche de la nôtre, notamment dans son chapitre III traitant de la porosité de l'architecture.

En effet, Benoît Goetz soutient la thèse qu'il n'y a pas d'habitation sans passage. Il nous invite à prendre en considération la porosité de l'architecture pour comprendre son « in-définition ». Une architecture poreuse serait une architecture traversée de la vie et des actions de ses habitants. Elle « s'accorde avec la vitalité de ses habitants avec qui elle se dispose sans cesse en "constellation imprévue" »[11] pour reprendre le vocabulaire de Walter Benjamin. Une architecture poreuse se laisse pénétrer, traversée, c'est une architecture dans laquelle on entre et on sort. Elle s'enroule et se déploie dans des anfractuosités, des plis et méandres, des alvéoles, des pores, des interstices, elle espace la matière pour nous laisser passer. Elle creuse la matérialité pour la rendre habitable. Elle forme des creux où nicher, et ouvre des passages dans sa profondeur, des canaux de vide. Comme une éponge. Quand l'architecture laisse de la marge, elle accueille les aléas et l'imprévu. Quand elle se laisse traverser, elle devient habitable. L'absence de marge et de porosité fige le collectif. Autrement dit, la porosité est condition de l'usage, en offrant autre chose que la seule utilité fonctionnelle. En ce sens, l'architecture est moins un objet construit qu'une atmosphère, une ambiance. La porosité est l'interpénétration de l'intérieur et de l'extérieur. Une maison sans porosité est une prison ou un tombeau. L'architecture entremêle ouverture et fermeture, entre habiter et traverser.

[10] GOETZ, Benoît, *Théorie des maisons*, *op. cit.*

[11] *Ibid.* Page 118

Benoît Goetz choisit le mot porosité plutôt que passage même s'il admet son intérêt :

> « On comprend alors la séduction du mot "passage" qui désigne à la fois un "objet" architectural (un lieu vidé, creusé dans l'opacité de la masse), et l'acte de son franchissement. »[12]

Il souligne comment chez Walter Benjamin la découverte de la ville se fait en se laissant pénétrer par elle, en abandonnant une posture théorique pour expérimenter sa porosité, s'infiltrer dans ses anfractuosités. En s'y usant. C'est la figure du flâneur que B. Goetz emprunte à W. Benjamin[13]. Elle naît dans les passages parisiens, qui creusent des galeries (marchandes) à travers le bâti, autorisant du même coup la flânerie. Dans la ville, le flâneur se balade, il traîne, mais ce faisant il observe et analyse la ville de la modernité, ses habitants et leurs gestes. Comme un détective ou un explorateur, il se mêle à la foule effervescente pour mieux calquer son pas sur celui des badauds et percevoir leurs gestes, leurs manières de passer. Pour B. Goetz, ce sont les corps en mouvement – nous pourrions dire des *corps en gestes* – qui architecturent l'espace. En se positionnant volontairement dans une perspective critique, le flâneur résiste à la domination de la marchandisation et de la productivité. Il accueille les résonnances du temps et les forces de l'ailleurs. Le flâneur en flânant s'oppose à la fixation, qu'elle soit désignée comme la logique d'occupation et de domination par Tim Ingold ou comme la fixité du pont par Georg Simmel. Le piéton en flânant résiste à cela, sachant « habiter davantage ».[14] Goetz rapproche d'ailleurs la flânerie de la dérive situationniste, un art par lequel on s'égare volontairement[15].

Pour B. Goetz, W. Benjamin décrit la valeur d'usage des espaces architecturés[16]. Car pour lui, il n'y a pas d'usages sans porosité : l'usage repose sur l'interpénétration du public et du privé, de l'intérieur et de l'extérieur. Le vivant se répand partout, pas seulement par les portes, mais aussi les parvis, les fenêtres, les balcons, dans une certaine manière d'habiter. La porosité de l'architecture est liée à une porosité sociale. Ce que l'on peut donc retenir de la porosité c'est « l'idée d'un échange entre les structures solides et le jeu improvisé en constellation des

[12] *Ibid.* Page 121

[13] BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle: exposé*, Paris, Éditions Allia, 2015.

[14] GOETZ, Benoît, *La dislocation*, *op. cit.* Page 139

[15] *Ibid.* Page 145 ; sur la dérive situationniste cf. *supra* page 66

[16] GOETZ, Benoît, *Théorie des maisons*, *op. cit.* Page 126

habitants, mais aussi l'échange entre le passé et le nouveau, le plus lointain et le plus propre. »[17] La ville est un véritable espace d'échanges, traversé de mobiles, de champs de forces. L'habitation humaine serait alors un entrebâillement, entre l'appel de l'extérieur et l'incrustation dans le chez-soi.

Même dans les villes où le privé semble clos sur lui-même, on peut trouver des passages, des porosités qui persistent. Le modernisme a apporté la transparence du verre comme la nouvelle porosité, mais celle-ci se vit aussi dans l'entremêlement des époques, dans les collisions spatio-temporelles de la ville palimpseste. Les relations multiples entre l'architecture et ses habitants, entre son histoire et leur actualité, donnent à la ville le pouvoir de jeter des ponts entre les lieux, de les réunir par des passerelles et des isthmes.

Selon Benoît Goetz, l'in-définition de l'architecture serait constitutive de l'architecture elle-même. L'architecture participe aux dynamiques spatio-temporelles de l'habitation, elle bat le rythme de nos vies entrecroisées : « une architecture qui respire » selon P. Portoghesi[18].

> « Les villes, écrit Henri Gaudin, sont de grands madrépores et dans leur fouillis, il ne passera jamais assez de passerelles et de ponts et de canaux et de cheminées d'air et de coulées d'espace et d'interstices et de clairières dans leur matière bétonnée ou crayeuse. »[19]

Par cette citation d'Henri Gaudin, Benoît Goetz illustre la porosité des villes par l'image de grands madrépores. Un madrépore est un type de corail, perforé et très ramifié, formant des récifs dans les mers chaudes. La comparaison nous parle. Nous allons le voir, dans les récits, nous utilisons aussi cette comparaison[20]. Ici, la *ville-madrépore* est dynamique, accueillante et vivante : sa porosité permet à la vie de se répandre, de s'infiltrer, de traverser. Elle est faite des relations multiples entre les bâtiments et ses habitants, entre leur histoire et leur actualité. Elle ouvre des cavités et forme des passerelles de l'une à l'autre.

---

[17] *Ibid.* Page 128

[18] *Ibid.* Page 135 cite : Paolo Portoghesi, « la nascita del barocco », in *I Trionfi del Barocco,* Bompiani,1999, page 44.

[19] *Ibid.* Page 135 cite : Henri Gaudin, *Seuil et d'ailleurs*, Paris, Les éditions du Demi-Cercle, 1992, page 122.

[20] Cf. *infra* page 173.



Figure 4 : madrépores

C. Traversée des lieux et des époques à Bobigny

Dans les extraits de récits qui suivent, nous allons parcourir le centre-ville de Bobigny, le traverser à la fois dans l'espace et dans le temps. Dans l'espace, parce que ces récits retracent les parcours, les trajets que j'ai pu faire dans ce quartier. Ce sont de longues promenades dans des lieux que j'apprends à connaître, que je traverse de différentes manières, qui se révèlent par le parcours. Dans le temps, parce que j'y retourne pendant près de deux ans et que je peux y constater l'évolution de la rénovation du quartier. Les époques que le lieu a traversées s'interpénètrent dans cette ambiance de chantier. Entre les quelques bâtiments modernes conservés et les lourdes démolitions, la réhabilitation œuvre dans le quotidien des habitants. Au cours de mes visites successives, les traces du passage du temps se superposent, comme un palimpseste. Nous y trouvons des bâtiments neufs, en ruine, vieillissants, rafraîchis ou réhabilités, des rues à l'asphalte neuf ou rapiécé, chaque élément attestant de l'écoulement du temps : le temps invisible se laisse percevoir dans la manière dont il marque les corps et les objets physiques.

BOBIGNY, le 25 juin 2019

> 25 juin 2019. J'ai pris le métro jusqu'au terminus de la ligne 5 : Bobigny Pablo Picasso. Craignant la chaleur étouffante de cette journée de juin et n'évaluant pas encore les distances, j'ai préféré prendre le tramway pour aller à l'hôtel de ville. En sortant du métro, j'ai vite trouvé le tram. Le panneau d'indication affiche le prochain dans 15 min, mais je me fie plutôt au nombre important de gens qui l'attendent — à raison, il ne tarde pas à arriver. On se serre dans la rame, il part. Peu de temps après, j'aperçois à travers la vitre une façade des années 70, découpage fin du béton en modules qui rappelle les motifs de tapisserie de cette époque. Malgré la grisaille du matériau vieilli, la juxtaposition de ces modules rectangulaires évidés en ovales m'interpelle, furtivement, disparaissant déjà du cadre. Je ne sais pas ce que je vais trouver là-bas. À l'arrêt, je me laisse portée par le flot des gens qui d'un même pas se dirigent vers la gueule béante d'un tunnel routier s'enfonçant sous une dalle. Ils disparaissent prestement dans l'obscurité froide et vrombissante de ce passage que j'ai du mal à analyser. Au dernier moment, je vois une rampe piétonne qui monte sur ma droite. Je la prends, heureuse de rester sous le soleil. C'est un parc qui descend depuis la

dalle haute jusqu'au sol : des arbres, quelques personnes à l'ombre, de l'herbe, des cheminements stabilisés, des raccourcis imprévus. Sur les hauteurs, je reconnais le bâtiment vu à travers la vitre du tramway comme étant l'hôtel de ville. C'est écrit dessus. Liberté, égalité, fraternité. Le plan en triangle est extrudé sur cinq étages et, malgré l'abstraction si symbolique de sa géométrie, l'édifice développe en façade sa fine dentelle de béton préfabriquée, à claire-voie, au-dessus d'un socle disproportionné, énorme, rugueux, qui se transforme en pont au-dessus de routes départementales renommées en avenues. Vestige des temps modernes, ce mastodonte de béton a bien quelque chose d'un grand mammifère fossile,[21] perdurant parmi nous malgré l'écoulement inéluctable du temps. Et tandis que son exosquelette de corail s'effrite dans la lumière, il gît là, endormi dans sa forme[22]. Le parc invite le passant à monter lentement jusqu'au siège de l'institution. Je me laisse, quant à moi, porter par la descente et arrive rapidement dans la rue Miriam Makeba. Plus tard, j'aurai l'air de « Pata Pata » dans la tête. Comme je cherche à m'enfoncer un peu plus dans le tissu urbain — assez bas par rapport aux tours en second plan, soit 4 ou 5 étages, et à l'écriture résolument contemporaine —, je tourne au niveau de la pharmacie dans la rue Birsinger pour déboucher sur l'avenue Karl Marx.

Je laisse à ma droite une façade qui fait jouer, à l'intérieur d'un cadre gris, des panneaux coulissants de deux teintes — criardes — de vert différentes, rythmant les loggias. Quant à la façade à ma gauche, les nez de dalle sont redessinés, saillant en corniches blanches — qui se rejoignent en cadre autour des fenêtres, à certains endroits — avec un remplissage de bardage de bois sombre. Petite préférence pour cette dernière, pour la ligne de ses corniches qui enchâssent les fenêtres par le haut et le bas, les figurant toute hauteur sur l'étage. Voilà des principes de composition de façade que l'on retrouve dans de nombreuses ZAC. Les mêmes matériaux, les assortiments semblables de couleurs, les effets de rythme en façade qui semblent ajoutés a posteriori… Le carrefour est pavé. À

[21] L'image du squelette de mastodonte ou du mammifère fossile nous rappelle aussi l'expression « éléphant blanc », désignant un grand projet prestigieux et très coûteux qui s'avère vite une charge financière, obsolète et inutile.

[22] « Le fossile n'est plus simplement un être qui a vécu, c'est un être qui vit encore, endormi dans sa forme. » BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *op. cit.* Page 112.

droite, les cinq tours de logements s'élèvent à une soixantaine de mètres de haut et signalent leur réhabilitation : on reconnaît l'isolation par l'extérieur avec bardage en cassettes colorées — assortiment de rouges brique et bordeaux ou camaïeu de gris effet pixel. De gros numéros sont inscrits sur les derniers étages des tours : certainement l'adresse des tours pour les reconnaître les unes des autres. Le 29, le 30… Est-ce que les habitants du quartier les nomment ainsi ? Il s'agirait peut-être, et nous le vérifierons plus tard, de se repérer dans le quartier.
[…]
Plusieurs panneaux ont indiqué la présence à ma droite du centre commercial. Et, en effet, arrivée au niveau de l'hôtel de ville, la route semble avoir ouvert une faille entre l'hôtel de ville à gauche et un large bâtiment à la façade aveugle à droite. Une rampe piétonne monte sur l'autre trottoir vers l'hôtel de ville. La dalle haute s'élance au-dessus de la route et rejoint le centre commercial. De mon côté de la route, il y a un escalier au garde-corps plein, en béton, qui en deux volées rejoint le niveau de la dalle.
J'emprunte l'escalier, je vais aller m'acheter une bouteille d'eau. Un *Auchan*. J'entre.
Vétuste, la galerie commerciale ressemble à un de ces vieux hangars désaffectés qui interpellent par leur vaste nef et leur haute toiture en dent de scie. Plusieurs boutiques sont fermées. Les quelques signes de décoration (le motif des carreaux au sol, par exemple) sont désuets. Des câbles pendent d'une fermette métallique. Je lève les yeux vers la tôle ondulée beigeâtre. La toiture retient mon attention. Le shed alterne des prises de lumière de part et d'autre de l'axe du faîtage. Les volumes de lumière s'interpénètrent dans cette succession d'obliques en perspective.
Dans le supermarché, les rayons sont vides, les articles épars, les étagères métalliques d'aspect vieillissantes et les allées démesurément larges : le magasin semble avoir été déserté. J'erre quelques minutes à la recherche d'une bouteille d'eau. Je fais ensuite le tour de la galerie marchande, silencieuse. Je suis assez surprise. Deux ou trois boutiques de vêtements sont ouvertes, ainsi qu'une sandwicherie, un étalage de babioles, etc. Au fond, beaucoup plus loin, un *McDo* et un cinéma. Ce qui est frappant c'est la dimension des espaces : c'est

très grand. Les quelques échoppes semblent alors perdues au milieu d'une immensité vide. J'ai le sentiment qu'il y a plus de locaux vacants que de boutiques et je ne me l'explique pas. On se croirait dans un western spaghetti, lorsque le héros arrive dans un village désert, battu par les vents.

Prise de désarroi, je songe, je ne peux pas croire que des zones périurbaines puissent être à ce point à l'abandon des politiques publiques, que même les centres commerciaux, temples de la consommation de masse, avides du moindre profit, délaissent des espaces comme celui-là. Je me raisonne : non, c'est justement un quartier en pleine rénovation urbaine, il doit y avoir une explication. J'apprendrai plus tard que le lieu est en fait voué à la démolition, dans le cadre de la rénovation, pour être remplacé par un morceau de ville neuf. Alors ces petits commerces fermés rouvriront-ils ? Ou bien seront-ils remplacés par des franchises ? Un peu plus tard, je lirai un article du Parisien datant de 2016 qui relate brièvement les inquiétudes de ces commerçants sur l'issue de la démolition du bâtiment. ALTAREA COGEDIM y est mentionné comme maîtrise d'ouvrage du projet. Trois ans plus tard, où en est-on ?

Je réalise. Ce centre commercial promis à la disparition, déserté petit à petit, est le témoin encore vivant d'un temps qui s'étiole, qui s'efface ou plutôt que l'on s'efforce d'effacer méthodiquement. De même, les immeubles rénovés et ceux en passe de l'être dans le quartier et ses alentours attestent d'un temps qui s'écoule, qui passe et qui emporte avec lui ; de même, la longue et nécessaire accoutumance à un nouvel espace public révèle quelque chose sur notre rapport au temps. La temporalité des projets urbains nous échappe complètement. À l'agence DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES, le projet de « *Bobigny / Hôtel de Ville* » figure parmi les archives. Qui me parlera de ce vieux projet, qu'on a déjà oublié ? Les chargés de projet sont peut-être même partis depuis longtemps. Le projet pour lequel ils ont été missionnés a été livré. Pourtant sur place, la transformation n'est pas terminée, elle est même pleinement à l'œuvre. La disparition de l'ancien progresse de jour en jour, celui-ci est remplacé par du nouveau au fur et à mesure, selon le plan. Le dessin de DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES n'était pas seulement la forme et l'aspect d'un espace public, mais l'amorce d'un programme pour des décennies. L'action humaine se

déploie dans un temps long, qui s'étire bien après le moment des prises de décisions. Les engagements politiques, éthiques, esthétiques, sociaux de nos métiers, mais aussi les échecs et les compromis se diluent dans la permanence de la ville, dans sa permanente disparition et son continuel renouvellement. Ils se diluent, mais ne se perdent pas, et nous devons pouvoir en repérer les traces. Cette lente disparition de l'ancien et cet avènement du nouveau, cette transformation lourde et profonde nécessite pour la comprendre d'en faire la chronique. Chronique d'une disparition. Nous héritons du très beau texte de Georges Perec, « La rue Vilin » dans *L'infra-ordinaire*[23], prenant note de la transformation d'une rue de Paris, celle où il a vécu enfant, rendant compte des démolitions successives dans un processus d'expropriation, témoignant de la disparition au jour le jour d'un quotidien, de métiers, de l'ambiance d'un quartier, d'une époque, disparition poussée par l'avancement toujours plus conquérant du progrès. Qu'est-ce qui disparaît, qu'est-ce qui advient, que reste-t-il aujourd'hui de ce qui est révolu, dans ce quartier du centre-ville de Bobigny ? Cela m'évoque aussi l'image de l'ange de l'histoire de Walter Benjamin, poussé malgré lui par le vent violent du progrès, le visage tourné vers les décombres du passé. Comment ne pas reconnaître que la profession d'architecte est encore profondément inscrite dans le mythe du progrès ? Peut-on avancer que la confusion entre celui-ci et leur mission d'intérêt général ait amené les architectes à accepter une complicité aussi franche avec l'économie de la construction ?

[…]

C'est alors que je découvre la petite église Saint-André à ma gauche, courbe de béton nu qui se développe vers le ciel. Les parois courbes s'ouvrent comme des ouïes sur d'étroits vitraux. Le point culminant de l'exponentielle, tout en finesse, est surmonté d'une petite croix. Un deuxième vestige des modernes. Avec l'Hôtel de Ville, leur dessin a été soigné. Il s'avère que c'est le même architecte, Marius Depont, qui a dessiné ces deux bâtiments lors de la création du centre-ville dans les années 60-80. Dans la grisaille du béton, la forme brute

[23] PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, *op. cit.*

s'affirme. En effet, l'abstraction géométrique de l'église se remarque dans ce paysage pourtant très haut de tours d'habitation.

De l'autre côté de la rue, une maison de ville à un étage — nous avons décidément quitté la grande échelle — et de style classique, semble détachée de son contexte, perdue entre le parc et les voies nouvelles, désaxée. Elle n'est pourtant pas triste. Le rez-de-chaussée est peinturluré de couleurs vives formant une petite fresque. Il est écrit, en typographie de graffiti : « service jeunesse ».

Je traverse le parc. Je retrouve un instant l'ambiance du bois de pins près de chez mes grands-parents, la sécheresse du sol, le tapis d'aiguilles de pin orangé, l'odeur de térébenthine. Impression furtive. Il faut enjamber une petite barrière de béton de 40 cm pour accéder au trottoir le long de la voie du tramway que je longe pour atteindre la prochaine station. Je me fonds dans la foule qui attend.

BOBIGNY, le 17 septembre 2019

Le tramway arrive enfin. On s'entasse courtoisement dans la rame. À l'approche de l'arrêt *Bobigny Pablo Picasso*, j'entrevois un bâtiment aux horizontalités noires, à l'allure d'un vaisseau tout droit sorti d'un film de science-fiction : c'est la préfecture. J'hésite un instant, je sors du tram. Ici, bus, tramway et métro se rencontrent. Je me dirige immédiatement vers la dalle du centre commercial. Alors que je suis déjà engagée dans la rampe, je distingue en contrebas l'inscription *Magic Cinéma* du cinéma d'art & essai. J'entre dans le centre commercial. Les enseignes du *Macdonald* m'assaillent. Sur les vitrines des quelques autres boutiques ouvertes, il y a de petites affichettes. En s'approchant, on peut lire :

LES BOUTIQUES RESTENT OUVERTES
PENDANT LA FERMETURE
DES HALLES D'AUCHAN

Et en effet en continuant la traversée du centre commercial, je comprends que les halles sont fermées. Des affiches en A2 ont été imprimées et placardées sur les poteaux qui jalonnaient les entrées du magasin, aujourd'hui condamnées par de grands panneaux de contre-plaqué. Elles expliquent que dans le cadre du

projet « *Bobigny Cœur de ville* » les halles d'*Auchan* ont fermé leurs portes le 13 septembre à 20h30. Elles donnent rendez-vous à leur clientèle dans les autres magasins Auchan à proximité (Noisy-le-Sec, Romainville, etc.).

Je sors côté Hôtel de Ville. Béton rainuré. Épais pilotis. Bancs alignés. Petites dalles carrées de béton désactivé. Bacs à fleurs en béton. Et au-dessus, les claustras de béton préfabriqué blanc continuent de se superposer dans la lumière. Je descends vers la rue Miriam Makeba puis vers la rue Birsinger. Entre les tours réhabilitées, un bâtiment en construction s'élève. Je ne l'avais pas vraiment noté la dernière fois que je suis venue. Peut-être était-il moins haut. Peut-être n'était-il pas encore là. Je passe les deux écoles, la neuve est rouge, l'ancienne bleue. L'ambiance du chantier ruisselle tout autour du bâtiment en construction. Les silhouettes des ouvriers se profilent sur le dernier niveau. La grue ronronne. Les cris des enfants se mêlent aux bruits des travaux.

De l'autre côté de la route, un petit groupe avance à grands pas. Ce sont des professionnels. En costume gris, l'un d'eux fait de grands gestes vers les tours d'habitation. Je me dis que je pourrais faire partie de ce petit groupe, qui comprendrait un promoteur, une personne des services techniques de la ville, l'architecte… Et nous nous baladerions ainsi dans le quartier en lançant des apostrophes gestuelles aux bâtiments.

[…]

Le bâtiment de la préfecture est sombre, un peu austère maintenant qu'il est proche, mais il ressemble vraiment à un décor de film de science-fiction des années 80 avec ses angles biseautés. Son architecte, Michel Folliasson, appartenait résolument au mouvement de l'architecture moderne. Il est surélevé par rapport au niveau de la rue et une volée de marches donne accès à une entrée, elle-même signalée par un débord de la façade, en auvent. Mais celle-ci semble n'être que secondaire, voire condamnée, car rien n'indique que l'on peut passer par ici. Les vitres en verre fumé ajoutent une impression d'opacité et d'inaccessibilité à la façade.

En longeant la rue du chemin vert, on retrouve face à soi la dalle du centre commercial, au niveau du cinéma. Sur la paroi terne, un panneau publicitaire sur une toile tendue proclame entre guillemets : « L'idéal pour mes enfants : une

place animée pour prendre l'air ». Le slogan est accompagné de la photographie d'un homme blond portant sur ses épaules un enfant coiffé d'un bonnet cache-oreille, tous deux souriant. Le cadrage est serré et dans le fond, on distingue à peine quelques arbres et les jets d'une fontaine. En bas à droite, je reconnais le logo d' ALTAREA COGEDIM. À qui s'adresse cette réclame ? Sous le slogan, un sous-titre : « Demain, un nouveau quartier pour tous ».

BOBIGNY, le 26 février 2020

Je sors de la station de métro *Bobigny Pablo Picasso*. Le froid me saisit. Je me dirige assez naturellement vers la rampe qui mène au centre commercial. J'ai prévu de faire un tour dans le cœur de ville avant d'explorer un peu plus la frange Nord. Devant la rampe, une échoppe embaume la rue d'effluves de churros et de crêpes. D'ici, c'est devenu une évidence de passer par le centre commercial pour aller du côté de l'hôtel de ville plutôt que de passer par le boulevard Maurice Thorez. L'espace y est davantage piéton, de fait, davantage chauffé, évidemment, et puis j'en profite pour mesurer l'état de la galerie commerciale. Des affiches jaunes sont placardées sur les portes battantes du bâtiment, avec le même message que la dernière fois :

LES BOUTIQUES RESTENT OUVERTES
PENDANT LA FERMETURE
DES HALLES D'AUCHAN.

J'entre. L'odeur du Macdonald sature mes narines. Pour la première fois, me semble-t-il, je note la présence nombreuse d'individus allants et venants dans l'allée centrale, dans les magasins ouverts, ou assis sur les quelques bancs colorés et épars de la galerie. Son dépouillement est toujours aussi frappant. En s'enfonçant dans la galerie, le nombre de boutiques fermées augmente. L'une indique : « dernière démarque avant fermeture définitive » et encore « cessation d'activité ». Au coin, une odeur âcre d'urine me surprend. Au centre de la galerie, un immense panneau aux couleurs de ALTAREA COGEDIM montre le visage souriant d'une femme qui pose dans la rue : « J'aimerais vivre dans une ville qui me donne envie de flâner ».

Les anciennes halles d'Auchan sont barricadées de planches de contre-plaqué. À droite un restaurant asiatique attire du monde, les gens sont attablés dans un espace ouvert sur la galerie, comme s'ils étaient en terrasse le long d'une rue. C'est le début de l'après-midi.

Je sors côté hôtel de ville.

Sur la dalle, profitant de la chaleur providentielle d'un rayon de soleil, des fumeurs discutent debout deux à deux. Sur un banc un groupe de jeunes hommes me regarde passer. Une camionnette est garée là, en haut de la rampe. Je poursuis sur la dalle. Sur le parvis, je note un banc filant en cercle légèrement en contrebas et protégé par des buissons. Je le remarque cette fois-ci, parce qu'il est occupé. Un vieil homme bedonnant s'est assis, face au soleil. Sur son visage se dessine le sourire béat de l'homme bienheureux. On croirait presque au printemps. Je descends par la rampe taguée. De la rue Miriam Makeba je m'engouffre dans la rue Birsinger. Le chant d'un oiseau me fait lever les yeux. Dans un arbre frêle et décharné, planté récemment le long du trottoir, la masse sombre d'un nid se détache sur le ciel. Il paraît immense comparé aux branches qui le supportent, les brindilles qui le structurent semblent épaisses. Nulle trace de l'oiseau. Des passants me frôlent, je reprends mon chemin. Surprise ! Là où quelques mois plus tôt il n'y avait que des barrières de chantier barrant la vue, un parc de jeux pour enfants tout neuf est sorti de terre. Un mouton et une oie à bascule, blancs, une petite cabane. Le revêtement amortissant coloré dessine des formes bleues au sol. C'est à présent que l'espace est aménagé que j'en prends la mesure. Inaccessible jusqu'alors, protégé derrière des barrières, le vaste chantier de l'avenue Karl Marx dévoile une petite parcelle de ce qui se trame ici depuis longtemps. Une partie de la future voie est accessible, le long du square, juste un bout de trottoir à l'enrobé brillant et noir, bordé de jeunes arbres. Heureuse de pouvoir pénétrer pour la première fois dans une zone jusqu'alors insondable, je découvre des points de vue nouveaux sur les tours. Mais mon plaisir est vite écourté puisque déjà les grilles du chantier m'empêchent de continuer plus loin. Je suis contrainte d'emprunter la voie entre l'église Saint-André et la tour d'habitation portant le numéro 29. De l'autre côté de la barrière, 5 ou 6 hommes en tenue de chantier parlementent. Au rez-de-

chaussée de la tour, la porte d'un cybercafé est ouverte. Tout contre, la devanture fermée d'un traiteur étale en lettres jaunes « Chick'n fast ». Me voilà à nouveau dans la rue Miriam Makeba. Dans le souffle cinglant du vent, je frissonne, j'enfonce le menton dans mon écharpe.

Je longe l'église. En face, le centre jeunesse affiche toujours de vives couleurs. Le portrait de Martin Luther King accompagne un fameux « *I have a dream*… ». Je contourne l'ensemble du chantier par l'avenue Jean Jaurès pour espérer le voir sous un meilleur angle. En passant, je note la présence d'un bâtiment d'habitation récent, trois édicules bardés de bois reposant sur un socle rouge. La composition de la façade repose sur un motif à grands carreaux selon l'orientation du bardage bois, horizontal ou vertical. Je passe sans les voir près de la bourse départementale du travail et de la courbe pourtant emblématique de son auditorium, dessiné par Oscar Niemeyer. Je ne prête pas non plus grande attention à la barre de logement qui borde l'avenue Jean Jaurès. Seulement une petite masse au toit courbe attire mon regard. Espace senior, quelque chose comme ça. À gauche, en revanche je file le long de la barrière blanche jusqu'au percement rectangulaire, à hauteur d'œil, qui laisse apercevoir le chantier.

Une béance au premier plan. C'est un sous-sol qu'on creuse. La pression violente du sol est contenue derrière des pans de béton, stabilisés par de larges butons. Les fers à béton affleurent sur l'arrête. Une pelleteuse inerte repose dans le creux de la terre éventrée. L'autre engin est au niveau de la rue, au sommet d'une pente d'accès, depuis lequel la terre grise semble se déverser dans l'excavation. Personne ne s'affaire ici. Le silence a figé la scène à travers la barrière. Les tours géantes plongent leurs regards vers le gouffre.

Je reconnais à gauche la courbe effilée de l'église. Sur la droite, les autres chantiers. Je m'extrais de cette vision et replonge dans l'agitation de l'avenue Jean Jaurès pour continuer quelques mètres encore jusqu'à la naissance de la future avenue Karl Marx. La barrière de chantier s'ouvre sur le goudron accidenté qui file entre les tours. Cette longue percée à travers la forêt épaisse de bâtiments et de grues rouges renvoie mon regard là où je me tenais quelque temps auparavant, de l'autre côté du chantier, du côté de la rue Birsinger.

Quelques voitures sont garées le long de la voie tout juste esquissée. Les réverbères sont encore enroulés dans leur toile noire de protection. Le béton gris, brut de décoffrage, tranche sur l'enduit blanc, encore strié par endroit d'échafaudages.

BOBIGNY, le 6 avril 2021

Il est 15h. De l'autre côté, j'aperçois une gare de triage de la RATP juste avant que le métro ne s'enfonce à nouveau dans la terre jusqu'à la station terminus *Bobigny Pablo Picasso*.

Je sors par la même volée d'escaliers que d'habitude. La lumière est très blanche et le ciel est dégagé. Sur le trottoir, je m'arrête. Je ne comprends pas immédiatement ce que je vois. Devant moi, comme les fois précédentes, il y a la toute petite échoppe de churros et de crêpes avec son store banne marron et son enseigne vaguement américaine. Mais derrière, derrière les churros, à la place du centre commercial, de son béton strié et sa masse sombre, il n'y a que le vide : le ciel, nuageux, les tours de logements au loin et même, un peu isolée là-bas, la fine silhouette de l'hôtel de ville. Les barrières de chantier blanches masquent l'étendue du site. La dalle, son parking, son centre commercial, ses boutiques et sa galerie ont disparu du paysage. Je m'approche un peu pour regarder entre les barrières, à travers un grillage. Tout au bout, la base de l'hôtel de ville semble décharnée, comme si on en avait enlevé un morceau.

[…]



Figure 5 : derrière les barrières, le chantier et l'hôtel de ville

D'une visite à l'autre, le paysage du centre-ville de Bobigny s'est métamorphosé. Différents éléments dans la ville témoignent de cette longue transformation, quand petit à petit le projet urbain s'incarne dans les chantiers de réhabilitation, les travaux de voirie, l'apparition de nouvelles formes et la disparition des anciennes. Certains éléments, immuables, persistent malgré tout. Ainsi la lente désertion du centre commercial annonce d'autant plus intensément sa violente disparition qu'en parallèle les mastodontes de la modernité se maintiennent solennellement dans le paysage. L'équilibre qui maintient l'identité du lieu au travers du temps semble fragile, toujours prêt à vaciller. Pourtant le lieu traverse les âges, accumulant les traces qui témoignent de sa perpétuelle métamorphose sur lui-même. Ce temps de la transformation urbaine dépasse largement le temps du quotidien. En tant que passants, nous n'avons que très peu de prises sur lui. Il nous faut nous accoutumer au nouveau, nous incorporer au changement, accepter la disparition. Dans le récit, nous pouvons voir que ces deux modes temporels travaillent la ville différemment, mais en échos. Des microévénements du quotidien aux mutations extraordinaires de la ville, des passages s'opèrent : les uns peuvent être les indices ou les traces des autres, les unes peuvent expliquer ou se faire malgré les autres.

D. L'identité du lieu et sa permanence dans le temps

À Bobigny, le paysage change. Les travaux de voirie ouvrent petit à petit de nouveaux passages entre les tours, les bâtiments s'élèvent étage après étage et se dévoilent derrière les barrières de chantier. Malgré les profondes transformations à l'œuvre, les lieux continuent pourtant d'exister et perdurent dans le temps. La ville en chantier met particulièrement en exergue le fragile équilibre entre changement et constance qui traverse l'urbain. Comment expliquer la permanence de la ville alors même qu'elle se transforme continuellement ? Cette interrogation alimentera notre réflexion sur la traversée dans sa dimension temporelle.

Nous allons utiliser le concept d'*identité narrative* de Paul Ricœur[24] pour appréhender l'identité du lieu dans sa dimension temporelle de permanence. Elle se fonde sur la dialectique de la mêmeté et de l'ipséité de l'identité personnelle. Nous nous permettons de transposer certaines de ses réflexions de l'identité personnelle à celle du lieu, puisque l'architecture étant à la fois un artefact humain

[24] RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*

et le cadre de nos vies, elle est traversée d'affects et d'intentions qui lui donneraient une certaine forme d'identité. En d'autres termes, l'identité du lieu serait tissée des intentions et affects de ses concepteurs, constructeurs, usagers, hôtes humains et non humains qui le traversent.

1. L'identité personnelle, entre mêmeté et ipséité

Pour Paul Ricœur, l'identité personnelle est le lieu de la confrontation entre deux facettes du concept d'identité : d'un côté la *mêmeté* (*idem*) et de l'autre l'*ipséité* (*ipse*). La distinction entre les deux termes est fondamentale, lorsque l'on considère leurs implications temporelles : c'est la question de la permanence dans le temps qui entérine la confrontation des deux versions antagonistes de l'identité. Afin d'appréhender la permanence du lieu en tant que traversée temporelle, nous devons d'abord comprendre ce qui constitue cette dualité de l'identité du lieu. Nous allons en premier lieu expliciter chacune de ces deux facettes, *idem* et *ipse*. En second lieu, nous montrerons que, dans le concept d'identité, elles peuvent d'un côté se superposer et de l'autre se dissocier. Enfin, nous verrons comment l'identité oscille entre ces deux pôles de la permanence dans le temps et quelles implications éthiques cela peut avoir.

Au premier abord, la permanence dans le temps semble naturellement attachée à l'identité comme *idem*.[25] En effet, la mêmeté s'articule autour de trois relations. D'abord, la mêmeté peut être définie comme *identité numérique*, quand on dit « une seule et même » chose pour désigner deux occurrences d'une chose invariable. Ensuite, quand la ressemblance extrême de deux occurrences nous fait dire que c'est la même, la mêmeté comme *identité qualitative* autorise la substitution sans perte de sens. Cependant, cette ressemblance étant soumise aux aléas dans le temps, le doute peut s'insinuer. C'est pour cela que s'ajoute une troisième composante de l'identité, la *continuité ininterrompue*. Cette continuité doit être démontrée comme une série de changements faibles, qui témoignent de l'évolution dans le temps (croissance, vieillissement). La similitude et la continuité ininterrompue tiennent par le principe de permanence dans le temps. C'est par exemple la structure invariable d'un outil dont on aurait changé toutes les pièces. La permanence dans le temps est ici vue comme un invariant relationnel.

[25] *Ibid.* Page 140

De la même manière, on retrouve des invariants relationnels dans la ville. Les lieux semblent d'emblée présenter une forme de mêmeté dans le temps. C'est, pour le lieu, ce à quoi on le reconnaît, la permanence d'invariants, qui perdurent dans le temps, comme la situation géographique ; mais aussi à notre échelle : à Bobigny par exemple, les bâtiments-fossiles portent une forme d'immutabilité. L'hôtel de ville et la préfecture, ces « mastodontes de béton »[26] vestiges de l'époque moderne, ont conservé leur aspect (*identité qualitative*) et leur unicité (*identité numérique*) au travers des décennies, de manière continue (*continuité ininterrompue*) et ce malgré des réaménagements mineurs éventuels. Les dispositions durables du lieu acceptent des changements faibles qui ne mettent pas en danger sa mêmeté. Mais avec le renouvellement, des relations entre les éléments sont modifiées. Qu'en est-il alors de la permanence du lieu ?

Ensuite, l'*ipséité* nous parle de la permanence du soi, non plus du même. Elle est moins du côté de la chose que du côté de l'être. Nous cherchons avec l'ipséité une forme de permanence dans le temps qui ne serait pas seulement un schéma relationnel, mais une forme de permanence détachée de la mêmeté.[27] Un maintien de soi plutôt que la perpétuation du même.

Pour mieux comprendre l'ipséité, voyons quels rapports elle entretient avec la mêmeté dans la permanence. Quand on parle du soi, deux modèles de permanence dans le temps se polarisent : d'un côté le caractère et de l'autre la parole tenue. La permanence du caractère est alors le recouvrement quasi complet de l'*idem* et de l'*ipse* ; c'est là où *idem* et *ipse* coïncident. A contrario, la parole tenue, la fidélité à soi, est l'écart extrême entre la permanence du soi et celle du même : la promesse est tenue malgré le changement ; elle marque l'irréductibilité de l'*idem* de l'*ipse* l'une à l'autre. Dans ce cas, l'ipséité s'affranchit de la mêmeté.[28]

Détaillons. Le caractère est l'ensemble des marques distinctives qui permettent d'identifier la mêmeté d'une personne. Ces traits descriptifs cumulent l'identité

[26] « Vestige des temps modernes, ce mastodonte de béton a bien quelque chose d'un grand mammifère fossile, perdurant parmi nous malgré l'écoulement inéluctable du temps. Et tandis que son exosquelette de corail s'effrite dans la lumière, il gît là, endormi dans sa forme.» cf. *supra* page 173

[27] RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.* Page 143

[28] « Mon hypothèse est que la polarité de ces deux modèles de permanence dans le temps résulte de ce que la permanence du caractère exprime le recouvrement quasi complet l'une par l'autre de la problématique de l'*idem* et de celle de l'*ipse*, tandis que la fidélité à soi dans le maintien de la parole donnée marque l'écart extrême entre la permanence du soi et celle du même, et donc atteste pleinement l'irréductibilité des deux problématiques l'une à l'autre. » *Ibid.* Page 143

numérique et qualitative, la continuité ininterrompue et la permanence dans le temps. Il y a une forme d'immutabilité du caractère. Ce sont les dispositions durables à quoi on reconnaît une personne – ou dans notre cas un lieu. L'ipséité est alors indissociable de l'idem.

L'habitude sédimente le caractère dans une permanence dans le temps et assure sa stabilité. Mais ce recouvrement de l'*ipse* par l'*idem* n'est pas au point de renoncer à leur distinction. Le caractère a tout de même une histoire entre sédimentation et innovation, il garde une dimension narrative. Ce que la sédimentation a stabilisé, le récit peut le redéployer.

La sédimentation lente des habitudes stabilise un lieu, comme pour une personne. Et de la même façon, le récit peut exhumer les couches sédimentées du lieu, palimpseste. Dans le récit que nous faisons de Bobigny, si les transformations spectaculaires retiennent l'attention, beaucoup d'éléments se répètent d'une visite à l'autre. Les « claustras de béton préfabriqué blanc continuent de se superposer dans la lumière »[29], et « le centre jeunesse affiche toujours de vives couleurs ».[30] Le nom des rues s'ancre petit à petit dans nos parcours et des habitudes de langages émergent pour désigner les éléments, comme par exemple « les deux écoles, la neuve rouge, l'ancienne bleue ».[31] Des passages se creusent par habitude dans le tissu urbain, que ce soit notre propre passage systématique par le centre commercial pour aller à l'hôtel de ville[32] ou les lignes de désir qui se dessinent dans le parc de l'hôtel de ville par le passage des habitants.[33] La répétition même du parcours, au moins en partie, et sa consignation comme un rituel, nous renvoie à la stabilisation du lieu par la sédimentation des habitudes. Ici, celle-ci passe par une familiarisation par le récit. L'idée de la ville comme palimpseste complète celle de la lente sédimentation des lieux ponctuée d'innovations en s'attachant tout particulièrement aux traces que les lieux accumulent au cours de leur histoire.

Poursuivons la distinction des deux notions, identité du soi et identité du même. Que se passe-t-il quand l'ipséité du soi est à nue, sans le support de la mêmeté ? Voici l'autre modèle de la permanence dans le temps : la parole tenue dans la

[29] Cf. *supra* page 178

[30] Cf. *supra* page 181

[31] Cf. *supra* page 178

[32] « D'ici, c'est devenu une évidence de passer par le centre commercial pour aller du côté de l'hôtel de ville plutôt que de passer par le boulevard Maurice Thorez. » cf. *supra* page 179

[33] « des cheminements stabilisés, des raccourcis imprévus » Cf. *supra* page 173

fidélité à la parole donnée. La tenue de la promesse est « un défi au temps, un déni du changement »[34] : même si je change, je maintiendrai ma promesse. C'est cela, la permanence du côté de l'ipséité. Ainsi la promesse a une justification éthique, elle répond à la confiance que l'autre a mise dans ma parole, et ce, même si cela risque de devenir opposé à mon caractère. Ipséité et mêmeté cessent de coïncider.

La continuation du caractère est alors bien différente de la constance dans un phénomène comme celui de l'amitié. Si le premier pôle de la permanence, la continuité du caractère, a une certaine forme d'évidence, le second, le maintien de soi, relèverait plutôt de l'éthique. En effet, le maintien de soi réside dans le fait que l'autre peut compter sur moi. Quelqu'un compte sur moi, je suis *comptable de mes actes devant lui*. C'est la question de la responsabilité, de l'engagement face à autrui, malgré la versatilité de l'identité.

Pour un lieu, on peut se demander ici quelle transposition faire. Mais qu'est-ce qui fait qu'un lieu se maintient malgré de profondes transformations qui le rendraient méconnaissable ? Quelle serait la promesse du lieu ? En assimilant la dimension éthique de la promesse, nous pouvons proposer l'idée que la promesse de l'architecture est d'offrir un abri, des repères, une stabilité, voire des passages. Quand bien même le lieu serait transformé, il offrirait toujours un accueil, il accueillerait nos usages et nos rêveries. Sinon il serait mort. La promesse du lieu, ce serait l'hospitalité. Autrement dit, le maintien du lieu dans son ipséité, sa permanence dans le temps au-delà de sa mêmeté, tiendrait dans sa promesse d'hospitalité.

Or Benoît Goetz nous apprend que l'hospitalité est rendue possible par les passages et les traversées, dans *Théorie des maisons*[35]. Autorisons-nous une digression. Pour Goetz, la porosité de l'architecture est une condition de l'hospitalité. Une architecture ou une ville poreuse est traversée de la vie et des actions des habitants, elle est faite de passages, d'échanges et d'interpénétrations. L'hospitalité selon Benoît Goetz est une vertu interstitielle, car le séjour s'infiltre dans les anfractuosités du lieu. Elle se faufile sans considération pour les lois : elle n'est accordée ou non que par la porosité du lieu, par sa capacité à ouvrir des passages et des cavités où s'introduire et où séjourner. En revanche, il existe des endroits qui ont été pensés pour repousser, pour empêcher. Ces espaces-là seraient inertes, hermétiques, comme des tombeaux, ou pires : sans identité. La permanence d'un

[34] RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.* Page 149

[35] GOETZ, Benoît, *Théorie des maisons*, *op. cit.* Page 136

lieu, même lorsque sa mêmeté est mise à mal par de fortes ruptures, réside dans cette hospitalité. Une proposition d'habitabilité. S'il devient hermétique, qu'il ne permet plus de passer, son identité est perdue, sa permanence aussi. Il ne reste plus qu'une localisation géographique sur une carte, jusqu'à ce que de nouvelles anfractuosités se creusent formant un nouveau lieu. En ce sens, le passage est condition d'architecture. Et de ce fait, on peut se demander si l'hospitalité du lieu, sa promesse ne serait pas de la responsabilité des architectes.

Dans cette polarité entre deux modèles de permanence dans le temps, la préservation du caractère et le maintien de soi dans la promesse, s'ouvre alors un intervalle de sens. Ce « milieu » est occupé par la notion d'identité narrative.

2. L'identité narrative et la dialectique de l'ipséité et de la mêmeté

Ici, nous nous attelons davantage à la dimension narrative de l'identité, parce que c'est dans la narration (avec toutes ses variations imaginatives possibles) que la permanence dans le temps est réellement mise à l'épreuve. Dans le cadre de notre recherche, où nous explorons des situations réelles par le récit, la variabilité de l'identité narrative d'un lieu nous apparaît comme un moyen de redéployer et d'articuler narrativement l'histoire du lieu, son identité telle que vécue et racontée, mais aussi d'en imaginer des variations possibles, en testant par la pensée sa capacité à se transformer. Ainsi la question de la traversée temporelle du lieu ne saurait faire l'impasse sur la notion d'identité narrative.

Pour Paul Ricœur[36], le récit agence des événements et des rebondissements qui transforment l'intrigue. Un récit de vie, de la même manière, fait la synthèse de l'hétérogène, entre concordance et discordance, entre totalité et unité de temps d'une vie et événements perturbateurs imprévisibles qui menacent cette totalité (rencontres, accidents). Dans le modèle narratif, le statut de l'événement est très particulier : il est à la fois source de discordance, car il surgit, et source de concordance, car il fait avancer l'histoire. La synthèse qu'opère le récit transforme après coup les événements contingents en nécessité. En transposant la dialectique

[36] RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.* La mise en intrigue est traitée dans la première partie, cf. *supra* page 91

interne du récit de vie à celle du personnage, il en résulte une concordance discordante du personnage lui-même : son identité narrative[37].

De même, pour le lieu, le récit fait la synthèse des microévénements et des drames, des hasards fortuits, des événements hétérogènes et discordants pour en faire nécessité : il nous donne subjectivement accès à l'identité narrative du lieu.

Cette identité narrative est comprise entre les deux pôles de la permanence dans le temps présente dans la notion d'identité : entre mêmeté du caractère et ipséité du maintien de soi. Elle a une fonction médiatrice dans le sens où le récit soumet l'identité du personnage à des variations imaginatives qui mettent à l'épreuve les capacités de variabilité de l'identité narrative[38]. Si au quotidien, les deux significations de la permanence dans le temps ont tendance à se confondre, la fiction littéraire, elle, est une expérience de pensée pour laquelle les possibilités de variations entre les deux modalités d'identité sont immenses. D'un extrême à l'autre : dans le conte, le personnage est toujours identifiable comme le même, alors que dans le roman du courant de conscience on assiste à la perte d'identité du personnage[39]. Ces variations littéraires sont relatives à l'ipséité dans son rapport discordant à la mêmeté.

La fonction narrative est aussi liée à la question de l'évaluation éthique de nos actes et de leurs conséquences, puisque, avec Walter Benjamin[40], on peut dire que le récit

---

[37] « La synthèse concordante-discordante fait que la contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égale l'identité du personnage. Ainsi le hasard est-il transmué en destin. Et l'identité du personnage qu'on peut dire mis en intrigue ne se laisse comprendre que sous le signe de cette dialectique. » « La personne comprise comme personnage de récit n'est pas une entité distincte de ses « expériences ». Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage. » *Ibid.* Page 175

[38] « Cette fonction médiatrice que l'identité narrative du personnage exerce entre les pôles de la mêmeté et de l'ipséité est essentiellement attestée par les variations imaginatives auxquelles le récit soumet cette identité. » *Ibid.* Page 176

[39] On peut naviguer du conte, où le personnage est toujours identifié comme le même, au roman classique, qui explore l'éventail de variations où la transformation du personnage conserve une certaine identification du même, jusqu'à l'autre extrémité, avec le roman d'apprentissage par exemple et au-delà le roman du courant de conscience où l'identité du personnage est mise à l'épreuve, jusqu'à une perte de l'identité (courant de conscience : Woolf, Joyce, Musil…). Cette perte d'identité du personnage entre d'ailleurs en résonance avec la perte de la configuration traditionnelle de l'intrigue. Dans ces cas extrêmes, on voit paraître clairement la mise à nu de l'ipséité sans le support de la mêmeté. Ils sont à l'opposé des héros identifiables pour lesquels *idem* et *ipse* se superposent. Voir *Ibid.* Pages 176-178

[40] BENJAMIN, Walter, MULLER, Sibylle et PAYOT, Daniel, *Le raconteur: à propos de l'oeuvre de Nicolas Leskov*, Strasbourg, Ed. Circé, 2014.

oral, l'art de raconter c'est d'abord l'art d'échanger des expériences. Les actions racontées dans cet échange d'expériences sont alors approuvées ou désapprouvées et les personnages sont évalués selon des catégories éthiques. La fiction est une expérience de pensée qui, par les variations imaginaires, nous permet d'explorer différentes évaluations possibles des personnages et de leurs actions[41].

> « En narrativisant le caractère, le récit lui rend son mouvement (…) En narrativisant la visée de la vraie vie, il lui donne les traits reconnaissables de personnages aimés ou respectés. L'identité narrative fait tenir ensemble les deux bouts de la chaîne : la permanence dans le temps du caractère et celle du maintien de soi. »[42]

Mettre à l'épreuve le lieu en le faisant varier sous notre regard nous permet d'explorer ce spectre de l'identité narrative entre les deux pôles de la permanence dans le temps. En narrativisant les caractéristiques du lieu, le récit lui rend son mouvement, il redéploie sa longue évolution par faibles changements successifs qui se sont sédimentés petit à petit et nous permettent de l'identifier comme le même. À mesure que je décris le lieu, qu'il se dévoile par perspectives emboîtées, le récit de ma perception mouvante reconfigure, par petites touches l'histoire du lieu.

Nous le verrons un peu plus tard (dans la figure du seuil[43]), le récit de Bobigny se permet des digressions imaginatives qui sont en fait des tentatives d'expériences de pensées testant la capacité de variabilité de l'identité du lieu. C'est aussi ce que l'architecte fait quand il essaie d'imaginer les alternatives possibles d'un projet. On teste la capacité du lieu à se transformer. On imagine des situations fictionnelles que l'on évalue selon des catégories éthiques, et aussi fonctionnelles, constructives, esthétiques, etc. Le projet est éminemment fictionnel[44]. Il a pour origine une expérience de pensée, par laquelle on explore des possibles, par des variations

---

[41] RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.* Pages 193-194

[42] *Ibid.* Pages 195-196

[43] Cf. *infra* page 229

[44] Nous n'avons pas eu l'occasion de développer davantage la dimension fictionnelle du processus architectural. Cependant, nous renvoyons à l'ouvrage collectif *Architecture et littérature : une interaction en question*, qui traite notamment de la question de la fictionnalité de l'architecture, cf. HYPPOLITE, Pierre, LEYGONIE, Antoine et VERLET, Agnès (éd.), *Architecture et littérature: une interaction en question, XXe-XXIe siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. Textuelles. Univers littéraires, 2014.

imaginatives. Nous développerons notamment ces variations imaginatives du projet dans le récit de Bezons, dans la section suivante.[45]

À Bobigny, le centre commercial a été rayé de la carte. À cette extrémité de l'éventail de variations possibles, que reste-t-il du lieu quand on fait table rase ? Est-il encore ce lieu-là que je connaissais, ou a-t-on perdu son identité ? À quel type de permanence dans le temps se rattache le lieu dans de tels cas extrêmes ? Ne reste-t-il que la promesse d'un futur qui nous accueillera quoi qu'il advienne ? Ce serait l'ipséité sans le support de la mêmeté. Mais la violence du changement radical inquiète cette promesse d'hospitalité et la fait vaciller quand le vide immense de la table rase paraît inhabitable. Car un lieu peut mourir, comme un arbre. Si la ville palimpseste est toujours menacée par la *tabula rasa*, elle se maintient lorsqu'elle tient sa promesse d'hospitalité, d'habitabilité. [46]

Le récit nous aide à comprendre le lieu, il nous aide à articuler narrativement les événements contingents pour en faire la synthèse. En racontant le lieu, nous racontons la vie du lieu, son identité. Le récit fait lieu. Est-ce que le récit fait projet également ? Que peut nous apprendre le récit des péripéties de la fabrication du projet sur son identité ? Nous allons nous poser la question au travers du récit du projet de Bezons.

E. Traversée du projet à Bezons

La traversée, dans sa dimension temporelle, renvoie aussi au processus du projet et notamment au parcours d'apprentissage dans le projet. Nous parlons d'apprentissage parce que le projet du « lot D1 » à Bezons que j'ai suivi tout au long de ma CIFRE a été pour moi un véritable roman d'éducation. Je l'ai vécu comme une longue chronique faite de rebondissements, de découvertes, d'incompréhensions… Parfois le voile tombe, on comprend enfin. Parfois, on reste dans l'erreur longtemps. Parfois on croit perdre son temps et finalement on apprend malgré soi. L'apprentissage est lent, il n'est pas sans difficulté. Si le récit décrit l'expérience telle qu'elle est vécue, l'analyse critique est la tentative de comprendre les conditions de possibilité de cette expérience. Le processus de

[45] Cf. *infra* page 191

[46] Aujourd'hui, cette violence est parfois atténuée dans certaines procédures de ZAC, qui entretiennent un rapport à l'existant et au quartier, par l'intermédiaire d'une maison du projet par exemple, qui tente de conserver une continuité et un accueil sur place.

projet tel que nous le découvrons dans cette situation particulière concerne moins le mythique processus créatif que le développement technique du projet et sa matérialisation dans le réel. Dans le cadre institué de la construction, ces phases de développement et de concrétisation sont orientées vers la conformité du futur bâtiment au dessin initial, lui-même figé dans le temps par le dépôt du permis de construire. Mais entre les lignes du dessin, nombre d'éléments sont encore indéterminés et vont venir étoffer, bousculer, modifier à la marge le projet dans sa transformation vers le réel.

Nous nous confrontons ainsi à la contingence du projet architectural, qui en fait aussi tout son intérêt. En tant qu'architecte junior, il est possible de découvrir naïvement le quotidien du métier, ses rouages, ses enjeux économiques, sa rigueur, sa dimension relationnelle aussi. Petit à petit, je comprends les logiques de domination à l'œuvre. Je découvre aussi une dimension très technique. Le récit que j'en fais s'attache davantage à ces aspects contingents et ces rebondissements qu'aux discours que le projet suscite (ou devrait susciter) ou qu'à ses qualités architecturales ou ses dysfonctionnements. En d'autres termes, l'objet architectural en tant que tel n'est pas le sujet du récit. Celui-ci traite du temps du projet, de la traversée d'une période singulière par des personnes réunies autour d'un même objectif, mues par des intérêts divers. Ce « temps du projet » peut être vu comme la boîte noire de la fabrication de l'architecture, dans le sens où ce processus relève d'une certaine opacité à la compréhension, par sa complexité, sa technicité, mais aussi par l'équilibre fragile par lequel l'architecte tente de garder la maîtrise de l'œuvre. Pour nous, il raconte quelque chose de totalement différent du discours critique des architectes sur leurs projets, nous nous plaçons sur un autre plan, celui de la contingence du quotidien, de la découverte du banal, encore une fois, celui du compromis.

BEZONS, derniers jours, hiver 2021

> Quand aujourd'hui j'ai ouvert le classeur bleu débordant de feuillets et dans la couverture duquel j'avais glissé une petite fiche portant le nom du projet — Bezons lot D1 — illustré d'une perspective utilisée pour le permis de construire, j'ai eu la même sensation que lorsque, parfois, je tombe sur un vieil album photo et que des événements oubliés se recomposent subitement en souvenirs. La première feuille est une photo imprimée en pleine page sur un A4, que j'avais ensuite soigneusement perforé pour la placer ici, en préambule : c'est la photo

d'Elsa Triolet, son regard d'encre planté dans le mien. Son sourire mutin passerait presque inaperçu tant son regard est franc et volontaire. Tout un poème… Glisse alors du classeur un petit carton présentant le nuancier de 5 couleurs d'un revêtement de sol. Qu'est-ce que ça fait là ça ? Je le pose dans la couverture et tourne la page dessus. L'intercalaire rouge annonce les VISAS. Le projet a pris tellement de consistance pendant le chantier alors que j'y consacrais bien plus de temps avant. Je dis qu'il a pris de la consistance, c'est plus que cela, il a gagné en réalité. Il est advenu. Mais avant, revenons au début, au tout début.

BEZONS, débuts chez DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES, avril 2018

Avril 2018. Première semaine à l'agence. Je débarque, c'est mon premier « vrai travail », tout est nouveau. Bezons ? Jamais entendu parler. Des plans de logement à mettre à jour selon les façades. Me voilà propulsée sur un projet en phase DCE pour démarrer à l'agence. Je n'imaginais pas un seul instant que ce projet deviendrait le principal projet sur lequel je travaillerais pendant toute cette première année. C'est J-M.D. qui en tant qu'associé supervise ce projet, O.R. en est le chef de projet, B. l'assistante.

On m'explique avec peu d'enthousiasme l'organisation de cet équipement surmonté de deux plots de logements. Une salle polyvalente, une salle de danse, des bureaux d'associations, et 59 logements. Maîtrise d'ouvrage : un promoteur immobilier, j'apprendrai bien vite qu'il s'agit de ALTAREA COGEDIM. Principe de façade : les vides s'enroulent autour des 4 faces du bâtiment. Pas besoin d'en savoir plus pour positionner des baies sur un plan.

Je ne le sais pas encore, mais petit à petit j'apprendrai à apprivoiser la complexité de ces plans, bientôt je connaîtrai par cœur ces coupes encore énigmatiques aujourd'hui et dans un an je saurai sur le bout des doigts la nomenclature des baies… Mais resteront encore le montage technique du processus, le rôle de chaque acteur, les arrangements souterrains qu'il me faudra décrypter lentement, au fil des conversations, toujours par fragment, de sorte que je maîtriserai techniquement le projet et son dessin bien avant d'en connaître tous les enjeux.

Dans l'un de mes carnets, daté de la mi-avril, j'écris que je déteste commencer. Ce doit être mon deuxième ou mon troisième jour à l'agence. Je me revois à mes débuts à Nantes, stagiaire, lente et pataude, ignorante des échéances et des interlocuteurs. J'ai en l'occurrence oublié de reporter les surfaces correspondant à chaque variante du projet, pour une réunion le lendemain. J'ai dû demander de l'aide à B. J'ajoute, d'une écriture furieuse, que c'est désagréable de savoir qu'on est « largué », comme les toutes premières fois. Ce jour-là, j'ai dû finir plus tard pour corriger mon oubli. Les premières semaines, que dis-je les premiers mois, je rêve toutes les nuits du logiciel *autocad®*,[47] je résous dans mon sommeil de sibyllins problèmes de tracés géométriques, je répète les mêmes tâches sur fond noir jusqu'au matin, je me réveille avec la voix de mes collègues ou de mon patron dans les oreilles. Les premiers mois, je me sens aliénée. J'ai peur de me conformer au monde du travail. Et puis la convention est acceptée, je m'habitue, je prends un rythme.

BEZONS, réunion chez les promoteurs, le 22 juin 2018

Dans mon carnet il est écrit : « BEZONS - Réunion COGEDIM ». La veille, j'avais soigneusement écrit l'adresse du rendez-vous, avec le rappel « envoyer le dossier complet à M-A. en vue de la réunion ». M-A. est notre interlocutrice chez COGEDIM.

La défense, cours Valmy, devant la tour Pacific, où est installé COGEDIM. Ce sont en fait deux tours gigantesques, qui se rejoignent en une poutre de la hauteur d'au moins 6 étages. 8 heures 45, je suis en avance. C'est ma première sortie hors de l'agence. En attendant J-M.D., je m'assois sur le rebord d'un muret, sous l'arche que forme le bâtiment. À peine installée, je m'aperçois que devant mes yeux défilent sans discontinuité des centaines de personnes de la droite vers la gauche. Elles viennent du métro, par lequel je suis également arrivée. Elles apparaissent et disparaissent derrière les deux tours qui cadrent mon champ de vision. Le flux est rapide et continu, unidirectionnel, surréaliste. Des centaines de fourmis noires qui d'un seul geste rentrent dans la fourmilière. J'attends un quart

[47] Logiciel de Dessin Assisté par Ordinateur (DAO)

d'heure comme ça, sidérée. Une envie de filmer. Et puis J-M.D. arrive, il répond à ma stupéfaction en évoquant les films de Jacques Tati. C'est exactement ça. On entre dans la tour. La chargée de projet B., qui ne pouvait venir, a suggéré, il y a quelques jours, à J-M.D. de m'emmener, profilant déjà la transmission du dossier « BEZONS D1 » lorsqu'elle serait partie de l'agence. Attente à l'accueil, léger agacement, portillon de sécurité, poignées de main, ascenseur, amabilités. Elle doit avoir à peine mon âge. Lui, quelque chose comme 35 ans. Je vous passe mon émerveillement devant les innombrables boutons dans l'ascenseur. On nous fait monter non pas dans les bureaux de COGEDIM, mais tout en haut, au dernier étage, dans un espace neutre, commun. Nous voilà à l'intérieur de la poutre entre les deux tours. Au loin on a une vue imprenable, on cherche les éléments remarquables du paysage en attendant qu'on nous apporte des cafés. Stupéfaction de voir que le mont Valérien est si proche. Regard en bas, vertige. Je me fais la remarque que le lieu n'a pas l'air d'être très fréquenté, puisque M-A. a du mal à nous trouver du café. Après quelques va-et-vient, on obtient finalement nos gobelets en plastique fumant.

Je repense à notre petite agence à Montreuil. Un monde nous sépare.

J-M.D. s'étonne que BATIGERE ne soit pas là. En effet il n'y a que nous et COGEDIM. Moi, je ne comprends pas trop quel est le rôle de BATIGERE, je sais seulement qu'on est ici pour discuter des modifications de plans logement qu'ils ont demandées : régler des conflits de débattement de porte, repositionner des meubles vasques ou des lave-linges, dessiner une grille pour le local vélo… On prend note. L'enjeu n'est pourtant pas là. Le réel sujet, je le comprends petit à petit, se situe au niveau de la façade. J-M.D. fait un véritable plaidoyer pour l'enduit taloché prévu et que BATIGERE souhaite remplacer par un enduit gratté. S'il s'agit de faire des économies, il est même prêt à enlever les éléments verticaux qui rythment les loggias, qui pour lui peuvent être anecdotiques quand l'enduit taloché est par contre indispensable. Je reste assez indifférente à l'argumentaire, ne sachant pas encore ce qu'est l'enduit taloché. Mais je remarque cependant que la discussion semble asymétrique. En effet, le regard de notre interlocuteur est lointain, presque moqueur, non pas qu'il n'écoute pas ce que J-M.D. lui dit, mais il paraît plutôt ne pas y prêter de crédit, voire mépriser l'enjeu qui lui est

exposé. Il semble déjà savoir la phrase qu'il lui rétorquera dans une minute, dès que l'explication sera finie. Peut-être qu'il connaît déjà l'explication, qu'il l'a reçue par mail et que c'est une répétition. Alors il saurait déjà ce qu'il a à dire et ce n'est pas ce discours qui le ferait fléchir. À peine J-M.D. module le ton de sa voix pour finir sa phrase, qu'ils s'empressent tous deux de lui dire qu'ils ont bien entendu, Monsieur J-M.D., nous-avons-bien-compris-votre-point-de-vue. Je ne comprends pas ce qu'il se passe, je suis surprise qu'ils ne nous donnent qu'une réponse évasive en se regardant d'un air entendu, désinvolte. Ce n'est que lorsque nous nous éloignerons du bâtiment après la réunion que J-M.D. me donnera les explications qu'il me manque pour comprendre la position des deux acteurs de COGEDIM. Mais déjà, entendre J-M.D. insister pour qu'ils expliquent bien à BATIGERE son propos aurait pu me mettre la puce à l'oreille. Après un dernier échange sur des formalités, on prend congé et l'on prend l'ascenseur.

En retournant au métro, J-M.D., contrarié, m'explique un point du montage technique de l'opération qui m'échappait. COGEDIM est bien maître d'ouvrage sur le projet, mais n'est pas le véritable destinataire des logements puisqu'en fait ce promoteur s'apprête à les vendre au bailleur BATIGERE. Nous avions donc devant nous un intermédiaire qui n'est pas concerné par les négociations que J-M.D. espérait. Il s'agit d'une VEFA, une VEFA-HLM[48]. Je ne connais pas l'acronyme. Il semble à l'entendre que cette vente n'était pas connue avant, et que nous en avons été informés tardivement. Jusqu'à maintenant nous avions travaillé avec le cahier des charges de COGEDIM et notre rendez-vous concernait entre autres l'adaptation de nos plans à celui de BATIGERE. Savions-nous au moins que COGEDIM avait pour projet de vendre ? Je n'ose pas lui poser la question. Dans un soupir, J-M.D. me dit encore que lorsqu'il était à l'Ordre des architectes, c'est justement contre ce genre de montage qu'il bataillait. Cette situation ampute l'architecte d'une partie de son rôle, ou du moins elle affaiblit son poids dans une négociation — ici d'ordre esthétique — par l'entremise d'un intermédiaire. L'architecte n'est pas en contact direct avec le véritable client, il ne connaît ses besoins et ses attentes que par discours rapportés et ne peut pas

[48] Vente en Etat Futur d'Achèvement aux organismes d'Habitation à Loyer Modéré, cf. glossaire page 8.

expliquer ses choix architecturaux de vive voix. Pire, le projet commence avant même que ce destinataire réel ne soit désigné. Il est assez clair que cela multiplie les sources de dysfonctionnements, d'absurdités et de recalage de dernière minute.

Pour des bailleurs comme BATIGERE, il s'agit d'avoir un parc immobilier neuf, clef en main, sans avoir besoin d'avoir les compétences de maîtrise d'ouvrage en interne. Compétences importantes que les bailleurs sociaux seront amenés à perdre si ce type de montage se généralise. La construction du logement social était jusqu'à maintenant reconnue pour ces exigences de qualité et ses plus grandes surfaces de logement, mais les bâtiments actuellement produits en VEFA sont alignés sur le privé. Pour COGEDIM, il s'agit de faire un bénéfice sur une unique vente, de récupérer un marché qui ne leur était pas accessible et de valoriser une compétence en tant qu'intermédiaire.

Je prends le RER jusqu'à Vincennes pour retourner à l'agence. C'est vendredi. Je découvre à peine le monde de la promotion immobilière. Cet infime aperçu me laisse incertaine quant à l'étendue de son emprise, mais déjà je me dis qu'il s'agit là de la partie émergée de l'iceberg. Et nous n'avons pas encore abordé le montage concernant l'équipement…

La façon dont je suis informée des modalités du projet, au compte-goutte, me laisse perplexe. A-t-on découvert la VEFA sur le tard, ou bien n'a-t-on pas jugé nécessaire de m'expliquer cela avant ?

BEZONS, courant du mois de juin 2018

En juin, le dossier marché est bien avancé, il est prévu pour mi-juillet ; il faudra déposer un PCM en septembre, un Permis de Construire Modificatif qui recensera toutes les modifications apportées depuis la dépose de permis de construire. Ainsi pendant tout l'été, j'essaie de comprendre les acronymes, les notices, et autres formulaires CERFA… Nous recevons le premier compte-rendu de chantier début septembre. À l'automne, les premiers plans d'EXE du gros œuvre arrivent à l'agence, les plans de coffrage. Nous apprendrons en mai de l'année suivante que fin juillet, des négociations auxquelles DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES n'a pas été convié ont abouti à une contractualisation entre COGEDIM

et l'entreprise générale URBAINE DE TRAVAUX : des additifs aux CCTP et plans marché, apportant quelques modifications que nous découvrirons plus tard.

BEZONS, comité de suivi n°2, le 04 décembre 2018

La plupart des acteurs sont déjà là. La réunion de chantier a déjà commencé. Nous attendons notre tour, puisque nous sommes là uniquement pour le comité de suivi.

Pendant tout le comité, il y a cet homme, impossible de comprendre qui il est. J'ai reconnu M-A. de COGEDIM et la femme exigeante qui est à côté d'elle semble être sa supérieure, C.A.. L'homme qui pendant la réunion animait les échanges est forcément de BERIM, maître d'œuvre d'exécution, les deux hommes sur la défensive sont de URBAINE DE TRAVAUX, l'entreprise générale, je comprends que la femme un peu moqueuse est de la SADEV 94. Mais cet homme verbeux, fanfaron et poseur, qui lance des œillades à l'assistance et que personne n'interrompt, qui est-il ? Qui est cet homme devant lequel tout le monde acquiesce, cet homme qui dispense à la volée des conseils en tout genre, cet homme qui jubile devant un auditoire attentif et flatteur ? O.R. m'expliquera plus tard qu'il s'agit du représentant de la ville de Bezons, directeur des services techniques, M. P.

Pendant le comité, nous n'aurons pas été sollicités sur tous les sujets puisque, étant donné notre mission réduite de suivi architectural, nombre d'entre eux ne nous concernent pas directement, comme les contrôles d'accès, l'alarme anti-intrusion ou encore la mise en service du parking public. Nous n'intervenons pas non plus sur l'aménagement des locaux associatifs et de l'office de réchauffage, mais nous prenons note. Il est cependant question du portillon d'accès aux locaux associatifs, qui n'apparaît pas suffisant : la ville nous demande de faire une proposition avec un rideau métallique. Nous avions aussi proposé un emplacement indicatif de l'équipement scénographique dans la salle polyvalente qui se réduit, COGEDIM le rappelle, aux barres d'accroches du rail : le principe est validé. En réalité il changera encore par la suite. Le local GTB pose question, la SADEV 94 et la Ville devront se réunir pour préciser l'installation. Sur la fin de la réunion, le représentant de la ville demande — comme on

demande un service — à l'entreprise générale d'éviter les trous de banches sur la façade principale. L'entreprise rechigne, fait mine de ne pas savoir faire ça, ils vont voir ce qu'ils peuvent faire. O.R. souscrit tout à fait à la proposition de la ville. Il n'en espérait pas tant.

On nous fournit des casques et des chaussures de sécurité et nous sortons de la « base vie » pour aller voir le chantier. Clopinant dans ma paire de bottes trop grande — trois tailles de trop, ils n'avaient pas prévu ma venue — j'imagine une base-vie-lunaire que m'évoque cette appellation que j'entends pour la première fois, habituée jusqu'à présent à la petite cabane de chantier en *algeco*®.

Nous longeons encore le même chantier aperçu avant la réunion. Les panneaux de chantier ont les mêmes logos que ceux de notre chantier. Je m'en étonne, COGEDIM et URBAINE DE TRAVAUX ont donc ce gigantesque chantier aussi ! Mais ils construisent le quartier entier !! Comment peut-on laisser construire tout un quartier par ces entreprises privées ? O.R. grince des dents. Cela expliquerait l'attitude des différents acteurs vis-à-vis du représentant de la ville et sa forte implication, au-delà de ce qui concerne la salle polyvalente. Le rapport de domination tient peut-être dans le fait que les différents acteurs seraient redevables de quelque chose envers lui. J'apprendrai au cours d'une autre réunion de chantier qu'URBAINE DE TRAVAUX est aussi intervenue sur le bâtiment de la mairie lui-même. O.R. me laisse imaginer que chacun des acteurs aurait été sélectionné dans le réseau qui gravite autour de la mairie et qu'en échange de leur donner du travail, la ville s'assurerait d'avoir un contrôle sur ce qui est réalisé. Comme ce n'est pas un marché public, malgré la présence d'un équipement dans le programme, il n'y a pas eu de concours. Comment DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES, COGEDIM et URBAINE DE TRAVAUX se sont retrouvés autour de cette table pour construire ce bâtiment ? À ce moment-là, j'ai une idée encore très vague du montage technique de la ZAC de Bezons[49].

Comme je l'apprendrai un peu plus tard, dans le plan urbain du « cœur de ville » de Bezons, notre lot, le lot D1, est sensiblement le plus petit. La construction de

[49] A ce sujet, voir l'explication de l'accord de ZAC et de la participation des aménageurs pour construire les équipements publics de la ZAC, cf. *supra* page 108

la salle polyvalente va notamment remplacer l'espace Aragon qui prenait justement place, avec la salle de sport, dans le bâtiment que nous venons de quitter, notre base-vie-lunaire. Le macro-lot, quant à lui, est selon la ville de Bezons « un programme d'envergure avec 700 Logements, 20 000 m² de commerces et un pôle de loisirs près de l'Hôtel de Ville. »[50]. Il représente le plus gros projet de la ZAC. Celle-ci, engagée depuis 2011, a été labellisée « écoquartier » et regroupe plusieurs équipements publics (la construction de l'Hôtel de Ville et d'un groupe scolaire et la reconstruction des équipements sportifs et de la salle polyvalente et de danse). Mais tout cela, pour l'instant je l'ignore. Je manque de trébucher à chaque pas, mes bottes n'en font qu'à leur tête. Alors je m'efforce de paraître le moins ridicule possible, jusqu'au site du chantier.

BEZONS, comité de suivi n°3, le 21 janvier 2019

Ni O.R. ni J-M.D. ne peut se rendre au comité. Je vais devoir expliquer l'enjeu de la résille toute seule, notamment au directeur des services techniques, qui fait machine arrière. J-M.D. me briefe rapidement vers 11h. Je file.

[…]

La réunion débute avec la question du portillon dans le hall. Finalement, après avoir vu nos propositions, M. P. revient à la version initialement prévue, le portillon seul, sans grille. Il me demande si on peut en trouver un plus haut. Il faudra envoyer une fiche produit rapidement à M-A.

Je prends note. Les points de discussion s'enchaînent. M. P. enverra un plan au propre de l'aménagement souhaité de la maison des associations cette semaine. BERIM doit s'occuper d'organiser l'office de réchauffage. Le nouveau plan du local de stockage est validé. URBAINE DE TRAVAUX doit envoyer un plan de la GTB. La fiche produit des gradins de la salle polyvalente est validée, mais DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES doit proposer un choix de couleurs, par rapport au carnet d'ambiance sous 15 jours. Vient la question de la résille. Je prends la

[50] Site web de la mairie de Bezons (consulté le 02/07/2021) https://www.ville-bezons.fr/acces-thematiques/ville-de-projets/coeur-de-ville/

parole et explique les différentes versions proposées, avec les avantages et inconvénients de chacune. Nous avons illustré à la fois nos propositions et les siennes. De mon discours, il ressort que la version en accordéon, prévue initialement est bonne et à maintenir. Mais au vu de ma position de simple assistante, réexpliquer le principe de la résille au directeur des services techniques de la ville qui fait machine arrière, ce n'est pas évident. Il est fermé. URBAINE DE TRAVAUX, dans la discussion, fait une autre proposition, une résille plate, mais avec des trous numérisés de biais, vite balayée. M. P. cherche à différer sa décision. Il lui manque des éléments. Il veut une étude d'éclairement diurne et nocturne pour choisir entre les deux versions. Il la lui faut urgemment.

On passe au prototype de façade et au traitement du béton nécessaire pour avoir un support lisse pour la lasure. Est-ce que ce sera suffisamment soigné pour la lasure ou devra-t-on mettre de la peinture ? M. P. propose que DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES prenne rendez-vous avec lui pour discuter des différentes possibilités concernant la façade.

Il faudra aussi envoyer le carnet de décoration en « .dwg » (fichier *autocad*®) à URBAINE DE TRAVAUX. Le raccordement du lot au chauffage urbain aura lieu en octobre 2020. Il faut trouver la position adéquate pour le local de raccordement électrique en façade, ainsi qu'un habillage. C'est à peu près tout.

BEZONS, la lettre « *Marché* », avril 2019

Entre autres choses, j'ai finalisé au mois de mars le carnet d'ambiances des parties communes des logements.

En avril, nous recevons un retour d'URBAINE DE TRAVAUX sur ce carnet avec des remarques faisant référence à une lettre *Marché* : nous avions reprécisé dans le carnet le type de faux plafond attendu, conforme au CCTP, et leur remarque contredisait cela en disant que la « lettre *Marché* » prévoyait un autre type de faux plafond. Dans les échanges de mails, la maîtrise d'œuvre d'exécution demande s'il y aurait une plus-value pour le produit que nous prescrivons et l'entreprise confirme. Perplexes, O.R. et moi vérifions le CCTP. Notre prescription correspond bien. O.R. m'explique qu'il faut que l'on comprenne ce que c'est que cette lettre *Marché*. On demande de quoi il s'agit, pas de réponse. On

appelle la maîtrise d'ouvrage qui nous l'envoie (elle n'était peut-être pas censée le faire) et on découvre un additif au CCTP et plans marché ; il a été signé fin juillet sans que l'on soit au courant. Cela concerne différents points que nous découvrons avec angoisse. Par exemple, concernant le gros œuvre, la mention « coffrage très soigné pour les zones avec lasure » a été supprimée et remplacée par « L'entrepreneur prendra les mesures nécessaires pour assurer une qualité de voiles de façade lasurés conformes à ce qui aura été validé en prototype ». Ce changement met soudain en perspective le peu de soin avec lequel les voiles ont été coulés et le peu de répondants que l'on trouvait quand on s'en plaignait. Outre quelques corrections de contradictions et d'incohérences, le document présente de nombreuses modifications de types de finition, des corrections quant à certaines fournitures (vasques, luminaires, volets roulants et même certaines menuiseries), des possibilités de proposer des variantes, mais aussi l'ajout d'un rideau séparatif dans la salle polyvalente (le rideau de jauge). Des éléments qui ont été oubliés au CCTP ont été rajoutés. Enfin il est rappelé, à notre grand soulagement, que les revêtements muraux de la salle polyvalente, de la salle de danse et du hall d'accueil restent conformes au CCTP. Cette « lettre *Marché* », cet additif au CCTP témoigne de notre mise à l'écart de l'exécution des travaux. L'agence n'a que le suivi architectural du chantier, certes, mais nous aurions dû « être dans la boucle » puisque nombre de ces modifications concernent notre champ d'action dans le cadre de notre mission. Heureusement, ce sont des modifications à la marge, que l'agence a alors abordées avec détachement. Un peu plus tard, en juin, l'entreprise générale essaiera de remplacer le revêtement de lattis de bois sur mesure de la salle polyvalente par le même revêtement standard que dans la salle de danse, en invoquant à nouveau la lettre *Marché*. Les différents acteurs ont alors pu lui opposer le texte qui rappelait que le revêtement restait conforme au CCTP. On peut supposer que dans la négociation de la lettre *Marché*, il avait été question de le modifier. L'agence aurait-elle été informée si ça avait été le cas ? Le bardage bois sur mesure sera donc conservé dans la salle polyvalente, sauf sur un pan de mur en fond de scène : celui-ci sera, lors du comité n°7, amputé de

cette finition pour une peinture blanche, pour permettre les projections et cacher le rideau de jauge.

BEZONS, pose de la première pierre, le 20 mai 2019

Sur l'invitation, on avait relevé que le logo de DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES n'apparaissait nulle part. La pose de la première pierre a eu lieu le 20 mai au matin. Sur place, J-M.D., O.R. et moi sommes arrivés à l'heure prévue. Beaucoup de gens étaient présents. J-M.D. de son côté connaissait la plupart des personnalités importantes qui gravitent autour du projet *cœur de ville* et de la salle polyvalente. Perdus au milieu de la foule, O.R. et moi sommes contents de saluer les têtes connues : le conducteur de travaux, la maîtrise d'ouvrage. Il y a des petits fours et des boissons.

Le discours du maire est suivi du discours de la maîtrise d'ouvrage. Ensuite, J-M.D. est appelé au pupitre pour présenter le projet architectural ; il dit quelques mots qu'il improvise avec facilité.

On a la possibilité de visiter le chantier des locaux associatifs notamment avec des représentants des associations qui y logeront. Les espaces sont tout juste esquissés, sans aucune finition pour l'instant. Les personnes découvrent les lieux, commentent. Elles n'ont pas été directement impliquées dans une concertation. Ont-elles été seulement consultées sur le programme ? Espérons. Cette visite de chantier en commun aura été mon seul contact direct avec de futurs usagers.

BEZONS, confinement mars 2020

Cet hiver, la résille des yeux d'Elsa était posée sur la façade principale pour l'inauguration, alors que les plans d'EXE n'étaient conformes ni au prototype ni au dernier VISA. Elle devra être déposée pour en installer une autre.[51]

En mars 2020, le confinement stoppe tout. J'avance sur les plans de vente. On s'aperçoit que la centrale de traitement de l'air (CTA) en toiture est deux fois plus imposante que prévu. Nous n'avons pas été avertis dans les temps de ce changement. On propose une résille pour la masquer.

[51] Cf. *supra* page 135

En juin, les élections municipales ont lieu à Bezons et le maire sortant communiste en place depuis 2001 est battu, après son troisième mandat, par une candidate divers gauche, à une centaine de voies près.
Les échanges sont de moins en moins fréquents, on a moins besoin de moi. Je suis sur plusieurs autres projets à l'agence et petit à petit le projet de Bezons m'échappe.

BEZONS, fin de chantier, 2020-2021

En août, nous enverrons la version définitive des yeux d'Elsa. Au cours du confinement d'octobre, je serai occupée à produire les plans DOE et quelques dernières modifications de dernière minute sur certains logements m'obligeront à retravailler les plans de vente. La livraison de la partie logements aura lieu le 2 novembre 2020. En décembre, resteront encore quelques sujets à traiter comme la fine résille en toiture pour masquer la centrale de traitement de l'air, son ampleur, sa végétalisation éventuelle. Il sera aussi à nouveau question d'inverser la résille des yeux d'Elsa, de modifier encore l'anamorphose, d'en changer la teinte, mais finalement aucun changement ne sera apporté.
Un an après ma dernière visite de chantier, en juillet 2021, et n'étant plus à l'agence, j'ai appris par J-M.D. que la résille n'avait toujours pas été changée.

Le récit de Bezons nous fait traverser les aléas, les événements contingents et les passages laborieux du projet. Y est racontée la manière dont nous avons vécu ces expériences. Les péripéties de la fabrication du projet à Bezons en constituent la traversée, ou les traversées. Nous avons petit à petit compris la nature de la relation à la maîtrise d'ouvrage, le promoteur. Le montage technique de la VEFA nous a été dévoilé à une phase avancée du projet. La relation ambigüe au directeur des services techniques de la ville nous a fait nous questionner sur l'attribution des marchés. L'échelle de la ZAC ne nous est apparue qu'au moment de la visite de chantier. La résille a été l'objet de maintes négociations pour résoudre toutes sortes de « sujets » et a fait l'objet de forts rebondissements. La lettre *Marché* nous a exclues de la discussion et d'une partie de la concrétisation du projet. Enfin la pose de la première pierre nous a fait basculer dans une autre dimension du projet, davantage politique. Tous ces événements appartiennent au temps du projet, cette

grande traversée que nous vivons aux côtés de différents acteurs tendus vers un objectif commun. Une traversée pourtant faite de contingence, de quotidienneté, de compromis, et qui se raconte habituellement sous la forme d'anecdotes sporadiques. Cette traversée raconte aussi le parcours d'apprentissage du projet, fait de rebondissements, de découvertes et d'incompréhensions. L'architecte y est souvent ballotté, d'une prise de partie à un compromis, toujours par rapport aux décisions des autres acteurs.

Grâce à une posture naïve d'observation, nous avons pu dépasser la difficulté de raconter la fabrique du projet depuis l'intérieur, en tant qu'elle est plurielle et buissonnante. En effet, le récit configure les péripéties dans le cours de l'histoire du projet pour arriver à la nécessaire conclusion, l'achèvement du bâtiment, tout en intégrant les discordances rencontrées en chemin. Le récit de la fabrication d'un lieu peut-il influencer son identité narrative autant que le récit de son usage ? Que retient-on, qu'apprend-on du temps du projet, une fois réalisé et habité ? Le « comment on a dû faire » peut-il mieux raconter l'architecture que le « ce que l'on a dessiné » ? Derrière la métamorphose spectaculaire de l'espace, affleure une multitude de choix et de compromis entre les différents acteurs. Nous avons pu expérimenter la traversée temporelle du projet comme étant non-linéaire, accidentée et discordante. Cette traversée aura participé à l'identité du futur lieu. Comme la section précédente avait pu le préfigurer,[52] les variations imaginatives auront exploré les possibilités de la permanence de l'identité. Au travers des variations imaginées pour résoudre des problèmes, des variantes du projet, des modifications du plan, des reconfigurations *a posteriori*, des réagencements d'équipe ou de discours, cette traversée non-linéaire aura mis à l'épreuve l'identité de l'espace Aragon, devenu l'espace Elsa Triolet-Aragon. Au cours de ces années, nous n'avons cessé de tester par l'imagination les capacités de variabilité du futur lieu. Nous avons imaginé des situations fictionnelles que nous avons évaluées selon des critères fonctionnels, constructifs ou esthétiques. Le projet, à l'instar de la fiction littéraire, offre de grandes possibilités de variations entre les deux modalités de l'identité, la continuité du même ou la perte de la mêmeté. Au cours du développement du projet, jusqu'où les modifications et autres discordances conservent-elles l'identité du projet et à quel moment deviennent-elles trop lourdes ? Dans le projet de Bezons, tel que pratiqué dans le cadre juridique et économique actuel, cette expérience de pensée pour explorer des possibles est

[52] Cf. *supra* page 188

toujours contrebalancée par la nécessité de s'éloigner le moins possible du permis de construire (sachant qu'il y a eu tout de même besoin d'un permis de construire modificatif) donc de conserver une part importante de mêmeté. Le récit d'apprentissage, en racontant les aléas et les rebondissements, nous fait ainsi explorer le spectre de l'identité narrative du lieu en projet entre les deux pôles de la permanence dans le temps (la permanence dans le temps du caractère et celle de la promesse) avec certes moins d'amplitude que la fiction littéraire.

F. Conclusions sur la traversée

Nous avons donc exploré les deux facettes, spatiale et temporelle, de la traversée. De la traversée des espaces, nous avons retenu les notions de *pont*, de *trajet* et de *porosité*. Nous avons impliqué dans ce raisonnement des récits à Gentilly, qui, en racontant la manière dont un habitant jette des ponts entre les différents morceaux de territoire qu'il habite, nous ont invité à aborder la traversée spatiale comme condition de l'habitation. Le pont, expression paradoxalement figée du mouvement, donne une forme visible, durable et complète à l'acte dynamique de traverser. Il révèle le mouvement qu'il supporte en même temps qu'il le fixe. Mais l'image du pont nous a semblé insuffisante pour traduire le mouvement justement, la dynamique des parcours incessants des êtres dans et entre les lieux. Le trajet, en soi, est un moment de vie à considérer comme une manière d'habiter. Il nous affecte et nous transforme, il appartient à notre quotidien et à nos usages. Il est même une condition de notre habitation. À ce titre, l'architecture poreuse est traversée de la vie et des actions de ses habitants. Elle fait s'interpénétrer l'intérieur et l'extérieur, elle se laisse infiltrer par les usages. Elle accueille les trajets et les séjours des êtres, leurs flâneries aussi. Elle est traversée.

À Bobigny, le récit nous a fait traverser à la fois des lieux et des époques. Nous avons observé la métamorphose de la ville, au gré de la rénovation urbaine. La traversée temporelle de l'architecture questionne sa *permanence* dans le temps, ainsi que le processus de projet. La permanence du lieu oscille entre la continuation de son caractère (où ipséité et mêmeté se superposent) et sa responsabilité d'accueillir quoi qu'il arrive (si ipséité et mêmeté se dissocient). La permanence d'un lieu, quand bien même il se transformerait radicalement, réside dans cette promesse d'hospitalité. A contrario, s'il exclut, s'il ostracise, son identité est dissoute, réduite à la mêmeté de ses caractéristiques. C'est justement la porosité

d'un lieu qui conditionne son hospitalité. C'est sa capacité à se laisser traverser et pénétrer par les usages, à accueillir des passages.

Nous avons ensuite explicité qu'en effectuant la synthèse d'événements contingents, le récit nous donne accès à l'*identité narrative* du lieu, entre ces deux extrêmes possibles de la permanence dans le temps. La fiction est plus précisément une expérience de pensée qui explore les variations imaginatives de l'identité (ici d'un lieu) et les évalue. Imaginer et tester les variations possibles du lieu relèvent aussi du processus de projet. Nous avons ainsi rapproché le projet de la fiction. De ce fait, la traversée du processus de projet telle que nous l'avons décrite à Bezons nous apprend le long cheminement qui mène à la concrétisation d'une idée : les aléas, les jeux d'acteurs et ses rapports de force, les compromis, les enjeux économiques, et les résolutions techniques qui en découlent, participent aux variations imaginatives du projet comme fiction.

La traversée, qu'elle soit spatiale ou temporelle, qu'elle soit *flânerie* ou *fiction*, nous transforme et transforme le lieu habité. Elle offre des possibilités de passage et elle est condition d'habitation et de projection. Mais les passages ne sont pas tous des traversées. Parfois, il nous faut plutôt ouvrir un seuil entre un intérieur et un extérieur. C'est ce que nous allons explorer dans le chapitre suivant.



LE SEUIL

CHAPITRE III.
LE SEUIL

Nous allons à présent nous atteler à la figure du seuil. Le seuil est la partie inférieure d'une porte, d'une ouverture. C'est l'entrée d'un bâtiment, d'une maison, d'une pièce. On franchit le seuil pour entrer ou sortir. On se tient sur le seuil, dans l'entrebâillement de la porte pour accueillir ou pour dire au revoir. En géologie, le seuil est une élévation de terrain qui marque une limite entre deux régions de même altitude, une marche. Être au seuil de quelque chose, dans le temps, correspond à un commencement, à l'entrée dans une nouvelle période. Au figuratif, le seuil est une limite marquant un passage vers un autre état, l'entrée dans une nouvelle situation. À la fois limite et passage. C'est un point critique à partir duquel les phénomènes se transforment, une limite inférieure (ou un niveau d'intensité minimal) au-delà de laquelle un phénomène cesse et un autre commence.

Comme le rappelle Henri Gaudin[1], le seuil en plan est représenté par la rupture de la ligne continue du mur. La ligne pleine est interrompue par un vide qui ouvre l'espace intérieur à l'espace extérieur. Cet agencement de lignes discontinues forme les circonvolutions et les plis, les alvéoles et les interstices qui rendent l'architecture habitable. On a en tête le plan de Nolli de Rome qui laisse l'espace public pénétrer les bâtiments par les seuils[2]. Cette vision renvoie à la ville spongieuse ou poreuse de Benoît Goetz[3]. Le seuil, en ménageant ce volume vide de l'embrasure, ouvre l'intérieur sur l'extérieur et connecte le proche au lointain[4]. C'est par la présence de seuils que l'architecture abrite sans emprisonner. Car, on l'a vu, un dedans refermé sur lui-même, niant le dehors, est une tombe. Le seuil en revanche ménage une ouverture sur l'ailleurs. Il offre une forme de continuité entre l'intérieur et l'extérieur alors même qu'il les différencie : il opère un glissement de

[1] GAUDIN, Henri, *Seuil et d'ailleurs: texte, croquis, dessins*, Nouvelle éd., revue et augmentée, Besançon, Les Éd. de l'Imprimeur, coll. Collection Tranches de villes, 2003.

[2] *Ibid.* Page 37

[3] GOETZ, Benoît, *Théorie des maisons*, *op. cit.*

[4] GAUDIN, Henri, *Seuil et d'ailleurs*, *op. cit.* Page 173

l'un à l'autre par la porte ouverte. Les limites de l'habitation s'étendent en points de fuite par les portes et les fenêtres. Quand l'architecture interrompt ses murs pour ménager des seuils, elle ouvre l'intérieur et accueille l'extérieur. Le proche, familier s'ouvre sur le lointain, étranger.

Cette figure-ci, nous allons l'investir sur un plan assez existentiel parce que la spatialité du seuil nous semble faire écho à une certaine spatialité de l'être, à une condition de l'être-au-monde. En effet, dans son ouvrage *La dislocation*,[5] Benoît Goetz a traité de la relation entre la spatialité de l'existence et l'architecture, en s'appuyant sur la notion de *Dasein* de Heidegger. D'un côté, le Dasein – « l'être-le-là » en français – existe en se spatialisant, en se projetant hors de soi et, de l'autre, l'architecture ne dispose pas seulement des objets dans l'espace, mais fait *exister* des espaces[6]. Pour B. Goetz, le Dasein est architecturant c'est-à-dire que l'existence a une architecturalité, « l'architecturalité de l'existence, c'est-à-dire son mode de spatialisation qui la projette dans la proximité des choses »[7]. L'existence a donc un mode de spatialisation, comme l'architecture. Le mode de spatialisation ou mode d'action de l'architecture, en modifiant ou en affectant l'espace, est nommé par B. Goetz *espacement*.[8] Et de ce fait, toujours selon lui, le seuil est la « grande affaire » de l'architecture. En effet, il partage deux espaces qui sans lui n'auraient pas existé : en partageant, le seuil fait exister. Et en ce sens, l'architecture rend visible les partitions que nous faisons, comme le dedans et le dehors, le sacré et le profane, le public et le privé.[9] L'acte architectural de séparer créé un ici et un ailleurs et est une « condition de possibilité du sens » : l'existence d'une cloison et de sa porte est la condition de possibilité d'une phrase comme « je sors ».[10]

L'argument de B. Goetz de l'architecturalité de l'existence nous permet de suivre cette affinité entre seuil architectural et seuil existentiel. Le rapport entre intériorité et extériorité peut être de différentes natures. On peut le concevoir comme une opposition stricte ou davantage comme une dialectique.

Avant tout, nous introduirons ce chapitre avec un récit de Bezons montrant le seuil comme un basculement. En premier nous allons nous intéresser à la porte, avec

---

[5] GOETZ, Benoît, *La dislocation*, *op. cit.*

[6] *Ibid.* Page 38

[7] *Ibid.* Page 42

[8] L'espace s'espace en s'architecturant ; en référence à la phrase de Heidegger « Der Raum raümt » *Ibid.* Page 49

[9] *Ibid.* Page 50

[10] *Ibid.* Page 50

G. Simmel (après le pont). Ensuite la dialectique du dehors et du dedans nous fera découvrir la notion de *l'être entr'ouvert* avec G. Bachelard. Nous approfondirons ensuite celle d'être-au-monde en nous appropriant l'expression « se tenir sur le seuil » en s'appuyant notamment sur M. Merleau-Ponty. Nous la prolongerons avec la *rencontre* de l'altérité, « se tenir sur le seuil de l'altérité », avec M. Buber. Cette exploration de la dialectique du seuil, entre partition et passage, reposant sur l'architecturalité de l'existence, nous renseignera sur le seuil en tant que condition passante de l'architecture. Ensuite, toujours dans la perspective où l'architecture est un mode d'organisation du monde agissant par séparation-relation, nous nous attacherons à un autre type de seuil : le seuil poétique. Le récit de Bobigny en sera le pivot. Celui-ci nous fera prendre conscience de *l'immensité intime* de la rêverie (G. Bachelard), où le paysage intérieur de l'être s'espace en même temps que le paysage extérieur qu'il contemple. Enfin, nous mettrons en relation l'expérience de Bobigny avec le concept d'exil comme seuil poétique (M. Haar), notamment par l'intimité à l'élément inhabitable. Nous essaierons de comprendre ce que le seuil poétique et de la rêverie nous apprend de la condition passante de l'architecture.

A. Basculement dans le réel à Bezons

Le projet de Bezons, auquel j'ai participé pendant la CIFRE, s'est transformé au cours de ces trois années en un bâtiment bien réel. De l'esquisse (qui était déjà dessinée quand je suis arrivée) à l'espace vécu et perceptible, plusieurs basculements ont opéré la matérialisation du projet dans le réel. Par exemple, le basculement dans le chantier est assez évident. Ces basculements font seuil, dans la mesure où ils marquent un passage d'un état vers un autre, d'une situation à une situation nouvelle. En ces points de basculement, les phénomènes se transforment, ils dépassent une limite par-delà laquelle quelque chose d'autre advient. Par exemple, pendant la période du projet que j'ai vécu à l'agence, le permis de construire marque la cristallisation de la forme finie. Aussi, la phase de marché ouvre le projet à de nouveaux acteurs qui s'engagent dans le processus. Au démarrage du chantier, un basculement des responsabilités s'opère avec la désignation d'une maîtrise d'œuvre d'exécution et de l'entreprise générale, pendant que les premières excavations rendent le projet tangible et concret dans notre expérience vécue. La VEFA est aussi un point de bascule dans le projet, introduisant un nouvel interlocuteur, et qui soulève d'importantes questions

éthiques dans le passage à la matérialisation dans le réel du projet.[11] Enfin, l'inauguration est un seuil symbolique de l'entrée du projet dans la vie des Bezonnais. Tous ces basculements sont plus ou moins perceptibles selon les cas, je n'en ai pas pris conscience à chaque fois. Mais la première fois que je suis allée sur le chantier, le basculement dans le réel m'a submergé. Parce que l'on passe d'un état où les dessins, les discussions, les contrats, les images et les individus forment toute la consistance du projet à un état où, à côté de tout cela, un lieu nous enveloppe de ses formes, de ses sons, de ses odeurs, de sa matérialité et se met, soudain, à exister.

BEZONS, le 04 décembre 2018

> La première fois que je vais sur le chantier, c'est avec O.R., à l'occasion du deuxième comité de suivi de chantier, en décembre 2018. Le chantier a démarré depuis quelques mois maintenant. On prend sa voiture pour contourner Paris par le périphérique et arriver jusqu'au centre-ville de Bezons. C'est étrange, j'ai une vague impression de reconnaître les rues sans vraiment pouvoir m'orienter dans l'espace. On se gare, sous la pluie.
>
> […]
>
> Enfin nous arrivons devant la clôture de tôle nervurée qui soustrait au regard du passant le chantier. On m'avait prévenu qu'il n'y aurait pas grand-chose à voir pour l'instant. Une porte s'ouvre et nous découvrons… un trou ! Mais c'est bien le parking qui se découpe en creux devant nous et très vite je reconnais l'emplacement des deux noyaux de circulations et la forme du plan, si particulière. J'en éprouve une joie intense. Je reconstitue mentalement les espaces dessinés, redessinés, mille fois parcourus sur l'écran, modifiés, déformés, corrigés… À présent, ils se lovent parfaitement dans cette coquille de béton déposée dans la terre. La réalité correspond à nos projections. Ce que je connais du projet se décèle dans la forme des dalles, des voiles béton, des excavations. Satisfaction, émerveillement. O.R., pourtant habitué des chantiers, sourit en voyant mon expression. « C'est la première fois ? »

[11] Cf. *supra* page 191

Le projet gagne soudain en réalité. Il ne s'agit plus de quelque chose d'abstrait, qui n'aurait pas d'existence propre en dehors de l'écran de mon ordinateur et de nos discussions. Aujourd'hui, il est dans le monde.

Je crois que le sentiment que j'éprouve en cet instant est très proche de celui que j'ai eu la première fois que j'ai vu une planète dans une lunette astronomique. Il s'agissait de Saturne. C'était un sentiment étrange, un soulagement mêlé d'excitation : je me disais : « voilà, ce que j'ai appris dans les livres, c'est vrai. Je le vois de mes yeux. Ça fait partie de ma réalité. » C'était une révélation. On pouvait distinguer de fines bandes parallèles sur le minuscule disque. Il se déplaçait dans la lunette à une vitesse déconcertante. Un savoir abstrait que j'avais toujours considéré comme vrai, cela va sans dire, mais aussi comme extrêmement lointain, prenait soudain de la consistance. Je le vivais, j'en faisais l'expérience. C'était un moment de félicité. Ici aussi, après des mois passés à travailler sur des plans, je peux enfin glisser de l'abstrait au concret, et plonger dans l'expérience.

Cela me fait bien sûr penser à Marcel Proust pour qui l'impression est le seul « critérium de vérité ».[12] Il l'oppose au travail de l'intelligence et du raisonnement qui, bien que juste abstraitement, n'est pas de l'ordre du vécu. Les vérités qui en résultent ont une grande valeur, mais n'ont pourtant pas de profondeurs « parce qu'il n'y a pas eu de profondeurs à franchir pour les atteindre »[13]. En effet, il nous faut éprouver le réel pour en extraire une vérité propre, radicalement différente de ce qu'on aurait eu à comprendre par le raisonnement, et nous procurant une « pure joie ».[14]

Pas grand-chose à voir, m'avait-on dit… C'est pourtant la concrétisation, la parfaite exécution de nos plans, même à ce stade peu avancé, que je contemple. Et c'est tout notre travail, qui se reflète sur la surface mouillée du béton, comme une promesse pour les prochains mois à venir. Quelle belle surprise ! Voici la révélation que ce projet fait bien partie de mon expérience vécue. Ce n'est pas qu'il n'existait pas avant ce jour, mais c'est plutôt

[12] PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé*, *op. cit.* Page 237

[13] *Ibid.* Pages 259-260

[14] *Ibid.* Page 237

qu'aujourd'hui je prends pleinement conscience de sa réalité. Ce projet n'est sûrement pas le meilleur possible, mais il me submerge par toute la force de sa présence. Il est là. Je peux faire l'expérience de sa présence dans le monde. Et j'en fais partie. Ces personnes autour de moi travaillent ensemble à la construction de ce projet. Ils tendent vers le même but, pour quelque temps, grâce à cette formidable faculté humaine qu'est la projection dans l'avenir. Nous allons contribuer à une métamorphose. Et elle a déjà commencé.
Des arbres chétifs ont été plus ou moins bien protégés par des planches de bois de coffrage. Le petit groupe tente de faire le tour de l'immense trou, s'arrête de-ci de-là pour des remarques, des questions ou simplement pour regarder. Le projet a basculé dans le monde physique, dans la matière. Bientôt nous repartirons dans la vieille voiture d'OR, commentant pour nous-mêmes telle parole, tel geste, récapitulant les tâches que nous aurons à faire pour la suite.

Le basculement dans le réel que nous avons décrit est bien un seuil dans le sens – figuré – où il marque le passage d'un état vers un autre, d'une situation de projet de papier à une situation d'espace perceptible. C'est le point critique de transformation par lequel un phénomène nouveau commence, et où quelque chose advient. Ici c'est la concrétisation de la transformation de notre monde perceptif qui fait seuil.

B. Le seuil, figure spatiale, figure existentielle

Cette section sera consacrée à la dialectique existentielle du seuil dans le sens où l'existence comme l'architecture ont un mode de spatialisation, que le seuil rend visible. Encore plus que cela, nous cherchons à montrer que le seuil, en partitionnant un intérieur par rapport à un extérieur tout en autorisant le passage, est condition d'architecture. Pour cela nous allons nous interroger, à partir de différents auteurs, sur ce que l'on peut dire du seuil comme condition de l'existence pour questionner le seuil comme condition de l'architecture. Nous commencerons avec la porte telle que conceptualisée par G. Simmel, puis nous nous pencherons sur le rapport entre le dedans et le dehors développé par G. Bachelard. Ensuite nous associerons l'expression « se tenir sur le seuil » avec la vision phénoménologique de l'être-au-monde de M. Merleau-Ponty pour considérer le

corps percevant comme un seuil. Enfin, l'expression complétée « se tenir sur le seuil de l'altérité » nous emmènera du côté de la relation dialectique et réciproque avec le non-familier, dont l'architecture aurait besoin pour émerger.

1. Le seuil, la porte

Le seuil désigne avant tout l'élément en bois ou en pierre qui forme la partie inférieure de l'ouverture d'une porte. L'image nous vient en tête d'une large pierre de seuil, lustrée par le passage, voire carrément incurvée en son milieu, marquant l'entrée d'une antique bâtisse. Parfois cette pierre usée est percée d'une crapaudine, cette archaïque cavité arrondie accueillant le pivot d'une porte depuis longtemps disparue. Mais l'étymologie latine du mot nous renseigne déjà sur le caractère dynamique du seuil : le terme vient du latin *solea* qui signifie « sandale, garniture de sabot » et a pris plus tard le sens de « sorte de plancher » influencé par le mot *solum* « sol ».[15] Le seuil vient d'abord de la chaussure ; est-ce la sandale que l'on abandonne à l'entrée ou est-ce le passage du pied qui bute contre la pierre de seuil ? Dans les deux cas, le seuil est associé à une action et même à un rituel de franchissement. Il est le pas de la porte que l'on franchit pour passer d'un espace à un autre. Le seuil marque à la fois la limite et son franchissement. Il représente un entre-deux où les entrées et les sorties coexistent et par lequel l'espace se différencie. Il distingue deux espaces différents, en marquant leur différence comme une limite, mais dans le même temps il les fait aussi communiquer, en autorisant le passage. La porte, quant à elle, désigne à la fois le frangement ouvert dans le mur et le battant qui ferme. Dans *Pont et porte*[16], Georg Simmel souligne cette double action de séparer et relier par la porte. Ce sont pour lui les deux faces d'une même action. Il compare la porte au pont, deux expressions permanentes et physiques des actions de séparation et de connexion. Nous l'avons vu pour la figure de la traversée, pour relier deux berges par un pont, il nous a fallu concevoir en esprit que les berges étaient séparées par la rivière, alors qu'elles ne sont que deux rives existant indifféremment. Le pont donne tout de même l'impression de réunifier un état naturel divisé. En revanche, la porte, selon G. Simmel, va plus loin puisque séparation et connexion se sont faites véritablement de concert : elle divise un état uniforme, fait exister un intérieur par rapport à un continuum tout en

[15] Cf. étymologie du mot « seuil » par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, en ligne https://www.cnrtl.fr/etymologie/seuil

[16] SIMMEL, Georg, *Pont et porte*, dans *Tragédie Cult. Autres Essais*, *op. cit.*

gardant la possibilité de relier. La porte de la maison montre le fait d'avoir détaché un fragment de l'espace infini, pour en faire une unité particulière séparée du reste du monde. Elle est une charnière entre l'espace humain et tout ce qui est extérieur à cet espace : elle sépare intérieur et extérieur et *en même temps*, en s'ouvrant, elle surmonte la séparation. Refermée, elle sépare encore plus qu'un mur indifférencié. La porte refléterait alors la condition humaine, imposant une limite, mais avec la liberté de la dépasser. La porte relie la finitude, la limitation de l'être et l'infinité des directions possibles comme autant de lignes de fuite à partir du seuil.

D'autre part, toujours selon G. Simmel, quand il n'y a pas de différence dans la direction dans laquelle on traverse un pont, la porte en revanche différencie radicalement entrée et sortie. Par la porte, la vie se déplace de son être-en-soi vers le monde et du monde vers son être-en-soi.[17]

Comme pour l'image du pont, l'humain relie et doit toujours séparer, il ne peut relier sans avoir séparé. Mais selon Simmel, la condition humaine se trouverait prise, entre un état limité et la possibilité de gagner la liberté, à l'image de la mobilité de la porte : à la fois limite et dépassement de la limite. Si le seuil est l'image de la condition humaine, la figure du seuil peut-elle être condition d'architecture ?

Le mode d'action de l'architecture, à travers la figure du seuil, c'est de séparer et relier en même temps. Partitionner pour faire exister un intérieur et un extérieur et, exactement dans le même temps, ouvrir un passage pour relier. Si condition passante il y a, elle porte forcément cette idée de double action de distinguer et de joindre tout à la fois. Un autre point retient également notre attention : quand la fenêtre permet l'éclairage, l'aération et le regard, en revanche le passage du corps, c'est bien la porte qui l'assure[18]. Le seuil marque l'ouverture fondamentale d'un intérieur à un extérieur en permettant la circulation des êtres. En d'autres termes,

[17] Cette idée fait référence à l'être-au-monde, qui selon les phénoménologues est la condition existentielle et première de l'être, en tant qu'ouverture au monde. L'être est originairement ouvert au monde, il se projette hors de soi, au-devant du monde. L'image de la porte ouverte sur le monde et du seuil sur lequel on se tient est une métaphore de cette condition existentielle. Nous détaillerons davantage cette image par la suite. Sur l'être-hors-de-soi, *cf.* HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 2012.

[18] Sur la distinction entre la porte et la fenêtre, nous invitons les lecteurs germanophones à lire la section « 4. Tür und Fenster » (Pages 154-163) de l'ouvrage d'O. F. Bollnow, *Mensch un Raum*. Cf. BOLLNOW, Otto Friedrich, *Mensch und Raum*, 11. Auflage, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 2010.

le seuil relie ce qu'il sépare par le passage des corps. Ici, c'est donc le passage en acte qui est condition d'architecture.

Le fait de se tenir sur le seuil constitue une sorte d'hésitation entre entrer et sortir, entre accueillir et rejeter. Nous retiendrons de l'argument de G. Simmel cette image de se tenir sur le seuil entre être limité, espace clos d'un côté et de l'autre, infinité d'horizons, possibles. Une porte ouverte sur l'infini. Il apparaît déjà que l'état de seuil est profondément existentiel, qu'il nous parle de notre être et de la manière dont celui-ci s'ouvre sur le monde.[19]

2. Entre le dedans et le dehors

Si l'image de la porte entre un dedans, comme soi, et un dehors, comme monde, est assez accessible, Gaston Bachelard[20] nous invite à dépasser sa représentation strictement géométrique pour aborder la dialectique du dehors et du dedans. Il dénonce la réduction de cette image, qui nous fait voir l'être comme fixé géométriquement, clairement circonscrit, en opposition radicale avec un vide vaste, un néant qu'il ne serait pas. Or, du côté de la poésie, G. Bachelard recherche la non-solidité de l'être, l'errance au cœur de l'être. Il y a du néant à l'intérieur de l'être, comme il y a de l'intime à l'extérieur. Les certitudes géométriques vacillent. La poésie peut exacerber la frontière du dedans et du dehors et la phénoménologie de l'imagination en saisit l'image pour comprendre l'être. On peut alors parler d'une immensité intime, échangeant le vertige de l'espace du dehors à celui du dedans. Cette idée fait écho à une autre, que Gilles Deleuze développe à propos de Marcel Proust[21] : l'incommensurabilité du contenu par rapport au contenant, quand dans *la Recherche* le narrateur retrouve tout le village de son enfance dans son essence même, contenu dans la simple saveur d'une madeleine trempée dans du thé[22].

Revenons à la phénoménologie de l'imagination poétique de Gaston Bachelard. Celle-ci nous permet d'envisager l'humain plutôt comme l'être d'une *surface*, qui

[19] On pourra noter que le seuil inspire de nombreuses pensées du passage et du changement. Dans son article « La soglitude », Tatjana Barazon entreprend d'en faire un tour d'horizon, cf. BARAZON, Tatjana, « La "Soglitude" - aperçu d'une méthode de la pensée des seuils », *conserveries mémorielles [en ligne]*, n° 7, 2010.

[20] BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *op. cit.* (En particulier les chapitres VIII et IX)

[21] DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, *op. cit.*

[22] PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Flammarion, 2009.

séparerait la région du même et la région de l'autre. Il n'est pas le dedans, mais la membrane entre le dehors et le dedans. L'humain est une membrane entre le monde familier et le monde étranger, et s'ouvre ou se ferme selon une dynamique qui lui est propre. Sur cette surface de l'être, c'est le langage, le dire, qui découvre la nouveauté. « Et le langage porte en soi la dialectique de l'ouvert et du fermé. Par le sens, il enferme, par l'expression poétique, il s'ouvre. »[23] Toutes ces ouvertures et fermetures opérées par le langage poétique sont nombreuses, inversées, hésitantes selon que l'être veut montrer ou cacher, si bien que G. Bachelard conclue avec cette formule : « l'homme est l'être entr'ouvert »[24].

Alors la porte est l'image même de l'*entr'ouvert*. Elle appelle à des rêveries : entre d'un côté l'image d'une porte fermée, cadenassée, et de l'autre, celle d'une porte grande ouverte, toutes sortes de tentations et d'hésitations s'incarnent dans une porte entre-baillée. Le seuil s'en trouve sacralisé. Il peut résumer toutes nos aspirations, en imageant l'hésitation, la tentation, la sécurité, la liberté, l'accueil… La porte est doublement symbolique, elle réveille deux directions possibles en nous : ouvrir et fermer.

Pour étayer la dialectique du dedans et du dehors, Gaston Bachelard revient sur le rapport entre contenant et contenu. Selon lui, le poète se permet le renversement des emboîtements entre contenant et contenu. Il exprime « le retournement de la perspective du dedans et du dehors »[25]. Bachelard expose ces moments où les poètes ont vécu cette dialectique du dedans et du dehors, car il y a selon lui une osmose continuelle entre l'espace intime et l'espace indéterminé.

L'opposition du dedans et du dehors est ainsi débarrassée de son évidence géométrique. L'être n'est pas le dedans clos séparé d'un espace extérieur, il serait plutôt la porte entrouverte entre une intériorité profonde, un chez-soi, et un espace ouvert. La condition de son existence pourrait tenir dans cet « entr'ouvert ». L'entr'ouvert serait-il également une condition de l'architecture ?

3. Se tenir sur le seuil, ou l'être-au-monde

Nous avons vu que la dialectique du seuil ne tient pas forcément dans sa géométrie, mais plutôt dans sa capacité à être entrouvert. L'architecture n'est pas

[23] BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *op. cit.* Page 199
[24] *Ibid.* Page 200
[25] *Ibid.* Page 202

seulement le contenant qui abrite les êtres et les choses. Et nous avons vu que les êtres ne sont pas seulement des contenus. Ils sont plutôt la membrane entrouverte entre un dedans et un dehors. Qu'en est-il de l'architecture ? Pour continuer l'exploration de la figure du seuil en tant que condition passante de l'architecture nous allons prolonger le dépassement de la simple opposition entre contenant et contenu, dans leur mise en relation. Nous verrons que le seuil permet d'entretenir un rapport au monde, et nous tenterons de rapprocher le corps percevant, décrit par M. Merleau-Ponty, d'un seuil.

Pour cela, il nous faut remettre en question l'opposition intérieur/extérieur de l'ontologie cartésienne entre corps comme contenant et esprit comme contenu. En effet, Descartes sépare d'un côté l'étendue mesurable, dont le corps ferait partie au même titre que les autres choses, et de l'autre côté la pensée, l'esprit. Il sépare ainsi l'humain du monde et considère l'esprit comme un observateur absolu, sans point de vue situé dans le monde. Le corps, lui, est une chose inerte, un corps-objet. Maurice Merleau-Ponty, au contraire, affirme le corps comme condition de l'expérience, dans une relation de coappartenance avec la conscience : on pense selon le corps. Pour cela, il nous emmène du côté de la perception et refuse une séparation entre humain et monde[26]. Pour M. Merleau-Ponty, le monde n'est pas devant soi, le corps n'est pas dans l'espace, mais il l'habite, il est pris dans le tissu du monde. Le monde est ce que nous percevons et nous y sommes plongés, nous le vivons du dedans, avec notre corps comme point de vue. C'est toujours déjà plongé dans le monde que le sujet se découvre. L'expérience du monde se vit à travers un corps en mouvement, lui-même traversé par le monde. Il y a une indivision entre le sentant et le senti, car nous sommes astreints à un corps qui en même temps voit et est vu. Je suis ce corps situé, que l'autre voit. Cette réversibilité présuppose alors une intersubjectivité.

Ce que la signification de l'expression « se tenir sur le seuil » peut nous évoquer, c'est le concept phénoménologique d'être-au-monde,[27] qui pour M. Merleau-Ponty est indissociable de l'idée du sujet comme corps percevant. Dans la première partie, nous avions abordé l'intentionnalité de l'être-au-monde, cette conscience qui se dirige sans cesse vers le monde, notre perpétuel rapport au monde, notre manière

[26] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*

[27] L'être-au-monde est un concept clef de la phénoménologie, introduit par Martin Heidegger. Il désigne la condition existentielle et première de l'être, en tant qu'ouverture au monde. En effet, pour Heidegger, comme pour Merleau-Ponty par la suite, l'"être est originairement ouvert au monde, il se projette hors de soi, au-devant du monde. Sur l'être-au-monde voir HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, *op. cit.*

d'exister[28]. Tous nos actes accumulés dessinent une certaine manière de prendre position, un style. L'être-au-monde en tant qu'il est condition première de l'existence et ouverture au monde, peut nous éclairer sur la figure du seuil en tant que condition d'architecture et ouverture. Pour M. Merleau-Ponty, c'est par notre corps que nous sommes au monde ou, autrement dit, le monde nous est donné avec les parties de notre corps. Le seuil ce serait mon corps percevant, et il n'aurait rien de la géométrie d'un seuil de porte. Le corps est orienté vers le monde et de ce fait est davantage un sujet percevant qu'un simple objet : je ne suis pas contenue dans mon corps ou devant, je suis mon corps, je suis incarnée. L'expérience du corps propre montre comment l'être, en tant qu'expérience, communique intérieurement avec le monde, le corps et les autres : il est avec eux, non pas à côté d'eux. Et si le monde nous est donné avec les parties de notre corps, alors celui-ci doit être envisagé comme médiateur d'un monde. Il est lui-même expressif, il donne mouvement à l'expression, en projetant autour de lui un monde. En saisissant l'espace via l'expérience de notre mouvement propre, il est notre moyen d'avoir un monde. Tout n'est pas acte de pensée comme le cogito cartésien pourrait laisser croire. Le sens du monde adhère au corps. Si nous risquons l'analogie du corps et du seuil, le seuil devient mouvementé, médiateur et expressif.

Ainsi, selon M. Merleau-Ponty, le corps percevant et agissant est notre moyen d'accéder au monde, il est notre porte ouverte sur le monde. L'idée de séparation du corps et de l'esprit n'est pas opérante, quand on la met à l'épreuve de l'expérience phénoménologique. Nous sommes des sujets incarnés, et le corps n'est pas un objet passif, mais bien un corps agissant, à travers lequel nous avons un monde. C'est en cela que le corps est condition de notre existence. Si le seuil-corps, en agissant et en percevant nous donne au monde, le seuil-passage en ouvrant et en fermant nous relie au monde. L'acte de conception architectural, nous allons le voir, aurait besoin de cette ouverture au monde.

Selon Maurice Merleau-Ponty, le corps est le lieu même du phénomène d'expression. Il est la texture commune de tous les objets, en tant qu'il est l'instrument général de notre compréhension du monde perçu. Il donne un sens aux objets, mais aussi aux mots. Il est sensible aux objets, il résonne pour tous les sons, vibre pour toutes les couleurs, accueille le sens des mots. Il utilise ses propres parties comme symbolique générale du monde, ce qui lui permet de fréquenter le

[28] Cf. *supra* page 59

monde, de le comprendre[29]. C'est par le corps que l'on comprend le monde, mais c'est aussi par lui que l'on exprime, crée, signifie : dans l'acte de conception, ici architectural, c'est encore le corps qui est en jeu, au seuil du monde, vibrant pour les formes qu'il façonne, leur donnant un sens, à partir de lui-même. Ce n'est pas l'esprit qui, au-dessus du monde, conçoit en son sein une idée et que la main réalise ensuite. Ce n'est pas même un aller-retour entre le corps d'un côté et l'esprit de l'autre. Encore plus, le corps est une synthèse de laquelle on ne peut distinguer l'expression de l'exprimé. Il est un nœud de significations vivantes. Et, comme pour une œuvre d'art, la modulation de l'existence est reconnaissable dans un certain style (par exemple, apprendre à voir les couleurs, c'est acquérir un certain style de vision, un nouvel usage du corps). Nous existons selon un mode ambigu, entre chose et conscience, entre corps et esprit, confusément impliqués dans un drame unique.[30]

Ainsi, le corps agissant accueille les phénomènes et nous percevons le monde avec les parties de notre corps. Il est aussi le lieu de l'expression, par lequel nous donnons un sens aux choses et aux mots. Voilà comment nous nous tenons sur le seuil du monde, ou plutôt comment nous sommes ce seuil, médiateur d'un monde et expressif. Nous retenons pour la figure du seuil l'ouverture au monde, incarnée en acte, comme condition d'architecture. Et nous retenons aussi le seuil comme nœud d'implication confuse mêlant corps et esprit, intérieur et extérieur, dépassant la simple opposition : un corps-conscience qui perçoit et exprime le monde. C'est aussi à travers ce corps-conscience que l'architecte configure des espaces, en ouvrant et fermant, par des mouvements-perceptions et des mouvements-expressions du corps, des postures et des gestes. L'expression « se tenir sur le seuil » est bien une affaire de posture du corps.

4. Sur le seuil de l'altérité

Pourquoi insister sur l'être-au-monde en tant que sujet incarné ? Parce que c'est justement ce corps-conscience que l'on reconnaît chez autrui et qui nous fait rencontrer l'altérité. Si l'être-au-monde s'illustre par le fait de se tenir sur le seuil, c'est bien celui de se tenir sur le seuil de l'altérité, tourné vers l'altérité. Autorisons-nous une digression, en prolongeant l'expression « se tenir sur le seuil » en « se tenir sur le seuil de l'altérité ». L'altérité serait ce à quoi l'architecture doit se

[29] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.* Page 284
[30] *Ibid.* Page 240

confronter, ce avec quoi elle doit composer. Nous allons suivre encore un peu la pensée de M. Merleau-Ponty pour ensuite s'intéresser à celle de Martin Buber, notamment avec la *réciprocité*.

Dans le monde culturel et social dans lequel nous évoluons, la présence d'autrui est toujours possible. Comment appréhender autrui ? Comment comprendre un autre *Je* que le mien ? Un autre *Je*, saisi dans le monde du *Toi* ? Pour Maurice Merleau-Ponty, on voit le corps d'autrui comme porteur de comportements. Si ma conscience traîne avec elle mon corps qui me donne accès au monde, pourquoi les autres corps que je perçois ne seraient-ils pas eux aussi habités d'une conscience ? Ce corps dont nous parlons n'a rien à voir avec un corps-objet cartésien, et, nous l'avons vu, la conscience n'est pas un pur être-pour-soi, mais une conscience perceptive, le sujet d'un comportement, un être-au-monde.

Je perçois l'autre comme je me perçois, porté par un corps connaissant et expressif, en prise sur un monde. Je perçois les intentions dans son corps comme je percevrais les intentions dans le mien. C'est cela l'intersubjectivité pour M. Merleau-Ponty. Je ne réduis pas l'autre à un objet, je ne circonscris pas l'autre dans ma perspective puisque cette perspective « n'a pas de limites définies, qu'elle glisse spontanément dans celle d'autrui et qu'elles sont ensemble recueillies dans un seul monde auquel nous participons tous comme sujets anonymes de la perception. »[31] Nous reconnaissons dans l'autre une manière familière de traiter le monde et des intentions qui communiquent avec les nôtres, ouvertes sur le même monde. L'opacité de ma conscience, sa profondeur que je ne peux pas saisir, je la suppose aussi chez autrui. Le langage amplifie cette communication possible : le dialogue est un terrain commun entre les sujets. Nous coexistons dans un intermonde. Mais les situations vécues ne sont pas superposables, car nous avons beau construire une situation commune, « c'est du fond de sa subjectivité que chacun projette ce monde "unique". »[32] Je polarise un monde que je ne crée pas, puisque je me trouve déjà engagé dans un monde physique et social, et cette insertion dans le monde n'est pas dissociée de ma puissance d'être le sujet de toutes mes perceptions. Se tenir sur le seuil du monde suppose donc un intermonde où coexistent diverses subjectivités qui le polarisent et s'intersectent. Mais poussons plus loin la question de la relation avec autrui, en nous demandant ce que le rapport à l'altérité provoque sur le sujet. Nous tenterons ensuite une analogie avec l'architecture pour

[31] *Ibid.* Page 411

[32] *Ibid.* Page 414

comprendre ce que peut provoquer le rapport à l'altérité sur le processus architectural.

Dans *Je et tu*[33], Martin Buber, philosophe de la réciprocité, analyse un couple de mots-principes, qui nous éclairent sur notre manière d'être au monde : le Je-Cela et le Je-Tu. Ce sont deux vecteurs intentionnels opposés, qui une fois dits, fondent notre existence.[34] Dire Je-Cela (ou Je-Il ou Je-Elle), c'est se rapporter à un monde d'objectivité, un monde fait de choses et d'objets que l'on peut expérimenter et utiliser. Mais comme la manière de poser le monde induit la manière de poser le sujet qui s'y rapporte, le *Je* du Je-Cela se fait chose lui-même, isolé et extérieur à un monde muet. En revanche, dire Je-Tu est une attitude activement relationnelle, et par elle on entre dans le monde de la relation et de la *réciprocité*. Dire *Toi*, c'est considérer l'autre, non pas comme un moyen, mais comme une totalité en soi : autrui est une présence en face de moi, dans sa réalité corporelle, qui est concernée par moi comme je le suis d'elle. Une conscience s'adresse à une autre conscience. En se tournant vers autrui, en se confrontant à sa présence, le *Je* prend conscience de soi comme subjectivité, comme personne. C'est par la rencontre vive et intense de l'autre que j'entre dans l'existence. « Je m'accomplis au contact du *Tu*, je deviens *Je* en disant *Tu* »[35] Martin Buber résume ainsi l'opposition : le *Je* du Je-Cela, l'individu, dit : « Je suis ainsi », tandis que le *Je* du Je-Tu, la personne, dit « Je suis ».[36]

L'affirmation du *Je* par la relation Je-Tu, cela veut aussi dire que le Je-Tu est antérieur au *Je*. Le *Je* est inclus dans le phénomène de la relation avant de s'en détacher pour s'affirmer comme personne. Ensuite seulement, le *Je* s'isole de son milieu pour dire Je-Cela, vecteur né de l'assemblage d'un *Je* déjà affirmé et du *Cela*.[37] Ici la relation est antérieure à la séparation.[38]

---

[33] BUBER, Martin, MISRAHI, Robert, MARCEL, Gabriel et BACHELARD, Gaston, *Je et tu*, [Nouvelle] éd. revue et augmentée, Paris, Aubier, coll. Aubier philosophie, 2012.

[34] *Ibid.* Page 35

[35] *Ibid.* Page 44

[36] *Ibid.* Page 98

[37] À ce sujet M. Buber, fait référence au développement de l'enfant, qui se détache progressivement de sa mère en faisant relation avec le monde – il le découvre intensément en faisant de chaque chose un *Tu* muet, mais agissant – jusqu'à ce que le lien se rompe. *Ibid.* Pages 57-61

[38] On pensera notamment à ce que nous avons pu dire du pont et de la porte avec Georg Simmel, entre relation et séparation, cf. *supra* pages 162 (pour le pont) et 217 (la porte).

Le monde de la relation, selon M. Buber, s'établit dans trois sphères : la nature, les humains et les « essences spirituelles ». En effet l'humain est capable de dire *Tu* à d'autres êtres qu'un humain, comme un animal ou un arbre, grâce à cette sorte d'« *a priori* de la relation »[39], ce Je-Tu inné. La relation, dans ce cas, est plus obscure, elle n'est pas explicite. Mais si je cesse de considérer cet arbre comme la somme de qualités dont je peux acquérir une connaissance et que je peux utiliser, si je cesse de le considérer comme un objet, si j'entre en relation avec lui, il se dresse comme totalité en face de moi et alors « il a affaire à moi comme j'ai affaire à lui, mais d'une autre manière. »[40] Cette réciprocité n'est pas plus faible qu'une autre. Est-il possible de *rencontrer* un lieu ? Agit-il sur moi, provoque-t-il des émotions, s'impose-t-il à moi comme un *Tu* ? Le récit de nos visites à Bobigny active bien une sorte de dialogue silencieux avec le lieu. Nous tentons de le faire entrer dans une relation dialectique, le métamorphosant en *Tu* pour un instant. Bien sûr, notre regard extrait et objective avec une attention précise les détails et les événements, en se familiarisant avec eux aussi, mais parfois il vacille dans la rare et véritable rencontre avec le lieu.

Pour M. Buber, le monde humain est double et oscille entre ces deux formes de l'existence. On ne cesse d'extraire des éléments, d'objectiver, de situer dans le temps et l'espace, de composer des chaînes de causalité, autant d'actions qui nous ancre dans le monde du *Cela*.[41] Pourtant chaque fois que nous vivons une rencontre véritable dans le Je-Tu, le partenaire cesse d'être une chose, la rencontre intense se produit hors du temps, hors de l'expérience, sans obstacle. La relation est alors immédiate, dans le sens de sans médiation. Se tourner vers autrui est une décision radicale. Entre le *Tu* et le *Je*, surgit la présence vivante, non pas l'attention objective. La réalité de l'autre surgit, toute entière, active, présente. L'instant est alors pleinement présent, car la rencontre active crée la réalité du temps comme présent. Dans la rencontre on fait la connaissance immédiate et totale de l'autre comme personne.[42] Cette rencontre, cette relation immédiate implique nécessairement l'action réciproque. « Mon *Tu* agit en moi comme j'agis en lui. »[43]

---

[39] BUBER, Martin, Robert MISRAHI, Gabriel MARCEL et Gaston BACHELARD, *Je et tu*, *op. cit.* Page 60

[40] *Ibid.* Page 40

[41] *Ibid.* Pages 41-42

[42] *Ibid.* Pages 18-19

[43] *Ibid.* Page 48

Cette réciprocité est exclusive à chaque fois, pour chaque *Tu*, et engage un principe de responsabilité vis-à-vis de l'autre.

Bien sûr toute relation Je-Tu est contaminée par des moyens qui objectivent à nouveau et nous renvoie au *Cela*. L'alternance entre *Tu* et *Cela* se poursuit infiniment comme la métamorphose entre la chrysalide et le phalène. C'est une dualité profondément intriquée.[44] Celui qui dit Je-Cela se poste en observateur extérieur du monde, plutôt que de rencontrer les choses. Le monde est alors rassurant, solide et familier. On ne peut pas vivre sans le *Cela*. Il nous permet d'acquérir des connaissances, des techniques, de l'expérience. Il nous permet de cloisonner (même illusoirement) le dehors, soit le cours des événements, et le dedans, les sentiments. Mais ce faisant, on isole les choses sans aucune considération pour un sentiment de réciprocité et on les fait entrer dans une chaîne temporelle et causale, au détriment de notre capacité à la relation. La réciprocité n'est pas une chaîne de causalité puisque le *Tu*, dans la relation Je-Tu, est à la fois l'origine et la fin du phénomène.[45] Chaque *Cela* peut devenir un *Tu*. Même si cette métamorphose inquiète et menace la familiarité du *Cela*, elle est nécessaire pour une existence pleine, et, dirions-nous, éthique. Le monde du *Cela* doit être traversé par les fugaces et vivifiantes apparitions du monde du *Tu*, non-familier et étrange. Sinon, la causalité se meut en fatalité.

En somme, Martin Buber nous invite à considérer la rencontre comme un acte radical et fondamental. La rencontre intense nous met en face de la présence, forte et entière, de l'altérité. L'autre agit sur moi comme j'agis sur lui. Cette réciprocité fonde la conscience de soi comme subjectivité. Avec Martin Buber, nous pouvons découvrir intensément le monde, comme un enfant, par la rencontre avec les choses, que nous transformons en *Tu*, qui nous renvoient à un *Je*, et qui, bien que muettes, agissent sur nous comme nous agissons sur elles.

Aussi, le processus architectural se nourrit de l'altérité du monde pour configurer un chez-soi. Pour activer l'imaginaire, pour concevoir des espaces, il faut se confronter à l'étrangeté du monde, au non-familier, et ce dans une rencontre intense, radicale, avec les choses. Nous détaillerons précisément dans la section suivante comment la rencontre avec l'étranger pourrait activer l'imaginaire. Déjà, nous pouvons dire que cette rencontre réciproque de l'altérité fonde notre rapport au monde, que nous percevons et que nous exprimons. C'est dans la rencontre avec

[44] *Ibid.* Page 50

[45] *Ibid.* Pages 77-81

un *Tu* que s'affirme un *Je*. En affirmant une individualité à travers le rapport Je-Tu, la rencontre rend possible son expression. Notre hypothèse est que le seuil en tant que rencontre de l'altérité, en activant l'imaginaire et l'expression, fonderait aussi l'architecture.

Pour nous, la figure du seuil est rattachée à l'idée de rencontre de l'altérité. Se tenir sur le seuil de l'altérité, c'est rencontrer intensément un *Tu*, dans la réciprocité. Le seuil de la porte entrouverte fait coexister les entrées et les sorties. Il appelle à l'altérité et, en même temps, renvoie à soi-même. Il opère par réciprocité, par renversement dialectique. C'est sur le seuil de l'altérité, du non-familier, que l'architecture peut émerger.

*

La phénoménologie s'attache à saisir l'être-au-monde jeté hors de soi, ouvert sur le monde et l'image du seuil semblait illustrer cette condition. Nous avons inversé ce rapport d'illustration pour comprendre, depuis la condition de l'être-au-monde, les conditions de l'émergence de l'architecture. Nous avons donc tenté d'embrasser une vision existentielle du seuil. Celui-ci se rattache à l'existence comme ouverture sur le monde et sur l'altérité. L'être *entrouvert* jouit de mille manières de s'ouvrir et de se fermer au monde. Si cette ouverture au seuil de l'être suppose un dedans et un dehors, ceux-ci n'ont rien de géométrique et l'immensité peut résonner d'un côté comme de l'autre. Mais l'être entrouvert n'est pas pour autant abstrait. C'est le corps percevant et agissant qui assure la médiation de cette ouverture au monde en acte. Autrement dit, le sujet incarné perçoit et interagit avec le monde par son corps. C'est cette position incarnée déjà dans le monde qui nous permet de considérer autrui comme un autre « je » et le monde comme l'intersection de nos subjectivités. Dans la rencontre avec autrui et avec le monde, la réciprocité de la relation fonde l'existence. Dans cette rencontre intense et hors du temps, il n'y a pas de place pour l'objectivation, l'utilitarisme et la causalité. L'autre est un *Tu* dans son irréductible totalité et c'est à partir de cette relation Je-Tu que le *Je* prend conscience de lui-même. L'être-au-monde se fonde dans la relation avec autrui.

Nous avons ainsi brossé une première esquisse du seuil. Il apparaît que cette figure porte en elle l'idée fondamentale de dialectique. Le seuil fait dialoguer séparation et connexion, ouvert et fermé, dehors et dedans, contenant et contenu, *Je* et *Tu*. Parce que la figure de seuil permet de passer d'un terme à l'autre, il appelle au

dépassement de leur opposition. Le seuil n'est pas seulement entre un intérieur et un extérieur, il mêle ce qui appartient au même et ce qui est de l'autre. Que pouvons-nous dire de l'architecture à partir de ces considérations sur le seuil ? L'architecture aurait besoin d'une ouverture à l'altérité, pour entretenir une dialectique entre le familier et le non-familier. Le seuil entrouvert fait s'interpénétrer le proche et le lointain, le chez-soi familier et l'étendue ouverte et étrangère. La figure du seuil se révèle dans les espaces vécus, mais aussi dans le processus de projet, quand nous prenons conscience de notre corps incarné comme seuil impliquant confusément perception et expression, un corps qui, en percevant et en agissant, configure des espaces, en déterminant des seuils, des limites-passages. Cette posture de seuil nécessiterait une ouverture fondamentale à l'étrangeté du monde, une rencontre intense avec le non-familier qui nourrirait l'acte de création et d'expression.

C. Seuil poétique à Bobigny

Comme nous l'avons vu dans la section précédente, le seuil incarne très puissamment le mode de spatialisation de l'architecture qui agit en partitionnant l'espace, mais aussi en reliant les espaces séparés. Et même, la dialectique du seuil entre séparation et connexion, entre ouvert et fermé, entre *Je* et *Tu*, dépasse la seule partition des espaces. Nous avons pu, notamment à travers la phénoménologie, analyser la figure de seuil en tant qu'elle renvoie à la spatialité de l'être dans son rapport au monde, l'être-au-monde. Pour explorer la condition passante de l'architecture, nous continuerons à interroger sa capacité à la mise en relation dialectique, quand, à travers une expérience poétique, il est le lieu de la mise en intimité de l'être avec une extériorité qui l'interpelle. Alors, nous nous détacherons encore un peu plus de la seule dimension spatiale du seuil, pour approfondir sa dimension dialectique, cette fois, sous l'angle de l'expérience poétique. Nous verrons comment le seuil poétique est aussi un entre-deux ambivalent du passage où coexistent entrée et sortie, accueil et rejet. Nous commençons cette nouvelle exploration avec la suite du récit de Bobigny. À Bobigny, les visites précédentes annonçaient la disparition du centre commercial en vue de construire un nouveau morceau de ville. Ici nous prenons le temps de contempler le vide produit par cette démolition, d'accueillir l'élément inhabitable qui creuse la ville.

Je sors par la même volée d'escaliers que d'habitude. La lumière est très blanche et le ciel est dégagé. Sur le trottoir, je m'arrête. Je ne comprends pas immédiatement ce que je vois. Devant moi, comme les fois précédentes, il y a la toute petite échoppe de churros et de crêpes avec son store banne marron et son enseigne vaguement américaine. Mais derrière, derrière les churros, à la place du centre commercial, de son béton strié et sa masse sombre, il n'y a que le vide : le ciel, nuageux, les tours de logements au loin et même, un peu isolée là-bas, la fine silhouette de l'hôtel de ville. Les barrières de chantier blanches masquent l'étendue du site. La dalle, son parking et son centre commercial ont disparu du paysage. Je m'approche un peu pour regarder entre les barrières, à travers un grillage. Tout au bout, la base de l'hôtel de ville semble décharnée, comme si on en avait enlevé un morceau.

J'emprunte le début de la rampe qui menait avant à l'entrée de la galerie commerciale, pour prendre un peu de hauteur. Le prolongement de la rampe est condamné par une haute tôle blanche habillée d'un panneau aux couleurs de COGEDIM expliquant le planning du chantier. La passerelle qui s'élançait jusqu'au bâtiment n'existe plus. J'ai du mal à reconnaître l'espace. Sur le planning, on peut voir que la démolition a eu lieu de juillet 2020 à mars 2021. Le gros œuvre est prévu jusqu'à l'automne. La livraison du « Cœur de Ville » pour fin 2023. Un homme est déjà accoudé au garde-corps en béton et regarde rêveusement le chantier.

C'est immense, c'est bien plus que ce que l'espace intérieur du centre commercial laissait imaginer, c'est toute la dalle de parking qui a disparu. C'est une mer de terre, de la couleur du lin. L'horizon est dégagé, l'écho, transformé. La texture même de l'atmosphère a changé. Çà et là des engins, des tas de gravats ou de gravillons et quelques personnes en veste orange. Tout près, une des pelleteuses est en action. C'est la seule activité notable sur ce terrain aride. Sur la barrière de chantier s'étalent encore des images de bébés heureux et de cœurs d'îlots végétalisés, entrecoupés de messages publicitaires en lettres blanches.

Je contourne le reste de rampe par la place de la préfecture et retrouve le niveau du sol. Comme je me rapproche d'une des entrées du chantier à l'angle — le portail en tôle est ouvert et claque bruyamment contre la barrière — un vent glacé et vif me surprend. Et alors que je risque un coup d'œil sur le site, un gros nuage de poussière m'oblige à détourner le visage. Me voilà exposée à tous les vents ! Ce n'est pas étonnant, un gigantesque morceau de ville a entièrement disparu. Et il ne reste qu'un vide incommensurable. Je hâte le pas vers les arbres, à l'abri.

Le chemin entre les arbres débouche comme toujours sur l'avenue Salvador Allende. L'avenue est moins oppressante qu'avant : à la place de la haute façade triste du parking et du centre commercial, il n'y a que le ciel au-dessus de la barrière de chantier. Inondée de lumière, la rue n'a plus l'air de s'enfoncer dans une faille de béton entre l'hôtel de ville et le centre commercial, elle s'ouvre largement vers la droite. À gauche, sur la place Yitzhak Rabin et Yasser Arafat les arbres sont en fleurs. On dirait qu'ils ont été recouverts de petits pompons blancs. Sur le tronc de certains d'entre eux, des gens ont tricoté des chaussettes bariolées. La rampe monte vers la dalle de l'hôtel de ville le long d'une des rangées d'arbres particulièrement fleuris. Et la dalle se prolonge au-dessus de la route, mais s'arrête net, devant le trou béant du chantier, comme un plongeoir au-dessus d'une piscine. Des pétales blancs se sont envolés jusqu'ici. Ils tombent et virevoltent autour de moi, mais quand je les cherche au sol ils disparaissent. À y regarder de plus près, ces pétales de fleurs sont en fait de minuscules flocons de neige ! Je n'en crois pas mes yeux. Nous sommes pourtant bien en avril ! Tout autour de moi, irréelle, une nébuleuse de pétales givrés danse dans la lumière. Le ciel est si blanc, si froid. Et ces arbres, trompés par une pâle ébauche de printemps, ont fleuri.

Je passe sous le bout de dalle défait, et arrive au feu. À droite, la tôle disparaît pour une grille qui laisse porter le regard sur l'étendue du chantier. Un homme assez âgé se tient debout devant elle et regarde longuement au travers. En m'approchant pour regarder dans la même direction que lui, je le sors malgré moi de sa contemplation et il s'éloigne. Au moins j'ai l'air bien moins étrange que d'habitude, arrêtée debout les yeux fixes, les bras ballants : tout le monde

s'arrête un instant sur son chemin pour regarder cet horizon sidérant, au lieu de filer d'un pas pressé, le nez dans son col. Mais que regardent-ils exactement ? Regardent-ils vraiment l'horizon ou plutôt le trou, le vide ou alors la masse infernale de la Terre découverte ? « L'architecture déplace la terre. »[46]

Je monte l'étroite rampe piétonne vers la dalle de l'hôtel de ville tandis que le klaxon résonne toujours sur le boulevard. Il fait terriblement froid à présent. Il me semble que ce serait intéressant de voir le chantier depuis la dalle. Arrivée là-haut, après avoir passé la colonnade, je m'avance vers la passerelle. Elle est condamnée. Frissonnant encore sous de minuscules flocons de neige épars, je m'appuie sur le parapet en béton et plonge mon regard dans ce vide immense, oubliant le reste. D'ici on peut aisément voir deux petits containers blanc et orange, un engin de type mini-pelleteuse, des grilles posées au sol et d'énormes pelles de pelleteuse, au premier plan, juste derrière la haute barrière de tôle ondulée blanche. Un peu plus loin une grande langue grisâtre de gravas s'étale à côté d'un plus modeste tas de graviers. Divers engins satellitaires se perdent dans ce silencieux désert de cendre, aux dunes rares et bien ordonnées. Une froide poussière minérale recouvre le vaste cratère et ses quelques dunes isolées, que balaie à l'infini le vent solaire. Les flocons tourbillonnants répondent à la texture de neige du sol lunaire. Ici, c'est la mer de la sérénité. Face visible de la lune. Désolée et fascinante. Étrangère et soudainement proche. Tout à la fois morne et baignée de lumière, effaçant mes repères dans l'immensité du vide atmosphérique. En arrière-plan, la silhouette noire de la préfecture, aux allures de vaisseau spatial, se détache nettement du ciel.

Mais alors que, frissonnant toujours dans mon scaphandre, je m'apprêtais à franchir la distance Terre-Lune, quelque chose me sort de ma rêverie. À droite les tours de logements restent imposantes, serrées en rang. Derrière moi, je sens la présence timide d'une femme brune d'une quarantaine d'années, qui semble sidérée devant ce spectacle étrange, ce mirage étranger. Elle aussi

[46] « L'architecture déplace la terre, ce n'est pas un objet posé là. On défait et on reconstruit le paysage. » Propos de l'architecte Tom Mayne recueillis dans un article de presse de Libération : FEVRE Anne-Marie, « «Morphosis», la création en toute complexité. » Critique, Libération, 8 avril 2006.
https://www.liberation.fr/culture/2006/04/08/morphosis-la-creation-en-toute-complexite_35788/

regarde le trou. Elle le trouve vertigineux, d'ici. La passerelle qui s'arrête net comme un plongeoir au-dessus de la zone de chantier y est sûrement pour quelque chose. Elle reste en retrait du muret, puis recule. Elle hésite à descendre par la rampe, mais finalement fera volte-face pour repartir entre les colonnes de l'hôtel de ville. Sur la passerelle-plongeoir, fixé sur les jardinières en béton faisant garde-corps, le panneau qui indiquait aux automobilistes en contrebas « les halles d'Auchan » est presque entièrement blanchi. Les lettres sont effacées et je ne devine le message que grâce à la surépaisseur de la peinture délavée. À côté, figure un énième panneau publicitaire d'ALTAREA COGEDIM, avec photo et message sur fond coloré. Les plantes dans les jardinières ont l'air mal en point. Pourquoi l'a-t-on laissée en attente cette passerelle ? Se projette-t-elle en avant d'un avenir neuf ? Ou plonge-t-elle dans le précipice béant de sa propre disparition ?

Depuis l'hôtel de ville, on voit la préfecture. Depuis la préfecture, on voit l'hôtel de ville. C'est la première fois qu'une telle perspective est possible, de l'un à l'autre. L'horizon s'est ouvert. Le tissu de la ville s'est déchiré pour que l'on puisse porter son regard au loin. J'essaie d'attraper un flocon qui fond immédiatement sur la manche de mon manteau. La femme est partie, je suis seule à présent. Je prends quelques photos. Je n'en ressens aucune gêne, puisque le site a attiré les badauds ; je n'en suis qu'une parmi les autres. Je regarde encore un peu la préfecture offrant son profil inédit. Les strates horizontales, noires et biseautées, de béton alternent avec des séries de fenêtres en bandeau. Voilà un bien beau vaisseau spatial pour s'enfoncer dans l'astronomique trou noir de science-fiction qui s'étale à nos pieds. Celui-ci va-t-il nous entraîner vers une autre dimension, opérer le passage entre le passé et l'avenir ?

> Oui ce trou-là opère bien un passage entre une époque passée et un état futur du quartier. Le vieux bâtiment des halles a disparu pour de bon et bientôt quelque chose de radicalement différent sortira de terre. Entre les deux, il y a ce vide, ce ciel immense, cette lumière, le froid tardif d'un début d'avril, et quelques regards pensifs posés sur l'horizon. Tout est calme sur le chantier.



Figure 6 : site lunaire

D. L'expérience poétique de seuil

Ce moment décrit une expérience poétique, que tout passant peut vivre face à un élément de la ville qui l'interpelle. Bien sûr si devant le vide de Bobigny, je me laisse gagner par la rêverie, c'est que, au fil des visites précédentes, je me suis petit à petit détachée de la gravité de la disparition du centre commercial et de sa fonction de repère, de sa stabilité. Mais qu'est-ce qui appelle le·la passant·e à la rêverie ?

Est-ce l'immensité du vide qui nous entraîne dans une rêverie ou est-ce le fait de se trouver au seuil d'un élément inhabitable ? Nous allons tenter d'expliquer cette expérience avec, en premier lieu, Gaston Bachelard et l'immensité intime qu'il reconnaît à la rêverie. Ensuite nous approfondirons cette intimité à l'élément avec Michel Haar et son concept d'exil comme seuil poétique. Ces explorations autour

de l'expérience poétique de seuil ont pour objectif de compléter notre réflexion sur la figure du seuil comme condition passante de l'architecture, comme mode d'organisation du monde, en posant notamment la question de ce que le seuil provoque sur l'imaginaire et donc sur l'acte de conception architectural.

1. La rêverie de Gaston Bachelard, l'immensité intime

Lors de ma dernière visite à Bobigny[47], le spectacle du vaste chantier se transforme en rêverie lunaire qui dilate encore davantage l'espace et le rend illimité, dans une véritable contemplation de l'immensité. Elle est d'ailleurs troublée par le retour à la réalité quand les hautes tours réapparaissent dans le champ de vision pour la recadrer. Dans le récit on retrouve à plusieurs reprises l'idée d'immensité du vide[48] face à ce paysage.

Avant de revenir à la notion de seuil, nous allons faire un détour par la question de l'*immensité intime*, parce que l'expérience de l'immensité intime semblerait, dans l'analyse du récit, participer de la définition de la notion de seuil. Pour cela nous allons glisser de la phénoménologie de la perception à celle de l'imagination. Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*[49], nous invite à considérer l'immensité comme catégorie de la rêverie. Dans la section précédente, entre le dedans et le dehors, nous avons abordé déjà la possibilité d'une immensité intime[50]. Ici il s'agit de montrer que l'immensité appartient à la rêverie. Pour G. Bachelard, la contemplation de la grandeur met le rêveur en dehors du monde proche. La rêverie n'est pas seulement dans le simple souvenir de la mer ou de la plaine, mais l'imagination peut aussi grandir les images à l'infini. Fuyant le proche, la rêverie est un ailleurs. Et plus que le souvenir, la rêverie est contemplation première.

Quand nous rêvons, nous ouvrons le monde dans un dépassement du monde vu tel qu'il est. En ce qui nous concerne, les limites réelles du chantier de Bobigny se

---

[47] pour plus de visibilité sur la chronologie cf. *infra* page 392 en annexe, frise chronologique des visites à Bobigny.

[48] On peut noter notamment les termes : « immense » ; « gigantesque » ; « incommensurable » ; « vide immense » ; « désert » ; « mer » ; « vaste » ; « lunaire » ; « immensité du vide atmosphérique » ; « astronomique ».

[49] BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *op. cit.* (en particulier le chapitre VIII L'immensité intime, pages 168-190)

[50] Cf. *supra* page 219

dilatent et rejoignent un horizon de rêverie. Pour G. Bachelard, l'immensité est en nous. Habituellement contenue, elle reprend quand nous sommes seuls : nous sommes alors ailleurs, nous rêvons d'un monde immense. « L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. »[51]

Gaston Bachelard s'attarde sur l'immensité de la forêt, dans sa dimension de profondeur. La forêt profonde est intimement rapprochée d'un état d'âme. Par conséquent, si dans la rêverie l'espace s'étend sans limites à l'infini, la puissance d'immensité peut aussi s'exprimer dans le chemin inverse, vers l'intime. Comme « l'astronomique trou noir » de nos rêveries intimes à Bobigny. Gaston Bachelard relève ici la « consonance de l'immensité du monde et la profondeur de l'être intime »[52].

Dans l'âme du rêveur, « une immensité semble attendre les images d'immensité ».[53] Par exemple, G. Bachelard nous apprend que le terme « vaste » chez Baudelaire renvoie davantage à la profondeur de l'âme qu'à l'immensité du monde — « le spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime. »[54] Les paysages immenses comme le chantier de Bobigny nous attireraient par leur proximité avec notre propre vastitude. Le terme « immensité » est alors une intensité d'être, dans la profondeur de l'intime. Chez Baudelaire, l'immensité est donc une dimension intime : qu'il y ait dilatation de la rêverie, extension, ou expansion, ce qui transparaît toujours c'est une conquête de l'intime. « Pour Baudelaire, l'homme est un être vaste. »[55]. Par cet appel intime de l'immensité, l'immensité est donc bien une « catégorie » de l'imagination poétique, pas seulement un thème de contemplation. De la même manière, la contemplation d'un paysage peut nous conduire à une expansion de notre profondeur intime.

> « Les poètes nous aideront à découvrir en nous une joie si expansive de contempler que nous vivrons parfois, devant un objet proche, l'agrandissement de notre espace intime. »[56]

À Bobigny, c'est aussi cela qui se produit. Le paysage, d'abord décrit comme il est perçu, est ensuite investi de nos « images surabondantes », dilatant alors l'espace

---

[51] BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *op. cit.* Page 169
[52] *Ibid.* Page 173
[53] *Ibid.* Page 174
[54] *Ibid.* Page 175
[55] *Ibid.* Page 179
[56] *Ibid.* Page 181

extérieur en même temps que notre espace intime. Grâce à l'imagination, le paysage du chantier est « investi de notre espace intérieur »[57] et l'espace intime et l'espace extérieur grandissent ensemble. Sans prétendre à la poésie littéraire que G. Bachelard étudie, l'expérience vécue face à ce paysage a quelque chose de poétique dans le sens où elle produit de l'imaginaire. Chaque passant·e solitaire qui a contemplé cette immensité peut avoir pris conscience de cet agrandissement. Chacun·e peut avoir ressenti cette consonance, cette spatialité poétique entre intimité profonde et monde infini dans une même expansion.

Gaston Bachelard revient sur l'auteur Phillipe Diolé qui arrive, au milieu du désert, à s'imaginer dans la profondeur pure et illimitée de l'eau. Il en conclut que l'ailleurs et le passé sont plus forts que l'ici et le maintenant et que *l'être-là est toujours soutenu par un être de l'ailleurs*. L'imaginaire domine alors l'espace et le temps. Les images font grandir le monde, elles sont des opérateurs d'immensité. Pour G. Bachelard, il faut vivre les poèmes, qui sont des réalités humaines, dans leur immensité poétique.

Cette consonance entre l'immensité du monde et la vastitude de l'intime provoque une expansion spatiale et poétique qui relève de la rêverie, activant un imaginaire poétique. Déjà, le seuil tel que nous l'avons développé jusqu'à présent apparaît en filigrane. Nous sommes sur le seuil de l'immensité, intérieure ou extérieure. Nous pouvons souligner que cette rencontre avec l'étendue crée quelque chose de l'ordre de l'imaginaire, elle fabrique une rêverie, elle est poïétique. Nous retiendrons cette correspondance entre l'immensité du monde et la profondeur de l'intime qui va faire écho, nous allons le voir, au sentiment d'intimité du poète avec l'élément inhabitable, lorsqu'il accepte l'exil dans l'être, développé par Michel Haar et qui nous permettra de retrouver la figure de seuil.

2. L'exil comme seuil poétique

Lors de cette dernière visite à Bobigny[58], la vision étourdissante du vide engendré par la démolition de la dalle du centre commercial nous laisse sur le seuil d'un élément inhabitable, une mer de terre, ou plutôt une mer de lune, un horizon inimaginable, que je ne suis d'ailleurs pas la seule à contempler. Le temps y est suspendu, entre une époque passée et un futur pour le quartier. L'élément s'impose

[57] *Ibid.* Page 182

[58] Cf. *infra* frise chronologique des visites en annexe page 392.

comme présence à soi. Il efface la mémoire et disperse les repères : je ne reconnais plus les lieux. Alors que le seuil sur lequel je me trouve reste infranchissable, le site interpelle et sollicite mon imagination, et m'entraîne vers une expérience poétique.

Le seuil peut être, avec Michel Haar, la condition de l'exil poétique[59]. Penser vers le non-familier, c'est l'exil, où l'autre n'est jamais réduit au même. Le poète est dans l'exil comme première condition d'émerveillement face au monde, face aux éléments inhabitables, comme le sable, le vent, la pluie, la mer, avec lesquels il peut entrer en intimité, sur le seuil.

a) La demeure et l'exil

Mais quelle est la nature de ce paysage lunaire, de cette étendue inconcevable et fragile ? Quelle est la valeur du seuil que semble porter cet horizon ? L'article de Michel Haar, *La demeure et l'exil*[60], fait dialoguer les voix de Hölderlin et de Saint-John Perse pour interroger la notion d'habiter de Heidegger, en associant ces deux notions *a priori* antagonistes, la demeure et l'exil. Nous verrons comment leur rapport peut se traduire dans le seuil. La demeure ne renvoie pas seulement au lieu, le chez-soi, mais elle incorpore aussi le temps, car demeurer veut aussi dire durer. Ainsi l'habiter concerne tout autant l'espace et le temps. Pour M. Haar, la libre habitation s'ouvre à des temps et des espaces plus vastes (sinon ce serait une prison) étant donné que l'être-au-monde se trouve toujours « déjà dehors », au seuil du monde. Michel Haar renvoie ici directement à la dimension *ek-statique* de l'être-hors-de-soi développée par Heidegger[61]. L'exil quant à lui est à rapprocher de l'expérience poétique. « C'est un exil dans l'être »[62] dans lequel l'individu est jeté de naissance. Une condition primordiale d'exaltation, où l'exilé se découvre et s'émerveille de séjourner avec les éléments fragiles et négligeables. L'Errant et le Nomade sont du côté de la fragilité et la célèbrent en poète.

---

[59] Ici nous allons reprendre en partie une réflexion que j'ai mené dans mon mémoire de DPEA Recherches, « La condition de passager, récit d'un voyage en train » (*Gerphau*, ENSA La Villette, 2017), en m'appuyant sur l'article de Michel Haar, la demeure et l'exil : Michel Haar, « La demeure et l'exil : Hölderlin et Saint-John-Perse », *Cahier de l'Herne* Les symboles du lieu, l'habitation de l'homme, n° 44 (1983): 24-43.

[60] *Ibid.*

[61] L'être est pour Heidegger originairement ouvert, en avant de soi, arraché à son univers rassurant pour être plongé hors de lui-même dans le monde. L'*Ek-stase* est l'être-hors-de-soi. *cf.* HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, *op. cit.*

[62] HAAR, Michel, « La demeure et l'exil : Hölderlin et Saint-John-Perse », art. cit. Page 33

Michel Haar construit son propos en tissant entre la poésie de Hölderlin et celle de Saint-John Perse une correspondance en creux. « Si pour Hölderlin l'exil hante la demeure, pour Saint-John Perse la demeure est dans l'exil. »[63]

En effet, pour Hölderlin, « l'homme habite en poète » et l'exil est donc auprès de la demeure. Celle-ci s'ouvre sur le dehors, et l'humain se situe toujours sur le seuil, mais il est sur le retour. Hölderlin nous apprend que les choses les plus familières sont aussi énigmatiques que ce qui nous est étranger. Et la poésie explore cette énigme du familier. « Ce qui nous est propre, il faut l'apprendre, comme ce qui est étranger. »[64] Le voyage initiatique, ou mieux encore, le voyage imaginaire, en tant qu'aspiration à l'extrême dépaysement, ouvrent en fait une voie de compréhension au secret du plus proche, du familier. Ce sont des formes d'exil qui hantent la demeure et mettent le poète en marche, au seuil du monde. La demeure s'ouvre à l'exil.

En revanche, et c'est ce que nous retiendrons, lorsque Saint-John Perse écrit « L'inhabitable est notre site »[65], il convoque l'élément inhabitable — la Mer en est le meilleur exemple — comme seuil ultime sur lequel le poète tend à se tenir, pour approcher une présence à soi, une intimité avec cet élément inhabitable, cette altérité pourtant radicale dont la puissance nous dépasse. Ici *la demeure est dans l'exil*, et l'exil de l'être est condition première et émerveillement. Quant à cette intimité avec l'inhabitable, elle renvoie à cette proximité, cette connivence que se découvre l'Exilé (ou le poète) avec les presque-riens, les choses modestes et ignorées : il est sur le seuil fragile des éléments. L'exil comme séjour dans l'inhabitable implique à la fois une perte, une négation, mais aussi un renversement, un miroir qui éclairent le lointain intérieur de l'existence, réinterrogeant l'être-au-monde, qui se tient lui-même, sur le seuil du monde. C'est sur le seuil que se tient le poète. Et c'est sur le seuil que l'humain peut habiter le monde ou « inhabiter »[66]. Ainsi, M. Haar nous invite à reconsidérer l'exil comme

[63] *Ibid.* Page 26

[64] Citation de Hölderlin, *Lettre à Böhlendorff,* 4 décembre 1801, Pl. page 1004, *in Ibid.* Page 28

[65] *Ibid.* Page 42 (Note 60) : Citation de Saint-John Perse, *Amers*, Pl. page 338

[66] Nous faisons ici référence à Benoît Goetz qui parle de l'inhabitation comme une posture d'éveil au monde, qui tente d'habiter sans habitude. *cf.* GOETZ, Benoît, *La dislocation*, *op. cit.*

un appel à habiter[67] en poète, justement en habitant cette dispersion, en la considérant.

C'est justement la vision de Saint-John Perse qui va nous intéresser. Elle nous apparaît comme un moyen d'approcher encore davantage l'expérience vécue à Bobigny comme seuil poétique et nous proposerons une analogie entre le vide du chantier et l'élément inhabitable.

b) L'élément inhabitable et le seuil

L'élément inhabitable que recherche la poésie de Saint-John Perse a, selon Michel Haar, une signification symbolique très forte. Sa poésie y recherche sa demeure, elle tente d'habiter poétiquement l'exil. Cet élément inhabitable — la mer, le vent, le sable, la pluie, ou encore la neige — est désirable par son éloignement même, son caractère purement Autre, sa forme de négation du familier. L'élément est « le symbole de l'effacement de tout étant »[68], le sable est « pure manifestation de la non-fondation »[69] et la mer « symbole de l'Être, "chose proche et lointaine", "l'Être surpris dans son essence". »[70]

À Bobigny, le chantier, battu par les vents, apparaît comme une mer et un désert de sable, avant de devenir la surface de la lune[71]. Le paysage absurde qui est apparu à Bobigny est lui-même un effacement, quand il ruine et rend inhabitable une réalité qui existait encore il y a peu. Il est négation du paysage familier, rendu

---

[67] Pour reprendre les mots de Heidegger : « La véritable crise de l'habitation réside en ceci que les mortels en sont toujours à chercher l'être de l'habitation et qu'il leur faut d'abord apprendre à habiter. Et que dire alors, si le déracinement (Heimatlosigkeit) de l'homme consistait en ceci que, d'aucune manière, il ne considère encore la véritable crise de l'habitation comme étant la crise (Not) ? Dès que l'homme, toutefois, considère le déracinement, celui-ci déjà n'est plus une misère (Elend). Justement considéré et bien retenu, il est le seul appel qui invite les mortels à habiter.
Mais comment les mortels pourraient-ils répondre à cet appel autrement qu'en essayant pour leur part de conduire, d'eux-mêmes, l'habitation à la plénitude de son être ? Ils le font, lorsqu'ils bâtissent à partir de l'habitation et pensent pour l'habitation. » Martin Heidegger, « Batir, habiter, penser », in *Essais et conferénces*, Collection Tel 52 (Paris: Gallimard, 2001), 170-93.

[68] HAAR, Michel, « La demeure et l'exil : Hölderlin et Saint-John-Perse », art. cit. Page 26

[69] *Ibid.* Page 26

[70] *Ibid.* Page 26 avec citation de Saint-John Perse, *Amers, VI,*Pl., p. 312 et *Amers, Chœur,* Pl., p. 368.

[71] Cf. *supra* page 231« Me voilà exposée à tous les vents ! » ; page 230« c'est une mer de terre » ; et page 232 : « ce silencieux désert de cendre, aux dunes rares et bien ordonnées » ; « poussière »

méconnaissable, car en perpétuelle transformation [72]. Il est cette chose proche et lointaine qui renvoie à soi par son caractère purement autre. Considérons donc ce grand paysage provisoire qu'a fabriqué la démolition de la dalle comme un élément inhabitable.

Par ce désir de l'effacement du familier, la poésie de Saint-John Perse se différencie de la poésie de Hölderlin qui recherche le familier secret et profond à travers une initiation à l'altérité. L'exil de Saint-John Perse n'est ni un exil conquérant ni une errance nostalgique, mais un « appel sacré de l'élément »[73] qui invite à sortir hors de soi, à s'ouvrir poétiquement à l'élément, à y déceler une affinité, une harmonie soudaine, « dans l'Ouvert de l'Être »[74]. Cet exil joyeux est immémorial, sans traces. C'est un « lieu non localisable d'oubli et d'éternelle naissance, lieu qui n'existe peut-être que l'instant d'un éclair. »[75]

L'exil serait un appel à se tenir hors de soi, sur le seuil du monde, attentif à la manifestation de l'élément, prêt à s'ouvrir à l'ineffable proximité de l'Être. À Bobigny, le·la passant·e capture une simultanéité éphémère entre sa propre existence et ce paysage radical. Cet instant nous donne le sentiment d'une même ouverture infinie. Pour un moment, il·elle est saisi·e par l'élément et s'en saisit. Nous pouvons ressentir une affinité avec ce grand paysage aride du chantier, y déceler l'appel poétique de l'élément, le ciel, la terre, l'horizon inhabitable. Pour Michel Haar, le poète n'est pas maître de son poème et se fond plutôt dans l'appel de l'élément. Celui-ci, en happant l'attention du passant, produit un instant magique où le charme opère : une expérience poétique.

L'expérience poétique, qui advient en cet instant d'intimité avec l'élément, révèle pour Saint-John Perse une « situation de primordiale dépossession où l'homme est jeté. De naissance. C'est un exil dans l'être. »[76] L'exil est donc pour lui une

---

[72] Cf. *supra* page 230 « J'ai du mal à reconnaître l'espace. » ; page 230 « L'horizon est dégagé, l'écho, transformé. La texture même de l'atmosphère a changé. » ; page 232 « tout le monde s'arrête un instant sur son chemin pour regarder cet horizon sidérant, au lieu de filer d'un pas pressé le nez dans son col. Mais que regardent-ils exactement ? Regardent-ils vraiment l'horizon ou plutôt le trou, le vide ou alors la masse infernale de la Terre découverte ? » ; et page 233 « Depuis l'hôtel de ville, on voit la préfecture. Depuis la préfecture, on voit l'hôtel de ville. C'est la première fois qu'une telle perspective est possible, de l'un à l'autre. L'horizon s'est ouvert. Le tissu de la ville s'est déchiré pour que l'on puisse porter son regard au loin. »

[73] HAAR, Michel, « La demeure et l'exil : Hölderlin et Saint-John-Perse », art. cit. Page 27

[74] *Ibid.* Page 27

[75] *Ibid.* Page 27

[76] *Ibid.* Page 33

condition première et un émerveillement : être là, du côté des choses fragiles ou malléables comme le sable.[77] Lorsque se crée une affinité avec ces éléments, le poète accède avec émerveillement à une présence à soi, une intimité qui le projette en-avant-de-soi, pour faire référence à Heidegger.

À Bobigny, je suis happée par ces éléments pourtant inhabitables, j'entre en intimité avec l'horizon, le sable, la neige, le vent, je suis traversée de leur altérité. Dans cette proximité avec l'élément je me découvre projetée hors de moi.

Pour Michel Haar, « Les éléments "inhabitables", sables, vents, pluies, neiges et par-dessus tout la Mer, symbolisent l'habitation ekstatique dans la proximité de l'Être. »[78] En présence de ce qu'il appelle « l'élément-Être »[79], la mémoire est effacée, lavée, et l'expérience poétique de l'exil exalte cette perte, comme un ressourcement. Le poète pour correspondre à cet appel accueille un « oubli actif des signes du monde »[80].

> « L'élément efface, lave, guérit, absout "toute peine remise aux hommes de mémoire". Il anéantit la prolifération monstrueuse des signes et des traces, des codes et des registres, des annales, des bornes, des frontières et des stèles, des inscriptions et des titres, de toutes les "tables de mémoire". »[81]

L'inhabitable abolit le nom propre, disperse les repères, fait disparaître les références. Dans la transformation de la ville, la perte des repères s'accompagne parfois d'une perte du nom des lieux[82]. La Mer, comme parfait exemple de l'élément inhabitable, expose l'Être à tous les vents, le désoriente, l'amène sur le

---

[77] « L'Étranger, l'Errant, le Nomade, le Prodigue, le Pèlerin, le Prince de l'Exil […] ne sont pas chassés, persécutés, comme le réfugié, le dissident, l'apatride contemporain […] La joie, l'exaltation accompagnent leur marche. […] L'exilé se découvre. Son exil commence par l'émerveillement « d'être là » […] dans un simple, non pas être auprès de, mais être avec, du côté des choses les moins glorieuses, les plus fragiles ou les plus malléables, comme le sable […] » *Ibid.* Page 33

[78] *Ibid.* Page 34 (pour *ekstatique* cf. *supra* note de bas de page n°61 page 238)

[79] *Ibid.* Page 34

[80] *Ibid.* Page 36

[81] *Ibid.* Page 34 avec citations de Saint-John Perse, *Neiges,* Pl., p.157 et *Pluies*, Pl., p.151

[82] Ici, voir les visites à Gentilly : « Voilà, je suis prise au milieu de la transformation de la ville, des choix politiques, des aléas historiques, du hasard et de la programmation. Je suis ballottée, avec mes affects dans ce tourbillon qu'est la ville. Combien de personnes sont affectées par les changements anodins et gigantesques de la fabrication de la ville, combien perdent un repère, un souvenir, un nom dans un bâtiment, un espace public ? La violence, l'oubli, le temps. » cf. *infra* page 333

seuil de l'Étranger et pourtant elle le traverse d'une « écriture toute fugitive »[83] qui coïncide avec celle de l'Être, et qui lui parle. Pour accéder à cette connivence avec l'élément, il y a un dépouillement à accepter, une perte des noms propres, une perte de ce qui nous est propre, un renoncement, un exil. En se laissant traverser par l'altérité de l'élément inhabitable, l'exil est exposition nue à l'élément « sans mémoire, sans inscription, sans allusion, sans référence »[84]. L'exil nous expulse vers l'horizon lointain jusqu'à revenir à une intimité avec l'élément. C'est la voix de l'Être, voix silencieuse et informulée (qui se distingue de la parole articulée) qui infuse l'affinité entre l'élément et le poète. Cette voix leur est commune tout en étant incompréhensible. D'un même souffle une parole répond à une autre parole.

À Bobigny, les personnes se figent un moment sur le seuil de ce site inhabitable, s'autorisant des « regards pensifs sur l'horizon », peut-être pour écouter cette voix informulée qui souffle entre elles et le paysage. Chacune de ces personnes a l'occasion d'entrer en intimité avec cet élément inhabitable. Nous habitons en poète quand nous accueillons la dispersion, quand nous séjournons dans l'inhabitable, sur le seuil.

L'expérience poétique de Saint-John Perse se cristallise sur le seuil de l'élément inhabitable, dans le langage. L'expérience spatiale du vide de Bobigny est située. Mais c'est aussi dans le langage qu'habitent ces expériences de seuil : dans le poème, le récit, l'oralité du quotidien, l'anecdote que l'on raconte.

Le seuil est cet entre-deux du passage entre un dedans et un dehors, une jointure où coexistent ce qui entre et ce qui sort. Il sépare « un chez-soi et un espace ouvert » et ainsi « supporte une différence radicale »[85] entre deux entités. Sur le seuil, l'étrangeté, la grâce du poème révèlent l'ambivalence du seuil, entre accueil et rejet.

[83] HAAR, Michel, « La demeure et l'exil : Hölderlin et Saint-John-Perse », art. cit. Page 34
[84] *Ibid.* Page 35
[85] *Ibid.* Page 37

> « Ce qui demeure, c'est la chose elle-même, l'élément, le pur lieu d'exil, la maison de l'Être-langage. Pour y accéder et avoir séjour dans l'exil, il faut franchir un Seuil ; mais peut-être l'Etranger-poète ne peut-il, difficilement, que séjourner en marche sur le seuil. La Mer est appelée Seuil ; elle-même est pourtant inhabitable. »[86]

La Mer a un statut particulier, parce qu'elle est plus qu'un seuil, elle est lieu de ressourcement et « l'unique seuil "fréquentable", parce qu'"inhabitable", c'est-à-dire interdisant de bâtir, de s'arrêter, de fonder. »[87] L'horizon de Bobigny se transforme en une mer de terre, exposée à tous les vents, un désert de sable, en un lieu inhabitable pour la passante que je suis. Impossible de le franchir, impossible même de l'embrasser du regard. Il nous appelle et nous exclut. Aussi il semble entretenir une affinité mystérieuse avec d'autres astres. Bien sûr, le paysage lunaire du chantier n'est pas la Mer de Saint-John Perse, pourtant on y découvre une certaine contiguïté, cette même négation de l'inapprochable, déstabilisante, et cette même intimité à l'élément, salutaire. La valeur de seuil de l'expérience que nous tentons de décrire ici est à la fois « retour vers une intimité suprêmement salutaire et expulsion hors de toute assise »[88], coexistence paradoxale et conflictuelle d'un retour et d'une expulsion, une entrée et une sortie tout à la fois.

Le franchissement du seuil est donc, selon Michel Haar, un écartèlement du familier, « l'exil écartèle le seuil trop humain »[89] et remet en question l'idée de la maison fermée sur elle-même, qui devient provisoire, empruntée, et égare celui qui se croyait domicilié, troublant les ordres établis. Accueillir cette expérience d'arrachement avec plaisir, c'est laisser l'élément parler.

Mais peut-on parler de véritable déracinement au sens d'arrachement à la terre natale, qui pour Hölderlin est synonyme d'errance infinie ? Le déracinement vers l'inhabitable n'est soutenable que parce qu'il est accompagné d'un autre enracinement : celui dans le langage. Cet autre enracinement, en chemin, en perdant le lien à la terre, donne mémoire à une langue-source en deçà de la langue, la voix silencieuse qui communique avec l'élément. La perte et la négation des repères et du langage amènent à cet état passager de seuil poétique qui fonde l'Être.

---

[86] *Ibid.* Page 36

[87] *Ibid.* Page 37 (les attributs entre guillemets font référence à Saint-John Perse, *Amers*, p. 372)

[88] *Ibid.* Page 37

[89] *Ibid.* Page 38

La séparation est fragile entre poésie et pensée, lorsque Michel Haar nous explique la poésie de Saint-John Perse. Le poète n'est pas cantonné au souvenir fidèle du familier, il habite le non-familier, et *pense vers le non-familier*.[90]

Pour un instant, le chantier de Bobigny détaché de sa signification est devenu un point zéro, une pure négation, qui éclipse le reste, qui efface les signes. Désolation et lumière font l'ambivalence radicale du site, entre répulsion et fascination. On s'émerveille de cette étendue de terre, de l'horizon lumineux qu'elle ouvre, mais elle reste un vide inhospitalier, décharné et détruit[91]. C'est un seuil vers un ailleurs, un seuil qui à la fois sépare et joint un passé et un futur, un élément qui superpose des images et les éloignent encore davantage. Ce seuil reste infranchissable, on reste sans voix, à sa lisière, comme toujours en marche sur le seuil. On ne peut qu'écouter ce qu'il a à nous dire. En même temps qu'il présage de nouvelles constructions, il raconte des histoires autres, des divagations que l'on peut saisir fugitivement. Il nous égare, en nous faisant perdre nos repères. Il nous accueille, nous, les êtres en-avant-de-soi qui habitons poétiquement l'élément et le langage.

L'appel d'un paysage inhabitable amène le·la passant·e sur le seuil de sa propre existence. Cette existence se reflète symboliquement dans le seuil inhabitable de l'horizon, comme ouverture au monde et renvoi à soi, lieu du passage de ce qui sort et de ce qui entre, point de basculement ou friction du seuil, là où l'être se tient en-avant-de-soi, au seuil du monde. Le renvoi à soi s'opère quand l'immensité du paysage répond à la profondeur de l'être intime ; et les songes intérieurs se pressent sur le seuil. Dans le même temps, l'ouverture au monde est un appel radical de l'altérité, que M. Haar appelle « exil » ; le seuil est infranchissable et pourtant la porte sur l'extérieur qu'il ouvre nous attire, nous éloigne du même. L'expérience de Bobigny impliquée dans notre raisonnement nous montre aussi que la poésie n'est pas seulement dans les livres, elle est vécue.

Le seuil est condition d'existence de l'être, mais il est aussi condition d'émergence d'imaginaire poétique. Le seuil poétique, en écartelant le familier vers l'étrangeté du monde, est condition d'architecture, car celle-ci émerge dans une ouverture à l'altérité. Le seuil est condition passante par sa dimension dialectique entre le chez-soi et l'étrangeté du monde ouvert. L'architecture reprend la dialectique du seuil,

[90] Ici, on retrouve l'appel de l'altérité que nous avons développé dans la partie « sur le seuil de l'altérité » cf. *supra* page 223 et suivantes.

[91] « désolée et fascinante » ; « morne et baignée de lumière » cf. *supra* page 232 ; « décharnée » cf. *supra* page 230.

de l'entrouvert, de l'ouverture à l'altérité et de l'affleurement de l'intimité, la dialectique de la friction entre le familier et le non-familier. La figure du seuil nous fait penser, elle nous met en mouvement et l'architecture a besoin de cet étirement entre le même et l'autre. Avec cette figure, la condition passante de l'architecture prend une tonalité radicalement dialectique. Car c'est par la dialectique du seuil que nous habitons et que nous architecturons le monde.

E. Conclusions sur le seuil

Nous avons exploré différents aspects de la figure du seuil qui, pourtant si concrète *a priori*, nous a entraîné vers des considérations existentielles et poétiques. Parce que « La condition architecturale concerne l'existence en général. »[92], nous nous sommes intéressés au seuil comme condition existentielle pour alimenter la figure du seuil comme condition passante de l'architecture. En effet, la spatialité du seuil s'est vite trouvée faire écho à une condition existentielle de l'être-au-monde, dans l'ouverture d'un dedans aux horizons infinis. Le seuil et la porte évoquent la dialectique entre le dedans et le dehors. Celle-ci se joue dans l'*entrouvert*, dans la membrane ou dans la médiation de la perception. Elle n'est pas géométrique. Elle rend la posture existentielle incarnée, en prise sur un monde intersubjectif, partagé avec d'autres personnes. Autrui est alors rencontré dans son irréductible altérité. C'est cette relation de *réciprocité* qui fonde la conscience de soi. L'être-au-monde, surface de l'entre-deux, se tient fondamentalement sur le seuil de l'altérité. Nous avons retenu pour la figure du seuil la dialectique entre le *chez-soi* et le *non-familier*, et même l'implication nécessaire de l'étrangeté du monde dans le processus architectural : l'architecture composerait avec l'horizon infini pour configurer un chez-soi. Mais il ne s'agit pas seulement de rendre l'étranger familier. L'architecture en tant que processus créatif a besoin de l'étrangeté pour activer l'imagination.

C'est ce que nous avons tenté de développer dans la section suivante. Nous avons en effet vu que l'expérience poétique du vide du chantier de Bobigny nous rapprochait de l'élément inhabitable, et pouvait nous faire vivre cette condition du poète : sur le seuil de l'élément, l'exil comme condition première de l'existence. L'immensité du paysage faisait aussi écho à notre profondeur intime, nous initiant à la rêverie. Alors que nous entrons en intimité avec l'élément inhabitable, celui-ci

[92] GOETZ, Benoît, *La dislocation*, *op. cit.* Page 56

nous appelle et nous rejette dans le même temps. Attiré par l'horizon, on s'ouvre au monde. Renvoyé à soi-même, on se découvre projeté en dehors de soi et de nos abîmes intérieurs. La condition existentielle est celle du seuil : dans l'entre-deux, dans la friction entre le dedans et le dehors. L'appel radical du non-familier active la rêverie et offre une expérience poétique : c'est en cela que l'architecture en tant que processus de création a besoin du non-familier, elle pense et se construit vers l'altérité. Elle ne fait pas que prendre en charge le familier et le domestique, elle doit se tourner vers l'étrangeté du monde pour se réinventer, pour rallier l'intime au monde.

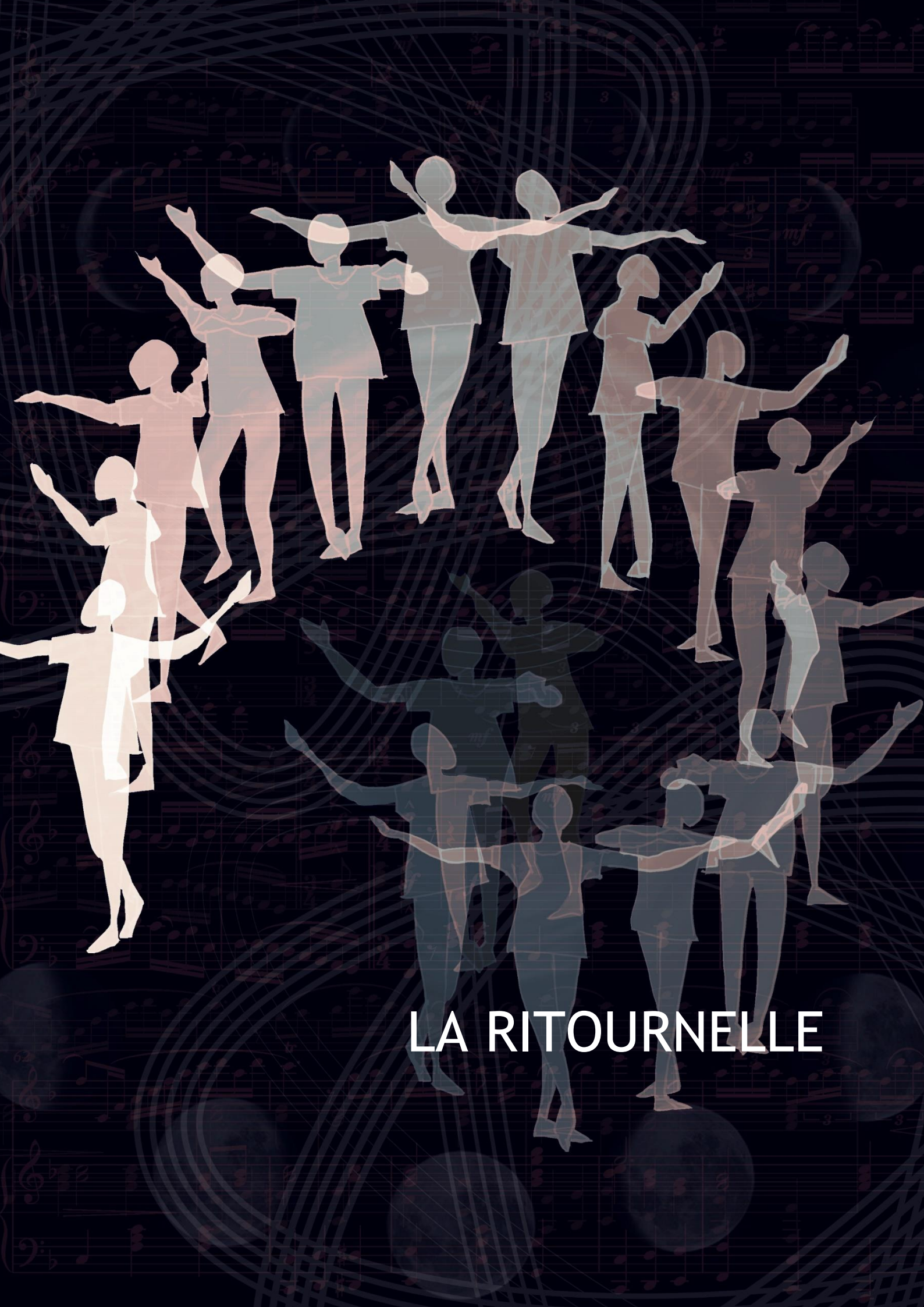
Cette figure nous a ainsi permis d'approfondir différentes formes de rapport à l'altérité : notre rapport au monde, notre rapport à autrui, notre rapport à l'élément inhabitable. Cela en différentes postures, ou mouvements, gestes : le basculement du seuil, la porte qui s'entrouvre, l'immensité qui déchire l'intérieur, l'hésitation sur le seuil, la rencontre intense avec autrui, l'ouverture radicale à l'inhabitable dans l'exil poétique. Chaque fois, le fait de se tenir sur le seuil est envisagé comme manière d'être au monde. Chaque fois celle-ci se construit en rapport avec une altérité. Ce rapport à l'altérité est condition poétique d'imaginaire et d'expression, condition poïétique[93] même, et condition d'architecture.

La figure du seuil est une des facettes de la condition passante. C'est sur le seuil que se croisent les flux de l'intérieur vers l'extérieur et de l'extérieur vers l'intérieur. C'est l'entre-deux du passage entre une intériorité plus ou moins perméable et une infinité d'horizons possibles. Le seuil nous parle de la condition existentielle humaine et de la manière dont la dialectique entre le même et l'altérité induit notre rapport au monde. La figure du seuil est condition d'architecture dans le sens où l'architecture a besoin de seuils pour s'écarter du trop familier, et son processus créatif a besoin d'une posture de seuil vers l'altérité du monde pour faire s'interpénétrer le proche et le lointain.

Le lieu aussi peut être compris au prisme de la figure du seuil, à travers ce rapport dialectique que je crée avec lui, cette relation informulée avec son étrangeté dans la rencontre. Mais ces moments où nous rencontrons intensément un lieu sont fugaces et hors du temps quotidien. S'ils laissent entrevoir dans ces instants de poésie vécue notre condition passante existentielle, ils ne suffisent pas à expliquer le rapport banal et journalier aux lieux, les manières dont on se les approprie ou

[93] Du grec *poiein* qui signifie « créer, inventer, générer », en lien avec le processus de création.

les tactiques pour en détourner la fonction. Qu'en est-il des passages à l'œuvre dans nos pratiques quotidiennes et dans nos usages des espaces ? Que disent ces passages de nos manières de nous territorialiser ? C'est ce que nous allons aborder dans la figure de la ritournelle.


LA RITOURNELLE

CHAPITRE IV.
LA RITOURNELLE

Pour composer cette figure de la condition passante, nous avons emprunté à Gilles Deleuze et Félix Guattari le concept de ritournelle, pris, comme nous le verrons, en tant qu'acte de territorialisation.

Dans un morceau de musique, une ritournelle se définit communément comme un court motif mélodique qui se répète au début, à la fin ou en refrain. Ce petit air peut appuyer le refrain d'une chanson, et par extension désigne tout ce qui se répète à intervalles réguliers ou revient continuellement, comme une rengaine.

Cette figure aura davantage trait à ce que Benoît Goetz appelle « l'envers de l'architecture »[1] ou son double : l'*habiter* et ses diverses variations. Les manières de vivre, les affects et les gestes qui traversent les lieux sont des « actes d'architecture »[2] : nos mouvements chorégraphiés et nos passages transforment l'espace, ils le dynamisent. L'espace pourrait alors être vu comme un geste ou une posture, voire un acte performatif, et l'habiter, comme une manière de configurer un monde.

Ce chapitre est construit en deux parties. D'abord nous partons du constat que l'habiter renvoie à une manière d'être à l'espace, une pratique de l'espace. L'habitation semble être rattachée à l'habitude, à la quotidienneté. C'est pourquoi, dans un premier temps, à la lecture de certains auteurs clefs qui ont travaillé la notion d'habiter depuis le quotidien tels que Michel de Certeau, Bruce Bégout, ou encore Georges Perec, nous ferons dialoguer les notions d'*habitude*, de *quotidien*, ainsi que le terme d'*usage*, pour analyser et comprendre les manières dont les habitants habiteraient ou incarneraient les lieux. Les récits de Gentilly et de Bobigny seront la matière empirique de cette réflexion pour argumenter et actualiser les différents concepts.

[1] GOETZ, Benoît, *Théorie des maisons*, *op. cit.*

[2] *Ibid.* Page 10

Dans un second temps, nous étudierons le concept de *ritournelle* à proprement parler, concept que développent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux*[3]. Comme pour la partie précédente, les récits de Gentilly et de Bobigny vont nous permettre d'incarner le concept de ritournelle, et de le caractériser par rapport à la condition passante : les analyses des récits alimenteront la théorisation de notre concept. La figure de la ritournelle va alors nous permettre de réfléchir au rapport entre l'habitat et l'expressivité. En effet, pour G. Deleuze et F. Guattari, les êtres développent leur expressivité dans l'élaboration de leur chez-soi, dans la territorialisation : l'art commencerait avec l'agencement d'un territoire, d'une maison. Or, l'habiter, mais aussi l'édification de l'architecture relèvent du geste[4]. Le projet et, en miroir, l'usage sont des gestes, multiples, qui se répondent. En ce sens, la figure de la ritournelle soulève la dimension performative de l'acte de territorialisation et plus simplement de l'acte d'habiter. La relecture que Vinciane Despret en fait dans *Habiter en oiseau*[5] prolongera activement la réflexion.

A. L'habiter, le quotidien, quelles pratiques ?

Dans cette partie nous nous interrogerons sur les pratiques quotidiennes, sur leur rôle tactique pour déjouer la norme sociale du lieu, et sur la manière dont, lorsqu'on saisit une occasion, des rapports de forces peuvent s'inverser. Nous chercherons à comprendre, avec Michel de Certeau, comment ces tactiques recomposent un espace vécu, capable de transgresser la loi d'un lieu. Mais il nous faudra prendre en compte la dimension répétitive et normative du quotidien lui-même pour ne pas occulter une partie de la réalité de ces pratiques. Enfin, nous verrons que ces gestes multiples fondent et articulent les espaces. Ils bornent, délimitent, distribuent, agencent les espaces, bien avant que ceux-ci ne deviennent une propriété.

Où se cachent les traces de ces *arts de faire* du quotidien ? Pour essayer de les entrevoir, nous décidons de nous poster de temps en temps devant un bâtiment, à Gentilly, la résidence des aqueducs, et d'attendre. Nous décidons d'y perdre notre temps. En tentant d'épuiser, à la Perec, les abords de ce lieu, nous observons le ballet des entrées et sorties des personnes, et les discrets indices du partage de

[3] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.*

[4] GOETZ, Benoît, *Théorie des maisons*, *op. cit.* Page 22

[5] DESPRET, Vinciane, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes sud, coll. Mondes sauvages, 2019.

l'espace à l'œuvre dans ce quartier. Nous portons attention aux pratiques quotidiennes de ces espaces, aux manières de passer des habitants. Et puis nous revenons, plusieurs fois, au fil des saisons, nous poster au même endroit. Finalement nous tentons d'habiter ce mince espace de passage, composé d'une façade découpée et de bancs publics.

1. Habiter Gentilly : tentatives d'épuisement, 1re partie

GENTILLY, le 15 mai 2019

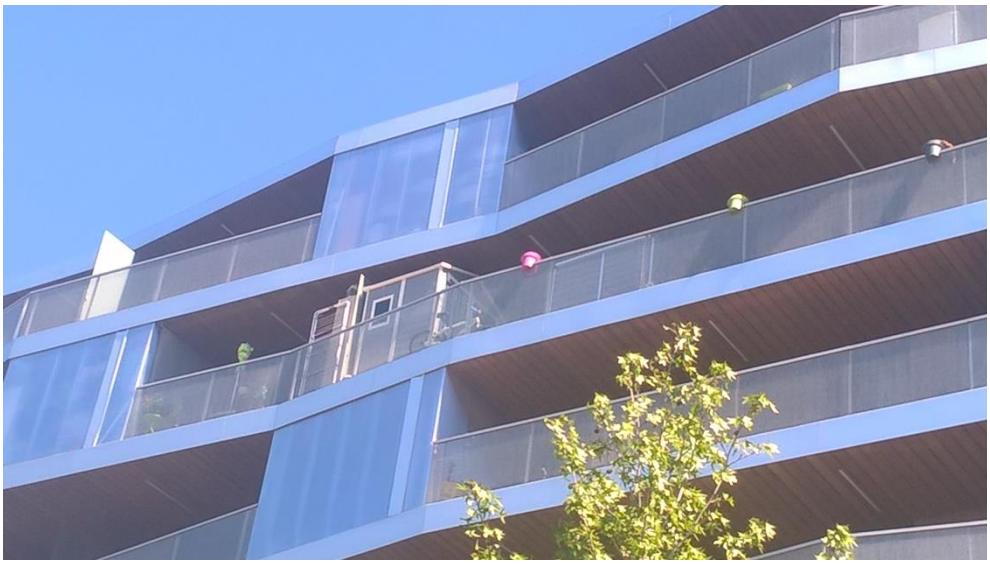


Figure 7 : une cabane de jardin parmi les volumes de polycarbonate

La promenade ménage un large dégagement vers le ciel. Une bande de pelouse, un large chemin en gravillons clairs, séparés de la voie cycliste par un muret en gabion surmonté d'une rambarde en métal. Celle-ci est bordée d'un massif d'iris violets qui semble se déployer à l'infini vers l'horizon. Quelques personnes, certaines avec leur chien, des cyclistes. Derrière les arbres, à mesure que j'avance, je peux distinguer une façade qui m'est devenue familière : celle de la résidence de l'Aqueduc.

Depuis la promenade, la façade principale étale ses cabanes de polycarbonate intégrées aux balcons filants. Des pots de fleurs colorés égaillent

les garde-corps, les balcons semblent meublés de toutes sortes d'objets. Mon regard s'arrête sur le sixième étage : une vraie cabane de jardin a été ajoutée ! Dans l'alignement des autres, contre une limite séparative, elle est d'une couleur gris bleuté, ce qui ne jure pas à côté du polycarbonate, et a une minuscule fenêtre. Elle passerait presque inaperçue dans la composition de la façade. Un vélo est appuyé contre le garde-corps. La promenade de l'aqueduc ménage un passage pour accéder à la ZAC Lénine. Je l'emprunte et arrive sur un espace public qui ressemble à une petite place avec des chaises fixes, quelques massifs, des arbres. Trois enfants jouent au ballon un peu plus loin. C'est mercredi. Une rue passe devant moi, je fais le tour du bâtiment. Au rez-de-chaussée, les terrasses sur la rue sont mises à distance. D'abord une grille haute, puis de la végétation sur au moins un mètre de profondeur et ensuite le garde-corps. Les habitants ont tous ajouté des canisses ou des brise-vues en toile pour opacifier voire surélever le garde-corps. La végétation n'est peut-être pas encore assez haute. Des plantes grimpantes commencent tout juste à envahir la grille. Les volets roulants sont fermés, des autocollants opacifient les fenêtres. Je continue le tour, ce qui me permet d'observer de plus près la liaison entre les deux corps de bâtiment. Beaucoup d'objets, de plantes sur les larges balcons. Des tapis qui prennent l'air sur les garde-corps. On aperçoit entre les deux bâtiments la cour intérieure, lumineuse, apparemment végétalisée. Ici nous sommes dans l'ombre. Un massif de plantes nous éloigne de la façade. Poursuivons. Je marche à présent le long de la grille, dans la lumière, je pousse le portail, sans trop d'espoir. Il s'efface devant moi. J'entre. Un chemin dessert les halls d'entrée, sur les portes desquelles sont scotchées des affichettes pour un vide-grenier. De grands balcons disparaissent derrière les feuillages. Dans la cour intérieure, les trois enfants qui jouaient tout à l'heure au ballon sont entrés par le côté opposé et se sont postés sous une fenêtre. Ils interpellent un quatrième enfant pour l'inviter à descendre jouer avec eux. La petite sœur se montre à la fenêtre puis repart. Éclat de voix qui s'échappent. Je passe et sors par un portillon. Me voilà dans ce même espace public en forme de placette. Je m'assois sur l'une des chaises scellées. Elle est orientée justement vers le bâtiment. Une femme passe la serpillière sur un balcon au premier étage. Un vieil homme jette quelque chose

dans la poubelle publique et s'en va. Dans l'enceinte de la résidence, trois hommes viennent de se rencontrer, discutent, debout sur le chemin central. On les distingue mal derrière les barreaux de la grille, à la section rectangulaire, tout en profondeur. Deux passants s'avancent vers la promenade de l'aqueduc. Deux motos sont garées devant la façade. Les trois enfants sont retournés jouer sur la place, à une dizaine de mètres d'ici. Ils font mine de se rapprocher, tout en jouant avec leur ballon, juste à côté de moi. L'un d'eux regarde mon carnet du coin de l'œil et ils repartent vite vers leur coin, à l'ombre. Ils se font la passe, parfois s'aidant du mur.

J'entends le passage de vélos sur la promenade. Une femme et un enfant entrent dans la cour intérieure, sur le portail est écrit le numéro 8. Un enfant passe en vélo, se dirige vers la promenade. Un homme devant la grille cherche ses clefs, les trouve, passe son badge devant le digicode, pousse la porte, entre dans la résidence.

C'est calme. J'entends seulement le bruit lointain d'une tondeuse, les frottements du ballon sur le sol, les quelques exclamations des enfants. Un homme et son chien passent derrière moi, se dirigeant vers la promenade. Ils s'arrêtent pour laisser passer une voiture. On oublierait presque que passe ici une rue. Un vieil homme, portant un pull-over rouge et un béret, traverse en tenant un sac de course dans chaque main.

Sur la façade, je distingue un parasol jaune au troisième étage, du linge qui sèche sur un étendoir, des pots de fleurs, des étagères. La ligne d'une table derrière le garde-corps sérigraphié. À travers le polycarbonate, des taches de couleur bleue, rouge, jaune, verte, blanche laissent deviner que s'étendent le long des parois des étagères remplies de boîtes, d'objets, de tissus, peut-être, d'outils, que sais-je encore : en tout cas les cabanes paraissent utilisées. Un petit groupe d'enfants arrive et s'adresse aux trois autres enfants au ballon, puis repart. Un homme en mobylette vient se garer devant moi. L'homme de 35-40 ans enlève son casque bleu vintage, me dévisage puis se dirige vers la promenade. Il s'arrête devant la rue et s'appuie contre la barrière, sort son téléphone. Il attend quelqu'un.

Disposées autour des massifs de végétaux, des ganivelles arrachées à leur dune bretonne se mêlent aux broussailles. Elles sont accompagnées de lisses basses métalliques discontinues. Sur l'une d'elles est accroché un cadenas solitaire.

L'homme s'est mis à téléphoner à présent qu'il est à une distance suffisante, et d'ici je ne peux pas distinguer sa conversation.

Une bourrasque. Un oiseau. Une femme, devant elle une poussette, et un enfant à ses côtés sortent par le portillon. Suivis d'une femme qui porte un beau voile sombre sur la tête et une petite fille. Puis sortent à leur tour les trois hommes aperçus tout à l'heure dans la cour intérieure. Ils discutent encore un peu devant la grille puis s'éloignent. Je ne distingue pas immédiatement les gens qui, encore dans la cour, vont sortir de l'enceinte. Je les vois, à travers la grille, seulement au moment où ils ouvrent le portillon. Une femme portant sa trottinette sous le bras et poussant une poussette sort également et s'éloigne vers l'avenue Lénine. Sur cette avenue, au bout de la rue, il y a un grand immeuble de brique. Il barre entièrement la vue, il semble se poursuivre de part et d'autre. Il m'intrigue, avec sa trame quadrillée et ses balcons métalliques.

J'ai froid, je vais me mettre au soleil. En avançant jusqu'à la rue des aqueducs je peux voir que l'homme au téléphone a été rejoint par un second, qu'ils s'éloignent à présent dans la rue. Un bruit éclatant me laisse penser que le ballon a dû frapper quelque chose de métallique.

2. Tactiques mouvantes des habitants

Michel de Certeau a ouvert, avec Roland Barthes et Henri Lefebvre,[6] le champ de la pensée du quotidien, notamment en réaction à la société de consommation des trente glorieuses. Pour M. de Certeau, bien que les usagers aient un statut de dominé, ceux-ci fabriquent quelque chose avec ce qu'ils

[6] Voir notamment : CERTEAU, Michel de et GIARD, Luce, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Nouvelle éd, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1990. BARTHES, Roland, *Mythologies*, n° 10, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2005. LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, L'Arche, 2009. BLANCHOT Maurice, «La parole quotidienne», *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, « nrf », 2006, 640 p.

consomment : « Le quotidien s'invente avec mille manières de *braconner* »[7]. Voyons ce que nous pouvons dire, à partir des analyses de M. de Certeau, des pratiques relevées dans nos récits.

Si nous évoluons dans un monde où la production est rationalisée, centralisée, expansionniste, spectaculaire, bruyante, chacun et chacune d'entre nous fabrique une autre production, rusée, dispersée, silencieuse, invisible qui ne se signale pas par les produits, mais par les différentes manières de les employer, de s'en accommoder ou de les détourner : les *usages* constituent une poïétique (du grec *poiein* : « créer, inventer, générer »). Michel de Certeau ne cessera de comparer ces pratiques rusées du quotidien à la pratique de la langue : de la même manière que l'usage, l'acte performatif de parler ne se réduit pas à la seule connaissance de la langue : il opère dans le système linguistique, il se réapproprie la langue, il instaure une relation avec un interlocuteur ici et maintenant[8].

À Gentilly, nous observons les usages discrets de l'espace public et les indices de diverses manières de s'accommoder des lieux. Les personnes circulent, se rencontrent, discutent dans ces espaces, ils les aménagent, les entretiennent, en détournent parfois la fonction. Installer une cabane de jardin sur son balcon ou y ajouter un occultant, l'utiliser comme débarras ou le nettoyer, faire d'un mur le support d'un jeu de ballon, coller une affichette sur une porte, taguer le pignon d'une façade, prendre tous les jours le même raccourci, s'asseoir sur ce banc-ci pour déjeuner, promener son chien et discuter avec ses voisins, installer un étal sur le trottoir… Finalement, que font ces innombrables gestes à la ville ?

a) Stratégies et tactiques

Michel de Certeau propose de porter attention aux formes subtiles, dispersées et bricolées de la créativité quotidienne des groupes et des individus dans cette « multitude de "tactiques" articulées sur les "détails" du quotidien »[9]. Toutes les trajectoires indéterminées que les usagers inventent, il les voit comme

[7] CERTEAU, Michel de et Luce GIARD, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, *op. cit.* Pages XXXVI

[8] « il opère dans le champ d'un système linguistique ; il met en jeu une appropriation, ou une réappropriation, de la langue par ses locuteurs ; il instaure un présent relatif à un moment et à un lieu ; et il pose un contrat avec l'autre (l'interlocuteur) dans un réseau de places et de relations. Ces quatre caractéristiques de l'acte énonciatif pourront se retrouver en bien d'autres pratiques (marcher, cuisiner, etc.). » *Ibid.* Pages XXXVIII-XXXIX

[9] *Ibid.* Page XL

des « *arts* de faire »[10] et « bien qu'elles soient relatives aux possibilités offertes par les circonstances, ces *tactiques* traversières n'obéissent pas à la loi du lieu. »[11]

Pour cela, il différencie la stratégie de la tactique. La stratégie privilégie les rapports de lieux, en isolant un sujet d'un environnement par la propriété : un lieu est circonscrit comme étant « propre », séparé d'une extériorité. Le lieu est inerte. La rationalité repose sur ce modèle : chaque chose a sa place, le lieu c'est d'abord le pouvoir de se donner un lieu propre. Pour M. de Certeau, « Le "propre" est *une victoire du lieu sur le temps*. »[12] Les lieux sont maîtrisés dans une partition panoptique de l'espace. La stratégie entretient un rapport au pouvoir.

La tactique, au contraire, n'a pas de lieu propre. Elle s'insinue, fragmentaire, car « La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre ».[13] Elle crée un espace de jeu pour détourner l'ordre du lieu. Elle doit jouer avec ce qui lui est imposé, sans prévoir, elle n'est que mouvement. Elle joue au coup par coup, saisit des occasions au vol, docile aux aléas du temps, elle est mouvement. C'est un art du faible. « Sans cesse le faible doit tirer parti de forces qui lui sont étrangères. »[14] Les pratiques quotidiennes représentent ces manières de saisir les possibilités qu'offre l'instant pour s'engouffrer dans une faille, renverser le rapport de forces. Il s'agit d'identifier les circonstances favorables, rapidement, pour composer avec, dans une succession de coups, de trouvailles. La tactique en ce sens se rapproche de la *mètis* des Grecs[15]. C'est une créativité tenace et subtile, sans pouvoir, dispersée, dans l'attente. C'est une manière de passer.

---

[10] Ne prenons pas à la légère ce terme d' « art de faire », qui, nous le verrons, nous rapprochera de la ritournelle de G. Deleuze et F. Guattari. Cf. *infra* page 287

[11] CERTEAU, Michel de et Luce GIARD, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, *op. cit.* Page 52

[12] *Ibid.* Page 60

[13] *Ibid.* Page 60

[14] *Ibid.* Page XLVI

[15] La *mètis* est la ruse de l'intelligence, une forme d'intelligence pratique qui associe sagacité, prévision, feinte, vigilance, habileté aussi. C'est un mélange de prudence et de ruse intuitive, une capacité à saisir les opportunités pour survivre. Le héros homérien Ulysse en est un archétype. Sur la *mètis* voir pages suivantes.

> « les stratégies misent sur la résistance que l'*établissement d'un lieu* offre à l'usure du temps ; les tactiques misent sur une habile *utilisation du temps*, des occasions qu'il présente et aussi des jeux qu'il introduit dans les fondations d'un pouvoir. »[16]

Pour Michel de Certeau, les activités du quotidien telles que : habiter, circuler, parler, lire, cuisiner, etc. sont des tactiques. Cette forme d'intelligence présente une certaine permanence[17], par l'ajustement perpétuel aux changements, se multipliant alors même que la stabilité des lieux s'effrite.

> « Bien qu'elles aient pour matériel les *vocabulaires* des langues reçues (…), bien qu'elles restent encadrées par des *syntaxes* prescrites (…), ces "traverses" demeurent hétérogènes aux systèmes où elles s'infiltrent et où elles dessinent les ruses d'intérêts et désirs *différents*. »[18]

Cet art créatif et pluriel de l'entre-deux fabrique de l'imprévu à partir des circonstances et reste invisible dans l'organisation globale des lieux. Les pratiques *traversières* identifiées par de Certeau transgressent l'ordre du lieu. Elles utilisent et détournent les règles du système pour s'en accommoder, pour « faire avec ». À Gentilly, les habitants ajustent et détournent les règles spatiales dictées par la planification urbaine et architecturale,[19] ils font avec. Le résultat de ces ajustements se perçoit quand, sur les balcons filants, une cabane de jardin se retrouve camouflée parmi les modules de polycarbonate de l'architecture dessinée, ou quand l'on devine les multiples usages, débordant des balcons. La façade habitée devient alors bavarde, expressive, et, somme toute, très différente de la façade publiée dans les books et magasines d'architecture. Pour les habitants, la transgression est une forme du passage : c'est outrepasser, aller au-delà d'une limite, sortir du cadre, transgresser l'ordre. Celle dont on parle est banale et quotidienne, mais repose toujours sur une capacité à saisir la bonne occasion.

---

[16] CERTEAU, Michel de et Luce GIARD, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, *op. cit.* Page 63

[17] « Elles [les tactiques] assurent des continuités formelles et la permanence d'une mémoire sans langage depuis le fond des océans jusqu'aux rues de nos mégapoles » (page 65)

[18] CERTEAU, Michel de et Luce GIARD, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, *op. cit.* Page 57

[19] La planification urbaine et architecturale est alors associée à la statique des lieux et aux stratégies du pouvoir.

La *mètis* et le *kairos*

Parmi plusieurs pratiques du « faire avec », la *mètis*, en saisissant l'occasion (le *kairos*), est une pratique du temps, qui joue sur le moment opportun. Ruse prudente, la *mètis* repose en effet sur une capacité à saisir les opportunités pour se sortir d'une mauvaise passe ou pour arriver à ses fins. Ajouter une véritable cabane de jardin sur son balcon de manière à ce qu'elle se fonde parmi les autres cabanes de polycarbonate dessinées par les architectes pourrait bien relever de cette forme d'intelligence pratique qui associe sagacité, feinte, et habileté. La *mètis* multiplie les masques et les métaphores, et disparaît. En se basant sur l'expérience, elle cherche, avec une économie de moyen, à obtenir le maximum d'effet.[20]

L'occasion est un nœud important dans les pratiques quotidiennes (et leurs récits). Le temps produit le passage d'un état des lieux au suivant, mais le *kairos*, l'occasion, constitue une rupture instauratrice, dont l'étrangeté « rend possible une transgression de la loi du lieu »[21]. Alors un coup change l'ordre établi, et transforme le lieu. L'occasion n'est pas créée, elle est saisie. Elle est fournie par la conjoncture, les circonstances extérieures, les rencontres fortuites. Il s'agit d'y reconnaître la situation favorable qui peut advenir si on ajoute un détail de plus. Il s'agit de transformer la surprise en occasion pour « [dérober] quelque chose à la distribution propriétaire de l'espace. »[22]

b) Pratiques d'espaces

Pour Michel de Certeau, la ville planifiée, vue d'en haut, totalisante, est doublée d'une ville habitée, « *transhumante* »[23], une ville de marcheurs qui s'insinue dans les plans de la première. La ville dans le discours urbanistique relèverait d'une organisation rationnelle, sans historicité, universelle et totalisante. À ce concept de ville, qu'il juge inopérant, il oppose les pratiques urbaines.

La vie urbaine laisse remonter ce que le projet urbanistique excluait. Des mouvements contradictoires se combinent hors du pouvoir panoptique. Sous le discours idéologisant la ville prolifèrent des ruses et des combinaisons multiformes

[20] « La *mètis* mise en effet sur un temps accumulé, qui lui est favorable, contre une composition de lieu, qui lui est défavorable » CERTEAU, Michel de et Luce GIARD, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, *op. cit.* Pages 125-126

[21] *Ibid.* Page 129

[22] *Ibid.* Page 129

[23] *Ibid.* Page 142

impossibles à gérer[24]. Michel de Certeau ne le dit pas, mais on peut penser que tacitement la ville se planifie malgré ou avec la certitude qu'elle sera dépassée par les usages hétérogènes et multiples de ses habitants. C'est en suivant ces tactiques que M. de Certeau nous propose de mener une théorie des pratiques quotidiennes et de l'espace vécu.

Énonciations piétonnières

En ménageant un passage ou en érigeant un mur, l'ordre spatial organise un ensemble de possibilités et d'interdictions. Le marcheur, quant à lui, actualise certaines d'entre elles, il les fait exister au présent. Mais il les déplace aussi, il en invente d'autres par les traverses, dérives ou improvisations de la marche. Il outrepasse les limites d'utilisation déterminées par l'objet. Il accroît le nombre de possibles, ou d'interdit en sélectionnant. Il crée du discontinu, en détournant la fonction par l'usage. Il compose, selon M. de Certeau, des « tournures » spatiales[25]. C'est ce qu'il appelle l'*énonciation piétonnière*. En effet, comme l'acte de parler pour la langue, l'acte de marcher a, pour le système urbain, une triple fonction énonciative : en premier lieu, il y a appropriation du système topographique (comme l'énonciation implique une appropriation de la langue) ; en deuxième lieu, une réalisation spatiale du lieu (comme le parler est une réalisation sonore de la langue) ; et enfin, l'instauration de relations entre différentes positions par les mouvements (comme l'énonciation instaure une relation entre locuteurs). La *performativité* de l'acte de marcher se comprend sur le modèle de celle de l'acte de parler.

Notons pour la suite que le terme « tournure » interpelle par sa proximité étymologique avec celui de « ritournelle ». Ces deux mots viennent du latin *tornare* qui signifie « tourner, façonner au tour ». Cela désigne l'action de modeler au tour un objet qui, entraîné par un mouvement de rotation, est arrondi progressivement pour lui donner une *tournure*. Il s'agit de créer une forme par répétition circulaire du geste. La tournure est l'emploi figuratif de cette idée de façonnage. La ritournelle vient également de cette action de *tornare* notamment avec le « retour », qui inverse le sens de rotation ou revient dans le passé : le mouvement circulaire peut aussi s'opérer dans le temps. La ritournelle est un motif mélodique répétée continuellement, en boucle. Aussi, les tournures spatiales décrites dans nos

[24] *Ibid.* Page 145
[25] *Ibid.* Page 149

récits *dé-tournent* la règle, en s'écartant de la voie à suivre, en donnant une autre signification aux choses. La tournure, la ritournelle ou encore le détournement sont avant tout des gestes, qui adviennent dans la répétition d'un mouvement spatial circulaire ou temporel, cyclique.

Pour Michel de Certeau, les cheminements des passants sont donc des figures de style, des *tournures*, qui individuellement structurent le *style* ou la manière d'être au monde d'un individu et qui collectivement décrivent un phénomène social, un *usage*. Ce que produit le passant dans la ville c'est une certaine manière de passer. En manipulant les éléments de base d'un ordre urbain bâti, il ouvre des écarts, instaure des arrangements, laisse des ambiguïtés. Dans le récit même, les figures de style fragmentent, distordent, éludent. Elles n'ont rien de commun avec la logique du plan cohérent et totalisateur de l'urbaniste. Dans la ville, ces figures de style sont des gestes. Par ceux-ci, les habitants performent l'habiter au quotidien. Par exemple, un graffiti illustre un geste, c'est la trace d'un geste, empreint d'un certain style. C'est en ce sens que les pratiques urbaines sont des arts de faire. Le lieu est doublé d'un espace en actes.

Finalement l'ordre du lieu est un *ordre-passoire*, partout criblé de gestes et de passages que les habitants inventent au quotidien. Dans la profusion des microévénements singuliers de la ville, la statique de l'ordre est excédée par la multiplicité des vies entrecroisées.

*

En somme, les tactiques quotidiennes sont des pratiques *traversières*, qui transgressent l'ordre du lieu et son principe de propriété. Elles permettent de s'accommoder du système en en détournant les règles, en laissant du jeu. Cet art du faible se soumet aux aléas, dans un perpétuel ajustement aux changements, attentif à la bonne occasion à saisir pour inverser le rapport de force.

Dans la ville, ces tactiques se retrouvent dans les pratiques urbaines. La ville planifiée est infiltrée par les marcheurs, qui inventent des combinaisons multiples et rusées de parcours. La marche actualise, sélectionne, improvise et outrepasse le fonctionnalisme de la planification. En un mot elle le rend habitable. Les énonciations piétonnières de Michel de Certeau soulignent l'analogie entre l'acte de marcher et celui de parler. Performer la langue ou la ville, c'est s'approprier un système, le réaliser, et en détourner les règles, créer des tournures, des figures de

style. Ces gestes reflètent individuellement une certaine manière d'être au monde et définissent collectivement un usage.

À Gentilly, l'observation d'une façade et de ses environs montre déjà les indices de ces multiples actes d'habitation qui composent l'espace vécu. Les habitants s'approprient les lieux par de discrets ajustements de l'espace, par l'improvisation et l'inventivité quotidiennes, par une myriade de gestes sédimentés par l'habitude.

L'invention du quotidien, art de faire créatif, fragmentaire et rusé, est bien un art en actes, un art de gestes et de parcours. Et dans la ville, les usagers définissent pour cet art un style, une certaine manière de passer, que nous pouvons identifier à travers le récit. Nous allons poursuivre notre raisonnement sur les pratiques quotidiennes en les confrontant au processus de quotidianisation, mais avant cela, autorisons nous une nouvelle incursion à Gentilly, à la rencontre des habitants et de leurs gestes.

3. Habiter Gentilly : tentatives d'épuisement, 2e partie

GENTILLY, le 15 mai 2019

> Je vois enfin le panneau. « Mail des tilleuls », c'est donc ainsi que l'on appelle ce genre d'espace, un mail, pourquoi pas. Je revois l'image d'un mail que j'ai dû dessiner pour un concours à l'agence il y a peu. Oui, un mail piéton, pavé, agrémenté de massifs végétaux de-ci de-là, quelques assises, voire une noue en son milieu. Un espace public entre la petite placette et la voie piétonne. Une forme qui a remplacé celle du mail herbé et bordé d'arbres plantés, qui ménageait alignements et perspectives, tenant sa forme originelle d'un jeu.
> Sur la promenade, beaucoup de passage. Je me tourne à nouveau vers le bâtiment que je suis venue voir. Mon regard glisse sur les volumes opalescents des balcons, s'arrête sur les sous-faces en bois. Deux voitures passent. Tout de même, il y a beaucoup de meubles dehors, des chaises, des tables, des étagères, des caisses, etc. Les balcons doivent être bien abrités des intempéries. Un homme qui porte une queue de cheval blanche et tire derrière lui un petit caddie passe, s'arrête un instant pour se moucher, repart, disparaît derrière un

buisson, reparaît devant la grille avec son badge à la main, entre dans la cour intérieure de la résidence. Les deux corps de bâtiment réalisés par deux agences différentes, DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES et A+SAMUEL DELMAS, se font face et dialoguent notamment par le traitement linéaire des nez de dalle, en corniche au ras des fenêtres, qui souligne l'horizontalité de la composition.

Une camionnette passe. Il est 15 heures 47.

Un homme tirant lui aussi un caddie, bleu cette fois, marche le long de la façade. Je remarque quelques instants après que le portillon se referme. Je n'ai pas eu le temps de voir la personne qui est passée, entrée ou sortie.

Une jeune chienne noire me sort de mes observations. Elle me renifle le pied, semble très jeune malgré sa taille. Échanges polis avec la maîtresse. Elles s'éloignent. Une voiture passe. Une autre, vert canard la suit, s'arrête sur le passage piéton pour déposer quelqu'un. Une troisième, rouge, arrive derrière, attend. Elles redémarrent. De la voiture verte, est sortie une femme qui porte des sacs de courses.

Les gosses jouent toujours, ils ne sont plus que deux. Dans l'arbre au-dessus d'eux se balance un grand sac plastique bleu Ikea, accroché à une branche. Une femme et un enfant d'une dizaine d'années passent. Une voiture a filé derrière moi et réapparaît dans la rue vers l'avenue. Le bruit d'un vélo me fait tourner la tête, vers la promenade, toujours aussi fréquentée.

Me voilà sur la promenade. Quatre enfants marchent sur le passage asphalté dédié aux vélos. Ils dévisagent les deux garçons qui jouent toujours au ballon, passent, s'éloignent. Je n'ai pas pu voir s'il y a eu interaction. Une famille passe sur la piste cyclable, avec une poussette justement. Puis une autre famille en vélo. Une voiture bleue passe sur un autre plan, celui de la rue des Aqueducs qui longe la promenade, derrière des buissons aux fleurs jaunes et des arbustes. Un cri d'enfants qui joue dans les jeux pour enfants. 16 heures. Une femme et deux enfants stationnent au niveau des sièges sur le mail. Elle est debout et semble les sermonner tous les deux — ils sont assis chacun sur un siège, la tête baissée.

4. Pratiques quotidiennes ou quotidianisation ?

Les pratiques, les usages discrets décrits par M. de Certeau et identifiés dans le récit de Gentilly sont inscrits dans le quotidien, certes, mais de quelle manière procèdent-ils du processus de quotidianisation ? Dans son ouvrage *La découverte du quotidien*[26], Bruce Bégout avance une objection de taille à la thèse de Michel de Certeau, en niant l'implication du quotidien dans les pratiques inventives décrites, les rattachant plutôt au processus d'individuation. Pour comprendre l'objection, revenons à ce que B. Bégout appelle le quotidien, ou plutôt le processus de quotidianisation, en tant que tentative perpétuelle de familiariser l'étranger.

a) Le processus de quotidianisation

Malgré son évidence *a priori*, le quotidien est opaque. Il se dissimule derrière ce qui irait de soi et échappe en réalité à la compréhension. Dans son ouvrage[27], Bruce Bégout cherche justement à dévoiler la quotidienneté. Pour lui, ce n'est pas en le considérant seulement comme le familier, le même, que l'on peut comprendre le quotidien. L'auteur propose de considérer aussi le processus de familiarisation qui implique l'expérience de l'étrangeté du monde. Pour cela il s'appuie sur la phénoménologie, pour revenir aux choses mêmes, pour décrire la diversité des phénomènes quotidiens.

Le quotidien est *a priori* tout ce qui nous est accessible, familier, intime ; trajets habituels, gestes et manières qui se répètent jour après jour. La répétition dans le temps et l'espace serait donc une première approximation de la définition du quotidien. Le monde quotidien nous est donc donné comme déjà là, fondant notre être-au-monde dans lequel nous sommes toujours déjà plongés. Je ne peux pas être au monde sur un mode extra-quotidien. Le quotidien est cette toile de fond que les phénoménologues appellent *le monde*.

Si le quotidien est avant tout répétition, la récurrence des événements les inscrit donc dans le quotidien. Même un événement exceptionnel, répété dans le temps, devient peu à peu quotidien et finit par apparaître comme une répétition habituelle. Par exemple, la mort semble être une rupture exceptionnelle, mais sa ritualisation la réinscrit dans une forme de quotidienneté. Il y a une force qui

[26] BEGOUT, Bruce, *La découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005.
[27] *Ibid.*

« quotidianise » dans le temps, une puissance de familiarisation[28]. Le quotidien n'est pas statique, mais serait plutôt une dynamique de familiarisation des événements, qui fonctionne par la répétition. Non pas une répétition stérile, mais une répétition qui lui donne de la consistance, de la densité.[29]

Pour Bruce Bégout, le monde quotidien est ambivalent parce qu'il oscille sans cesse entre la maîtrise du présent et la découverte du nouveau, entre l'ordre familier et l'ouverture vers l'inconnu. Le quotidien agit par la domestication discrète du non-quotidien, en transformant l'étrange en familier. Tout nouvel événement est compris dans le cadre familier et habituel. Or, l'auteur signale que :

> « ce travail de familiarisation, qui définit plus que toute autre propriété le quotidien en lui-même, ne serait pas lui-même possible, s'il ne comprenait pas en son cœur une sorte de dialectique invisible entre le familier et l'étranger. »[30]

Le quotidien délimite un intérieur, familier et sécurisant, et un extérieur inconnu et menaçant. Cependant, il n'est pas seulement la coexistence des deux, mais plutôt la tension frontalière entre ces deux pôles opposés. Le quotidien ne peut être réduit au seul monde familier, qui n'est en fait que le résultat de la domestication de l'étrange. Il doit inclure aussi les forces étrangères qui font vaciller la familiarisation (soit toutes les ruptures qui bouleversent l'état du monde). Le quotidien est sans cesse secoué par l'étrangeté du monde, débordé par l'*extraquotidien*. Le quotidien est donc ambigu, flottant. Il est à la fois familiarisation du monde et exposition à l'altérité. Il ne se réduit jamais au familier. L'étrangeté le traverse et le travaille par en dessous. Mais le quotidien ne recherche pas l'étrangeté, au contraire, il cherche toujours à domestiquer l'étranger menaçant par des rituels de familiarisation. « Il recentre l'univers infini sur le monde clos de la familiarité où il trouve une assurance. »[31] Ainsi, les pratiques quotidiennes sans cesse répétées cherchent à dépasser la dialectique entre le familier et l'altérité du monde, pour instaurer du familier, et ainsi conjurer l'incertitude de l'être-au-monde ouvert vers l'inconnu. Mais elles ne parviennent pas à anéantir totalement

[28] *Ibid.* Page 42-43

[29] Notons que la dimension répétitive du processus de quotidianisation annonce déjà la figure de la ritournelle qui, nous le verrons, est aussi question de répétition génératrice de territoire et de rythme, cf. *infra* page 281.

[30] BEGOUT, Bruce, *La découverte du quotidien*, *op. cit.* Page 45

[31] *Ibid.* Page 47

cet extraquotidien qui ressurgit et l'assaille sans cesse. Entre spontanéité et stabilisation, le quotidien porte en lui ces deux faces qui s'affrontent.

La familiarisation se fait discrètement, sous l'apparente évidence du quotidien. Parfois, cette force invisible réapparaît quand de grands changements de l'existence nous obligent à prendre position. Mais continuellement, le quotidien agit pour assimiler petit à petit l'extérieur et le transformer en familier, opposant perpétuellement le repli et l'ouverture.

Le processus de « quotidianisation » tente d'adoucir la menace de l'extérieur, son étrangeté et son éloignement, par des manières de faire, des *gestes neutralisants*. Et il y parvient, sans dommages, en sédimentant des habitudes, par la répétition. Ce processus de familiarisation préserve toujours une ouverture à l'étrangeté et ne se referme pas sur la maîtrise du même. Il garde une réceptivité à l'étrange, aux événements inhabituels, sans quoi il ne pourrait pas effectuer son travail de familiarisation. « la quotidianisation ne vit que de ce qui la contrarie. »[32]

Dans ce cadre, l'habitude est l'agent de la domestication de l'étrangeté du monde. L'incertitude est modérée grâce à la répétition des gestes qui deviennent familiers. Cette assimilation lente et répétée de l'état du monde rend possible notre acclimatation. L'habituation repose sur notre faculté d'accommodation à un environnement étranger en l'assimilant et le personnalisant. L'habitude est à la fois un processus (l'habituation) et son résultat. Le processus de l'habituation transforme l'extraquotidien en quotidien, il quotidianise.

L'architecture s'évertue aussi à domestiquer l'étrangeté du monde. Dans nos espaces habités, les dedans se déploient avec différents degrés d'extériorité. À Gentilly, du balcon de l'appartement au hall d'immeuble, de la cour de la résidence au mail piéton, quand est-on encore dedans, ou déjà dehors ? Le familier absorbe l'extériorité pour nous abriter, accueillant dans le même temps (et prudemment) l'étrangeté du monde, son altérité. Le balcon est un espace extérieur et pourtant il est davantage un chez-soi que le hall qui est un intérieur commun. La cour est, quant à elle, un extérieur qui appartient encore à l'enceinte de la résidence. Les limites se brouillent entre l'altérité et le familier, et des degrés intermédiaires émergent entre le chez-soi et le monde. Mais l'architecture ne peut pas se réduire au monde quotidien. En effet, nous avons constaté pour la figure du seuil un appel

[32] *Ibid.* Page 54

de l'altérité, au-delà du familier, qui serait une condition d'architecture.[33] Aussi, l' architecture et le quotidien ne peuvent se réduire l'un à l'autre. C'est en ce sens que B. Bégout critique M. de Certeau qui, selon lui, superpose à tort pratiques spatiales (qu'il appelle tactiques) et quotidien (que B. Bégout associe au processus de quotidianisation). Nous allons clarifier cette distinction que B. Bégout entreprend de faire.

b) Sur l'invention du quotidien

Le monde quotidien repose donc sur une dialectique dynamique entre familier et étranger, en vue d'une domestication du second par le premier. Sans l'étrangeté, le familier ne peut se constituer, puisque c'est à partir de l'étranger qu'il le fait : il a besoin de son contraire pour exister. La quotidianisation laisse donc toujours une part d'inconnu non domestiqué, un « résidu d'étrangeté impossible à éliminer »[34]. En effet, le processus de familiarisation peut présenter des pathologies, dans la routine et le conformisme, quand justement il élimine le contingent et plonge dans la normativité. La vie quotidienne, portant en elle cette contingence et cette incertitude du résidu d'étrangeté qu'elle doit absorber, a une certaine plasticité.[35] Cette lutte interne entre familier et étranger, que Bruce Bégout appelle une infra-dialectique, forme un ordre souple, fluctuant, voire faible par rapport aux ordres sociaux et leur rationalité froide[36]. De ce fait, l'ordonnancement quotidien est invisibilisé et le quotidien paraît confus. Mais B. Bégout nous rappelle que, bien qu'invisibilisé, cet ordre existe bel et bien, c'est la quotidianisation. Le travail de familiarisation est souterrain, indépendamment de l'ordre social et de sa domination, et cherche seulement à instaurer une expérience cohérente du monde.[37] L'homme quotidien est soumis à deux normalisations : celle interne de la quotidianisation et celle externe de la socialisation.[38] Mais la vie quotidienne accueille l'étrangeté et de ce fait excède toute normalisation, qu'elle soit interne ou sociétale. « Elle offre une résistance, d'un côté, à la fixation unique sur le familier

---

[33] Cf. *supra* page 246

[34] BEGOUT, Bruce, *La découverte du quotidien*, *op. cit.* Page 473

[35] *Ibid.* Page 501 : « Parce qu'elle est sans cesse en rapport avec la contingence et l'incertitude de l'expérience, la normalité quotidienne est toujours plus souple , élastique et vivante que les formes sociales de normalisation qui, à défaut d'entretenir ce commerce vivant avec l'étrangeté du monde, apparaissent comme nécessairement raides et sévères. »

[36] *Ibid.* Page 467

[37] *Ibid.* Page 468

[38] *Ibid.* Page 478

et, de l'autre, à la soumission aux normes sociales. La vie quotidienne est réellement une vie dans la mesure où elle n'est pas entièrement quotidianisée. »[39]

Cependant, Bruce Bégout nous met en garde. Ce serait aller trop vite que d'en conclure que le quotidien est une force de résistance face aux normes sociales. Ce serait oublier le travail de familiarisation et de domestication qui recherche la normalisation et la cohérence de l'expérience vécue. Il reproche à M. de Certeau notamment d'avoir mis en évidence seulement le pôle d'altérité présent dans le quotidien et d'avoir passé sous silence la normalisation à l'œuvre dans la quotidianisation[40]. Selon B. Bégout, M. de Certeau incrimine la normalisation à la seule domination sociale, opposant normalité à détournement. Pourtant, ne l'oublions pas, la répétition et la passivité font partie du quotidien et de son essence ambigüe, entre familiarisation de l'étranger et accueil de la partie irréductible de l'étranger. Pour lui, le quotidien est une stratégie immémoriale de familiarisation de l'expérience, nécessaire domestication de l'incertitude de l'être-au-monde, avant même de la comprendre en termes de domination. Il ne nie pas l'appropriation singularisante dans les pratiques quotidiennes et le détournement possible des normes dans l'usage, mais il considère que cette description du quotidien est partielle. Le quotidien ne doit pas seulement s'accommoder des normes sociales, il doit aussi s'arranger avec la normalisation du processus de quotidianisation[41].

Il lui reproche aussi son romantisme dans le fait de considérer le quotidien comme une création artistique ou un art de la guerre. L'inventivité des micro-pratiques décrites par Michel de Certeau existe bel et bien, mais pour Bruce Bégout la créativité ne viendrait pas du quotidien, du processus de quotidianisation. Pour lui elle viendrait plutôt du processus d'individuation, ce processus par lequel on se distingue des autres (ses semblables) pour exister en tant qu'individu à part entière.[42]

Bruce Bégout reconnaît cependant que M. de Certeau montre la capacité du quotidien à se transformer, s'adapter. Il l'explique cependant par la présence de l'étrangeté dans le processus de quotidianisation, dans son rapport dynamique

[39] *Ibid.* Page 477

[40] *Ibid.* Page 484

[41] *Ibid.* Page 487

[42] Nous sommes conscientes que le terme de processus d'individuation recouvre un concept complexe, que ce soit en psychologie chez Jung ou en philosophie chez Simondon, mais nous nous contenterons de l'acception courante de ce terme.

ouvert avec le familier. Excédant la normalisation, des réserves intarissables de contingence et d'inconnu sont disponibles et peuvent créer des pratiques individualisantes. On soulignera le parallèle avec le *kairos*, cette occasion à saisir que M. de Certeau associe à une rupture instauratrice : de la contingence d'une situation, en faire une occasion qui une fois saisie instaurera un nouveau rapport. Mais pour B. Bégout, l'usage du quotidien de l'hétérogène et de l'étrange n'a rien à voir avec la créativité ou la subversion. Pour lui il ne s'agit que de prudence. Une prudence quotidienne, quasi existentielle, qui restaure l'imprévisibilité et dialogue avec elle. Elle permet au quotidien de se tenir sur le milieu, entre familier et étranger. Ainsi, il signale que « Le quotidien déborde sans cesse de ce que la quotidianisation veut en faire. »[43]

*

Mais alors ce que nous cherchons à décrire pour définir, dans ce travail, la condition passante comme outil pour la conception architecturale, serait moins des pratiques quotidiennes que des pratiques individuantes. Ces pratiques s'inscrivent bien sûr dans le quotidien, mais elles ne peuvent pas à elles seules l'expliquer. Ce serait pour Bruce Bégout omettre la caractéristique première du quotidien, c'est-à-dire le caractère *répétitif* du processus de domestication des événements étranges pour constituer du familier. Or il nous semble que la figure de la ritournelle doit rendre compte de ce mouvement de répétition.

Michel de Certeau a peut-être tort de parler d'*invention du quotidien*, mais la description qu'il fait de ces micro-pratiques reste valable. Nous observons bien une forme de créativité dans les usages, que B. Bégout rapproche de l'individuation. En effet, ces pratiques inventives relèveraient davantage d'un processus par lequel on se distingue en tant qu'individu, par une certaine manière de faire, un certain style, une certaine *tournure*, pour reprendre les termes de M. de Certeau. Ces singularisations rapportées au social forment des usages. Et du côté d'un tel processus d'individuation, que pourrions-nous dire des espaces ? Serait-ce vraiment l'individuation qui expliquerait ces pratiques spatiales ? La territorialisation et la ritournelle ne pourraient-elles pas nous aider à poursuivre notre réflexion ?

[43] BEGOUT, Bruce, *La découverte du quotidien*, *op. cit.* Page 500

Avant de plonger dans la territorialisation de G. Deleuze et F. Guattari, autorisons-nous un dernier détour par les tactiques de M. de Certeau, avec les opérations de bornages. Elles nous permettront déjà de nous concentrer sur ce que font ces tactiques à l'espace.

5. Habiter Gentilly : tentatives d'épuisement, 3e partie

GENTILLY, le 11 juin 2020

> Dans la rue Lénine, l'immense barre de brique attire mon regard. Un homme à son balcon agite le coussin de son fauteuil de jardin. Sans regarder davantage autour de moi, je dirige mon pas vers le bâtiment réalisé par DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES. Cette fois j'ai longé le trottoir et me voici déjà devant la grille, sans aucun recul sur le bâtiment. Je longe la façade, frôlant les fenêtres du rez-de-chaussée et en passant je passe la main sur le béton texturé. Les rainures sont profondes.
>
> Dans la promenade de l'aqueduc, je m'assois sur le socle d'une des sculptures en métal qui la longe. Le chant des oiseaux se superpose à ce bruit de tondeuse que j'avais déjà noté une autre fois. Faut-il qu'on passe la tondeuse chaque fois que je viens ici ! Un peu plus tard, en me rapprochant du périphérique, je comprendrai qu'il s'agit en fait du ronronnement incessant du passage des voitures.
>
> Une femme en basket et sac à dos passe. La croise un jeune homme promenant un petit chien, un bichon, je crois. Je n'aperçois personne sur les balcons filants du bâtiment. Je vois, en filigrane derrière les garde-corps, des masses, des taches colorées, qui évoquent ici un vélo appuyé sur le mur, là une table et des chaises, plus loin un pot de fleurs. Je remarque que contrairement à la dernière fois, sur un des balcons est tendue verticalement une toile violette, qui descend de la sous-face du balcon du dessus jusqu'au garde-corps, masquant complètement la vue. Pendant le confinement, chez moi, nous avons fabriqué un auvent pour nous protéger du soleil sur notre balcon, j'imagine que les habitants de cet

appartement ont pu faire la même chose. Ont-ils voulu aussi se protéger d'un vis-à-vis ? Les bâtiments qui sont de l'autre côté ressemblent à des bureaux.
Une petite fille court sur la promenade en riant. Un instant, nos regards se croisent. Interrogateur, le sien se pose sur mon carnet. Déjà, elle file. Derrière elle court un homme, qui pourrait être tout aussi bien son père ou son grand-père, sans âge. Et les suit une femme, du même non-âge, poussant la trottinette de la petite fille.
Je m'avance vers le bâtiment, je passe sous les arbres du mail et m'arrête devant la grille. C'est au numéro 8. J'entends des pas derrière moi. Je me retourne et croise un regard soupçonneux. Je souris. La jeune femme passe. Dans la deuxième cour, un chat blanc et fauve se faufile entre les hautes herbes de ce qui ressemble à une noue.

GENTILLY, le 25 mars 2021

Dans le mail des tilleuls, la pluie a fait scintiller tout ce qu'elle a touché. En particulier, je remarque pour la première fois le platelage bois, luisant, qui serpente entre les arbres au-dessus de la pleine terre, vers l'entrée de la résidence. Un homme est sorti du bâtiment de la résidence des Aqueducs avec un casque de moto à la main. Il descend le chemin vers le portail et sort. Il n'y a sur le mail qu'une unique moto garée. Pas même un vélo l'accompagne. Il va la prendre, c'est sûr. Il prend son temps. J'avance. Je remarque, en façade, qu'un étroit store noir a été placé à la verticale tout contre une cabane de polycarbonate. Il s'arrête juste au-dessus du garde-corps. Je traverse la route, le portillon, la piste cyclable, le deuxième portillon et me voici sur la promenade. Je fais volte-face. Les nez de dalle métalliques sont étincelants. La lumière s'y fragmente infiniment et projette des halos humides, argentés, qui s'étirent d'un bout à l'autre de la façade.
Les pots de fleurs s'alignent toujours à cheval sur le garde-corps. La véritable cabane de jardin qui a été ajouté sur un balcon ne jure pas à côté des cabanes de polycarbonate. Une guirlande de Noël en forme de stalactites a été accrochée au dernier étage. À l'angle, un mince filet de protection a été installé récemment, peut-être contre les oiseaux. Il ressemble à un voile de moustiquaire

d'ici. À travers le garde-corps, on devine de-ci de-là des séchoirs, des tables et des chaises en plastique blanc. Je remarque pour la première fois un petit bout de balcon au 1er étage qui imite le découpage des balcons filants des étages supérieurs. Les habitants y ont installé un rideau rose à deux pans sur une tringle fixée sur la sous-face du balcon du dessus. Au rez-de-chaussée, à travers la végétation encore trop faible pour masquer les fenêtres — tous les volets roulants sont baissés — on aperçoit un jeu pour enfants.

Derrière moi, un chien jappe. En tournant la tête, je vois en fait quatre ou cinq chiens qui s'élancent derrière une balle de tennis. Leurs maîtres, en petit groupe, les suivent tranquillement. Un petit chien blanc aboie sans s'arrêter pendant qu'un autre, un boxer, attrape victorieusement la balle. Je repense aux deux petits chiots que j'avais vus la dernière fois, se pourrait-il que ce soit l'un d'eux ? Mais parmi ces chiens, un berger m'a repéré et au lieu de poursuivre les autres, il court vers moi joyeusement. Il ressemble à s'y méprendre à la petite chienne noire qui m'avait réclamé des caresses une fois précédente. Le poitrail blanc, les chaussettes blanches. Elle s'arrête à un mètre de moi et s'approche lentement. Je lui tends la main, qu'elle lèche. En la caressant, j'essaie de reconnaître sa maîtresse là-bas, mais je ne la vois pas. Elle repart.

6. Récits d'espaces, opérations de bornage

Pour Michel de Certeau, les dits et récits quotidiens sont eux-mêmes des parcours d'espaces. Les récits organisent les lieux, les relient entre eux, composent des itinéraires et des phrases[44]. Ils permettent le passage d'un lieu à un autre. Ils nous transportent. Les récits sont des pratiques de l'espace et en ce sens appartiennent aux tactiques quotidiennes que Michel de Certeau décrit.[45] Il analyse plusieurs actions narratives qui constituent des pratiques organisatrices de l'espace, comme, nous l'avions brièvement abordé[46], la carte et le parcours. Quand

[44] « chaque jour, ils traversent et organisent les lieux, ils les sélectionnent et le relient ensemble ; ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours d'espace. » CERTEAU, Michel de et Luce GIARD, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, *op. cit.* Page 170

[45] « Tout récit est un récit de voyage, -- une pratique de l'espace. À ce titre, il intéresse les tactiques quotidiennes, il en fait partie (…) »*Ibid.* Page 171

[46] Cf. *supra* page 165

la carte renvoie à l'ordre du lieu, le parcours lui, évoque les actions spatialisantes, les tactiques mouvantes. Il examine également la délimitation et le *bornage*.

Pour lui, les opérations de bornage fondent et articulent les espaces. Par exemple, le bornage d'un terrain, avant d'être dessiné sur un plan, était autrefois établi à partir des récits oraux et des témoignages de gestes comme le fait d'entretenir un fumier ou d'avoir planté un arbre en bordure du champ. Ces opérations de bornage se font par compilation de fragments de récits et conciliation de versions. La description est fondatrice d'espace : la narration orale « ne cesse, labeur interminable, de composer des espaces, d'en vérifier, confronter et déplacer les frontières. »[47]. Le récit est fondateur, en répartissant l'espace par des gestes, des discours d'actions, avant même les discours juridiques. L'usage d'un espace est d'abord acté par son récit, et c'est le récit qui distribuera l'espace et en figera les limites sur le papier. La description est un acte créateur, qui a un pouvoir distributif et une force performative. La description de l'espace crée un théâtre d'actions. À Gentilly, la description que nous faisons des lieux compose elle aussi l'espace. Le fait de répéter la description nous permet d'en définir et d'en vérifier les bords. Elle est fondatrice d'un espace-temps où peuvent advenir des événements, elle crée un théâtre d'actions.

Le récit est donc une opération de bornage et une délimitation. Et même, il autorise l'établissement, le déplacement et le dépassement des limites. Car pour M. de Certeau, « Les bornages sont des limites transportables et des transports de limites »[48]. La limite porte toujours en elle son propre dépassement. Michel de Certeau rapproche ces opérations de bornage dans la narration aux *xoana* grecques : des statuettes rusées qui bornent l'espace tout en se déplaçant elles-mêmes. La répartition de l'espace qu'elles composent est alors mouvante. C'est le geste même de fixer une délimitation qui la rend mouvante.

Ces statuettes bornes ressemblent à d'autres bornages transportables. Dans *L'ombre, le seuil, la limite*,[49] Antoine Grumbach nous fait découvrir les pratiques autour de l'*erouv* dans la tradition juive. Il se trouve que le jour de shabbat il est interdit de transporter des objets hors de l'espace privé. Mais la culture juive est

[47] CERTEAU, Michel de et Luce GIARD, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, *op. cit.* Page 181

[48] *Ibid.* Page 189

[49] GRUMBACH, Antoine, *L'ombre, le seuil, la limite: réflexions sur l'espace juif*, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2007.

aussi une culture du détournement de la règle et selon l'interprétation, la limite peut être transportée, décalée pour que l'on puisse agir dans l'enceinte qu'elle décrit. Ainsi, l'*erouv* désigne une clôture, réelle ou symbolique, autour d'un quartier juif. Cette limite est fragile : un fil de fer ou un bout de bois l'exprime sommairement. Elle peut même se résumer à un pain au milieu d'une cour pour circonscrire dans le même espace privé les appartements attenants. La déplacer suffit à agrandir l'espace intérieur. En disposant un pain à une certaine distance des habitations, on peut étendre l'espace de la ville et voyager le jour de shabbat. La limite est d'une certaine manière performative et l'espace est redistribué au gré des actions de bornages. Les limites territoriales dépendent moins de la propriété que des gestes qui performent ce territoire. Ces opérations de bornages sont aussi des tactiques pour s'accommoder de la loi du lieu et, à l'occasion, la transgresser.

À Gentilly, les habitants de la résidence des aqueducs investissent de leurs gestes le mail du tilleul qui la borde. Leurs actions débordent de l'enceinte close par la haute grille et se répandent sur le mail et la promenade. L'espace de jeu que les enfants inventent, les stations sur les bancs avec les courses, les gestes qui accompagnent les entrées et sorties, etc. tout cela forme des intrications spatiales d'usages qui déplacent constamment les limites de la résidence. Il serait naïf de penser que la délimitation de la résidence se réduit à la limite parcellaire quand, à l'observation, on constate qu'une multitude d'usages domestiques se retrouvent aux abords. Ce sont bien ces gestes qui donnent un statut particulier à cet espace, intermédiaire. Les limites spatiales des balcons aussi se brouillent quand un store ou une tringle à rideaux est ajouté au-dessus du garde-corps. L'intérieur et l'extérieur s'interpénètrent par la liberté que prennent les habitants vis-à-vis des règles du lieu. Ils en déplacent discrètement les limites.

Les opérations de bornage font partie des pratiques urbaines, de cet art de faire rusé qui fait d'un lieu un espace vécu. La description des espaces et des usages est un acte de bornage d'un territoire parce qu'elle détermine les limites d'usages, elle distribue l'espace. Les opérations de bornage comme les *xoana* ou l'*erouv* organisent aussi l'espace. Elles performent sa délimitation. Il est donc question de gestes plutôt que d'ordre. Et *de facto*, les limites s'en trouvent transportables. Ces opérations, ces actes racontés font territoire, avant même la propriété.

*

Ainsi nous avons relevé, dans nos récits, des pratiques singularisantes, discrètes, répétées et organisatrices d'espace. Même si elles ne sont pas la justification du processus de quotidienneté, elles s'inscrivent petit à petit dans les habitudes. Elles émergent malgré l'ordre du lieu, marquent la singularité (ou le style) de l'usager et elles redistribuent l'espace selon un agencement nouveau. Ce sont des gestes, des actes qui fabriquent un territoire, au-delà de la règle et des frontières.

Cette question des gestes qui territorialisent, nous allons la transposer vers le concept de ritournelle, pour essayer de comprendre exactement ce qui territorialise et déterritorialise les milieux.

B. La ritournelle, expressivité du territoire

Nous avons vu dans la partie précédente que les pratiques de l'espace peuvent s'apparenter à des tactiques. Ruses mouvantes de l'accommodation, elles prennent forme lorsque l'on saisit une occasion pour créer une rupture instauratrice (instauratrice d'une nouvelle habitude). Ces tactiques appartiennent au quotidien, à son processus dialectique de familiarisation de l'étranger, et n'échappent donc pas à sa dimension répétitive. Elles sont aussi des gestes qui, à travers leur répétition circulaire, fondent et articulent les espaces. Ces espaces vécus sont antérieurs à l'espace ordonné et conçu. Ces différents aspects que l'on retrouve dans les pratiques décrites peuvent peut-être se trouver unifiés dans un concept singulier : la ritournelle.

C'est ici que nous allons aborder plus précisément la notion de ritournelle. Celle-ci a été initiée par Félix Guattari[50] avant d'être largement développée dans un chapitre de *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Nous nous appuierons donc principalement sur ce chapitre (*Plateau 11 : 1837 - de la ritournelle*)[51], en nous aidant également des différentes lectures qu'en font Anne Sauvagnargues dans son article « Ritournelle de temps » et Vinciane Despret dans son livre *Habiter en oiseau*, pour traduire ce concept complexe.[52] Celui-ci va nous

[50] GUATTARI, Félix, *L'inconscient machinique: essais de schizo-analyse*, Fontenay-sous-Bois, Recherches, coll. Encres, 1979. (l'ouvrage comprend un essai consacré à Proust : « Les ritournelles du temps perdu »)

[51] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.*

[52] SAUVAGNARGUES, Anne, « Ritournelles de temps », *érès*, chimères, n° 79, 2013, p. 44-59. ; DESPRET, Vinciane, *Habiter en oiseau*, *op. cit.*

permettre d'aborder un nouvel aspect du concept de passage pour l'habiter : la ritournelle opère des passages du milieu au territoire et du territoire à d'autres formes d'agencements. Qu'est-ce qui donne consistance au territoire ? Qu'est-ce qui fait qu'on s'approprie un lieu ? Quel est le vecteur de cette territorialisation ? Comment passe-t-on d'un milieu quelconque à un territoire à soi ?

Nous nous pencherons sur le rôle de l'expressivité dans la territorialisation. Nous chercherons à comprendre comment, dans la répétition et en rendant expressifs des éléments du milieu, les êtres vivants marquent de leur présence et agencent un territoire autour d'eux. Ces actes de territorialisation, à la manière de performances artistiques, affectent les milieux et leur donnent consistance petit à petit. Nous verrons comment la ritournelle est un passage entre territorialisation et déterritorialisation, vecteur qui permet de passer d'un agencement à un autre.

Les habitants de Bobigny acquièrent au quotidien une certaine habitude des lieux, en même temps qu'ils leur donnent forme. À force de répétition, ils renforcent et sédimentent les parcours et les entrecroisements qui se tissent sur les lieux. Comme ceux de Gentilly, les habitants de Bobigny performent au quotidien leur territoire. Comment expliquer que l'on s'approprie un territoire en même temps que l'on s'en accommode ? Comment nos actes donnent-ils une forme au territoire et le consolident jour après jour ?

1. Qui ne se perd pas à Bobigny ?

> « le propre du labyrinthe, c'est qu'il court-circuite la dichotomie "dehors/dedans". Ou plutôt il maintient ensemble une telle bipolarité : à la fois tout à fait l'un et l'autre. »[53]

À Bobigny, le système de dalles du centre-ville entraîne le piéton dans un véritable dédale dans lequel seuls les habitants retrouvent leur chemin. Cette configuration des lieux invite le passant à errer, l'oblige à se perdre entre les tours. La réhabilitation du quartier tente d'y faciliter l'orientation, d'abord en supprimant certaines dalles et donc leurs escaliers et rampes, leurs niveaux intermédiaires et leurs cheminements labyrinthiques. Ensuite en bariolant les tours et en les numérotant carrément à l'échelle de la façade, dorénavant repérables de loin. Enfin, en désenclavant, en prolongeant les impasses et en ouvrant de nouvelles

[53] MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme: vagabondages initiatiques*, Paris, Table ronde, 2006. Page 99

voies. Pourtant, encore aujourd'hui, nous sommes nombreux à nous perdre à Bobigny. Certes les travaux ne sont pas encore terminés. Mais les habitants, eux, connaissent bien les passages et autres chemins de traverse. Ils se sont finement accommodés aux lieux dans une lente habituation, ce dont les nouveaux venus comme moi manquent cruellement. Comment en même temps que l'on s'approprie un territoire, se rend-on approprié à lui ?

BOBIGNY, le 17 septembre 2019

> Mes pas me mènent inexorablement sur la départementale, l'avenue du président Salvador Allende. Je ne voulais pas me retrouver là, mais pas moyen d'y échapper, je vais encore devoir passer sous les dalles. Le flux incessant des voitures accélère mon pas. Je tente de prendre vers la droite pour rejoindre la préfecture, mais la route ne permet pas le passage d'un piéton. Enfin, je trouve un cheminement piéton qui se perd entre les tours d'habitation. On verra bien où cela mène. Au pied d'un immeuble, un agent de nettoyage municipal me salue d'un regard. Sur un banc, un homme est assis à l'ombre d'un arbre. Je croise plus de gens par ici. Une voie de desserte traverse le parc, dans son prolongement on devine la façade arrière du centre commercial, son accès pour les livraisons. À droite, une rampe mène à une dalle haute. Je l'emprunte. À mi-hauteur, une femme a arrêté un homme pour obtenir des indications. Ne sachant pas, il m'interpelle pour savoir si je suis d'ici. En montant les escaliers, il m'explique que c'est la cinquième personne à lui demander son chemin depuis qu'il est sorti de chez lui, à 500m. Il me demande ce que je cherche. Le grand bâtiment noir de la préfecture, c'est par là-bas, sinon l'OPH est juste de ce côté-ci. Il part dans cette direction. Les boutiques sont fermées sur la dalle, mise à part la pharmacie dont la porte s'ouvre pour laisser sortir quelqu'un. Je contourne le petit bloc de commerce et, entre les tours, la préfecture étend ses longues bandes noires de béton. Je redescends par une autre rampe en emboîtant le pas à une femme. Mais il faut encore contourner une tour. Un homme me dépasse « où ça mène ça ? Où ça mène ? ». Ça fait des années qu'il n'est pas venu et ne retrouve plus le chemin. Mais on découvre enfin au détour de la rue la préfecture, on se sourit et il file. Tout le monde semble perdu, ici. C'est un

labyrinthe. Tout contre le bâtiment, il y a un carré de pelouse et trois sculptures blanches au centre. Elle est bordée d'une butte végétalisée. Deux personnes font de la marche rapide autour du rectangle enherbé. Une troisième les suit plus lentement.

BOBIGNY, le 26 février 2020

Je continue jusqu'à une placette, arborant en son centre une petite statue pour tout signalement. Je prends à droite vers les hautes tours, remarquant sur le côté un centre médical qui paraît de la même époque qu'elles. Un cheminement piéton semble s'enfoncer entre les tours, je le suis. Au pied de la première tour, je me dirige vers la droite, j'aperçois la dalle haute. Je vais essayer de trouver un escalier pour y monter. J'hésite un peu, je ne vois pas par où passer. Je contourne une deuxième tour et me trouve enfin face à un escalier. Un premier niveau de dalle m'invite à poursuivre vers une rampe, en contournant un petit massif planté. Quand j'arrive enfin sur la dalle supérieure, la surprise arrête mon pas. Un petit élément bâti au centre de la dalle, regroupant quelques commerces, m'interpelle : sa partie supérieure est noircie et des lambeaux de tôles métalliques laissent à découvert la structure de la façade. Les commerces ont été la proie des flammes récemment, c'est certain. Aucune intervention apparente n'a été réalisée pour l'instant. Les boutiques semblent fermées. Je m'avance sur la dalle et apercevant une passerelle vers l'hôtel de ville, je me dirige vers elle. Mes yeux se posent sur le graffiti peint sur un édicule technique de la dalle : les lettres AMOUR sont écrites en blanc sur fond rouge. En approchant de la passerelle, j'hésite. Ne devrais-je pas continuer vers le nord pour voir où la dalle s'arrête ? Une petite femme âgée remarque immédiatement mon doute et avec empressement me propose son aide. Décidément, j'ai l'impression que les habitants ont l'habitude des gens perdus ici. Elle m'indique la passerelle, et je l'emprunte avec docilité. Celle-ci franchit le boulevard Lénine et se termine sur la dalle de l'Hôtel de Ville, où nous retrouvons un vieil homme assis sur un banc en demi-cercle et d'autres fumeurs au soleil. Je descends la rampe pompier le long de l'avenue Salvador Allende et prend le commencement de l'avenue Karl Marx. La salle Pablo Neruda au rez-de-

chaussée de la mairie s'ouvre sur une place déserte. C'est la place Yitzhak Rabin et Yasser Arafat. En la longeant, j'arrive au feu. Une camionnette blanche s'arrête précipitamment à mon niveau et la vitre se baisse. Un homme me demande son chemin. Il cherche à livrer une maquette à la mairie, rue du chemin vert. Je lui montre le bâtiment de la mairie, je ne sais pas où est la rue, on en vient à la conclusion que le meilleur à faire est encore de faire le tour et de revenir sur l'avenue Salvador Allende. Il repart en trombe, peu satisfait de ma réponse. Je traverse la rue en face de la sente Daniel Mayer, dans laquelle je poursuis mon chemin. En longeant l'école, je retrouve le calme que j'y avais ressenti la première fois. Un couple me croise. Une pluie fine a succédé au soleil. De véritables giboulées ! En sortant de la sente, je contourne l'école, décidée à retourner vers la préfecture. Un chemin entre les tours monte vers une énième dalle. Je monte encore, la route passe en dessous. Je redescends une rampe puis un escalier sur le côté, qui m'amène tout contre le centre commercial dans un espace arboré que je connais déjà. Enfin, j'arrive devant la sombre préfecture. Je reconnais l'affiche d' ALTAREA COGEDIM déjà aperçue une fois précédente.

À Bobigny, les habitants ont dû se brancher sur un agencement singulier et activent le territoire. Ils se sont appropriés ces espaces en arpentant les dédales entre les tours, en apprenant à les connaître. C'est d'autant plus flagrant dans les récits que, compte tenu de la complexité du système de dalles, l'étranger s'y perd immédiatement. On pourrait dire qu'ils se sont conformés au lieu autant qu'ils l'ont conformé à eux-mêmes.

Arpenter l'espace c'est remplir progressivement le lieu de sa présence. Et ce faisant, on marque le territoire et le territoire nous marque : il y a une sorte d'incarnation du territoire dans l'expression. Le territoire peut se lire à travers toutes les traces d'expression visibles dans l'espace public, que l'on peut également relever dans nos récits. Nous allons le voir, la ritournelle se rapproche d'une expression performative et artistique de l'habiter.

2. Le concept de ritournelle de G. Deleuze et F. Guattari

Avant de poursuivre, rappelons que la figure de la ritournelle que nous cherchons à construire dans ce chapitre doit nous permettre d'explorer un aspect de la condition passante de l'architecture. Celui-ci a trait aux pratiques quotidiennes et aux gestes de l'habiter qui, dans la répétition, fondent et articulent les espaces. Encore plus, et nous le remarquons à travers les récits, la répétition de ces actes donne à voir le territoire, ces actes expriment le territoire. À Gentilly, les gestes répétés, tournures et détournements expriment le processus de l'habiter et reconfigurent les limites de l'espace. À Bobigny, les habitants, à force de répétition, s'habituent aux lieux en même temps qu'ils leur donnent une consistance. Ils les marquent de leur présence et de ce fait agencent un territoire autour d'eux. Le récit, au fil des visites successives, nous familiarise avec les lieux, et nous donne un aperçu de cette lente et répétée performance de l'habiter qui affecte le territoire et le rend expressif. C'est cela que le concept de *ritournelle* déployé par Gilles Deleuze et Félix Guattari va nous permettre d'approfondir. Nous verrons que la ritournelle, en tant qu'acte de territorialisation, est un vecteur, un passage, pour passer d'un agencement à un autre, pour se territorialiser sur un agencement ou sur un autre. Par conséquent, nous pourrons dire que ces gestes de l'habiter, ces actes de territorialisation qui fondent et expriment le territoire sont des passages.

La répétition

Voyons d'abord ce que le concept de ritournelle nous apprend de la répétition. Le terme ritournelle vient de l'italien *ritornello*, composé de *ritorno,* « retour », et de son suffixe diminutif *-ello*, qui renvoie à l'idée de petitesse. Le terme *ritorno* vient lui-même du verbe latin *tornare* « tourner, façonner au tour »[54] auquel a été ajouté le préfixe itératif *ri-*. La répétition d'un mouvement circulaire prend avec la ritournelle la forme d'une petite phrase mélodique reprise en boucle. La ritournelle, ce court motif mélodique qui se répète dans un morceau de musique, est davantage une question de rythme que de cadence. En effet, la répétition qui constitue la ritournelle n'est pas nécessairement régulière, elle n'a pas l'homogénéité du temps abstrait et objectif (comme un métronome). Elle est plutôt

[54] Comme le terme *tournure*, cf. page 261

rythmée, sur un plan sensible, habité. Comme le dit Anne Sauvagnargues[55], la ritournelle stabilise et transforme la chanson comme une habitude consoliderait ou donnerait consistance à un milieu. En revanche lorsque la répétition est hermétique et devient rengaine, la ritournelle s'appauvrit et se ferme. La répétition est alors à comprendre comme devenir. En effet, la répétition se stabilise à travers des ruptures et des crises, elle se consolide par mutation et vacillement précaire : une habitude a d'abord été prise comme coupure, comme départ, avant de se stabiliser, de se consolider dans une apparente permanence. C'est dans la dualité du temps, entre rupture et durée, que la répétition est devenir. La répétition porte en elle la possibilité de ruptures, de nouveaux arrimages en devenir. Cela peut faire penser aux répétitions dans les contes de Charles Perrault. Dans *La Barbe Bleue*, par exemple, le dialogue final n'est fait que de répétitions, et pourtant il transforme l'histoire, par de légères différences dans la répétition. « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? »[56] Cette courte phrase reprise comme un refrain et sa réponse apportant la variation dans la répétition font finalement advenir le dénouement en différant la mort de l'héroïne et en laissant du temps aux personnages extérieurs pour intervenir[57]. La répétition est ici aussi un devenir. Elle engendre la différenciation, la variation.

Cette idée de répétition comme devenir n'est pas étrangère à ce que nous avons déjà identifié dans nos récits, à partir de Michel de Certeau ou Bruce Bégout. En effet, la répétition des habitudes stabilisant, consolidant le milieu, mais aussi pouvant se fermer et devenir rengaine rappelle les caractéristiques du processus de quotidianisation, exposé par B. Bégout, processus qui tente perpétuellement de familiariser l'étrangeté du monde et peut parfois se refermer dans la routine.[58] Aussi, le fait que la répétition se stabilise à travers des ruptures rappelle, quant à lui, l'occasion (*kairos*) à saisir chez M. de Certeau et son principe de rupture instauratrice : l'étrangeté de l'occasion rend possible l'avènement d'une situation

---

[55] SAUVAGNARGUES, Anne, « Ritournelles de temps », art. cit. Page 47

[56] « La sœur Anne monta sur le haut de la tour ; et la pauvre affligée lui criait de temps en temps : « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? » Et la sœur Anne, lui répondait : « Je ne vois rien que le soleil qui poudroie, et l'herbe qui verdoie. » (…) » Charles Perrault, Contes de ma mère l'Oye, Librio, 2008

[57] Sur ce sujet, voir : Christine Rousseau, « L'art de la Répétition dans les contes de Perrault et trois contes de Mme d'Aulnoy : le rameau d'or, l'oranger et l'abeille, le mouton. » Mémoire de Maîtrise en Lettres Modernes – Littérature Française, Université de Nantes, juin 1999.

[58] Cf. *supra* page 268

favorable.[59] Entre rupture et durée, la répétition dans sa dimension temporelle permet des variations et des transformations.

Ici, la figure de la ritournelle ne concernera pas seulement un motif sonore, mais aussi les composantes motrices, gestuelles, visuelles présentes dans le milieu et chez l'individu. Pour G. Deleuze et F. Guattari, elle n'est pas exclusivement humaine : ils illustrent leur propos avec des chansons d'enfant et des chants d'oiseaux sans distinction. Ce serait plutôt le propre du vivant.

Agencement

Nous allons le voir, la figure de la ritournelle serait un agent de territorialisation, un geste qui fait territoire. Mais elle serait aussi un vecteur de déterritorialisation. La déterritorialisation est un concept que G. Deleuze et F. Guattari développent également au fil de leur ouvrage *Mille plateaux*[60]. Rappelons-le, dans la figure de la marge nous avons appréhendé les êtres et les choses en tant que multiplicités d'éléments agencés entre eux, et en relation avec d'autres agencements. Vinciane Despret résume la déterritorialisation comme le fait de défaire un *agencement* pour se brancher sur un autre. Défaire une manière d'être territorialisé pour se reterritorialiser selon d'autres agencements. Territorialiser, c'est « entrer dans un agencement qui territorialise celui qui y entre »[61].

a) La Ritournelle

Pour G. Deleuze et F. Guattari, la ritournelle est un agencement territorial, de la même manière que les chants d'oiseaux marquent leur territoire. La ritournelle est un passage de territorialisation et déterritorialisation. Elle présente trois aspects simultanés :

1) La ritournelle peut être un moyen d'organiser un centre vacillant au milieu du chaos : par exemple, la chansonnette qu'un enfant chante dans le noir pour se rassurer fait centre au milieu du chaos et « abrite » l'enfant. On passe d'un état perçu comme chaotique et inquiétant à une esquisse de territoire, d'habitation qui se stabilise. La ritournelle chantonnée est un abri fragile, mais transportable. Elle permet de passer du chaos à un début d'ordre dans le chaos. Ce passage du chaos

[59] Cf. *supra* page 260

[60] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.*

[61] DESPRET, Vinciane, *Habiter en oiseau*, *op. cit.* Page 108

à un seuil d'agencement territorial est, selon G. Deleuze et F. Guattari, un *infra-agencement*.

2) La ritournelle peut aussi recouvrir l'organisation spatiale d'un chez soi. Les forces du chaos sont alors maintenues à l'extérieur. « il a fallu tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace limité. »[62] Il ne s'agit plus de déterminer un centre, mais d'organiser un espace limité, enceint, à partir de composantes diverses. On installe autour de soi une allure stable : un chez soi. Cette organisation de l'agencement, G. Deleuze et F. Guattari l'appellent un *intra-agencement*.

3) Maintenant, on entrouvre le cercle, on laisse entrer quelqu'un dans son chez-soi. On s'ouvre à l'improvisation, en rejoignant le monde. Une brèche permet une échappée. On sort alors de l'agencement territorial pour se brancher sur d'autres agencements à partir des composantes de passage ou de fuite : c'est un *inter-agencement*.

Riposter face au chaos, organiser un espace, s'ouvrir à d'autres agencements : la ritournelle relève d'un processus de territorialisation, déterritorialisation, et reterritorialisation permanent et simultané. Les ritournelles, qu'il s'agisse d'une chanson d'enfant ou de la parade d'un oiseau, consolident un territoire, et en même temps sont capables, dans une échappée, de résonner avec le milieu et ses nouvelles possibilités en se transformant en de nouvelles ritournelles, de nouveaux agencements spécifiques à chaque individu dans son rapport à son milieu. Elles dessinent pour ces trois agencements des mouvements circulaires : un centre vacillant, un cercle limitant, un cercle entrouvert[63]. Retenons bien ces trois mouvements d'agencements de la ritournelle, l'infra-, l'intra- et l'inter-agencement que Deleuze et Guattari décrivent. C'est parce que le territoire repose sur ces

[62] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.* Page 382

[63] Ce mouvement circulaire dans l'espace nous fait penser au rite de la circumambulation, qui consiste à tourner autour d'un symbole, d'un mausolée ou d'un temple. L'exemple le plus connu est la circumambulation autour de la Kaaba, à la Mecque, dans l'islam, mais la circumambulation existe dans de nombreuses autres religions comme le judaïsme ou l'hindouisme et d'autres croyances. Ces rites de marches circulaires répétées, d'encerclements magiques pourraient correspondre à la célébration de la rotation des astres ou à la mise en contraste entre mouvement et immuabilité. Nous y voyons une pratique d'ancrage qui fait écho à la circularité répétée de la ritournelle. Sur la circumambulation voir FENTON, Paul B., « Le symbolisme du rite de la circumambulation dans le judaïsme et dans l'islam: Étude comparative », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 213, n° 2, 1996, p. 161-189.

mouvements d'agencements que, plutôt que de territoire, nous devrions parler désormais *d'actes de territorialisation*.

Nous pouvons remarquer que le passage entre l'infra- et l'intra-agencement rappelle les opérations de bornages décrites précédemment. Nous avons vu, avec M. de Certeau, que le récit des gestes fonde et distribue l'espace. Nous allons essayer de tenir la comparaison entre le récit de M. de Certeau et la ritournelle de G. Deleuze et F. Guattari. Il est certain que les gestes et leur dimension expressive (leurs *tournures*) seront en jeu ici en tant qu'ils territorialisent les milieux et les individus. Ce sont des actes de territorialisation.

b) Milieux et rythmes

Pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, les milieux glissent les uns sur les autres, passent l'un dans l'autre, ils communiquent entre eux. Le rythme c'est l'entre-deux, entre deux milieux. Il y a rythme dès qu'il y a passage d'un milieu à un autre, communication, coordination entre hétérogènes. Le rythme, on l'a dit, n'est pas la cadence, mais plutôt la variation d'une répétition. Le rythme est inégal, toujours critique, « il noue des instants critiques, ou se noue au passage d'un milieu dans un autre. Il n'opère pas dans un espace-temps homogène, mais avec des blocs hétérogènes. »[64] Le rythme c'est le passage d'un milieu à un autre, lorsque la répétition engendre de la différence, différence rythmique. Les milieux ne sont jamais purs et prennent des fragments des autres.

Mais le territoire n'est pas un milieu. Il est construit avec des composantes de plusieurs milieux et il est marqué par des indices.

> « Le territoire est en fait un acte, qui affecte les milieux et les rythmes, qui les "territorialise". Le territoire est le produit d'une territorialisation des milieux et des rythmes. »[65]

Les actes de territorialisation sont moins une question d'espace que de rythmes : « une question qui se joue dans le régime des intensités et de la temporalité, c'est-à-dire dans le rythme »,[66] souligne V. Despret. Un espace vécu est, pour elle, traversé d'intensités différentes.

---

[64] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.* Page 385

[65] *Ibid.* Page 386

[66] DESPRET, Vinciane, *Habiter en oiseau*, *op. cit.* Page 120

c) Matières d'expression et style

Et même – et c'est là que la pensée de G. Deleuze et F. Guattari est saisissante – il y a territoire lorsque les composantes de milieux ne sont plus seulement fonctionnelles, mais deviennent expressives : « Il y a territoire dès qu'il y a expressivité de rythme. »[67]

Par exemple, la couleur d'un oiseau est fonctionnelle si elle est liée à un type d'action (sexualité, agressivité…), mais elle devient expressive quand elle acquiert « une constance temporelle et une portée spatiale qui en font une marque (…) territorialisante, une signature. »[68] La couleur du plumage n'est alors plus seulement une qualité fonctionnelle, mais elle est expressive et prise dans un agencement. Ces qualités organiques ou empruntées aux milieux deviennent expressives non pas pour leurs propriétés essentielles, mais en tant qu'elles sont déterritorialisées vers un agencement : une qualité lambda prélevée dans le milieu devient la marque d'un agencement, elle prend sur elle la marque d'un territoire. Par conséquent nous avons une philosophie qui pense « l'écologie de nos modes d'habitations par lesquels nous tricotons de l'espace et du temps, non abstraitement, mais dans les marques, les bâtis et les sentiers, les parures et les tatouages, les cris et les claquements de bec, toutes ces bulles composant par interférence, sans être mesurées sur un rythme unitaire. »[69]

Le chant de l'oiseau étend les limites du corps de l'oiseau, il en est l'extension : « l'oiseau est chanté par son chant »[70] dirait V. Despret. Aussi, l'espace chanté fait territoire. Le chant incarne un territoire : il marque un territoire et le territoire en retour transforme le chant.

Il y a acte de territorialisation quand un vivant agence des matières d'expression pour consolider son chez-soi : il crée une certaine façon d'habiter un milieu en le transformant en territoire. Cette manière d'habiter (signature, style) opère par un ensemble de signes, de matières d'expression (sons, couleurs, odeurs, gestes …)

C'est donc la marque qui fait le territoire, c'est l'expressivité. Par la territorialisation, les composantes de milieux sont devenues des marques expressives. De nombreuses thèses plaçaient l'agressivité à la base du territoire,

---

[67] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.* Page 387

[68] *Ibid.* Page 387

[69] SAUVAGNARGUES, Anne, « Ritournelles de temps », art. cit. Page 59

[70] DESPRET, Vinciane, *Habiter en oiseau*, *op. cit.* Page 124

mais ici, elles sont réfutées. Ce n'est pas la fonction qui crée le territoire, puisqu'elle est déjà territorialisée. Ce qui territorialise, c'est le devenir-expressif dans l'émergence des matières d'expression.

Matières d'expression, art et appropriation

Ce devenir, cette émergence expressive est à rapprocher de l'art. « Le territoire serait l'effet de l'art. »[71] Pour G. Deleuze et F. Guattari, la propriété est d'abord artistique. Elle est d'abord pancarte, affiche, borne avant d'être un espace délimité : j'aime une couleur, j'en fais ma pancarte, celle-ci donne de la consistance à un territoire, j'appartiens à ce territoire, c'est le mien. L'expressif est premier et le possessif en est la conséquence. Cela remet en question la notion même de propriété. Il n'y a pas d'abord un territoire propre, comme point de départ, mais il est plutôt le résultat d'un marquage. Ici, nous ne pouvons manquer de souligner l'analogie avec la pensée de Michel de Certeau. En effet, nous avons vu que les actions de bornages, tels que récits de gestes ou performances de limite, distribuent l'espace avant même la propriété. Les limites dépendent davantage des gestes performatifs et de leur tournure que de la loi du lieu et de son système de propriété.[72] Cette condition territoriale inverse le rapport de force entre le lieu propre et les tactiques des usagers que M. de Certeau a mis en exergue. Elle renforce la légitimité des expressions du territoire par les usagers avant la propriété. Ici, toute matière d'expression – qu'elle soit geste, couleur ou sons – est donc appropriative. Ces qualités expressives dessinent un territoire, elles ne sont pas la signature d'un sujet, mais bien d'un territoire. Elles forment de manière hasardeuse un domaine. L'art brut en serait l'exemple parfait : quand le facteur Cheval accumule des cailloux et construit son palais, pierre après pierre, il fait de chaque caillou ramassé une matière d'expression, de chaque geste de glanage, une ritournelle, et de l'ensemble agencé, une demeure. « De n'importe quoi, faire une matière d'expression. »[73] Pour G. Deleuze et F. Guattari, l'art n'est pas la spécificité de l'humain. La ritournelle est la mélodie territorialisée, car devenue expressive.

Pour Vinciane Despret, l'espace coopte des modes d'attention, il contient des forces que les actes de territorialisation activent. L'appropriation du territoire est plutôt comprise dans le sens de rendre propre à soi, de développer « une manière

[71] DESPRET, Vinciane, *Habiter en oiseau*, *op. cit.* Page 110

[72] Cf. *supra* page 273 et suivantes

[73] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.* Page 389

d'habiter qui *métamorphose l'agencement de l'être et de l'espace dans le temps*. »[74] Ici, l'appropriation n'est pas le fait de s'approprier quelque chose, mais le fait d'approprier à, de faire exister en propre : l'être approprie son existence à de nouvelles dimensions. Ainsi, pour V. Despret, se territorialiser consiste à conformer un lieu à soi tout en se conformant à lui : « Ce qui veut dire que l'on est territorialisé tout autant qu'on territorialise. »[75] Dans ces actes de territorialisation on transforme l'espace non en sien, mais en soi, on construit une forme d'intimité avec le lieu.

> « Mais l'oiseau qui arpente fait encore autre chose, il dessine à l'encre invisible une toile dense au-dessus de l'espace progressivement rempli de sa présence. »[76]

Style

La signature, faite des matières d'expressions agencées les unes par rapport aux autres, va définir un style. Il exprime le rapport du territoire avec le milieu intérieur des impulsions (de l'individu) et avec le milieu extérieur des circonstances (de l'environnement). En effet, les matières d'expression peuvent, en s'agençant les unes avec les autres, superposer des impulsions internes pour constituer des *motifs territoriaux*. Mais elles peuvent aussi former des contre-points par rapport aux circonstances du milieu externe : des *contre-points territoriaux*. L'expression a toujours une autonomie par rapport aux impulsions internes et aux circonstances externes, une originalité.

> « les motifs et les contre-points territoriaux explorent les potentialités du milieu, intérieur et extérieur. »[77]

Il n'est plus question de pancartes qui marquent un territoire, mais de motifs et de contre-points qui expriment dans des rythmes et des mélodies les rapports du territoire avec des impulsions internes et des circonstances externes. Les marquages se sont déterritorialisés. Ce ne sont plus des signatures, mais un style, articulé, harmonisé. L'autonomie de l'expression des motifs et contrepoints a permis un autodéveloppement stylistique, dissocié du territoire.

---

[74] DESPRET, Vinciane, *Habiter en oiseau*, *op. cit.* Page 120

[75] *Ibid.* Page 121

[76] *Ibid.* Page 123

[77] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.* Page 391

La définition d'un style dans l'expression du territoire nous rappelle la structuration d'un style dans l'énonciation piétonnière développée par Michel de Certeau.[78] En effet, nous avons vu que l'ensemble des gestes d'un individu constitue des *tournures* spatiales, à la manière de tournures de phrases et que ces énonciations piétonnières sont marquées d'un style, d'une certaine manière, d'un certain rapport au monde. C'est ici que l'étymologie commune de *tournures* et de *ritournelle* se révèle fructueuse.[79] La figure de la ritournelle est manifestement attachée aux gestes et à leurs tournures, aux manières de faire, aux styles que ces gestes définissent, à l'art de tourner et détourner les éléments du milieu pour en faire des matières d'expression singularisantes. Le territoire est alors le lieu de ces innombrables passages. Et l'architecture, en tant que processus d'organisation du monde, prend son principe dans les ritournelles de l'habiter. Les matières d'expressions, ces marques territorialisantes, se développent en motifs et contre-points et dans le même temps réorganisent les fonctions et regroupent les forces du milieu. Les matières d'expression sont libres à la variation, et le territoire « surgit dans une marge de liberté du code »[80]. La territorialisation est un facteur qui donne la possibilité de se différencier, avec une marge de liberté dans l'expression. Un acte de territorialisation qui fait d'un élément quelconque une matière d'expression singulière, ouvre un passage pour changer d'agencement, pour se territorialiser (ou, nous le verrons, se déterritorialiser et se reterritorialiser ailleurs). Nous essaierons de comprendre comment la condition passante de l'architecture tient aussi dans ces passages en acte vers de nouveaux agencements stylistiques.

d) Mouvement de déterritorialisation

Ainsi par la territorialisation, nous passons des milieux à un territoire, des rythmes fonctionnels au devenir-expressif du rythme, des fonctions de milieux aux fonctions territorialisées. « Il s'agit moins d'évolution que de passage, de ponts, de tunnels. »[81]

---

[78] Cf. *supra* page 261

[79] Sur l'étymologie commune de ritournelle, tournure, ou encore détours, (du latin *tornare* « tourner », « façonner au tour ») cf. *supra* page 261.

[80] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.* Page 396

[81] *Ibid.* Page 397

Les qualités expressives, esthétiques (ou matières d'expression) sont appropriatives dans la mesure où elles sont des passages qui vont de composantes de milieu à des composantes de territoire. Pour G. Deleuze et F. Guattari, le territoire est un *lieu de passage :* il est la première chose qui fasse agencement et déjà il est en train de passer dans d'autres agencements. La constitution d'un territoire (infra-agencement, pancartes) parle déjà de son organisation interne (intra-agencement, motifs et contre-points). Et son organisation interne appelle aussi à d'autres agencements possibles (inter-agencements) : ce sont les multiples passages de la ritournelle.

> « La ritournelle va vers l'agencement territorial, s'y installe ou en sort. En un sens général, *on appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux* (il y a des ritournelles motrices, gestuelles, optiques, etc.). »[82]

Ainsi donc, à partir de Deleuze et Guattari et Despret, nous pouvons avancer que l'infra-agencement territorialise des fonctions et des forces (sexualité, agressivité, grégarité…) en tant que matières d'expression et les transforme en les territorialisant. Dans l'intra-agencement, les fonctions sont agencées, territorialisées. Toutes sortes de composantes hétérogènes tiennent ensemble. Ce « tenir-ensemble » d'éléments hétérogènes soulève la question de la consistance : un ensemble flou prend de la consistance pour faire territoire. L'inter-agencement est le passage, le basculement dans un autre agencement. Une fonction territorialisée peut prendre assez d'autonomie pour former un nouvel agencement. Elle est en voie de déterritorialisation (elle trace une ligne de déterritorialisation) pour passer à un autre agencement indépendant. Par exemple, en tant qu'expression, la même couleur de plumage d'un oiseau (qui avait été prise comme matière d'expression dans un agencement territorial) cesse d'être territoriale pour entrer dans un nouvel agencement de parade amoureuse. Pareillement, un même geste répété comme marque d'un territoire peut prendre une autonomie et se déterritorialiser vers un agencement social.

Les matières d'expressions sont les vecteurs de la déterritorialisation-reterritorialisation. Elles sont la composante de passage d'un agencement à un autre, un convertisseur d'agencement. Elles participent au mouvement incessant

[82] *Ibid.* Page 397

de l'intra-agencement à des inter-agencements en nous faisant passer d'un agencement territorial à d'autres types d'agencements.

La ritournelle est le vecteur déterritorialisant. La ritournelle serait alors aussi le passage-vecteur d'« architecturalisation », en tant qu'acte d'expression. Le passage serait expressif : c'est un acte d'expression, avec sa tournure et son style, qui opère un passage vers l'habiter et entre l'habiter et l'architecture. Des passages incessants et expressifs configurent un chez-soi, le mettent en relation avec un ailleurs et ainsi architecturent notre monde.

Ce mouvement de déterritorialisation qui parcourt le territoire opère par une série de décrochage-raccrochage.

> « Un territoire est toujours en voie de déterritorialisation, au moins potentielle, en voie de passage à d'autres agencements, quitte à ce que l'autre agencement opère une reterritorialisation (quelque chose qui "vaut" le chez-soi) »[83]

Une même composante peut être prise dans l'intra-agencement comme fonction territorialisée et en même temps comme agencement autonome déterritorialisée, dans l'inter-agencement.

e) La consistance

La composante la plus déterritorialisée, le vecteur de déterritorialisation, soit la figure de la ritournelle assure la consistance de l'agencement. Elle fait tenir ensemble. D'un ensemble flou à sa consolidation, il n'y a pas de suite linéaire, mais des densifications, des intensifications : la consolidation opère en intercalant, en creusant des intervalles et en articulant. Elle ne vient pas après, mais c'est elle qui crée le territoire consistant. « Densification provisoire, et non commencement abstrait »,[84] dira A. Sauvagnargues. Selon G. Deleuze et F. Guattari, l'architecture, art de la demeure et du territoire, opère par consolidation. Ces consolidations ne sont pas des réparations après coup, mais des parties constituantes de l'ensemble. Les œuvres musicales ou littéraires ont une architecture : il ne s'agit pas d'imposer une forme à une matière, mais d'élaborer un matériau de plus en plus riche, de plus

[83] *Ibid.* Page 402

[84] SAUVAGNARGUES, Anne, « Ritournelles de temps », art. cit. Page 59

en plus consistant. L'architecture fait tenir ensemble des hétérogènes sans qu'ils cessent de l'être.

Ceci étant dit, il nous apparaît à présent évident que l'architecture comme art de la demeure et du territoire est une ritournelle. Elle n'est pas seulement la somme de savoirs constructifs, mais elle est douée d'expression, elle agence l'espace et fait tenir ensemble. Elle territorialise et ce faisant elle produit des styles qui peuvent se déterritorialiser vers d'autres milieux et d'autres époques. L'architecture tiendrait cette nature de l'habiter lui-même. L'habiter, constitué par tous les gestes de territorialisation, vient avant l'architecture et celle-ci en est la formalisation.[85]

L'agencement territorial est un consolidé de milieu, d'espace-temps et la ritournelle opère avec les trois facteurs de la consolidation (intercales, intervalles, articulations)[86]. Les matières d'expressions doivent en ce sens rendre possible la consistance. Elles entrent dans des rapports internes formant motifs et contre-points, elles font style. Les éléments d'un ensemble flou se consolident, prennent de la consistance et ont alors des effets (organiser les fonctions, regrouper les forces).

L'ensemble est hétérogène : un son pris comme matière d'expression coexiste avec un geste, une couleur, ou encore le son d'un autre animal. Alors l'organisation des matières d'expression en motifs et contre-points entraîne une prise de consistance, qui capture un ensemble sons-couleurs-gestes-etc. La consistance se fait nécessairement d'hétérogène à hétérogène parce que les hétérogènes qui coexistaient ou se succédaient sont maintenant pris les uns dans les autres, par la consolidation de leur coexistence et de leur succession[87]. Il en résulte un « opéra machinique », qui réunit les ordres, les espèces et les qualités hétérogènes.[88]

Cet opéra qui fait la synthèse des hétérogènes, V. Despret l'illustre avec l'écoute mutuelle des oiseaux. Dans le même espace, chaque oiseau occupe une fréquence différente et ne couvre pas le chant de ses voisins par le sien. Ils s'écoutent les uns

---

[85] Sur le bâtir qui appartient à l'habitation voir HEIDEGGER, Martin, *Batir, habiter, penser*, dans *Essais Conférénces*, *op. cit.*

[86] Ici, Deleuze et Guattari font référence à la théorie de la consolidation développée par Dupréel cf. DUPREEL, Eugène Gustave, « Théorie de la consolidation: Esquisse d'une théorie de la vie d'inspiration sociologique », *Revue de l'Institut de Sociologie*, n° 3, 1931.

[87] cf. DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.* Page 407

[88] *Ibid.* « Ce que nous appelons machinique, c'est précisément cette synthèse d'hétérogènes en tant que telle. En tant que ces hétérogènes sont des matières d'*expression*, nous disons que leur synthèse elle-même, leur consistance ou leur capture, forme un "énoncé", une "énonciation" proprement machinique. » Page 408

les autres et forment à partir de toutes ces matières d'expression hétérogènes un chant polyphonique.[89]

Ainsi, l'architecture fait également tenir ensemble des matières d'expressions hétérogènes en agençant des motifs et des contrepoints, en consolidant leur coexistence et leur succession. Ceux-ci peuvent ensuite acquérir une autonomie et se brancher sur d'autres agencements, ouvrir de nouveaux passages selon leur développement stylistique. L'agencement territorial n'est pas séparable des lignes de déterritorialisation, des passages et relais vers d'autres agencements. Les ritournelles de passage s'enchevêtrent, hétérogènes et multiples, dans nos modes d'habitations, nos usages, nos corps, prenant la forme d'un style, d'une signature.

Pour résumer, le territoire prend de la consistance en acte : on parle d'actes de territorialisation. Il s'agit de prendre des composantes du milieu et de l'individu et de les activer en tant que matières d'expression. La territorialisation consiste en l'agencement de matières d'expression dans des rapports de motifs et de contrepoints. Ces actes, expressifs, définissent, par leurs motifs et contrepoints, un style. Celui-ci relève d'un art de faire territoire dont l'habiter et l'architecture comme puissance configurante d'agencements font partie. La territorialisation crée de l'art, l'expression est la condition à notre ancrage dans un territoire, à son appropriation. Les matières d'expression cooptées et agencées par l'acte de territorialisation peuvent prendre une autonomie par rapport à l'agencement et se brancher sur un autre, ouvrant le territoire à d'autres formes d'agencement. Le territoire n'est en somme que passages de territorialisation et déterritorialisation perpétuelles, pris dans un mouvement de déterritorialisation. Et l'architecture, en tant que configuration de la demeure et du territoire et consolidation de la coexistence des hétérogènes, opère par ces ritournelles et ces passages.

f) Performance territorialisante

Les matières d'expression sont des activateurs de puissance, elles transforment des forces latentes du milieu en un agencement déterritorialisé : le mouvement de territorialisation fabrique de l'art. Vinciane Despret apporte une dimension supplémentaire à ces matières d'expression : une dimension sociale. En effet, pour les êtres sociaux, comme les oiseaux (ou les humains), les actes de territorialisation sont aussi sociaux. Le territoire est comme un théâtre, traversé

[89] DESPRET, Vinciane, *Habiter en oiseau*, *op. cit.* Page 180

d'intentions spectaculaires, il est un mode d'apparaître. Nous ne manquerons pas de souligner encore la proximité de la pensée de la ritournelle avec celle de M. de Certeau : les opérations de bornages aussi créent un théâtre d'actions, notamment la description des espaces lorsqu'elle rend possible l'avènement de situations et d'événements en fondant un espace-temps. Ici, le théâtre est traversé d'intentions, et les interactions sont théâtralisées. Le territoire, selon Vinciane Despret, intensifie le rapport aux autres en créant une périphérie, et donc des voisins. Car le territoire, c'est aussi marquer ses distances, maintenir une distance critique avec son voisin, une distance rythmique (ce que je possède c'est ma distance). Sur ces limites, il se passe beaucoup de choses : c'est là que se performent les rapports sociaux. Le territoire permet une théâtralisation de ces jeux limitrophes, sans cesse rejoués. Des drames ordinaires.

> « Les territoires n'existent qu'en actes. Ce qui revient à dire qu'ils sont objets de performance, à la fois au sens théâtral et au sens où leur existence doit être performée. Ce sont ces performances qui "affectent" le territoire et en font un espace affecté, un espace traversé d'affects. »[90]

Ces performances, en tant qu'effectuations de gestes, agissent dans le monde en même temps qu'elles prennent une forme ; elles activent le territoire. On pourrait les appeler des *performances territorialisantes*. Ce sont des ritournelles gestuelles et interactionnelles. Elles naissent de la répétition du geste et des habitudes du corps agissant et percevant parmi les autres.

À cet égard, Vinciane Despret renvoie à la définition performative du social de Bruno Latour. Pour lui, une société n'est pas un cadre social dans lequel les individus s'insèreraient, mais un contexte dans lequel des liens se créent et deviennent sociaux. « Les acteurs ne cessent de définir, pour eux-mêmes et pour les autres, ce qu'est leur société. »[91]

La société est donc toujours en train de se faire, elle n'est pas figée. Les sociétés humaines auraient la particularité d'avoir des outils de simplification, comme les institutions ou les contrats, pour stabiliser certains aspects des rapports sociaux. Mais la société reste inventive. On l'a vu, les besoins, les pulsions, les fonctions n'expliquent pas à elles seules le territoire, et le territoire est une invention qui transforme ces fonctions et ces pulsions en les rendant expressives.

---

[90] *Ibid.* Page 144

[91] *Ibid.* Page 148

L'architecture, dans son expressivité, donne une forme aux rapports humains, elle invente des formes en même temps qu'une société, de la même manière que le territoire serait une forme qui façonne des manières sociales.[92]

*

L'inventivité des performances territorialisantes, dont il est question ici, nous la rapprochons aussi de celle des habitant·es, des usagers qui singularisent leurs espaces avec M. de Certeau. Une inventivité dans les liens sociaux, dans les appropriations au territoire, aux lieux, qui alimente un mouvement de déterritorialisation. Cette inventivité que G. Deleuze et F. Guattari qualifient d'artistique est une condition du vivant. Elle fait partie de la caractérisation de notre manière d'habiter le monde. Autrement dit, à travers l'habitude et la répétition (ritournelle) on rend expressives des composantes et des fonctions du milieu en une composition artistique qui nous territorialise.

À Gentilly, les habitants se sont territorialisés dans la résidence des aqueducs et à ses abords. À Bobigny, les habitants se sont territorialisés dans le quartier de tours et de dalles. Ils ont, par leurs gestes quotidiens, rendu expressives les composantes de cet environnement. De ces infimes accommodations du milieu pour composer leur existence, ils en ont fait un territoire en actes, qui territorialise celui qui y entre. Dans la ville on peut essayer de pister ces gestes, ces actes de territorialisation. Les lignes de désir dans le parc font apparaître les trajets habituels. Ce sont les marques des passages, des actes et des affects qui traversent l'espace. Le graffiti en tant que signature est la trace d'un passage, et plus encore il exprime un rapport au monde singulier. On l'identifie et l'on identifie le lieu qui le porte. À la lecture de mon texte, une personne a reconnu le graffiti AMOUR de Bobigny, elle le connaissait et l'associait à des souvenirs sur cette place haute.

Le récit est lui-même une ritournelle, une matière d'expression vectrice de territorialisation. Avec Michel de Certeau nous avons vu que la description était une opération de bornage qui installe un théâtre d'actions. La ritournelle de la même manière instaure un centre, avant de borner une enceinte et d'y agencer,

[92] Nous ne développerons pas davantage la dimension sociale de la performativité de l'habiter. Nous renvoyons néanmoins les lecteur·ices à l'ouvrage de E. Goffman sur la mise en scène de la vie quotidienne, qui propose une analyse des interactions interpersonnelles en constituant des catégories à partir du vocabulaire dramaturgique. GOFFMAN, Erwing, *La mise en scène de la vie quotidienne, tome 1 : la présentation de soi*, n° 1, Paris, Ed. de Minuit, 1996.

dans l'intra-agencement, des composantes et des fonctions. Elle agence un théâtre performatif. La description territorialise.

Nous-même, pour essayer de nous accoutumer aux lieux, de nous les approprier ou plutôt pour nous territorialiser sur ces lieux, nous avons entrepris de faire de leurs composantes des matières d'expressions. J'ai agi dans cet environnement, j'y ai passé du temps, je l'ai parcouru, je l'ai décrit à plusieurs reprises, j'en ai fait le récit répété, d'abord pour m'accrocher à une parcelle de territoire dans le chaos de l'espace inconnu, ensuite pour l'organiser et le comprendre, enfin pour dégager une certaine autonomie dans l'écriture et me brancher sur d'autres agencements.

Dans l'habiter, l'appropriation est secondaire : elle vient après l'expressivité. En rendant expressives des composantes de milieux et des composantes internes, on crée des motifs et des contrepoints rythmiques qui donnent de la consistance au territoire et nous y inscrit. C'est ce qui constitue nos manières d'habiter le monde.

C. Conclusions sur la ritournelle

Pour faire varier sous nos yeux la figure de la ritournelle, nous avons eu besoin de quelques détours. D'abord, nous avons appréhendé ces pratiques plurielles qui font la ville, les tactiques mouvantes et discrètes qui se superposent à l'ordre du lieu et le marquent d'une singularité. À Gentilly, nous avons tenté d'épuiser un lieu pour décrire ces pratiques. Celles-ci déplacent les limites, recomposent et distribuent l'espace. Ce sont des tactiques *traversières* qui s'infiltrent dans l'ordre de la planification architecturale et urbaine et le débordent. Elles *détournent* le plan et l'ordre, et improvisent librement. Elles dessinent individuellement un style, une *tournure*, et collectivement des *usages*. Ensuite, nous avons vu qu'elles ne sauraient être uniquement l'effet du quotidien, mais qu'elles participent d'un autre processus. Nous avons vu que la quotidianisation agit à travers ces tactiques par la répétition circulaire des gestes pour domestiquer l'étrangeté du monde et l'incorporer au familier. Dans cette lutte interne de familiarisation, l'altérité persiste : une réserve résiduelle de contingence offre des occasions de changements. Bien que sédimentée par l'habitude et la répétition, la plasticité du quotidien permet donc l'expression créative de son individualité pour se distinguer, à travers les pratiques spatiales quotidiennes. Celles-ci sont *singularisantes*. Ces gestes, ces tournures agissent sur l'espace. Nous proposons de les inscrire dans le processus de territorialisation, au même titre que la

ritournelle. À Bobigny, les habitants aussi performent leur quartier. Ces gestes redessinent les limites des espaces, territorialisent les milieux et les rythmes, agencent des composantes et des fonctions qui parfois s'autonomisent dans d'autres agencements déterritorialisés.

Avec la ritournelle, l'habiter est affaire d'expressivité, d'expression « artistique ». C'est d'abord par son caractère répétitif et cyclique que la ritournelle faire advenir la variation. Elle est le vecteur d'un agencement territorial. Elle comporte trois aspects simultanés : l'infra-agencement, soit la constitution d'un centre vacillant au milieu du chaos, l'intra-agencement, soit l'organisation interne d'un chez-soi et l'inter-agencement, soit l'ouverture à d'autres agencements. L'acte de territorialisation affecte les milieux en agençant ses composantes. La ritournelle opère des passages de l'infra-agencement à l'intra-agencement et vers l'inter-agencement. L'infra-agencement territorialise les composantes et les fonctions du milieu pour en faire des matières d'expressions. Celles-ci sont alors le vecteur de la territorialisation. D'une composante quelconque du milieu, on en fait une marque, une signature. Dans l'intra-agencement, il y territorialisation quand un être vivant agence des matières d'expression pour consolider un chez-soi. Les composantes territorialisées (ou matières d'expression) sont alors agencées ensemble malgré leur hétérogénéité, donnant de la consistance au territoire. Le territoire est incarné par une certaine manière d'habiter le milieu. Lorsque les composantes de milieux sont rendues expressives, il en émerge des motifs et des contrepoints, un style et seulement après, comme conséquence, une appropriation. Avant d'être une question de *propriété*, la territorialisation est donc d'abord une question d'*expression*. Cette expressivité est condition de nos manières d'habiter. En effet, la territorialisation opère avec un certain style qui signale une certaine manière d'habiter. Et l'on est territorialisé autant qu'on territorialise. Enfin, dans l'inter-agencement, le style s'autonomise et se déterritorialise. Alors, une matière d'expression territorialisée peut prendre de l'autonomie et passer dans un autre agencement : elle se déterritorialise pour se brancher sur un autre agencement, c'est l'inter-agencement.

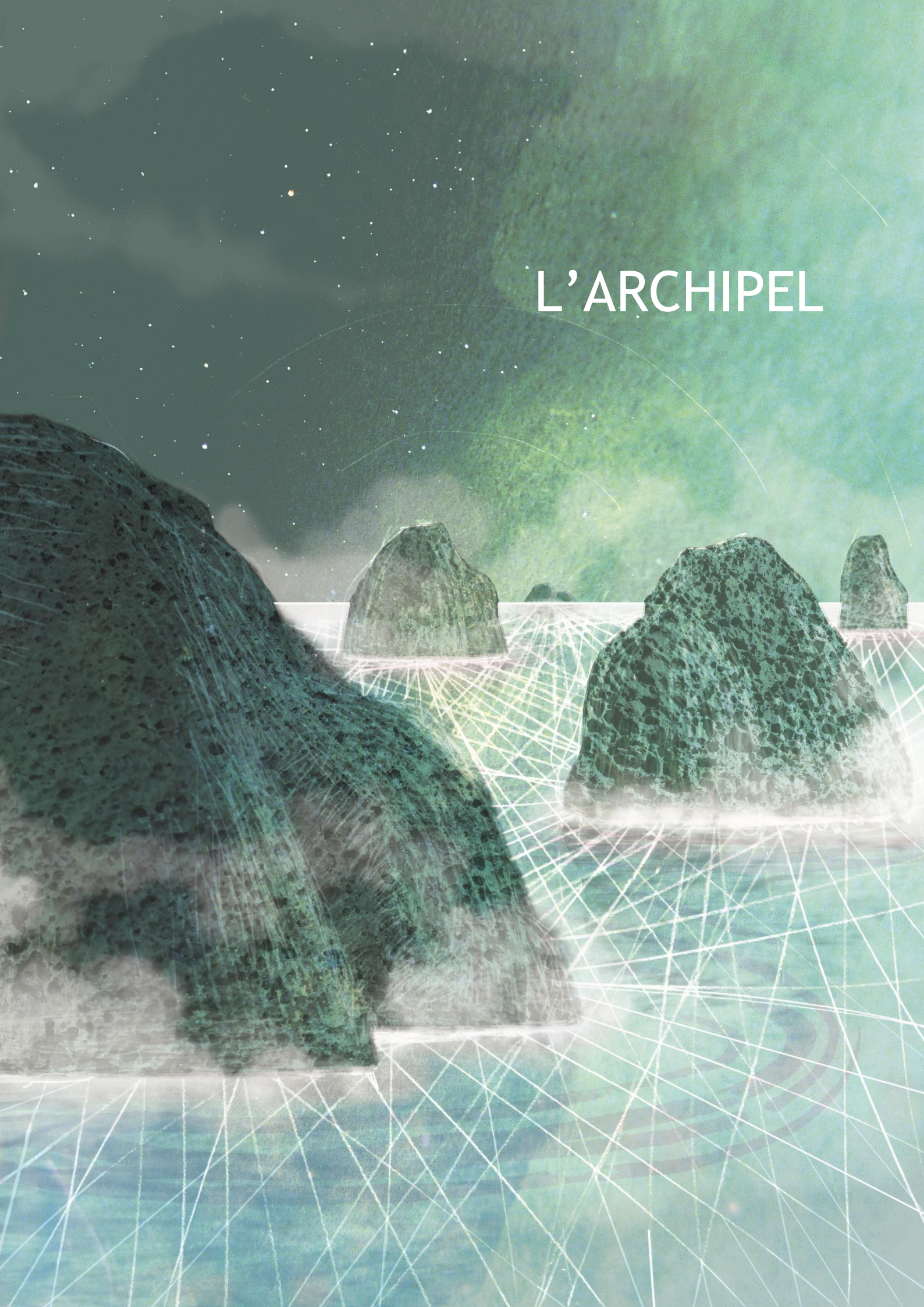
Finalement, le territoire est un lieu de passage, perpétuellement en passe de se déterritorialiser et se reterritorialiser. La ritournelle (motrice, gestuelle, sonore, visuelle, etc.) en est le vecteur territorialisant. Comme l'architecture, elle fait tenir ensemble des éléments hétérogènes, consolidant leur coexistence dans une synthèse, un opéra machinique. Elle laisse aussi la possibilité d'une échappée vers un autre agencement. L'architecture consolide la coexistence des hétérogènes par

des ritournelles, ces matières d'expression qui font passer d'un agencement à l'autre.

Ainsi, les gestes qui rendent expressives des composantes quelconques, qui activent le territoire sont en quelque sorte des performances territorialisantes, et le territoire est performé avant d'être approprié. D'un point de vue social, apparaît une dimension performative de cohabitation, de voisinage.

L'architecture et l'habiter, l'avers et le revers d'une même médaille, sont entrelacés dans la ritournelle. L'architecture, art de la demeure et du territoire, donne de la consistance à l'expressivité de l'acte de territorialisation. Le territoire est traversé de passages, de gestes territorialisant, qui pour chacun relèvent de manières singulières de passer. La condition passante de l'architecture a alors affaire à l'expression de ces actes d'habiter, ces actes d'expression du territoire. L'architecture en tant que processus d'organisation du monde peut, dans sa dimension de l'habiter, agir par la répétition de gestes, rendant expressives des composantes du milieu et de l'individu, fabriquant des ritournelles, qui territorialisent, donnent de la consistance au territoire et se déterritorialisent vers d'autres agencements. Le territoire est un lieu de passages : des ritournelles, passages incessants et expressifs, configurent et architecturent notre territoire.

Si la figure de la ritournelle met l'accent sur la répétition circulaire (ou cyclique) de gestes pour fonder le territoire et en même temps ouvrir des passages vers d'autres agencements, la figure de l'archipel nous entrainera vers la relation comme ouverture radicale à l'altérité, où le lieu doit faire identité avec d'autres imaginaires.


L’ARCHIPEL

CHAPITRE V.
L'ARCHIPEL

Cette dernière figure est particulière. À la fois, elle alimente la pensée que nous sommes en train d'élaborer sur la condition passante au même titre que les autres figures, et elle renseigne la structure même de notre argumentaire que nous avons voulu *archipélique*. C'est la forme que prend notre analyse qui répond en écho à cet aspect de la condition passante. Cette interpénétration du fond et de la forme est la justification même de notre démarche exploratoire et aussi son effet.

L'objectif de ce chapitre est d'explorer la relation, comme condition passante de l'architecture, et ce à travers la figure de l'archipel. Nous le verrons, la figure de l'archipel renvoie aux interrelations enchevêtrées, aux relations rhizomatiques ouvertes.[1] Nous chercherons à comprendre en quoi cet aspect particulier de la notion de relation, figurée par l'archipel, et appliquée à l'identité d'un lieu, nous inviterait à faire identité dans le rapport à l'altérité et à ouvrir le lieu à d'autres imaginaires. Nous chercherons à établir qu'une condition d'architecture peut être la relation comme ouverture radicale à la multiplicité de l'altérité pour ouvrir les imaginaires. Cette dernière figure du passage prolongera notamment l'ouverture de la figure du seuil[2] (et sa dialectique entre l'intérieur et l'extérieur) cette fois-ci dans un rapport à la multiplicité. Elle clôturera provisoirement notre exploration de la condition passante de l'architecture.

Le terme « archipel » était à l'origine le nom de la mer Égée : on l'appelait la mer de l'Archipel. Cette mer étant elle-même constellée d'îles, le sens a glissé vers une désignation plus générique. Étymologiquement, l'*archipel* signifie donc d'abord

[1] Nous ferons le rapprochement entre le concept de rhizome chez G. Deleuze et F. Guattari et le concept d'identité-rhizome chez E. Glissant pour mieux comprendre la figure de l'archipel telle que développée par E. Glissant.

[2] On notera que la mer comme élément inhabitable de Michel Haar étudiée dans la figure du seuil diffère de la mer archipélique que nous allons développer ici. Il n'est plus question d'une mer inhabitable sur le seuil de laquelle nous vivons l'exil de l'être, mais ici c'est une mer qui relie poïétiquement les îles, qui met en relation les singularités entre elles et avec le reste du monde.

une mer parsemée d'îles, non pas un groupe d'îles. Dans ce premier sens, l'accent est mis sur la continuité de la mer, tandis que dans le deuxième, c'est la discontinuité des îles qui est mise en avant. Dans l'archipel d'Édouard Glissant, la mer lie plus qu'elle ne sépare. Dans un monde diffusé en archipels, ces diversités dans l'étendue « pourtant rallient des rives et marient des horizons ».[3]

Par analogie, il désigne tout groupement irrégulier de choses semblables. Mais si l'on s'attache à ce premier sens de mise en relation, on peut aussi le transposer aux lieux et aux projets. Le lieu, en instaurant un ici et un maintenant, fait le lien entre des histoires disparates, plurielles. Il supporte la toile de nos interrelations, il relie les individus dans une sorte d'intertextualité rhizomatique. La rencontre, le partage et l'échange construisent une créolisation du monde. « Le lieu fait lien »[4]

Il s'agit ici de cabotage d'île en île. C'est très proche de la vision du nomade de G. Deleuze et F. Guattari dans *Mille plateaux*,[5] où le nomade voyage à l'intérieur du territoire, dans une expansion par le milieu, dans un espace lisse. Dans ce chapitre, nous aurons à cœur d'expliciter les concepts deleuziens de *rhizome* et de *nomadologie* pour mieux comprendre ceux d'*archipel* et de *Relation* d'Édouard Glissant, qui nous apparaissent comme un nouvel aspect de la condition passante à explorer.

Dans les récits de Bobigny comme dans ceux de Gentilly, au début, je suis étrangère au lieu, mais très vite je me fais happer par lui, par l'enchevêtrement de mon histoire personnelle avec celle des autres, avec celle du lieu. Éprouver les interrelations qui nous attachent à un lieu, serait-ce cela appartenir à un lieu ? À Bobigny, nous verrons qu'un souvenir nous a permis de retisser une toile d'interrelation sur le lieu. Il m'est devenu familier par l'entrecroisement de ce souvenir avec mes visites sur le site. À Gentilly, nous allons le découvrir, la rencontre avec les femmes de l'association *Femmes solidaires* bouleverse radicalement mon rapport au lieu. L'intrication de mon histoire personnelle avec leurs engagements quotidiens, mais aussi avec les transformations urbaines en cours devient un véritable récit, en faisant des hasards et événements hétérogènes

[3] GLISSANT, Édouard, *Traité du tout-monde*, n° 4, Paris, Gallimard, coll. Poétique, 1997. Page 31

[4] MAFFESOLI, Michel et TACUSSEL, Patrick, *Notes sur la postmodernité: le lieu fait lien*, Paris, Félin ; Institut du monde arabe, 2003.

[5] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.*

une nécessité narrative.[6] Dans un télescopage des récits, les histoires débordent les unes vers les autres, bien que chacune soit singulière. Chaque fois, des liens surprenants se sont tissés entre différents protagonistes par les lieux racontés.

De la même manière, mon implication dans le projet de Bezons se matérialise au fur et à mesure que les interrelations entre les acteurs se définissent et que chacun s'engage dans le processus. Une constellation d'individus, agissant selon le rôle qui leur est attribué, s'interconnecte autour d'un même projet. Des rapports de force polarisent cette constellation et orientent le court du processus. Celui-ci est alors pluriel, ambivalent, voire disparate, mais il forme un ensemble non totalisant qui tient pourtant ensemble par l'élaboration d'une forme finie.

A. Souvenirs de Bobigny

Qu'est-ce qu'appartenir à un lieu veut dire précisément ? Serait-ce ressentir les interrelations qui nous arriment à ce lieu et qui en même temps nous mettent en relation avec une multitude d'autres lieux possibles ? À Bobigny, l'espace d'un instant je me suis sentie en familiarité avec son parc. Et pour cause, j'y étais déjà venu sans le savoir et son souvenir m'est revenu une fois sur place. Le parc me reconnectait à un souvenir vécu quelques années auparavant, aux personnes que j'y avais croisées, aux parcours que j'effectuais à ce moment, au voyage dans lequel cette escale avait pris place.

BOBIGNY, le 17 septembre 2019

> Je contourne la préfecture, passe sous le porche du restaurant inter-administratif et débouche sur un immense parking, arboré. Je cherche le trottoir. Sur l'avenue Youri Gagarine, rythmée d'arbres et de tours d'habitation, deux coureurs me dépassent. Je me dis qu'il doit y avoir un parc par là-bas et je les suis. Je repasse sous le pont du chemin de fer. L'avenue, avant de serpenter le long du chemin de fer, croise une rue en sens interdit réservée aux véhicules de services. Mes coureurs ont disparu. Sur le côté il y a un chemin de terre qui monte une haute butte végétalisée. J'hésite. Je m'approche, un panneau semble indiquer qu'il

[6] Sur la synthèse narrative d'événements hétérogènes et fortuits cf. *supra* page 91. (RICŒUR, Paul, *Temps et récit : L intrigue et le récit historique*, *op. cit.*)

s'agit bien d'un parc. En haut j'aperçois la silhouette d'une femme. Je monte ce que je pense être un merlon pour protéger le parc du bruit. Mais arrivée en haut, je constate avec surprise que c'est le parc tout entier qui est en hauteur, surélevé de 4 ou 5 mètres par rapport au niveau de la chaussée. C'est une plaine frangée d'arbres qui file vers l'horizon. D'ici on ne voit plus les immeubles alentour. Un homme assis sur un banc à l'ombre me demande une clope. Une femme joue avec son bébé. On perçoit déjà que le terrain redescend un peu plus loin, là où une horde d'enfants encadrée par trois adultes descend en criant la pente. Je me dirige vers eux. Il me dit quelque chose, ce parc. Et ce mât de passerelle à hauban qui se laisse deviner entre les arbres… Mais c'est le canal ! C'est le site de l'édition 2016 de *Bellastock* ! Quelle bonne surprise, je me sens soudain très joyeuse dans ce parc, les souvenirs remontent à la surface. La passerelle en arc de cercle descend jusqu'à la rue, de l'autre côté du canal. Là-bas, les lieux ont changé, des constructions ont vu le jour depuis. C'est une ZAC. Mais de ce côté-ci, je retrouve la déclivité du terrain, la piste cyclable du quai, l'allée d'arbres hauts. Sur le bord du chemin, un panneau déraciné exhibe ses petits massifs de fondations en béton. Il est écrit en lettres rondes : « L'été du canal ». C'est l'événement annuel de Bobigny dans lequel s'inscrivait le festival. Au matin nous avions retrouvé un étudiant endormi enroulé dans son duvet juste sous cet arbre. Sous mes pas, la passerelle ondule. Il me semble qu'on s'amusait à la faire bouger, la sensation d'être sur la mer me revient en mémoire. Là sous cet arbre, il y avait une construction temporaire. Et là-bas aussi sur le bord du canal. De l'autre côté, il y avait une grande structure d'échafaudages. Aujourd'hui il n'y a plus aucune trace visible de cet événement. Je suis surprise de retrouver le dessin de l'espace public qui lui n'a pas changé. Il me rappelle la soirée que l'on a passé ici, nous l'avions complètement investi. Je reste un peu là, à regarder le canal, appuyée sur le garde-corps de la passerelle. Cet été-là, on était passé ici, pour retrouver des amis, voir les constructions en cours, apprécier l'ambiance du festival, pour une journée et une nuit, avant de monter vers Calais puis Bruxelles. Jamais je n'aurai pensé revenir ici un jour.

Je rebrousse chemin, me perds entre les arbres. Tiens, je ne me rappelais pas cette partie du parc. Je n'avais pas non plus conscience des hauts et nombreux

immeubles en arrière-plan, quand j'y suis venue pour la première fois, et pour cause on ne les voit quasiment pas d'ici. Un alignement de colonnes me trouble. Oui, ça je m'en souviens. Soudain j'ai le sentiment de faire partie du paysage. J'y ai vécu quelque chose, il y a longtemps. J'y ai des souvenirs. Même insignifiantes, ce sont mes impressions vécues que réactive ce lieu. J'ai la fugace impression de ne plus être totalement étrangère à ce territoire. Je profite de ce petit moment de félicité, que le hasard m'a apporté.

Il est temps de retourner à la station *Bobigny Pablo Picasso*. En retournant sur mes pas, je trouve un escalier plus praticable que le petit chemin de terre par lequel j'étais monté. Les coureurs que j'avais perdus tout à l'heure avaient dû passer par là. De retour dans l'avenue, je prends à gauche sur la rue Carnot pour rejoindre le métro. Le flux de personnes se densifie à mesure que j'approche. Je capte des bribes de conversations. Depuis la gare routière, le bâtiment de l'hôtel de ville découpe indéfectiblement sa silhouette de dentelle, en partie masquée par le logo vert et jaune du Macdonald.

Cette anecdote illustre les connexions multiples et hasardeuses qui peuvent s'opérer dans notre rapport à un lieu. Dans l'espace quadrillé et objectif de la ville, surgissent des souvenirs, du vécu, des relations, qui troublent la représentation qu'on en avait jusqu'alors. Ces connexions imprévisibles font du lieu une trame ou une toile rhizomatique, capable de faire racine avec d'autres agencements. Sous l'ordre du lieu, un rhizome souterrain de relations prolifère. C'est ce que nous nous proposons d'explorer.

B. Le rhizome et la pensée nomade

Au fil de nos recherches, nous nous sommes aperçus que l'*archipel* et le *rhizome* sont les images de deux pensées assez proches, celle d'Édouard Glissant et celle de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Pour développer la contribution de la figure de l'archipel à la construction d'un concept opératoire pour l'architecte de la condition passante, nous commencerons par analyser le rhizome, que l'on comprendra à l'aune de ce que nous avons déjà abordé de la pensée de G. Deleuze et F. Guattari dans les chapitres précédents. Cela nous permettra par la suite d'introduire la figure de l'archipel telle qu'elle a été développée par E. Glissant. De

la même manière, le concept de *nomadisme* de G. Deleuze et F. Guattari nous permettra de mieux comprendre celui de *Relation* d'E. Glissant. Nous utiliserons ce dernier pour comprendre ce qui fait l'identité d'un lieu, et au-delà pour comprendre comment agit l'architecture, dans une perspective de condition passante pour l'architecture.

Nous avons déjà longuement cheminé en compagnie de G. Deleuze et F. Guattari au fil de notre argumentaire. Afin de construire plus précisément un concept de condition passante pour l'architecture, nous allons donc poursuivre l'analyse de leur pensée à partir de deux nouveaux champs de réflexion, développés également par ces auteurs : celle du rhizome et celle du nomade.

1. Rhizome

Un rhizome est la tige souterraine d'une plante vivace. Le gingembre, le bambou ou encore la pomme de terre ont un système rhizomique. Celui-ci pousse plutôt à l'horizontale sous la surface de la Terre et produit des tiges aériennes. Les extrémités du rhizome peuvent donner des tubercules (comme la pomme de terre). Un morceau de rhizome séparé du reste de la plante peut se propager à nouveau, par multiplication végétative.

Dans l'introduction de *Mille plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari développent la notion de rhizome, notamment à propos du livre. Ils commencent par évoquer l'image de la racine unique de l'arbre, à laquelle ils opposent les racines multiples. En effet, la racine-pivot, qui plonge à la verticale dans la terre serait l'image du livre-racine, axé et binaire. Depuis cette racine principale se ramifient des racines secondaires. C'est une structure arborescente. Mais selon G. Deleuze et F. Guattari, cette vision dichotomique –le Un qui devient deux – n'est pas représentative de la nature. La racine dichotome et la racine pivot ne comprennent pas la multiplicité.

Une autre image existe néanmoins : le système-radicelle, le rhizome. Dans le rhizome, il n'y a plus de racine principale, mais une multiplicité de racines qui se développent de manière immédiate et indifférenciée. L'unité de la racine principale a disparu de ce système, mais reste une possibilité. G. Deleuze et F. Guattari proposent de ne pas seulement appeler au multiple, mais de le réaliser concrètement dans le livre-rhizome et dans la pensée rhizomatique. Cette vision correspond mieux à l'idée qu'ils se font du livre : un agencement, une multiplicité

en connexion avec d'autres agencements, à l'image du monde réel.[7]

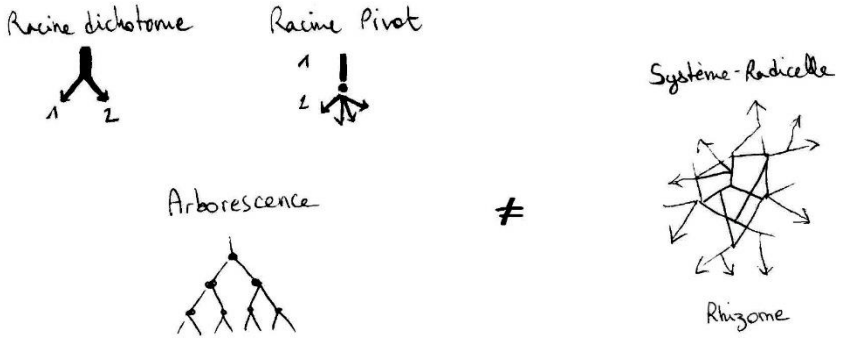


Figure 8 : les différences entre l'arborescence et le rhizome

Pour construire un modèle de pensée, une épistémologie d'un système d'organisation de différents éléments, ils détaillent plusieurs principes du rhizome. D'abord, ils identifient un premier principe : dans un rhizome, un point quelconque est connecté directement avec tous les autres. En cela, il est tout à fait différent de l'arbre, qui a toujours quelque chose de généalogique. Ensuite, ils énoncent un deuxième principe : dans un rhizome, les traits n'ont pas tous forcément la même nature, des régimes de signes divers cohabitent, dans un agencement d'énonciation collective, jamais homogène. C'est ce que G. Deleuze et F. Guattari ont appelé les principes de connexion et d'hétérogénéité.[8] Un troisième principe est celui de la multiplicité, qui n'est ni l'unité ni une pseudo-multiplicité arborescente, mais plutôt des directions mouvantes, des fibres nerveuses, n'ayant ni commencement ni fin, mais toujours un milieu d'où le rhizome pousse et déborde. L'agencement croît dans une multiplicité qui se transforme à mesure qu'elle augmente ses connexions et que des trames diverses se superposent.[9] De ce fait, le rhizome n'est pas un ensemble de points localisés avec des relations biunivoques (univoque et réciproque), mais il n'est fait que de lignes qui prolifèrent et se connectent à d'autres agencements.

[7] Le rhizome se présente sous des formes très diverses, pour le meilleur – avec la pomme de terre, par exemple – ou pour le pire – avec la mauvaise herbe. G. Deleuze et F. Guattari associent le rhizome au règne végétal, mais aussi aux meutes d'animaux.

[8] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.* Pages 13-14

[9] *Ibid.* Pages 14-15

Ensuite, Gilles Deleuze et Félix Guattari énoncent un quatrième principe. Un rhizome (végétal, animal, humain) peut être rompu en un endroit quelconque, il reprendra selon d'autres lignes. C'est le principe de rupture asignifiante. En ce sens, il est anti-généalogique, et agit par prolifération, pour le meilleur et pour le pire[10]. Ils tracent des transversales entre les séries généalogiques différenciées, par ruptures et proliférations. Le rhizome en devenir accepte ainsi la déterritorialisation et la reterritorialisation, il procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre, contagion, prolifération.[11]

Ainsi, le système rhizomatique est acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. Toutes sortes de devenirs sont alors possibles. Le rhizome est fait de toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome. De la même manière, la pensée n'est pas arborescente.

Enfin, G. Deleuze et F. Guattari opposent deux derniers principes : la cartographie et la décalcomanie. Le rhizome ne fonctionne pas sur le principe de l'imitation, de la reproduction et du calque. L'orchidée n'imite pas la guêpe, elle fait directement carte avec, dans le rhizome. Ainsi, la carte, en prise sur le réel, est ouverte, démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples. Le calque, qui imite la carte, donne quant à lui un axe de subjectivation et structure le rhizome, le transformant en schéma réducteur, mais organisé.[12] L'arborescence est ainsi un système hiérarchique qui agit depuis des centres de signifiance et de subjectivation, depuis des éléments sources. Il est possible de passer de l'arborescence au rhizome et vice versa, entre le schéma racinaire transcendant, ascendant et généalogique d'une part et d'autre part un processus immanent, débordant, tuberculaire. Il y a non pas un dualisme, une opposition manichéenne, mais une interaction entre ces deux modèles : l'un est modèle transcendant, tandis que l'autre le renverse comme processus immanent, dans un système qui s'érige et s'enfonce à la fois.[13]

[10] Les hétérogènes font rhizome, de la même manière qu'ils font alliance dans l'involution, comme nous avons pu le voir pour le devenir-animal de la figure de la marge, cf. *supra* page 144.

[11] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.* Pages 16-18

[12] *Ibid.* Pages 19-21

[13] *Ibid.* Page 31

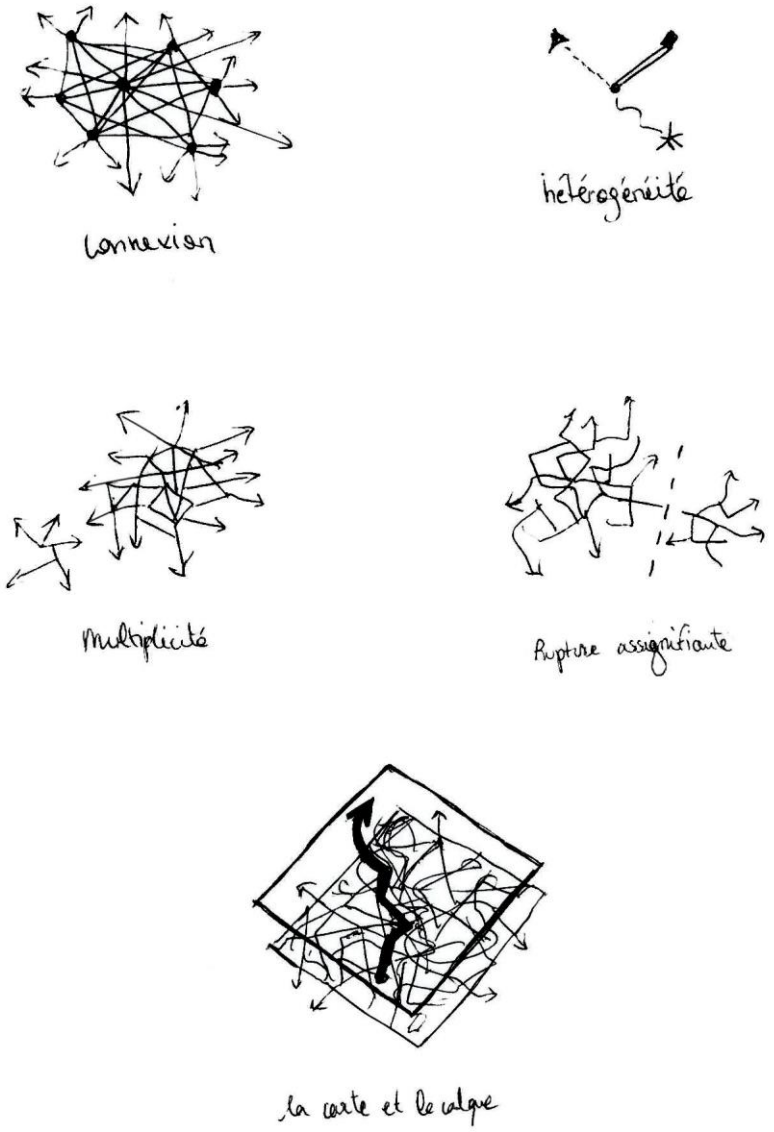


Figure 9 : les principes du rhizome

Qu'en est-il du lieu ? Est-il construit sur le modèle arborescent comme un point nodal dans un réseau hiérarchisé ou est-il un entrelacs de cheminements et de parcours qui font rhizome ?

Tim Ingold[14] différencie en ce sens le terme « réseau » de celui de « texture ». Le premier renvoie au domaine des transports et de communication et reste sur le calque des points interconnectés, tandis que le deuxième, comme la trame ou le rhizome, est davantage un entrecroisement de lignes. Il déplore une position en réseau du lieu contemporain. Nous allons essayer de montrer que le rhizome est toujours là, en dessous.

Si la planification oublie parfois le processus rhizomique qu'elle schématise et qu'elle hiérarchise, il existe bel et bien, sous le calque. À Bobigny on a pu voir que sous l'ordre du lieu prolifèrent des rhizomes de relations interhumaines qui connectent leurs racines à de nouveaux agencements. Le parc trace des lignes entre les habitants de Bobigny qui s'y promène, moi, les personnes que j'avais rencontrées lors de ce festival. Il trace des lignes entre des moments différents de nos vies. Il supporte ces liens et, même, il les fait émerger. Nous allons voir que la nomadologie aussi peut permettre de comprendre ce qui s'est passé à Bobigny, quand dans l'espace quadrillé de la ville surgissait un souvenir.

2. Nomadologie[15]

Gilles Deleuze et Félix Guattari recomposent l'opposition rhizome/racine dans d'autres oppositions, et notamment dans celle entre nomade et sédentaire. L'histoire selon G. Deleuze et F. Guattari a toujours été écrite du point de vue des sédentaires, sous l'angle étatique, et mérite de se voir complétée par une « nomadologie »[16].

Ils interrogent pour cela le principe de la vie nomade. Ils nous rappellent que le nomade a un territoire, qu'il a des trajets habituels d'un point à un autre, mais à l'inverse du sédentaire ces points sont subordonnés aux trajets, comme des relais. C'est l'entre-deux du trajet qui prend toute la consistance, autonome par rapport

[14] INGOLD, Tim et Sophie RENAUT, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*

[15] Nous retrouvons en partie la lecture de la nomadologie de G. Deleuze et F. Guattari que j'ai faite dans mon mémoire de DPEA Recherches, « La condition de passager, récit d'un voyage en train » (*Gerphau*, ENSA La Villette, 2017).

[16] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.* Chapitre « 1227 – traité de nomadologie : la machine de guerre » Page 434-527

aux points relais.[17] Ici, la relation prime sur la position, et c'est ce qui nous intéressera : appréhender le territoire nomade comme un espace de mise en relation nous permettra de mieux comprendre l'archipel, qui lui-même se configure à partir de la relation.

a) Espace lisse, espace strié

Nous allons exposer, à partir des *Mille plateaux*, que le nomade habite un espace lisse tandis que le sédentaire occupe un espace strié. Nous nous intéresserons en particulier aux *multiples passages possibles* entre ces deux formes de l'espace.

Le nomade se distingue du sédentaire, parce que les chemins coutumiers qu'il suit n'ont pas la fonction de distribuer aux hommes un espace fermé, mais bien de distribuer les hommes dans un espace ouvert, indéfini. Le mode de distribution nomade est sans partage, sans frontières. Entre nomade et sédentaire il y a une différence d'espace : l'espace sédentaire et étatique est strié par des tracés, des murs et des clôtures, tandis que l'espace nomade est lisse, seules des lignes se déplacent avec le trajet et s'effacent ensuite. Le nomade habite cet espace lisse, c'est son territoire.

Le nomade est également différent du migrant, justement parce que celui-ci va d'un point à un autre comme principe, alors que le nomade ne relie deux points que par conséquence. Le nomade occupe le territoire. Il ne le quitte pas à l'instar du migrant, mais se distribue dans le territoire, pour y vivre.[18] Le nomade ne se définit donc pas par le mouvement relatif, le déplacement d'un point à un autre, mais au contraire il surgit dans le chemin de l'entre-deux, prenant consistance dans la vitesse, habitant l'intervalle lisse. Le nomade est ainsi le *déterritorialisé par*

[17] « Un trajet est toujours entre deux points, mais l'entre-deux a pris toute la consistance, et jouit d'une autonomie comme d'une direction propre. La vie du nomade est intermezzo. » *Ibid.* Page 472

[18] Il est celui qui ne part pas, celui qui « s'accroche à cet espace lisse où la forêt recule, où la steppe ou le désert croissent, et invente le nomadisme en réponse à ce défi ». *Ibid.* Page 472

excellence, car il se reterritorialise sur la déterritorialisation même, y trouvant un territoire.[19]

L'espace lisse du nomade est rhizomatique, fondé sur un ensemble de relations, dont la variabilité et la multiplicité des directions sont un trait essentiel. Il est localisé, mais non délimité, il croît dans toutes les directions. À l'inverse, l'espace strié, le « global relatif », est limitant et des directions constantes y sont attachées, orientées, divisibles, composables. Les tracés sont figés dans les stries de la terre sédentaire : les divisions parcellaires, les murs, les rails et les routes territorialisent. L'espace strié restreint ainsi l'espace lisse, mais celui-ci résiste dans un « absolu local » qui continue de proliférer.[20]

Ainsi la « nomadologie » que nous proposent G. Deleuze et F. Guattari met en exergue une vision du territoire totalement opposée à la vision sédentaire. Quand l'espace sédentaire est strié de frontières, divisé, partagé, orienté, l'espace nomade est lisse, vierge de tout tracé, et prolifère dans toutes les directions. Quand la vision sédentaire du déplacement s'attache à la primauté des lieux, la vision nomade occupe l'intervalle du trajet, et l'entre-deux prend toute son importance. Quand l'espace sédentaire se fonde sur des positions localisables, l'espace nomade, rhizomatique, se fonde sur des *relations*.[21]

Dans les situations décrites, à Bobigny, Gentilly ou Bezons, l'espace est strié de toutes parts. Mais à force de strier l'espace en tous sens, la superposition intense de mouvements ne finit-elle pas par recréer un espace lisse, à la manière d'une hélice en mouvement qui ne semble plus bouger ? Pour G. Deleuze et F. Guattari, il existe bel et bien des champs de coexistence de toutes ces formes de dominations diverses, qui passent par les processus incessants de déterritorialisation et de reterritorialisation. Ces processus sont des passages entre l'espace lisse et l'espace strié.

---

[19] « Le nomade est là, sur la terre, chaque fois que se forme un espace lisse qui ronge et tend à croître en toutes directions. Le nomade habite ces lieux, il reste dans ces lieux, et les fait lui-même croître au sens où l'on constate que le nomade fait le désert non moins qu'il est fait par lui. Il est vecteur de déterritorialisation. Il ajoute le désert au désert, la steppe à la steppe, par une série d'opérations locales dont l'orientation et la direction ne cessent de varier » *Ibid.* Page 473

[20] *Ibid.* Page 474

[21] Nous soulignerons ici la similitude avec l'antagonisme *occupation/habitation* chez Tim Ingold que nous avons abordé dans la figure de la traversée. En effet, l'occupation renvoie, selon lui, à une domination du territoire quand l'habitation renvoie, quant à elle, au fait d'entretenir des interactions avec son environnement. Cf. *supra* page 165

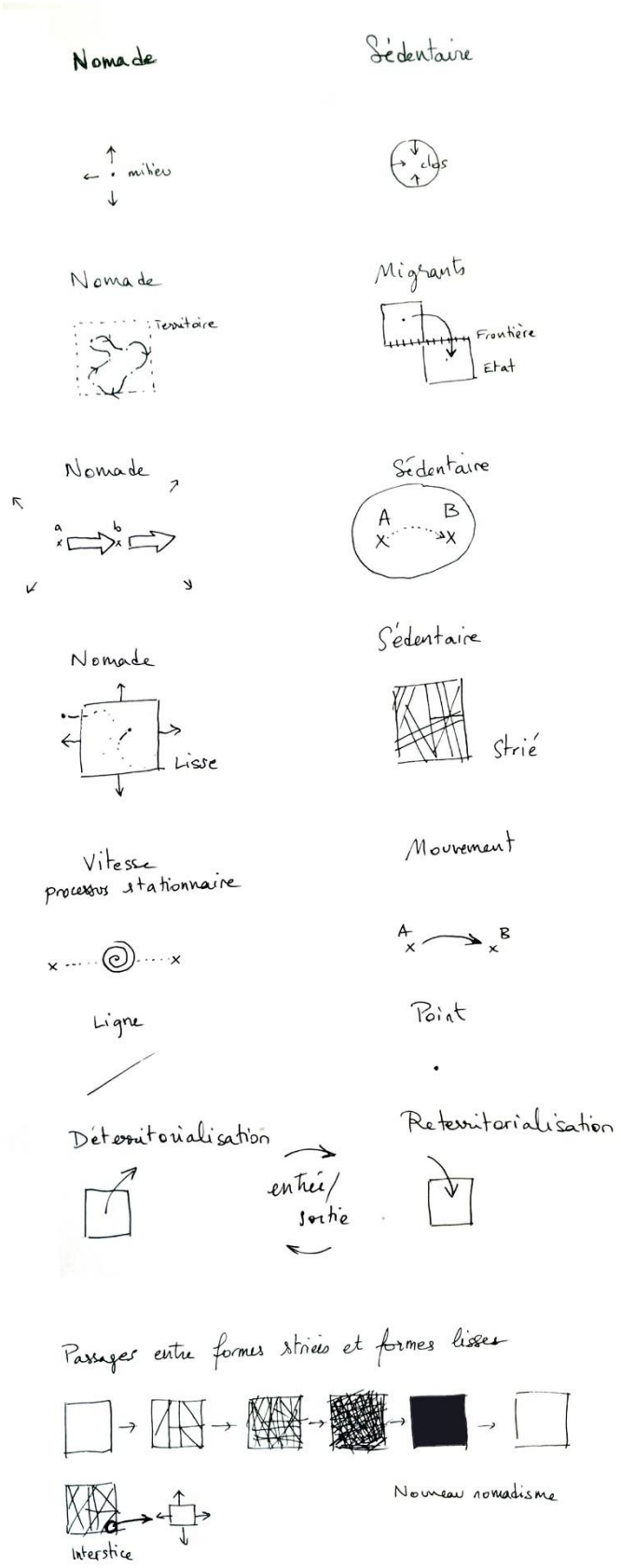


Figure 10 : les différences entre nomade et sédentaire

Constituant de l'espace lisse à partir d'espace strié, se crée un nouveau nomadisme, mais qui ne porte pas forcément le même sens : si le nomadisme peut constituer une puissance alternative, il peut aussi s'apparenter au capitalisme, avec ses organisations multinationales qui débordent les états[22]. Il y a alors un seul marché mondial qui se déterritorialise et se reterritorialise à travers les différentes strates du territoire.

Ce qui justement nous intéresse, ce sont les passages entre les formes striées et les formes lisses de l'espace, ainsi que les combinaisons multiples qui y sont à l'œuvre.

L'espace, sous la contrainte, ne cesse d'être strié. Mais les territoires urbains que nous décrivons regorgent d'espaces lisses qui résistent au striage, dans les interstices. Si le terrain vague que nous avons découvert dans la figure de la marge[23] résiste en tant qu'interstice au striage de la ville, le parc de Bobigny peut aussi s'enrhizomer de nos interrelations pour devenir lisse. G. Deleuze et F. Guattari nous invitent à « habiter la ville en nomade, ou en troglodyte. »[24] Il suffit selon eux de peu de choses pour reconstituer un espace lisse. Bien sûr, ces espaces ne sont pas en eux-mêmes libératoires, mais c'est dans ces espaces que des luttes émergent, que la vie se réinvente, que quelque chose se passe.[25]

À Bobigny, il suffit de peu de choses pour rendre au parc sa trame rhizomatique, faite de souvenirs, de relations interpersonnelles et d'interstices. Imprévisible, l'espace vécu surgit, et avec lui l'espace lisse du nomade, résistant à l'espace quadrillé, strié, de la ville. Le basculement dans cette toile d'araignée d'interrelations opère un passage du strié au lisse qui trouble mon rapport au lieu.

---

[22] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.* Page 481

[23] Cf. *supra* page 142

[24] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.* Pages 624-625

[25] « Comment l'espace ne cesse pas d'être strié sous la contrainte de forces qui s'exercent en lui ; mais comment aussi il développe d'autres forces et dégorge de nouveaux espaces lisses à travers le striage. Même la ville la plus striée dégorge des espaces lisses : habiter la ville en nomade, ou en troglodyte. Il suffit parfois de mouvements, de vitesse ou de lenteur, pour refaire un espace lisse. Et, certes, les espaces lisses ne sont pas par eux-mêmes libératoires. Mais c'est en eux que la lutte change, se déplace, et que la vie reconstitue ses enjeux, affronte de nouveaux obstacles, invente de nouvelles allures, modifie les adversaires. Ne jamais croire qu'un espace lisse suffit à nous sauver. » *Ibid.* Pages 624-625

b) Machines de guerre

Les deux manières opposées de distribuer l'espace proposées par G. Deleuze et F. Guattari sont liées à des modes d'action différents : quand le système sédentaire agit par l'appareil d'état, le nomade, lui, opère par la machine de guerre[26]. Pour illustrer cette différence de mode opératoire, G. Deleuze et F. Guattari opposent le jeu de go – un système nomade qui distribue un territoire dans un espace ouvert – au jeu d'échecs, où l'on retrouve la hiérarchie et les codes du pouvoir et de l'armée dans un espace clos[27].

Pour l'illustrer dans le champ de l'architecture, G. Deleuze et F. Guattari opposent d'un côté le compagnonnage médiéval, mettant en réseau des artisans itinérants allant d'un chantier de cathédrale à l'autre (possiblement menaçant pour le pouvoir) et de l'autre la réponse de l'état, avec la division du travail intellectuel et du travail manuel, sur le modèle gouvernant/gouverné, notamment avec l'apparition de la figure de l'architecte et la disqualification du bâtisseur.[28]

Sur cette base, les auteurs proposent de définir la machine de guerre nomade comme la figure de toutes les démarches alternatives à la pensée dominante. Cette machine résiste, cultive la singularité et la variation, elle est de l'art du camouflage et de la métamorphose[29]. Dans *Machines de guerre urbaines*[30], Manola Antonioli propose d'actualiser ce concept dans certaines pratiques architecturales actuelles, notamment celle où le chantier redevient un lieu de vie et de partage, voire de création. Elle y décèle des manières de faire qui, plutôt que de dessiner un plan hors chantier, déterminé à l'avance, présupposant une vision absolue (du dessus), cherchent à répondre à un « problème-événement », à se confronter aux singularités de la matière et à son imprévisibilité, in situ.

Aujourd'hui encore, la ville échappe à la planification, elle est hétérogène, habitée de « petites machines de guerre urbaines » qui s'inventent et se distribuent dans un espace lisse[31]. Ces tactiques polymorphes impliquent des acteurs qui s'articulent

---

[26] ANTONIOLI, Manola, *Machines de guerre urbaines*, Paris ; Dijon, Loco : Ensa-V ; Ecole nationale supérieure d'art de Dijon, 2015.

[27] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.* Pages 436-437

[28] *Ibid.* Pages 456-457

[29] On notera la similitude avec la pensée de Michel de Certeau, cf. *supra* page 256 et suivantes.

[30] ANTONIOLI, Manola, *Machines de guerre urbaines*, *op. cit.* Page 16

[31] *Ibid.* Page 19

en réseau, en rhizome, relayant ces modes de faire indéterminés et nomades, qui laissent de la place à l'imprévu. Elles agissent sur la dimension éthique et esthétique des milieux habités en repensant le rapport à la nature, en proposant la réappropriation des espaces publics en tant qu'espaces communs et partagés, en réinventant l'architecture ou en pratiquant diverses formes de dérive situationniste. Ces machines de guerre cherchent à créer des passages entre forme lisse et forme striée, dans les interstices.

Ainsi, on peut dire que le nomadisme va plus loin que les tactiques quotidiennes des habitants décrites par M. de Certeau et que nous avons étudiés pour la figure de la ritournelle[32]. Il ne s'agit pas seulement d'adaptation pour s'accommoder de la loi du lieu ; mais de résistance souterraine, nomade, qui interroge pleinement le rôle de l'architecture. De plus, cette résistance est multiple, diffractée en rhizome. Elle opère des passages multiples entre les formes de l'espace, comme le processus architectural.

*

Le nomadisme nous permet de penser l'ambivalence du passage d'un espace strié à un espace lisse, et de comprendre la dialectique du nomade entre la statique et la dynamique, entre l'errance et l'enracinement. Michel Maffesoli, à ce sujet parle d'« enracinement dynamique »[33] pour évoquer cette dialectique de la reliance et de la déliance qui se jouent dans le même temps : on est d'un lieu, on y prend racine, on y crée des liens, mais on désire aussi les dépasser, on les transgresse, on s'évade. L'*enracinement dynamique* du nomadisme serait à l'intersection de l'enclos sécurisant et de l'ouverture au monde, autorisant l'intrusion de l'étrange.[34] L'habitant des mégapoles, s'égarant hors des sentiers balisés, serait un nomade de ce genre nouveau.[35]

Cet enracinement dynamique suppose un lien souple, qui intègre à la fois la valeur de la distance et l'acte de relier.[36] Le nomade oscille alors entre un enracinement ponctuel et un rôle de passeur.

---

[32] Cf. *supra* page 257

[33] MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme*, *op. cit.* Page 87

[34] *Ibid.* Page 88 « entre la fermeture de l'enclos et l'indéfini de la liberté »

[35] *Ibid.* Page 99

[36] *Ibid.* Page 93

Ainsi le territoire est relatif dans le sens où il n'est pas une fin en soi et où il ne vaut que s'il met en relation, s'il renvoie à d'autres lieux : c'est la *mise en relation* de multiples singularités entre elles et avec le reste du monde.[37]

Dans cette ambivalence entre enracinement et errance, quelle que soit sa forme, il s'agit pour Michel Maffesoli de gérer le rapport à l'altérité. Pour lui, tout est relation, mise en relation, reliance avec l'altérité.[38] Nous sommes toujours pris dans notre rapport à l'autre. Et le territoire est poreux, ouvert au monde et aux intrusions de l'altérité.

Comment aborder cette idée de mise en relation ? Ici, l'archipel peut ouvrir une voie pour réfléchir à la reliance, en tant qu'ouverture radicale et multiple au monde. Il relie le lieu au monde entier, il y fait entrer le monde et le fait éclater.

Rappelons-nous la définition originelle de l'archipel, celle de la mer qui relie, plutôt que des îlots séparés. C'est bien la reliance permise par la continuité de la mer qui ouvre le lieu-îlot aux autres îlots et plus largement au reste du monde possible. Nous verrons avec Édouard Glissant que l'archipel, dans son ouverture à l'altérité, propose une vision créative de la relation, une poétique de la relation. La figure de l'archipel explorera ainsi la dimension créative de la relation multiple à l'altérité dans le processus architectural.

C. L'archipel d'Édouard Glissant

Dans un archipel, la mer relie les divers îlots entre eux et les rallie également à l'étendue vaste du monde. Chaque îlot se trouve ainsi en relation avec la totalité des autres îlots possibles sur la planète. La pensée d'Édouard Glissant se laisse comprendre justement à partir de l'archipel caraïbéen, ensemble fragmenté, éclaté d'îles réunies pourtant entre elles par la mer et en dessous par son fond océanique, ainsi que par l'histoire commune de l'esclavage, qui les rallie dans le même temps au reste du monde.

Les Antilles sont multilingues : on y parle le créole, l'anglais, l'espagnol, le français, etc. Leur multilinguisme et leur culture composite viennent de l'histoire de la colonisation et de la traite, une mise en relation violente et tragique des

[37] *Ibid.* Pages 96-97

[38] *Ibid.* Page 161

populations. Pourtant E. Glissant nous invite à considérer le résultat fortuit de cette histoire et à en affirmer une version créatrice. [39]

Une pensée située et en relation avec le tout-monde :

Édouard Glissant conteste toute pensée universelle et absolue, qui se détacherait du monde. Il lui oppose d'abord l'articulation inextricable de la pensée avec le lieu où elle voit le jour. Puisque la pensée est aussi faite de langues et d'imaginaires, elle « s'espace au monde »[40] : elle est située. Le rapport au monde induit par cette pensée est lié à l'imaginaire de chaque peuple comme autant de poétiques diversifiées. Ensuite, ces cultures, toujours en devenir, sont en constante évolution, une coévolution dont les échanges sont imprévisibles voire chaotiques. Édouard Glissant s'intéresse aux imaginaires de ces cultures en tant qu'ils sont mis en relation, c'est-à-dire au dépassement de leur unicité pour fonder leur unité-diversité, ou, pourrait-on dire, leur singularité en partage (lieux et époques). Ce processus dynamique de rencontre et d'interférence entre les cultures, qu'elles soient positives ou négatives, constitue ce qu'il appelle la créolisation. La créolisation est la mise en contact des cultures avec pour résultat quelque chose de nouveau et de totalement imprévisible. Ces interactions sont nombreuses et rapides et leurs résultantes sont imprédictibles. Cette mise en contact de chacun·e avec tout le possible suppose une non-hiérarchie des valeurs. Il faut souligner que pour E. Glissant le monde actuel – parce que nous avons conscience de la finitude d'un monde où il n'y a plus de *terra incognita* à découvrir – est en voie d'archipélisation et de créolisation. Cette poussée se réalise quoi qu'on en pense.

À Gentilly, nous allons suivre les fils que tissent les lieux entre les singularités, nous allons décrire les rencontres et interférences imprévisibles qui émergent d'eux. Ces interrelations multiples alimenteront la figure de l'archipel comme condition passante de l'architecture.

---

[39] ANTONIOLI, Manola, « Le Discours antillais : antillanité et créolisation », *Chimères*, vol. 90, n° 3, 2016, p. 100-110.

[40] GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, coll. Poétique, 1990. Page 13

1. Intrication des histoires personnelles à Gentilly

Les lieux, pris dans l'archipel du monde, ont la faculté de nous arrimer à des relations, ils supportent les entrecroisements de nos histoires, et même ils créent des liens. Les alvéoles de temps que le lieu capture peuvent entrer en collision et tracer de nouvelles lignes transversales. Ce rapport que nous tissons petit à petit avec les lieux, à la fois dans le temps et l'espace, relève d'un lent apprivoisement mutuel. Nous allons explorer ces collisions dans le récit de Gentilly.

GENTILLY, le 6 novembre 2019

> Dans le prolongement de l'avenue Lénine, je repère un bâtiment neuf, la maison de santé. Le béton banché bois laisse apparente la trace verticale et texturée des planches de coffrage. Il est teinté d'un doux beige. Un panneau d'entrée de ville indique Arcueil.
>
> Plus tard, de retour chez moi, je retrace mon parcours sur *google maps*®. L'indication « centre municipal de Santé Maï Politzer » m'interpelle. Je ne le retrouve pas en *streetview*, et sur place, la maison de santé ne portait aucun nom. Après une recherche rapide sur internet, je tombe sur un article du Parisien qui relate un événement qui a eu lieu en juin 2019, il y a quelques mois donc. Le centre de santé a été débaptisé pour le nom de l'ancien maire d'Arcueil. Lors du conseil municipal, une représentante de l'association *Femmes Solidaires* a plaidé pour le maintien du souvenir de Maï.
>
> Ces lieux, qui restaient fermés soudain sont ébranlés. Quelque chose m'y appelle, qui n'a pas de rapport avec mon sujet, mais qui appelle ma présence là-bas, comme une évidence.
>
> Quelque temps plus tard, je me décide enfin à écrire un mail à l'association *Femmes Solidaires*. Je leur explique comment je suis tombée par hasard sur cette affaire. Je leur dis que Maï Politzer est mon arrière-grand-mère et que j'ai été très touchée d'apprendre qu'elles défendent sa mémoire. J'aimerais les rencontrer pour en discuter.
>
> La réponse ne tarde pas à arriver. Un rendez-vous est fixé pour mars.

Ce jour-là, je suis sortie du RER à la station *Laplace*. Je suis remontée jusqu'à la place du marché au cœur de la cité du Chaperon vert. Sous une pluie fine, j'ai le sentiment de marcher vers mon destin. Sur la place principale, je repère rapidement l'enseigne vieillotte de l'association, « femmes solidaires, chez vous madame ». Je suis en avance, je fais volte-face. Ironie du sort, le centre de santé est un très beau bâtiment contemporain, juste en face du petit local. Sobre, aux arrêtes blanches, une belle matière.

Je toque à la porte du local. Françoise, petite dame âgée et dynamique m'ouvre et se présente. Elle me dit qu'elle est la première et, attentionnée, prend mon manteau pour l'accrocher à une patère. Aussitôt après, elle descend chercher la grande bouteille thermos au sous-sol. Je regarde autour de moi. Des fauteuils en osier sont disposés au fond de la pièce, face à l'entrée. Les vives couleurs des coussins en wax attirent tout de suite l'attention. Au-dessus, sur une étagère, je reconnais le buste de Danielle Casanova, couleur vert foncé, grand comme la main. C'est le même que celui de Piana[41], j'en suis certaine. À gauche une longue table sur laquelle sont posées des tasses, des chouquettes, du sucre… Mes yeux détaillent cet intérieur simple et accueillant, jusqu'à ce que je me retourne sur un deuxième buste de Danielle Casanova, cette fois échelle 1, voire un peu plus, blanc, posé sur un meuble. Je m'approche. Elle me regarde droit dans les yeux. Je suis troublée de trouver deux bustes d'elle exposés ici. Un coup d'œil dans la pièce me confirme que ce sont les deux seuls bustes présents. Françoise remonte avec la thermos de café et m'invite à m'asseoir. Après avoir servi le café, je lui explique en quelques mots mon histoire — la thèse, la découverte du quartier, l'article sur Maï — et elle commence par un rapide historique de l'association. Elle déplie un petit fascicule et me raconte cette histoire. Surprise ! L'association des Femmes Solidaires n'est rien d'autre que l'Union des Femmes Françaises, elle-même héritée de l'Union des Jeunes Filles

[41] À Piana, en Corse, sur le tombeau familial de Danielle Casanova, une stèle sculptée à son effigie a été érigée face à la mer, en sa mémoire et en celle des personnes mortes dans le camp de la mort d'Auschwitz. Y sont déposées des cendres récoltées directement là-bas par la mère de Danielle.

de France fondée par Danielle Casanova, et renommée par la suite pour éviter la connotation nationaliste que l'on aurait pu y lire aujourd'hui. Cela me fait l'effet d'un coup sur la tête. En effet, Danielle et Maï étaient amies, elles faisaient partie du même réseau de résistance et ont été déportées ensemble à Auschwitz. Je réalise que je suis allée au-devant de personnes qui savent parfaitement qui est Maï (d'ailleurs elle l'appelle par son prénom, comme si elle la connaissait) et qui sont les héritières de l'Union des Femmes Françaises !

Elles vont être quatre amies. Nous attendons les trois retardataires. Françoise prend le temps de m'expliquer, elle m'enveloppe de ses mots et de sa douceur. Et puis la porte s'ouvre et s'engouffrent pêle-mêle dans le local des voix, des écharpes, des visages, et des manteaux. Les voilà toutes les trois. Après s'être saluées, nous nous installons autour de la table.

Enthousiastes, elles me racontent les événements qui les ont amenées à défendre le nom de Maï pour ce centre de santé. Elles m'expliquent qu'à Arcueil, il y a une école Danielle Casanova, une crèche Marie-Claude Vaillant-Couturier et le centre municipal de santé Maï Politzer.

Ce centre de santé portait le nom de Maï en particulier parce que, m'apprennent-elles, Maï y a travaillé lorsqu'elle habitait Arcueil avec Georges. J'en suis abasourdie. C'est le seul édifice qui porte son nom. Je savais que de nombreuses rues et collèges portent le nom de Georges, mais la mémoire de Maï est beaucoup plus discrète.

Il y avait donc un lieu, non loin d'ici, où elle… Le bâtiment existe-t-il toujours ? Oui, m'assure-t-on, dans un joli parc. Il y a un buste la représentant.

Je leur avoue que j'ignorais totalement l'existence du centre avant de le découvrir par hasard. L'une d'elles me demande si je suis la petite-fille de Michel. J'acquiesce, surprise. Elles l'ont rencontré. Il a écrit une lettre pour l'affaire du centre.

Elles l'appellent « l'affaire du centre de santé ». Voici l'affaire. Au début, le centre municipal de santé Maï Politzer faisait l'objet d'un projet de reconstruction. Quand les travaux se profilèrent, elles voulurent organiser une inauguration du nouveau centre avec pour l'occasion une exposition de peintures de mon grand-père Michel — fils-orphelin de Georges et Maï Politzer

— qui est artiste. Après un premier contact téléphonique, elles l'ont rencontré à l'occasion d'une exposition qu'il faisait à Paris.

Mais dans le même temps, le conseil municipal voulait rendre hommage à un ancien maire de la ville, Marcel Trignon, décédé il y a quelques années. Selon elles, la veuve du maire faisant partie du conseil, ils ont voulu attribuer ce nom à un équipement conséquent, lui offrant ainsi une place d'honneur. Une rue ou une place n'aurait apparemment pas suffi. Et justement, la reconstruction du centre de santé Maï Politzer offrait une occasion. Il a ainsi été décidé de le débaptiser, tout bonnement, pour le renommer selon leur choix.

L'association a donc fait entendre sa voix pour tenter d'infléchir le projet. Elles ont voulu faire valoir le sens que cela avait que ce soit le centre de santé qui porte son nom, Maï ayant été sage-femme. Après avoir rassemblé 200 signatures pour leur pétition, elles sont intervenues au conseil municipal pour plaider la cause.

Le conseil a décidé de maintenir leur décision de rebaptiser le centre. Dans les négociations qui ont suivi, le conseil a proposé de renommer un parc à son nom, mais elles jugent la proposition insuffisante. Elles ont annoncé la nouvelle à mon grand-père au téléphone. Un coup de téléphone dont elles se souviennent très bien, une dizaine de minutes d'explications, puis une phrase qui coupe court. Il les recontacterait si besoin, mais il faut qu'il raccroche.

On me tend la lettre écrite de la main de mon grand-père, adressée au maire, peu de temps après. Elle date du 29 juin 2019. Il ne nous a jamais parlé de cette affaire de centre de santé débaptisé.

Leur nom, c'est tout ce qu'il reste d'eux.

Aujourd'hui, le nouveau centre de santé porte le nom de Marcel Trignon. Mais elles n'abandonnent pas, elles veulent que l'ancien bâtiment soit ouvert au public et porte le nom de Maï. Elles me racontent encore que Marcel Trignon a pris quasiment le poste de Maï quand elle est partie, et qu'il n'aurait jamais voulu que le centre soit débaptisé.

La discussion, invraisemblable, mais chaleureuse, se poursuit. Toutes ces révélations me donnent le tournis. On me montre des photos, on me raconte tout, on me presse de questions sur Maï et je me sens honteuse d'en savoir si peu.

L'espace d'un instant, j'ai la vague envie de fuir cette pièce, immédiatement. Elles parlent avec admiration de Danielle Casanova, morte à Auschwitz avec Maï, ou encore de Marie-Claude Vaillant-Couturier qui — certaines s'en souviennent — faisait des apparitions au bureau de l'association, à l'improviste[42]. Après une bonne heure à discuter avec émotion de Maï, de l'association et du centre de santé, nous avons fini par prendre congé, nous promettant de nous écrire bientôt, de nous envoyer tel document, de nous revoir vite. Nous ne le savions pas encore, mais deux semaines plus tard, le confinement aura raison de cette rencontre enthousiaste, née comme une fleur dans ce petit local convivial.

En les quittant, émue, je décidai de passer voir le bâtiment où avait travaillé Maï, bien des années auparavant. Cherchant mon chemin, je traverse un tissu urbain hétérogène jusqu'à l'avenue Laplace, puis poursuis dans un quartier pavillonnaire. Un peu plus loin, un bâtiment de bureau, largement vitré, émerge à gauche. Devant lui, la fracture de la ligne de RER coule comme une rivière en contrebas. Un pont passe au-dessus. Je l'emprunte. Je ne m'attarde pas à contempler les lignes entremêlées de chemins de fer fuyant vers l'horizon, je suis toute proche à présent. En descendant la rue Berthollet, j'aperçois une grille bleue à l'angle d'une rue, face à un petit café. Ce doit être là. Le parc Paul Vaillant-Couturier. Et presque en son centre, l'ancien centre de santé. Je passe le portail bleu.

Le parc est paisible, encore illuminé par la pluie qui vient de cesser. Il y a des jeux pour enfants en contrebas. En suivant l'allée rouge qui serpente entre les arbres, je la vois plus distinctement : une petite bâtisse du siècle dernier, au style sobre, s'élève au milieu des arbres noirs et dépourvus de leurs feuilles. L'herbe est d'un vert si intense. En arrière-plan, l'aqueduc de Cachan. Un rez-de-chaussée, surélevé, est surmonté d'un étage puis du brisis d'une toiture mansardée. Sur le côté du bâtiment se découpe une jolie petite marquise en métal. Face à moi, une minuscule véranda a été visiblement ajoutée devant l'entrée, en haut d'un escalier extérieur s'ouvrant sur le côté droit de la façade. À ma grande surprise,

[42] En effet, Marie-Claude Vaillant-Couturier, rescapée d'Auschwitz, a participé dès 1945 à la fondation de l'association de l'Union des femmes françaises.

le panneau est toujours en place : en blanc sur fond bleu marine il est écrit « Centre municipal de Santé » et juste en dessous, cette fois en noir sur fond d'un horrible vert d'eau criard « Maï Politzer ». Je contemple un moment ces mots. Puis mes yeux se reportent sur le reste du bâtiment. Son aspect désert et abandonné confirme bien la fermeture du centre. À l'intérieur du sas d'entrée, un buste noir au long cou est exposé. Les femmes de l'association m'en ont parlé. Je monte les marches et colle mon nez conte la vitre pour mieux le regarder. Les traits sont grossiers et le cou démesuré. Il ne lui ressemble absolument pas. Il est affreux, mais ça n'a aucune importance. Sur le socle blanc sont affichés, en format A4, un petit texte et deux photos en noir et blanc. Je reconnais sur l'une d'elles le visage de Maï et sur l'autre, celui de Georges Politzer. D'ici, je ne peux lire que le titre : MAÏ POLITZER, buste en bronze réalisé en 1980 par le sculpteur Louis Derbré. La suite est une courte biographie de mon arrière-grand-mère.

Alors c'est ça. Si j'en crois les personnes rencontrées tout à l'heure, elle a travaillé ici. C'est incroyable de découvrir, de manière si inopinée, si hasardeuse, un tel endroit. Je reste encore un peu là, hébétée, emplie d'une joie étrangère. Il existe donc un autre lieu que la magnifique tombe de Danielle Casanova à Piana, en Corse. Un lieu qui n'est rattaché qu'à Maï, qu'à elle seule, et qui ne l'associe pas à un tas de poussière arraché à la terre d'Auschwitz. Un lieu qui me la rend vivante, active, au milieu du monde et des autres. Elle a regardé ces arbres. Elle a posé les yeux sur ce bâtiment. Elle y est entrée et s'est affairée à l'intérieur, entourée d'autres personnes. Ce buste est laid, mais ce lieu est si paisible. Je l'ai toujours imaginée profondément attentionnée.

Si ce petit bout de terre à Piana, baigné de la lumière du couchant, empli des parfums de la flore méditerranéenne et protégé des vents, est cher à mon cœur, ce parc banal et pluvieux, cette bâtisse solitaire et sa petite véranda vieillissante ont pris soudain une place tout à côté.

En rentrant, exaltée, j'avais le sentiment d'avoir enfin trouvé ce que je cherchais à Gentilly. N'était-ce pas exactement cela, la puissance d'un lieu ? N'était-ce pas sa capacité d'attachement, sa faculté à créer des relations, à supporter les liens entre les individus, d'une histoire personnelle à l'autre ? Son incroyable

> capacité à faire surgir du hasard des rencontres ? Ou encore, n'était-ce pas également sa lente et rigoureuse sédimentation dans le temps ? L'enfouissement successif dans ses alvéoles des intervalles incommuniquants, qui parfois se télescopent ?
> Et toutes ces pistes nouvelles qui s'offraient sur le passé, sur la vie de Maï, que devais-je en faire ? L'émotion apaisée, cette irruption inopinée de ma propre histoire familiale dans ces lieux a nourri tout de même de larges doutes sur les limites que devait avoir mon implication dans ce travail. Je me suis donc concentrée sur ce que cela pouvait signifier pour les lieux. Sur la rencontre avec le lieu.

Justement, l'archipel résiderait dans cet entrecroisement des histoires, cette trame chaotique des rencontres, où des lignes transversales tracent de nouveaux rapports insoupçonnés. Le lieu s'enrhizome alors dans la mise en relation et fait entrer l'immensité du monde, faite de toutes ces interrelations multiples.

2. Rhizome et racine

La pensée d'Édouard Glissant a des accointances avec celle de G. Deleuze et F. Guattari. En effet, E. Glissant fait référence à la notion de rhizome que ceux-ci développent dans *Mille Plateaux*[43]. Le rhizome est une critique de la racine unique, vue comme totalitaire. Il est, *a contrario*, une racine démultipliée : c'est un enracinement, certes, mais dans un rapport à l'Autre. Dans *Poétique de la relation*, Édouard Glissant donne une réalité à cette opposition racine/rhizome dans le champ de l'identité. Pour lui, une poétique de la Relation opère lorsque « toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre. »[44] Nous allons aborder ce concept d'identité en relation, qui, au lieu de considérer de manière conventionnelle que l'identité est figée à l'intérieur de soi, pose l'identité-rhizome comme le résultat inattendu et changeant de tous nos contacts avec les autres. Nous transposerons ces considérations à l'identité du lieu, et à ce qui participe de la constitution d'un

[43] DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.*
[44] GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, *op. cit.* Page 23

lieu, pour renseigner la condition passante de l'architecture en tant que processus de création d'espace.

G. Deleuze et F.Guattari associent le rhizome au nomadisme, en opposition à la sédentarité et sa racine unique. C'est un nomadisme circulaire, déterminé par des contraintes de milieux. Édouard Glissant reprend ce nomadisme circulaire et lui oppose un nomadisme « envahisseur » ou « en flèche », qui a pour ambition de se resédentariser.

Penser la relation avec E. Glissant ou le nomadisme avec G. Deleuze et F. Guattari, c'est s'intéresser au mouvement plutôt qu'aux points à relier. C'est porter l'attention sur la mer qui relie, plutôt que sur les îlots séparés. Encore une fois, nous abordons le devenir. La pensée nomade suit les déplacements et les ramifications du rhizome et enrichit la notion d'identité de la multiplicité de ses liaisons anti-généalogiques. Nous verrons que la pensée d'E. Glissant ne se superpose pas exactement à celle de G. Deleuze et F. Guattari, notamment avec l'idée de totalité, de Tout-Monde.

Édouard Glissant explique ces deux variantes de l'identité, l'identité-racine et l'identité-rhizome par deux modèles de cultures : les cultures ataviques[45] et les cultures composites. Il résume clairement cette opposition dans le *Traité du Tout-Monde*[46] :

D'une part, les cultures ataviques reposent sur une conception fantasmée de l'identité comme racine unique qui exclut l'Autre. Elles trouvent leur fondement dans un récit ou mythe fondateur, une genèse. Ces mythes fondateurs ont pour rôle de légitimer l'accaparement d'une terre par une communauté, par filiation légitime et continue depuis la genèse. Pourtant, bien souvent, ces récits relatent des exils et des errances. Le mythe institué rassure sur la continuité de cette filiation, reposant sur un temps linéaire, et étant exclusive de l'Autre, avec toute la violence que cela implique. La racine unique récuse en effet l'existence de l'Autre comme élément de la relation. Le mythe autorise l'appropriation de la terre, devenue territoire, comme absolument sienne. « La racine unique s'ensouche dans une terre qui devient

[45] L'adjectif atavique renvoie à un caractère ancestral, héréditaire. On ne manquera pas de souligner la proximité avec l'idée de série par filiation héréditaire que G. Deleuze et F. Guattari opposent à une involution entre hétérogènes. Voir sur ce point la figure de la marge, cf. *supra* page 144

[46] GLISSANT, Édouard, *Traité du tout-monde*, *op. cit.*

territoire. »[47] La même logique concourt à la légitimation de la colonisation. La culture atavique, dont la créolisation a pu éventuellement se réaliser il y a longtemps, s'est fixée dans le temps et, armée de mythes, assure la légitimité de son rapport à la terre occupée. Soulignons ici que, pour E. Glissant, la racine unique est une vision qui ne refléterait pas la réalité, mais qui supporterait une idéologie.

En revanche, dans les cultures composites, comme la culture caraïbéenne, la créolisation se déroule sous nos yeux. Il n'y a pas de genèse. Elle émerge du vécu des rencontres des cultures. L'identité-rhizome est plurielle, en devenir au cœur de cultures composites, en étendue. Pas de filiation, mais la trame chaotique de la *Relation*[48]. Pas de légitimité, mais la circulation dans l'étendue. Pas de territoire, mais un lieu en contact avec tous les autres lieux possibles. L'identité-rhizome n'est pas une vision fantasmée comme l'identité-racine mais la réalité de toute culture composite. L'identité serait alors comme le rhizome qui va à la rencontre d'autres racines. L'identité est à chercher dans la Relation, pas dans la racine, ni le territoire. En d'autres termes, l'identité n'est pas proclamatoire (essence), mais opératoire (relation).[49]

Si les cultures composites ont tendance à devenir ataviques, pour prétendre à la légitimité après la colonisation, les cultures ataviques, elles, tendent à se créoliser, sous la pression de la créolisation du Tout-Monde[50]. Parce que la totalité-terre est réalisée et les limites de la terre sont finies, la créolisation a remplacé l'extension et la conquête.

La créolisation, est une sorte de métissage, mais sans limites et totalement imprévisible, dont les éléments sont démultipliés et ouverts. Cet éclatement n'est pas une dilution ou un éparpillement de l'identité (ce que l'univers atavique appellerait un « abâtardissement »), mais un partage consenti. Les cultures s'échangent, se changent, tout en perdurant, et elles perdurent à travers ces changements mêmes, sans se perdre. Ce n'est pas non plus seulement du multiculturalisme, un atavisme qui engloberait des communautés dans un ensemble plus grand, relayant des dominations entre ethnies. La créolisation est

---

[47] *Ibid.* Page 196

[48] GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, *op. cit.* Page 158

[49] Nous pouvons rapprocher cette idée de ce que décrit Michel Maffesoli dans les sociétés postmodernes : plutôt que d'identité, le processus qui importe socialement serait celui de l'identification. Cf. https://www.cairn.info/l-individu-hypermoderne--9782749203126-page-145.htm

[50] GLISSANT, Édouard, *Traité du tout-monde*, *op. cit.* Page 195

imprévisible, dans le sens aussi où elle menace cet atavisme rassurant. Par ailleurs, l'uniformisation entretient la peur de la créolisation.

L'idée d'une identité-rhizome montre comment l'identité se construit à partir de nos rencontres et relations avec les autres, avec pour résultat fortuit une identité changeante et imprévisible. À Gentilly, l'intrication des histoires personnelles se tisse au fil des rencontres. L'histoire de Maï, celle de Françoise, la mienne. Elles se rencontrent autour d'un lieu, le centre de santé. Maï y a travaillé, s'est engagée dans *l'Union des Jeunes Filles de France* avec Danielle Casanova, avant de rentrer dans la résistance et d'être déportée. Le centre de santé portait son nom. Françoise s'investit au quotidien dans l'association des *Femmes Solidaires*, se souvient encore de Marie-Claude Vaillant-Couturier et défend le nom de Maï. Pour ma part, je suis la petite-fille de Maï, je porte l'héritage de son histoire, je découvre par hasard l'affaire du centre de santé. Nos histoires, suivant chacune sa trame, s'entrecroisent à différents endroits, construisent passagèrement un rhizome. Mon rapport au lieu est le fruit de ces rencontres imprévues et alimente ma propre identité. Le lieu lui-même supporte ces interrelations qui l'enrichissent. Pour la condition passante de l'architecture, il s'agira de réfléchir aux passages possibles entre des identités multiples, en archipel.

Si à Bobigny, j'avais apprécié reconnaître un lieu où j'étais, sans le savoir, déjà venue, si j'avais aimé cesser de me sentir étrangère pour y avoir déjà passé une journée, ici je me sentais liée à ce lieu par un tout autre lien. Je n'y avais jamais mis les pieds, il ne m'était pas familier. Alors quel était ce lien ? Une certaine idée de mes origines ? Un attachement à ma famille ? Il est évident que j'avais pensé très fort à ma mère et à mon grand-père. J'avais senti l'enfance occultée de mon grand-père tout proche. Je me sens attachée à ce lieu. Mais le fait de partager cet attachement avec des personnes, inconnues bien sûr, mais qui préservent la mémoire de Maï à travers ce lieu, rend cet attachement vivant, concret. Réel.

C'est bien ma propre identité qui se construit au hasard de frictions avec d'autres identités, d'autres parcours, dans ces lieux qui deviennent des ports d'accueil au fil de mon long cabotage. Le lieu, pris dans la créolisation du monde, s'ouvre, *s'éclate dans la multiplicité des identités*.

Les lieux portent des noms, des noms de personnes. Le centre de santé d'Arcueil a été rebaptisé. Loin d'être anodin, ce changement suscite de vives émotions, et pas seulement pour moi. Les noms des lieux sont des réserves de sens cachés, ils font sens en impulsant des détours d'itinéraire imprévisibles[51]. Selon Michel de Certeau, ils transforment les lieux en passages.[52] « Ils s'offrent aux polysémies dont les affectent les passants »[53]. Ces noms nous invitent à des voyages imaginaires, qui n'ont rien à voir avec la fonction des lieux qu'ils désignent. Les noms de stations, de rues, de places, en s'usant, en perdant leur connotation de noms propres, ont le pouvoir magique de nous porter vers des ailleurs poétiques. En médiatisant nos trajets, ils retissent une deuxième géographie planant au-dessus de la géographie réelle. Cette « géographie nuageuse de "sens" en attente »[54], cette constellation de noms fait s'immiscer dans l'ordre du lieu des voyages, lointains, poétiques, et en altère le fonctionnalisme.

Les lieux semblent recouverts de trames nuageuses et rhizomatiques qui brouillent leur ordre et recomposent d'autres agencements avec la multiplicité des altérités. Le lieu supporte cette trame créatrice, cette poétique, que chacun·e de nous alimente. La multiplicité, en retour, écartèle ou plutôt espace le lieu, pour reprendre le vocabulaire d'E. Glissant. La constitution de l'identité d'un lieu se fait donc pas mise en relation d'une multiplicité rhizomatique d'altérités. Le processus architectural configure justement un lieu pour lui donner une certaine identité ou du moins pour participer à son élaboration, l'orienter. Il agit nécessairement avec la multiplicité, avec l'altérité rhizomatique, créatrice d'imprévu.

À présent, nous allons poursuivre le récit du centre de santé pour ensuite approfondir la pensée d'Édouard Glissant, en nous attelant à la notion de Relation.

---

[51] CERTEAU, Michel de et Luce GIARD, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, *op. cit.* Page 156

[52] « Ces noms créent du non-lieu dans les lieux ; ils les muent en passages. » *Ibid.* Page 156

[53] *Ibid.* Page 157

[54] *Ibid.* Page 157

3. Intrication des histoires à Gentilly (suite)

GENTILLY, le 25 mars 2021

Je traverse la route, le portillon, la piste cyclable, le deuxième portillon et me voici sur la promenade. Je fais volte-face. Les nez de dalle métalliques sont étincelants. La lumière s'y fragmente infiniment et projette des halos humides, argentés, qui s'étirent d'un bout à l'autre de la façade.

Tout occupée à observer la façade, j'entends encore le vrombissement lointain que j'entendais déjà les fois précédentes. J'emboîte le pas à des passants, absorbée par la façade scintillante. Et puis soudain, un vide s'ouvre devant moi. Un trou. Du ciel. La barre géante de la rue Lénine au loin. La terre claire, presque sablonneuse, a été creusée à trois mètres sous le niveau de la rue et ramassée en trois immenses tas au milieu du trou, qui s'étend d'une centaine de mètres dans les deux directions. En lieu et place de bâtiments de bureaux, encore bien là, la dernière fois, il n'y a aujourd'hui que le vide. Je ne m'y attendais absolument pas. Je n'ai pas souvenir que les bâtiments qui étaient là étaient en mauvais état. D'ailleurs comment étaient-ils déjà ?

Le bâtiment dessiné par l'agence, la résidence, offre une façade sur le vide immense, tout comme les autres bâtiments de l'îlot. L'excavation s'étend jusqu'au bout de la promenade, sur l'avenue Paul Vaillant Couturier à gauche et jusqu'à la rue Lénine devant moi.

Je me sens triste, je ne sais pas bien pourquoi. Ce vide est tombé dans ma poitrine. Je m'accoude à la rambarde, qui surplombe la piste cyclable et le chantier.

J'ai l'impression de ne pas avoir assez prêté attention à ces bâtiments, comme si j'avais failli à ma tâche de garder la mémoire de ces lieux — est-ce cela ma tâche ? — qui changent si vite. Ils n'étaient pas en mauvais état d'aspect extérieur. Je me souviens d'une pelouse, d'une allée. Je suis certaine que c'était du bureau. Mais quant à la forme, la hauteur, la matérialité du bâti, qu'en ai-je retenu ?

D'ici, on voit très bien la barre Lénine, sa composition régulière. On voit même le clocher aux anges. Arrivée au bout de la promenade, je fais volte-face. Au fond,

je vois les façades des bâtiments de la ZAC. Je me dis que les associés de l'agence DAQUIN FERRIERE & ASSOCIES seraient peut-être étonnés de voir leur bâtiment sous cet angle nouveau. Je prends une photo.

Les travaux qui entravaient auparavant la rue ont disparu. Je remarque un petit immeuble classique, vestige d'un temps qui disparaît à une vitesse effroyable. En passant devant un kebab, puis une petite boutique, je me demande s'ils vont eux aussi disparaître. Je tourne à droite dans la rue Lénine pour voir à nouveau le trou, depuis l'autre côté cette fois. Derrière la grille, encore ce vide vertigineux. Comme une angoisse de disparaître.

Pourquoi est-ce que ce vide m'affecte tant ?

Je continue dans la rue Lénine jusqu'au centre de santé « Marcel Trignon », son nom écrit en lettres bleues. Je pense à ce qui aurait pu être le centre de santé « Maï Politzer ». Mon cœur se serre. Le centre de santé en remplace un autre. Et qu'advient-il des bâtiments obsolètes ici ? Ils sont démolis. Ils disparaissent subitement et s'enfoncent dans l'oubli. Il ne reste d'eux qu'un immense trou dans la terre. Sans que le passant puisse le prédire, en une année, plusieurs énormes bâtiments de bureaux ont disparu. Quelle chance de survie a une petite bâtisse vieillissante dans un parc ? Quelle valeur cela a ?

Je vais aller voir. C'est un peu loin, mais je veux en avoir le cœur net. Je sens la pression monter un peu. Que vais-je trouver là-bas ? Le panneau arraché ? Le nom perdu ? Le buste enlevé ? Des barrières ? Le parc fermé ? Éventré ? Disparu ?

Je ne me souviens plus trop du chemin.

Je descends jusqu'à Laplace et remonte jusqu'à la rue Berthollet. À mesure que je marche, j'ai de plus en plus peur. Je presse le pas. Je ne prête plus attention à mon environnement. Haletante, je sens ma tête gonfler comme un ballon. Je repense aux femmes de l'association Femmes Solidaires, qui disaient qu'elles essayaient d'inciter la mairie à garder le nom de Maï pour ce lieu et d'en faire une annexe. Ce ne sont que des paroles, des propositions. Rien de certain. J'ai été naïve de croire que j'avais le temps. Tout va si vite. J'accélère encore le pas. Je m'essouffle.

Voilà la rue qui passe au-dessus du RER ! J'arrive. En regardant au loin, je ne reconnais rien, vers Gentilly. En face, on dirait l'hôpital énorme que l'on voit depuis Cachan (je m'y suis rendu plusieurs fois pour un projet d'urbanisme à l'agence). Est-ce que c'est lui ? Ça me poursuit. Je me sens désorientée. Est-ce que l'on peut vraiment voir cet hôpital d'ici ? Je ne sais plus, je suis confuse. Voici le portail du parc. La grille bleu clair. Les arbres derrière. Sur un panneau, il est écrit « centre de vaccination ». Le parc est ouvert. Il est toujours là. La bâtisse aussi. Rien n'a changé, a priori. Les arbres, les jeux pour enfant en contrebas. Je passe le portail. Au loin, c'est bien cet hôpital, l'hôpital Gustave Roussy de Villejuif — on distingue de très loin les lettres monumentales sur la toiture de l'édifice — et là-bas, derrière le centre de santé, c'est l'aqueduc qu'on devine. « La vallée de la Bièvre », me dis-je. Au bout de l'allée, la petite maison cossue m'attend. Je remarque avec étonnement que trois sièges en bois, des sièges d'intérieur, sont disposés le long de la façade juste en bas de l'escalier, malgré la pluie. Tout en marchant, mon regard remonte l'escalier jusqu'à l'entrée en véranda. Immédiatement je remarque que le panneau est différent. Il est neuf. En m'approchant, je lis « centre de vaccination » et aussi « covid 19 ». Est-ce que le nom de Maï… oui ! « Centre Maï Politzer » est écrit en plus petit. Je respire. Le buste est toujours derrière la vitre.

Je distingue une gerbe de fleurs sous le buste de Maï. Ça a l'air récent. C'est ouvert ! La porte en haut de l'escalier est ouverte ! Je pourrai entrer. Je monte les 4 ou 5 marches et m'arrête sur le seuil. Devant moi le buste au long cou. Sur le bouquet enveloppé de kraft, des rubans tricolores : bleu, blanc, rouge. Une feuille de papier imprimée y est aussi agrafée, comportant un petit texte et une photo de Maï en noir et blanc. Au socle du buste est accroché un cartel explicatif que le bouquet masque en partie.

J'hésite. Je pose le pied sur le paillasson. J'ai peur qu'on me dise de partir. Dans le coin droit de mon champ de vision, de la lumière filtre depuis l'intérieur. Les fleurs ont fané. « **La municipalité d'Arcueil** tient à rendre hommage (…) ». En haut de la page, la date « Ce 24 janv (…) » est en partie masquée par les fleurs. Je les soulève pour vérifier qu'il s'agit bien du 24 janvier 2021.

Je lis la suite du message. « (…) tient à rendre hommage à la mémoire des 232 femmes résistantes déportées à Auschwitz, il y a 78 ans, par le convoi dit des "31 000", le 24 janvier 1943. (…) » le 24 janvier. C'était il y a deux mois, quasiment jour pour jour. J'arrive en retard.

« Parmi elles figurait **Maï Politzer** décédée le 6 mars 1943.

Seulement 49 d'entre elles sont rentrées. »

La photographie, dont la qualité est assez mauvaise, m'est familière. Elle me sourit.

J'ose un regard à l'intérieur du centre de santé. C'est un accueil, aux néons blafards sous les faux plafonds standards. Les portes sont vitrées et les bureaux sont blancs, sobres. Le visage de la personne assise à l'accueil est en partie dissimulé derrière un masque bleu. Elle est au téléphone. Elle ne m'a pas vu.

Gorge serrée.

Elles avaient dit que ça pourrait être une annexe, les femmes solidaires. Ça s'y prête bien, un centre de vaccination covid. Un couple âgé s'approche. Je me sens de trop, je fais mine de partir. Le couple monte les marches et entre. Ils vont se faire vacciner ici.

Une vieille femme aux cheveux teintés en rouge avance dans l'allée, s'aidant d'une canne. Je la suis du regard jusqu'à ce qu'elle monte l'escalier et entre. Une autre en sort. Elle est au téléphone. Quand elle passe près de moi, je l'entends dire « ça a duré un quart d'heure. Là je suis sortie, voilà. »

C'est si étrange.

Voilà, je suis prise au milieu de la transformation de la ville, des choix politiques, des aléas historiques, du hasard et de la programmation. Je suis ballottée, avec mes affects dans ce tourbillon qu'est la ville. Combien de personnes sont affectées par les changements anodins et gigantesques de la fabrication de la ville, combien perdent un repère, un souvenir, un nom dans un bâtiment, un espace public ? La violence, l'oubli, le temps.



Figure 11 : le centre de vaccination Maï Politzer

Les lieux nous attachent, dans le sens où ils nous attachent à la toile d'interrelations qui se tissent à travers eux. La rencontre avec les femmes de l'association *Femmes Solidaires* a fait entrer en collision des histoires et des engagements personnels, et m'a impliquée intimement dans ce rapport au lieu. C'est bien là toute la force du lieu, sa capacité à créer des situations et soutenir des relations, à faire se rencontrer des espaces, des époques et des personnes différents, à rallier des multiplicités. En ce sens, la démolition de nos lieux d'attache est toujours une violence même pour les cas qui semblent anodins.

4. La poétique de la Relation

Dans *Poétique de la Relation*[55], Édouard Glissant précise ce qu'est la Relation. Pour lui, ce n'est pas la relation entre un élément et un autre, non, la Relation est pour lui intransitive, c'est-à-dire que l'on est en Relation avec la totalité : la totalité des singularités possibles. C'est pour cela qu'il l'écrit avec une majuscule. C'est en cela que la figure de l'archipel pousse le rapport à l'altérité encore plus loin que celle du seuil : la relation est diffractée dans la multiplicité.

Dans la Relation, nous ne sommes pas dans des rapports de domination, qui nous projettent entre des centres et des périphéries, mais cette pensée se trame au

[55] GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, *op. cit.*

contraire entre ce que l'on pourrait appeler des métropoles. La Relation ménage des *équivalences*.

Elle est ainsi entremêlement multilingue et ouvert, latent, en prise avec tout le possible. Elle côtoie l'incertain en s'ouvrant à « la complexité fluctuante du monde »[56]. Édouard Glissant appelle le Divers la totalité des particuliers : chacun est mis en relation intransitive avec la totalité des particuliers possibles : « chacune de ses parties dessine un mouvement impliqué à celui de toutes les autres. »[57] Comme nous le développerons plus tard, la totalité d'Édouard Glissant n'est pas un absolu : c'est une totalité de singularités qui cherche à se compléter sans cesse, inépuisable. La Relation se trame, comme un tissage. Elle ne se constitue pas avec le temps linéaire de la filiation, mais avec les répétitions, ressacs et entremêlements de la Relation[58]. À Gentilly, les histoires s'accumulent, s'entremêlent et se font écho. La trame archipélique est bien une accumulation non-linéaire, faite de retours, de répétitions, rythmes et échos[59]. Pour Édouard Glissant, la multiplicité a une forme de circularité quand les histoires entremêlées dissipent la linéarité temporelle, au moins sur le plan imaginaire. En étant non-hiérarchisée elle suscite du nouveau, de la créolisation, elle ouvre le champ des possibles pour fabriquer des « transhistoires » imprévisibles[60]. À Gentilly le lieu rend possibles ces transhistoires en créant une situation de rencontre de personnes, de lieux, d'époques, de singularités.

Lieux en archipels

Pour E. Glissant, même un lieu aussi étanche qu'une plantation à l'époque de l'esclavage ouvre en son sein une contamination, un lent métissage. Même un lieu autarcique comme celui-là présente une dépendance au monde extérieur. La plantation, pleine de contradictions, n'échappe pas à la Relation.[61]

Chacun de nous invente, partout et tout le temps, son rapport au monde. Et chaque lieu entretient une sorte d'intimité avec le monde. Édouard Glissant écrit en

[56] *Ibid.* Page 44

[57] *Ibid.* Page 45

[58] GLISSANT, Édouard, *Traité du tout-monde*, *op. cit.* Page 85

[59] On notera l'écho que l'archipel peut avoir avec la figure de la ritournelle, concernant la répétition circulaire, cf. *supra* page 281

[60] GLISSANT, Édouard, *Traité du tout-monde*, *op. cit.* Page 111

[61] GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, *op. cit.* Pages 77-82

présence de toutes les langues, non pas en les parlant toutes, mais en les laissant travailler son imaginaire, par en dessous, comme un rhizome. C'est bien le rhizome formé par tous les lieux en relation qui fait la totalité du monde. Le lieu n'est pas clos, il est ouvert sur le monde. Bien que des forces d'oppression existent, la Relation se maintient. Selon E. Glissant, « l'endroit où nous vivons, d'où nous parlons, nous ne pouvons plus le distraire de cette masse d'énergie au loin qui nous sollicite. »[62] Depuis notre lieu, nous plongeons dans l'imaginaire du Tout-Monde.

Le lieu est une partie du monde, mais en relation avec la totalité du monde. Il ne s'agit pas d'extraire un universel à partir d'un particulier, dans une idéalisation du monde. Il s'agit de rendre compte de la complexité fluctuante de la Relation de chaque lieu avec tous les lieux. Pour E. Glissant, la matière du lieu (son détail, ses singularités) est en connivence avec celle de tous les autres lieux. Décrire cette matière, c'est toujours la relier aux imaginaires du monde. « Écrire c'est rallier la saveur du monde. »[63]

Le lieu, le proche (ou même le propre) se vit toujours en relation avec l'ailleurs. Le lieu s'ouvre à des imaginaires buissonnants et incertains qui le travaillent secrètement.

> « L'idée du monde s'autorise de l'imaginaire du monde, des poétiques entremêlées qui me permettent de deviner en quoi mon lieu conjoint à d'autres, en quoi sans bouger il s'aventure ailleurs, et comment il m'emporte dans ce mouvement immobile. »[64]

Dans cette multiplicité non hiérarchisée, l'archipel raccorde les éclatements. Tous les lieux du monde se rencontrent à travers les mers archipéliques. Et nous pouvons, en poète, « enrhizomer son lieu dans la totalité » et « diffuser la totalité dans son lieu »,[65] et ce dans le temps et l'espace.[66] Et en architecte ? Le processus architectural se nourrirait de cette totalité, cette altérité multiple du monde. L'architecture enrhizomerait le lieu dans la totalité et diffuserait la multiplicité dans le lieu.

---

[62] GLISSANT, Édouard, *Traité du tout-monde*, *op. cit.* Page 119

[63] *Ibid.* Page 120

[64] *Ibid.* Page 120

[65] *Ibid.* Page 122

[66] Pour cela, E. Glissant insiste sur le pouvoir de l'oralité, qui conviendrait à la diversité. Pour s'épandre au monde sans se disperser, l'oralité, avec ses répétitions, ses ressassements ou encore les cassures de la voix, ménage le mélange des genres sans modèle. (*Ibid.* page 121) Cette poésie orale nous rappelle les répétitions de la ritournelle.

Les lieux s'ouvrent à un ailleurs, ils sont mis en relation avec tous les autres lieux et tous les imaginaires qui s'y ancrent. Les noms des lieux peuvent être une porte vers ce Tout-Monde. Les rues, les lieux rencontrés dans nos récits portent dans leur nom des imaginaires de l'ailleurs. Gaston Bachelard nous apprenait que les espaces réels sont toujours doublés d'un ailleurs imaginaire[67]. Ici ils s'ouvrent sur l'étendue. Leurs singularités sont en connivence avec celles de tous les autres lieux possibles. La condition d'architecture qu'incarne la figure de l'archipel ouvre des passages vers l'étendue multiple.

Édouard Glissant nous propose de dériver au mouvement du monde, de s'amarrer à la dérive. « L'errance nous donne de nous amarrer à cette dérive qui n'égare pas. »[68] Cet oxymore fait pourtant sens : s'amarrer à la dérive c'est s'ancrer dans la relation, s'enraciner dans un rapport à l'Autre. Faire identité dans la relation, sans craindre la dilution. Au travers des récits de mise en relation à Bobigny et à Gentilly, nous nous arrimons à des relations éphémères, nous nous enracinons dans le rapport à l'Autre, qui nourrit notre identité et ouvre le lieu à d'autres imaginaires. Pour E. Glissant, la pensée de l'errance agrandit notre imaginaire.

C'est en cela que tient la spécificité de la pensée de Glissant : elle ne cherche pas son sens seulement dans le lieu, ni seulement dans l'ailleurs, mais dans leur mise en relation. Ce n'est ni une pensée trop située qui appellerait au terroir, ni une pensée en exil, sans aucune attache, mais bien la prise de conscience de la relation de tout lieu situé avec l'ensemble du monde possible.

Quand la pensée de système ôte au concept ce qu'il a d'ouvert, la pensée de la relation, *a contrario*, confirme le concept comme élan, le pose en relation, en relativité. La pensée archipélique accepte l'ambigu, le fragile, le dérivé, c'est une pratique du détour[69]. Les pensées de système ne suffisent pas à nos éclatements et errances. L'architecture, en tant que mode d'organisation du monde, pourrait verser dans la pensée de système. Mais sa condition passante la rend perméable à la relation. La pensée des archipels ouvre ces mers : une pensée non systémique, inductive, poétique, explorant l'imprévu du monde et agissant sur les imaginaires.

[67] Cf. *supra* page 237

[68] GLISSANT, Édouard, *Traité du tout-monde*, *op. cit.* Page 63

[69] *Ibid.* Page 31

> « Les régions du monde deviennent des îles, des isthmes, des presqu'îles, des avancées, terres de mélange et de passage, et qui pourtant demeurent. »[70]

*

Contre l'universel et la rationalisation du monde, E. Glissant rappelle que la langue, la poésie et l'imaginaire sont des processus, qui nous font voir les mouvements et transformations du monde. Il nous propose de relier les singularités, dans une dynamique de changements et de tâtonnements, qui ménage la fragilité de la Relation. Edouard Glissant nous propose une pensée du devenir et de l'imprévisible. Nous proposons de concevoir l'architecture à travers sa condition passante, comme un mode de pensée archipélique.

Si la créolisation est un phénomène sans morale, Édouard Glissant lui donne finalement une dimension politique, pour tenir la Relation, et opère un passage entre le poétique et le politique.

Dans le cas de ma rencontre avec les femmes de l'association *Femmes Solidaires*, cette dimension politique qui tient la Relation m'a intimement impliquée dans le lieu. Des histoires se sont entremêlées, se sont entrecroisées. À travers le lieu, le récit relie les singularités. À travers ma rencontre avec le lieu, je prends conscience de ma Relation avec le monde et sa *radicale multiplicité*. Ces interrelations sont précieuses, elles participent à la construction de nos identités. Pourtant, elles restent fragiles. La transformation de la ville peut déstabiliser ces interrelations, en ajouter de nouvelles, en privilégier certaines au détriment d'autres et nécessite une grande précaution. Quand on détruit un lieu, on est susceptible de détruire aussi les interrelations qu'il supportait.

La philosophie d'Édouard Glissant est une pensée de la Relation et du Divers, qui ouvre aux multiples altérités du Tout-Monde et qui fait entrer la poésie dans la pensée. L'archipel donne à notre concept de passage une dimension d'ouverture à la totalité multiple des singularités possibles. Le lieu est mis en relation avec tous les autres lieux, en ce sens qu'il s'ouvre sur l'ensemble possible des imaginaires.

La condition passante de ce mode d'organisation du monde qu'est l'architecture lui confère, avec l'archipel, une dimension non systémique, une ouverture poétique agissant sur les imaginaires, jouant avec l'imprévisible, ménageant des fragilités et

[70] *Ibid.* Page 181

surtout une mise relation à l'altérité multiple. Le processus architectural doit ouvrir à de multiples « ailleurs », mettre en relation le proche et le lointain, pour passer du singulier au multiple.

Le rapport à l'altérité se trouve alors diffracté dans la multiplicité. Quel rôle l'architecture joue-t-elle dans cette Relation avec un grand R ? Quel rôle joue l'architecte ? À Bezons, nous le verrons, l'architecte participe aussi d'une mise en relation des êtres et des choses autour du projet.

D. Constellation d'acteurs et compromis à Bezons

Avec ce dernier récit, nous souhaitons incarner la question de la Relation dans le processus architectural, en adoptant la posture de l'architecte, à Bezons. Nous allons voir que le rôle de médiateur de l'architecte, pris·e entre maîtrise d'ouvrage, entreprises et usagers, renvoie à cette toile d'interconnexions qui fait le lieu. C'est le récit d'une lente prise de conscience de cet archipel d'acteurs et de la tâche de l'architecte : faire lien, faire Relation.

BEZONS, comité de suivi n°3, le 21 janvier 2019

> Arrivée par le tramway, je longe l'avenue à pied pour rejoindre le chantier. Le trottoir est en train d'être réaménagé. Sur le portail d'une maison a été placardée une affichette sur laquelle on peut lire : « Non à la bétonisation du centre-ville de Bezons ». Je me dis, tiens, c'est chouette, des gens se sentent concernés par de tels enjeux. J'imagine des militants contre la gentrification, quelque chose comme ça. Je ne traîne pas, on va m'attendre. J'appréhende cette réunion. Va-t-on me prendre au sérieux ? Et si je me trouvais en difficulté… Mais non, tout va bien se passer, on m'a confié cette responsabilité, parce que j'en suis capable. Enfin c'est plutôt parce que personne d'autre n'était disponible. Stop, arrêtons de nous tourmenter, ce n'est plus le moment. Mais en arrivant au niveau de l'hôtel de ville, je suis frappée de stupeur. Je réalise : la bétonisation du centre-ville, c'est nous. Des grues s'élèvent dans le ciel, les barrières de chantier occultent la vue, et derrière le lot D1, le macro-lot éventre le tissu urbain. L'affichette…

Moi, individu, avec mes convictions et mes rêves, je fais partie de ce système de rénovation urbaine à très grande échelle, pris dans des enjeux politiques et économiques, intégré au marché de la construction, planifié depuis 15 ans et mis en œuvre ici, à Bezons, en banlieue de Paris.
Que signifie cette revendication contre la bétonisation ? Que représente-t-elle pour ces habitants ? Qu'y a-t-il derrière ce mot ? Un matériau non durable ? Un rejet esthétique ? Le signe d'une gentrification ? Un bouleversement dans les habitudes ? Une crainte ? La préfiguration d'une cité dortoir ?
Je remonte la rue de Préssensé jusqu'au gymnase, le contourne, descends l'escalier, passe une porte, puis une seconde, ouverte. Ils sont autour de la table, nous nous saluons.

BEZONS, tragédie sur le chantier, le 16 septembre 2019

Le gros œuvre s'achève. Un barbecue est prévu le vendredi midi pour fêter ça, tous les acteurs du projet sont conviés. On appelle ça le gigot bitume. Le mardi, on reçoit à l'agence un mail du conducteur de travaux. Un des ouvriers est décédé sur le chantier la veille.
C'est O.R. qui me l'annonce. Je ne le crois pas tout de suite. Il serait tombé dans la trémie encore béante de l'ascenseur. Voilà, on meurt au travail.
On meurt pour construire des immeubles de béton.
Nous ne connaissons pas son nom. J-M.D. a répondu immédiatement pour présenter ses condoléances au nom de l'agence. Le gigot bitume est évidemment annulé. Une chape de plomb nous tombe sur les épaules.
Nous restons pourtant loin de la tragédie. Nous avons peu d'échanges avec le conducteur de travaux pendant cette période.

BEZONS, hiver 2019-2020

Je ne suis pas présente le jour de l'inauguration. Je retrouve cependant sur internet le discours du maire prononcé ce jour-là. Une phrase en particulier attire

mon attention : « C'est fou ce que l'on peut faire avec du béton ! »[71]. Elle vise de manière assez évidente à répondre aux contestations contre la « bétonisation du centre-ville ». Un peu plus loin, dans son discours, le maire insiste sur le fait que « Ce nouvel équipement ne COÛTERA RIEN aux Bezonnais. » Ici, le montage technique de l'opération a permis de faire construire l'espace Elsa Triolet-Aragon par le promoteur ALTAREA COGEDIM. En échange de quoi ? D'un quartier entier à bâtir.

BEZONS, visite de chantier, le 31 juillet 2020

J-M.D. a prévu d'y aller pour 11h, pour que la lumière ne soit pas rasante. On arrive sous un soleil de plomb, on s'est garé dans la rue Kléber, découvrant ainsi le bâtiment depuis l'hôtel de ville. On devine les yeux d'Elsa, difficilement. La résille doit être déposée pour être exécutée cette fois selon les plans. En espérant que l'anamorphose fonctionne mieux. Le parvis est dégagé, pas de barrière de chantier ou de panneaux. Les dalles attirent le regard, je ne sais pas très bien pourquoi. De grands bacs bardés de bois accueillent de petits arbres taillés comme des Bonzaïs et des assises blanches en forme de galets se posent çà et là comme de petits ovnis. L'enseigne est éteinte. En attendant le conducteur de travaux, on entre. Personne dans l'espace d'accueil. Le mur rouge du fond, la composition des luminaires au plafond, la banque d'accueil que j'ai dû redessiner plus d'une fois, l'escalier avec son portillon ajouté au cours du chantier, tout y est. C'est si étrange. C'est tellement conforme à ce qu'on a dessiné. Même l'enseigne néon que je vois à l'envers depuis l'intérieur semble sortir tout droit de mon fichier *autocad*®, reproduit à la lettre. Je me revois, après de raisonnables tergiversations, choisir la police d'écriture, la présenter, mal

[71] Pour contextualiser, voici un extrait plus conséquent :
« Je suis heureux que vous découvriez ce soir une vraie salle des fêtes et de spectacle, une maison des associations avec du personnel municipal mis à disposition. Tout cela n'existait pas auparavant…
C'est fou ce que l'on peut faire avec du béton !
On peut faire du logement pour les familles qui en ont besoin ou souhaitent accéder à la propriété et on peut également réaliser des équipements de grande qualité pour les Bezonnais qui contribuent au dynamisme de notre cité ! » https://www.ville-bezons.fr/fileadmin/user_upload/2020/PDF/DISCOURS_INAUGURATION_SALLE_ELSA_TRIOLET_-_ARAGON_FEVRIER_2020.pdf

assurée, à J-M.D. qui la valide sans commentaires. Pas même un renflement dans la pliure de l'angle aigu du A. Que dire de la banque d'accueil, j'éprouve un sentiment mêlé de fierté et de déception. J'ai participé au dessin de ce mobilier, cet objet autonome, certes, mais la courbe élégante qui filait d'un bord à l'autre s'est trouvée en phase de chantier considérablement réduite pour permettre une visibilité sur la porte de l'ascenseur. Nous avions réagi en proposant différentes variantes, mais nous manquions de temps et d'énergie pour inventer quelque chose de réellement nouveau. La courbe est molle, elle s'évase sur la fin. La finition du couronnement me paraît inachevée. Contre un poteau de la façade vitrée, près de l'escalier, le prototype est stocké à la verticale. On y jette un œil, ça a l'air d'être bon, on va voir ça avec le conducteur de travaux.

Nous entrons, tous les trois intimidés, dans la salle polyvalente. F.C. et moi découvrons l'espace.

Je suis frappée par la hauteur sous plafond — ce vide immense — et par la saisissante fraîcheur du béton. Le sourire aux lèvres, on regarde le bois qui court sur les murs, la surface lisse du sol, le plafond illuminé. Avec ses grands poteaux de béton, elle me rappellerait presque les grands espaces de mon école à Nantes. Le contraste de température entre l'extérieur et l'intérieur est prodigieux ! Il faut dire qu'aujourd'hui on enregistre un énième record de température : c'est la journée la plus chaude du mois de juillet à l'échelle nationale…

F.C. montre un signe d'admiration en montrant le bardage bois. C'est vrai qu'il est assez réussi. La structure des gradins est rangée dans son logement, libérant tout l'espace. J'ai envie de courir.

Le conducteur de travaux, M. D., arrive, nous salue, me demande comment je vais, « depuis le temps ».

On commence par le nouveau prototype de la résille. Il est composé de deux parties semblables, l'une fait 1m70 de haut l'autre 2m10. Il s'agit pour chacune d'elle d'une tôle perforée pliée, avec sur l'un des côtés la numérisation des yeux d'Elsa rigidifiée par un assemblage de tubes métalliques à section rectangulaire. L'angle du pli et la perforation correspondent bien à nos plans. J-M.D. a glissé le plan de détail imprimé sous le prototype, à même le sol, pour vérifier l'angle.

Placé devant la façade vitrée, le prototype donne une idée de l'occultation que la résille offre. On regarde depuis l'extérieur, depuis l'intérieur, on tourne, on revient. « Tu en penses quoi ? » « Et de loin comme ça, ça donne quoi ? » « Tiens mets-toi derrière, pour voir ». Le prototype est validé.

Un passant non avisé aurait pu rire en nous voyant nous tortiller devant cette tôle, l'inspecter sous toutes les coutures, scrupuleusement. Mais l'enjeu est de taille. Il ne s'agirait pas d'envoyer une seconde résille à la poubelle. Celle que j'ai sous les yeux va être entièrement déposée. Que fait-on de toutes ces plaques de métal perforé découpées sur mesure qui ne conviennent pas ?

Après avoir remis en place le prototype, M. D. nous invite à le suivre dans les étages, accessible depuis le futur hall des logements, le hall du bâtiment A. À l'angle de la façade, les barrières de chantier rappellent que les travaux se poursuivent alors que la salle polyvalente a déjà été inaugurée cet hiver, selon le calendrier électoral. Premier étage de logements (R+3 sur nos plans) : dans le couloir, ça sent le plâtre. Un ouvrier passe et nous salue.

Une porte est ouverte, la curiosité nous pousse à visiter l'appartement, baigné d'une lumière blanche. Il y a encore des bâches de protection par endroit et les équipements de la cuisine ne sont pas encore installés, laissant des béances et des tuyaux en attente, mais dans l'ensemble c'est fini. Tout semble pris dans un nuage de plâtre et de peinture fraîche. Derrière la porte vitrée, on peut voir la loggia donnant sur le parvis.

Dans l'appartement, je découvre les surfaces et les textures, l'aspect du plan de travail de la cuisine, la couleur du carrelage dans la salle de bain. Les luminaires m'interpellent par le fait que je ne m'étais jamais imaginé ce à quoi ils pouvaient ressembler. Ils sont pourtant bien là. À l'échelle du bâtiment, et en tant qu'architecte, nous n'avions pas à faire de choix particulier pour ça et les luminaires ne font que correspondre au cahier des charges de la maîtrise d'ouvrage. Ça me donne l'impression que l'intérieur des logements ne rentre pas vraiment dans nos préoccupations, considéré comme des éléments de « déco » insignifiants. Bien qu'ils ne soient évidemment pas pérennes et qu'ils changeront de nombreuses fois, ils influent sur l'espace, je m'en rends compte en les voyant. Je me rends compte surtout que bien que l'architecte prévoie le

maximum de choses avant la construction, il·elle ne peut pas tout préfigurer dans son esprit, même en validant les prescriptions de produits dans un CCTP et en validant des EXE d'électricité. Et dans ce cas, il ne s'agit pas d'une complexité technique ou d'une erreur. Ce bête luminaire est tout à fait à sa place, conforme, tout est en règle. Je découvre seulement qu'il m'a échappé. Ce n'est pas vraiment que cela nous échappe. Seulement, les autres acteurs agissent et prennent en charge des décisions qui sont hors de notre mission et qui fabriquent le projet dans le même temps. Généralement, l'architecte les prend en compte, les intègre à son organisation. Ce n'est pas parce que j'intègre une prescription pour des luminaires que je préfigure pour autant dans mon esprit ces luminaires, que je les visualise et les rends indissociables de l'espace dans lequel ils seront au même titre que d'autres éléments plus significatifs. Ce serait idéal, mais l'attention ne peut pas être totale. L'oubli rend les lignes pointillées. Des personnes différentes se succèdent sur un projet. En l'occurrence, le CCTP a été écrit par le bureau d'étude, qui s'est lui-même référé au cahier des charges du client et qui assure également la maîtrise d'œuvre d'exécution. Moi j'en ai pris connaissance. La préfiguration que l'on peut avoir est partielle. Elle l'est d'autant plus, il me semble, quand l'architecte n'a que le « suivi architectural » en phase chantier.

Plus le projet se concrétise, plus il se complexifie et plus l'architecte en perd le contrôle. La réalité des détails apparaît plus vite que ce qu'on est capable de prévoir, de penser. Le projet devient le résultat de compromis, de décision commune.

Bien sûr je reprends pleinement conscience de cela alors même que quelques minutes plus tôt je m'extasiais de voir à quel point le hall d'accueil de la salle polyvalente était conforme à nos plans. Nous avions soigné le dessin des parties publiques et communes. L'aspect intérieur des logements est un peu moins de notre ressort.

F.C. fait une remarque sur les attentes dans le placard. On sort et on s'engouffre dans l'escalier tortueux, en se remémorant les difficultés qu'on a eu à le dessiner.

De retour sur le parvis, il nous reste à vérifier la hauteur du vide en partie basse de la résille selon la pente du parvis.

> Ce sera ma dernière visite sur le chantier.

Autour du projet de Bezons, une constellation d'acteurs s'est formée. On peut parler de jeux d'acteurs dans le processus du projet. Mais les acteurs qui font la ville c'est tout le monde. Déjà, il y a les acteurs officiels du projet, les élus locaux, les entreprises privées dont l'agence fait partie, les entreprises mixtes, le bailleur social, l'aménageur de la ZAC, chacune jouant leur rôle spécifique ; il y a les habitants dans leur multiplicité, habitants, futurs usagers, électeurs, investisseurs, commerçants, concertés ou non, associations, passants. Il y a ceux qui sont conviés à l'élaboration du projet et les autres. Dans les jeux d'acteurs, toutes les personnes prises dans le montage technique du projet, comme moi, jouent leur rôle. Le temps du projet est le grand théâtre des interrelations, faisant émerger conflits, discussions, compromis, solutions, qui petit à petit fabriquent la ville. Interagit alors une multiplicité d'acteurs en archipel, interdépendants les uns des autres, à une échelle urbaine et sur une période de dizaines d'années. Le bâtiment une fois construit raconte l'histoire performative de sa propre élaboration faite de compromis et d'interrelations. Ce processus repose sur un mode d'agir qui s'accommode et joue de l'imprévisible, de la multiplicité, du non-systémique. Ce processus créateur (poïétique) relie des singularités, ménage la fragilité de relations multiples et diverses. Moi-même prise dans cette grande constellation du projet, je me concentre sur mes interlocuteurs proches, la maîtrise d'ouvrage, l'entreprise, la ville, l'aménageur, la maîtrise d'œuvre d'exécution. Mais plusieurs fois au cours du projet, je suis confrontée à l'agrandissement soudain de ma toile d'acteurs restreinte, chaque fois que je prends conscience de ce que le projet implique pour certains habitants, pour certains usagers, pour certains salariés, et qui s'impose à moi. L'organisation que l'on croyait hiérarchisée vacille dans une maille d'interrelations rhizomatiques réelle, incontrôlable, souterraine. Une autre manifestation de cette grande toile, c'est aussi lorsque je sens le projet m'échapper au point que des pans entiers me sont inconnus, des éléments ne relevant pas de notre mission, ou des détails du montage ne m'étant pas communiqués. Le projet est alors comme un kaléidoscope dont chacune des facettes serait le point de vue singulier de l'un des acteurs. On peut apprécier l'image globale du kaléidoscope, mais on peut difficilement le déplier entièrement pour dérouler chaque point de vue, depuis un seul point de vue, le mien. C'est la limite de ce travail, qui relève du cadre que j'ai choisi pour mon expérimentation. Pour dérouler chaque point de vue ou du moins plusieurs de ces points de vue, il faudrait partager chaque récit vécu

par les différents acteurs eux-mêmes, ce que l'on retrouve souvent dans la méthode de l'enquête. Ici je suis restée attachée à ma propre perception des phénomènes et je livre les moments où j'ai pu prendre conscience de l'ampleur de cette toile d'acteurs dans laquelle je suis prise quoi que je fasse. Et dans laquelle je suis en responsabilité par rapport à tous les autres, aussi. C'est une posture située et en relation avec une multiplicité. C'est cette implication indubitable qui m'intéresse, qui me relie à chaque acteur et qui se fait presque malgré moi, sans que j'en aie réellement conscience. C'est aussi en rendant compte de la posture de l'architecte, pris·e à la fois dans un maillage d'interrelations d'acteurs et en relation avec tous les imaginaires possibles, que nous apportons à la condition passante de l'architecture sa dimension archipélique : la relation au multiple comme poïétique.

E. Conclusions sur l'archipel

Cette dernière figure nous aura enseigné certaines formes de la relation. D'abord nous avons vu le rhizome et ses multiples connexions anti-généalogiques et hétérogènes. Acentré, non hiérarchique, le rhizome prolifère depuis un milieu dans un espace indéfini, par une circulation d'états. Cette multiplicité se connecte à d'autres agencements par des transversales souterraines. Des passages s'opèrent entre ce processus rhizomatique et sa schématisation, arborescente. La nomadologie repose sur le principe du rhizome : dans la vie nomade les trajets ont pris toute la consistance, c'est l'entre-deux de la ligne qui importe, davantage que les points à relier. Le nomade se distribue dans un espace lisse, sans frontières, sans tracés, un espace rhizomatique qui croît dans toutes les directions selon diverses mises en connexion. Des passages sont également possibles entre espaces striés et espaces lisses. Le nomade et sa machine de guerre représentent une alternative à l'état et son ordre. En ce sens, l'architecture peut opérer des passages entre rhizome et schéma, entre espace lisse et strié.

La dialectique entre reliance et déliance présente dans le nomadisme nous amène à nous interroger sur la mise en relation, dans le rapport à l'altérité. C'est en ce sens que l'archipel d'E. Glissant nous apparaît : dans l'archipel, l'accent est mis sur la mer qui relie, non pas sur la séparation insulaire. La proximité de la pensée d'E. Glissant avec celle de G. Deleuze et F. Guattari mérite d'être soulignée. L'identité-rhizome s'oppose à l'identité-racine. L'identité en relation est vue comme le résultat de tous les contacts avec les autres, soit une multiplicité de liaisons non-généalogiques qui forme une culture composite, à la rencontre des cultures. Cette

vision rhizomatique de l'identité s'oppose à une vision de la racine unique, qui, par filiation arborescente, légitimise l'occupation d'un territoire par un groupe donné. La créolisation est alors le métissage imprévisible, démultiplié et ouvert des cultures, un éclatement qui menace l'atavisme. Dans la créolisation, l'identité change tout en perdurant. L'architecture et le processus architectural sont pris dans cette réalité culturelle et c'est dans cette matrice archipélique que nous avons cherché une condition d'architecture.

En ce sens, la poétique de la Relation désigne la mise en relation intransitive avec la totalité des singularités possibles. La Relation est multilingue, ouverte, et ménage des équivalences. Les lieux en connexion avec tous les autres forment un rhizome, un archipel. Chaque lieu est compris dans sa complexité, en relation avec tous les autres lieux, ouvert sur le monde. Les lieux sont toujours en relation avec l'ailleurs. La rencontre qui raccorde les éclatements est une mer archipélique. L'archipel accepte l'ambigu, la fragilité, la dérive, le détour. Il invite à s'ouvrir à l'ensemble possible des imaginaires. Comme l'archipel, l'architecture fait lien, raccorde les éclatements, ouvre les singularités à l'étendue. Ici, le rapport à l'altérité est diffracté dans la multiplicité.

Ce qui nous intéresse dans la figure de l'archipel, c'est qu'elle ne se laisse pas réduire à un objet que l'on peut regarder d'au-dessus. Expliquons-nous. Bien sûr le modèle du rhizome, tel que l'avaient imaginé G. Deleuze et F. Guattari, avait aussi cette ambition, mais la postérité du concept a petit à petit réduit le rhizome à l'image du réseau. Hélas, quoi de plus facile à dessiner en plan qu'un réseau, quoi de plus aisé à tenir dans le creux de sa main qu'un plan de métro ? Le réseau n'est pourtant pas un rhizome. La maille, le tissu aurait pu également être une image assez juste, mais là aussi on peut la regarder d'au-dessus, en voir les bords, les lisières, et la totalité. En revanche l'archipel du tout-monde, on ne peut qu'être pris dedans, on ne peut voir le monde que depuis son îlot en relation avec tous les autres. Cette figure ne se laisse pas réduire. Elle nous plonge à l'intérieur du maillage et ne nous permet pas d'en avoir une vision absolue, hors du monde, non située. Elle correspond à une ouverture radicale du lieu sur l'ailleurs, sur tout l'ailleurs possible : l'altérité multiple. Elle met l'accent sur la Relation avec un grand R, lorsque nous sommes mis en relation avec la totalité des autres lieux possibles. Nous avions certes besoin de passer par l'image du rhizome pour comprendre la figure de l'archipel. Mais l'image de la mer archipélique et de l'horizon qui nous rallie au monde nous plonge, encore plus que le rhizome

souterrain, dans la multiplicité de nos relations à l'altérité. Cette mise en relation à la multiplicité nourrit notre condition passante de l'architecture.

À Bobigny, des connexions hasardeuses et contingentes nous lient soudain à un parc, mettant au jour le rhizome d'interrelations qui nous relie au monde. À Gentilly, nos identités se reconfigure à travers la rencontre avec les femmes d'une association, les histoires se croisent et se mêlent, impactant nos rapports au lieu. Le fait de les raconter rend ces interrelations plus tangibles, plus intelligibles. L'enchevêtrement des histoires de vie a une certaine consistance et de fait la mise en relation doit être un souci de l'architecture. À Bezons, l'architecte s'entremêle dans une toile avec une multiplicité d'acteurs, de produits, de processus de fabrication, d'êtres vivants et de choses qui agissent dans le processus architectural.

Ainsi la figure de l'archipel donne au concept de passage une dimension de mise en Relation comme ouverture radicale à l'ensemble des imaginaires possibles, une mise en relation diffractée dans la multiplicité. Pour un processus comme celui de l'architecture, il s'agit de mettre en lien un lieu contingent et situé avec les imaginaires du monde, creuser des passages, ouvrir des voies navigables vers l'ailleurs, ouvrir le chez-soi aux horizons diffractés. Le lieu est pris dans l'archipel du tout-monde et l'architecture participe de cette relation-éclatement, en faisant entrer l'altérité multiple dans le lieu, en lui donnant une identité mouvante : enrhizomer le lieu et diffuser la multiplicité dans le lieu. La mer archipélique ouvre le champ des possibles.

CONCLUSION DE LA PARTIE

Cette partie avait pour visée l'exercice de conceptualisation de la condition passante de l'architecture. Elle a été subdivisée en cinq chapitres, correspondant aux cinq figures de la condition passante, avec la marge, la traversée, le seuil, la ritournelle et l'archipel.

Nous avons ainsi suivi plusieurs pistes de réflexion, en cabotant d'une figure à l'autre. Chaque figure nous a permis d'explorer une facette de la condition passante. Nous en prenons pleinement conscience : aucune, séparément, n'aurait été suffisante non seulement pour épuiser les lieux, mais surtout pour fabriquer notre concept de condition passante. Notre tentative était de se servir des concepts pour explorer le réel dans sa complexité. Lorsqu'une figure se trouvait tarie, il nous fallait passer à la suivante. C'est là que la multiplicité de la condition passante apparaît clairement.

Il n'aura pas échappé aux lecteur·ices que G. Deleuze et F. Guattari ont une place importante dans ce travail d'enquête sur la condition passante, travail que nous pouvons également qualifier de rhizomatique. Car il s'agit d'une réflexion multiple qui propose des connexions à différentes échelles. Elle propose un arpentage (dans l'écriture) ou un cabotage d'île en île.

Cependant, une question reste latente : notre concept de condition passante a-t-il su rester ouvert, inépuisable, alimenté par des figures non exhaustives ? Passons en revue les cinq figures de la condition passante, afin d'en synthétiser le déploiement.

La marge

Le premier chapitre traitait de la figure de la marge. Nous avons d'abord cherché à déterminer les contours de cette notion à partir des définitions paysagères de la lisière et de l'écotone, puis celle du tiers paysage et des délaissés. La marge a été l'occasion d'interroger l'épaisseur de la limite, ses replis, ainsi que la vitalité et l'imprévisibilité de l'entre-deux. Ce faisant nous nous sommes demandé en quoi la

marge pouvait produire des passages. Un premier élément de réponse s'est présenté : c'est dans de tels espaces de transition, dans les interstices que l'on passe d'un milieu à l'autre. Les transformations adviendraient alors par la marge. C'est avec cette hypothèse de la marge-potentiel, que nous avons poursuivi notre réflexion du côté de l'architecture. Nous avons alors vu que dans l'espace construit comme dans le processus du projet, l'architecture ménage des marges de manœuvre. Dans l'espace construit, cela se traduit par une forme de réserve potentielle par laquelle l'usager invente des manières d'habiter, ce que l'on peut apparenter à l'*affordance*. Dans le processus du projet, comme nous l'avons vu pour le projet de Bezons, la marge de manœuvre se situe dans la marge de négociation possible à mesure que le projet s'épaissit et se concrétise. Ensuite nous avons développé un autre type de marge architecturale, à la bordure, hors périmètre. La marge peut être vue comme l'envers du décor, lorsqu'à Bobigny on s'égare en dehors du périmètre rénové. Elle n'est pas seulement localisée à la marge, sur l'extérieur, mais c'est aussi une anomalie, comme un terrain vague dans la ville. Nous nous sommes appuyés sur la théorisation de ce phénomène de bordure et de l'anomal pour tenter d'expliquer les situations rencontrées dans les récits. Nous avons alors pu montrer que c'est par la marge que des passages peuvent s'opérer, comme alliance d'une multiplicité à une autre, formant de nouveaux agencements de manière imprévisible. Entre deux milieux, la marge-potentiel ouvre des possibles. Et, en laissant proliférer la marge indistincte, en compliquant la limite, l'architecture offre des possibilités de passage et des porosités.

La traversée

Le deuxième chapitre concernait la figure de la traversée. Qu'elle soit spatiale ou temporelle, la traversée est aussi une figure du passage. Nous avons décidé d'organiser le chapitre de manière à rendre compte de ces deux aspects de la traversée : spatial et temporel. La traversée des espaces a d'abord été traitée à partir des images du pont et du trajet, deux versants paradoxaux de la traversée. Le pont, fixation durable et formelle de l'acte de traverser d'un côté, et de l'autre le trajet comme condition d'habitation, indissociable du temps de la vie. Le trajet supporte nos récits quotidiens, il nous affecte et nous transforme. Pour honorer l'habitation, l'architecture se doit de ménager des trajets, des traversées. La notion de porosité prend alors tout son sens, pour une architecture accueillante et vivante, infiltrée, traversée par les flâneurs. La ville poreuse ouvre des passages et des

ponts, laisse le public et le privé s'interpénétrer, permet à la fois les trajets et les séjours de ses habitants. Les récits de Bobigny opèrent un pivot pour passer de la traversée des espaces à celle du temps. La traversée des époques renvoie à la permanence dans le temps. Nous nous sommes interrogés sur la permanence des lieux alors même qu'ils se transforment perpétuellement. La permanence de l'identité d'un lieu, malgré les changements et outre sa lente sédimentation, pourrait tenir dans ce que serait la promesse du lieu. Nous avons proposé de considérer l'hospitalité du lieu comme une promesse d'accueil quoi qu'il arrive. Ensuite nous nous sommes appuyés plus particulièrement sur le concept d'identité narrative pour comprendre comment la mise en récit du lieu peut lui rendre son mouvement, sa lente évolution entre mêmeté et ipséité, entre changements et sédimentations. Le lieu palimpseste est toujours menacé de *tabula rasa*, à moins de promettre l'accueil, l'habitabilité, ce qui relève de la responsabilité de l'architecte. La traversée, dans sa dimension temporelle, renvoie aussi au processus du projet. Nous avons exploré à Bezons ce temps du projet, opaque et buissonnant. La figure de la traversée, a priori linéaire, s'est avérée être également poreuse et foisonnante dans l'espace et le temps.

Le seuil

Dans le troisième chapitre, nous nous sommes appliqués à caractériser la figure du seuil, pas seulement comme une figure spatiale, mais aussi comme une figure existentielle et poétique. En introduisant la dialectique du dedans et du dehors, le seuil nous a permis de comprendre la condition existentielle d'être-au-monde. Cette condition existentielle aura interrogé la condition passante de l'architecture.

Déjà dans le récit de chantier de Bezons, nous avons décrit un basculement du dessin dans le réel, au seuil du construire. Ensuite, nous avons vu que le seuil, à la fois limite et dépassement de la limite, et la porte, ouverte sur l'infini, illustrent notre rapport au monde. Pour les êtres entr'ouverts que nous sommes, l'opposition dedans/dehors n'est pas géométrique et nous sommes la membrane entre les deux, nous incarnons le seuil entre le dehors et le dedans, tourné vers l'altérité. Se tenir sur le seuil de l'altérité pourrait alors s'apparenter à cette rencontre entière avec l'autre, dont la relation de réciprocité est immédiate et totale. C'est dans la relation dialectique à autrui que le *Je* se découvre comme sujet incarné. Nous nous sommes demandé si cette rencontre pouvait s'opérer avec un lieu, ouvrant un passage entre le sujet et le lieu, sur le seuil. Nous avons également émis l'hypothèse que le

processus créatif architectural se nourrirait d'une ouverture dialectique au non-familier, à l'étrangeté du monde.

Nous avons alors pu éprouver, à travers la mise en récit des démolitions de Bobigny, le seuil comme seuil poétique. Face à un élément immense, nous pouvons trouver une correspondance entre l'immensité du monde et la profondeur de l'intime, soit notre propre gouffre existentiel. Nous pouvons vivre une expérience poétique, sur le seuil de l'élément inhabitable. Le seuil poétique nous fait alors entrer en intimité avec cet élément, l'horizon, le sable, le chantier hostile, et nous renvoie à l'exil dans l'être, il nous renvoie à notre propre condition d'être projeté hors de soi. Nous avons enfin pu déterminer que la figure du seuil est une figure de l'altérité, de la rencontre avec le lieu. Le passage est alors dans la relation dialectique et poétique entre le sujet et le lieu, dans la rencontre. L'appel radical du non-familier active l'imaginaire poétique, nourrissant le processus architectural, qui pense et se construit vers l'altérité, pour ouvrir des passages entre l'intime et le monde.

La ritournelle

Le quatrième chapitre se présente comme l'exploration de la figure de la ritournelle et, à travers elle, de ce que l'on appelle l'habiter. Nous avons d'abord interrogé les notions d'habiter et de quotidien pour chercher à comprendre la condition passante des pratiques plurielles de la ville. Par le récit descriptif des abords d'une résidence à Gentilly, nous avons relevé des pratiques singularisantes, discrètes, et organisatrices d'espace. Pour mieux les comprendre, nous nous sommes penchés sur les tactiques mouvantes des habitants qui transgressent et détournent l'ordre du lieu. Ces gestes discrets et rusés pour s'accommoder du lieu et ces passages inventés au quotidien forment des pratiques traversières, qui recomposent un espace en actes, un espace vécu. Les usagers définissent, pour cet art de gestes et de parcours, une certaine manière de passer. Le quotidien, dans cette perspective a la capacité de se transformer, de s'adapter, malgré un processus de quotidianisation permanent. Le processus de domestication de l'étrange pour en faire du familier est répétitif et normalisateur. Mais c'est parce que ce processus entretient une dynamique ouverte entre l'étrangeté et le familier, que des pratiques individuantes peuvent s'inventer à partir d'événements contingents. Parmi les pratiques urbaines, il existe des opérations de bornage. La mise en récit des espaces et des usages est un acte de bornage d'un territoire parce qu'elle détermine les

limites d'usages, elle distribue l'espace. Ces opérations sont des gestes, des actes qui fabriquent un territoire, au-delà de la règle et des frontières.

Nous avons ensuite cherché à unifier ces différents aspects des pratiques spatiales décrites dans un concept singulier : la ritournelle. Elle nous semblait permettre de révéler la condition passante de l'habiter. Nous avons d'abord raconté comment, à Bobigny, les habitants s'accommodaient du dédale du centre-ville, en nous demandant dans quel sens avait lieu l'appropriation. Le concept de ritournelle replace ces actes de territorialisation dans une perspective d'expressivité du territoire. C'est en rendant expressifs des éléments du milieu, que les êtres vivants marquent de leur présence et agencent un territoire autour d'eux. Ces actes affectent les milieux et leur donnent consistance petit à petit, dans la répétition. Le territoire prend de la consistance en actes, et ces actes définissent un style, une manière d'habiter. Nous avons alors pu dire que l'expressivité définit l'habiter avant l'appropriation. L'habiter est alors un ensemble d'actes d'expression du territoire. La ritournelle, dans l'acte de territorialisation, est un passage, un vecteur qui permet de passer d'un agencement à un autre. Elle détermine une certaine performativité de l'habiter, en agençant nos gestes, nos manières d'habiter le monde. L'architecture, en tant que processus d'organisation du monde, agit par consolidation : la répétition de gestes rend expressives des composantes du milieu et de l'individu, fabriquant des ritournelles, qui territorialisent, donnent de la consistance au territoire et se déterritorialisent vers d'autres agencements.

L'archipel

L'archipel est la figure de la relation. C'est ce que nous avons développé dans le cinquième chapitre de cette partie. Celui-ci avait pour objectif d'explorer la relation, comme condition passante de l'architecture, notamment en décrivant les interrelations qui se tissent sur un lieu, qui le mettent en rapport avec d'autres lieux, avec ses usagers et d'autres encore. Un premier récit, à Bobigny, a fait surgir la trame multiple et imprévisible de nos interconnexions et de nos rapports au lieu. Nous avons, en premier lieu, abordé l'archipel par une figure très proche, celle du rhizome. Le rhizome est multiple, hétérogène et non hiérarchique. Il s'oppose à la racine unique et hiérarchisée. Il ne met pas seulement en relation des points quelconques, mais il est plutôt fait de lignes qui prolifèrent et se connectent à d'autres agencements. On retrouve cette idée de lignes en mouvement qui se connectent dans ce que l'on peut appeler l'espace nomade, ou lisse, opposé à

l'espace sédentaire, strié. Ce qui nous a intéressés dans cette opposition, c'était la possibilité de passage entre ces deux formes d'espace, lorsque surgissent des relations imprévisibles. Ces passages nous font basculer dans une toile d'interrelations rhizomatiques du lieu. Elle forme une résistance souterraine à l'ordre du lieu, qui interroge le rôle de l'architecture. Et l'un des rôles de l'architecture, justement, serait la mise en relation, incarnée par la figure de l'archipel. Pour la comprendre, nous avons porté attention à la mer qui relie les îlots plutôt qu'à leur séparation, au mouvement plutôt qu'aux points à relier. La mise en récit de la rencontre inextricable de mon histoire personnelle avec celle d'autres personnes à Gentilly a montré la toile archipélique de nos interrelations que l'architecture supporte.

Pour comprendre l'archipel, nous avons d'abord transposé le rhizome dans le champ de l'identité. L'identité se construit en relation, en rapport avec Autrui. L'identité-rhizome est le résultat de toutes les rencontres avec les autres, formant une culture composite, par créolisation. Le résultat de toutes ces rencontres et relations est fortuit et produit une identité changeante et imprévisible. L'identité d'un lieu se construirait aussi dans la relation archipélique.

Le lieu accueille l'entrecroisement des histoires de vie, il devient passagèrement le support d'un archipel d'interrelations. Ces nébuleuses recomposent pour chacun de nouveaux agencements, structurant nos identités, et elles ouvrent l'architecture à la multiplicité. Dans l'archipel, le proche se vit toujours en relation avec l'ailleurs. Le lieu s'ouvre à des imaginaires buissonnants et incertains qui le travaillent secrètement et le nourrissent. Cette mise en Relation de chaque lieu avec toutes les singularités possibles nous fait découvrir la multiplicité de nos relations à l'altérité. Il ne s'agit plus seulement d'ouverture dialectique à l'altérité comme pour la figure du seuil. La figure de l'archipel donne au concept de passage une dimension de mise en Relation comme ouverture radicale à l'ensemble (la multiplicité) des imaginaires possibles. Le processus architectural peut se nourrir d'une telle conception de la relation pour opérer des passages.

CONCLUSION

Synthèse

Le point de départ de ce travail de recherche était une tentative de comprendre l'architecture comme processus d'organisation du monde, comme élaboration de conditions d'émergence, à partir de questions anciennes comme celle de la *limite* et du *passage*. En effet, dans un nouvel ordre du monde où les représentations sont bouleversées, nous nous demandions de quelle manière de telles notions pouvaient contribuer à la pensée architecturale. En ce sens, le terme de « passage », sa polysémie et sa plasticité nous ont tout particulièrement intéressés : le passage est à la fois action, lieu, mode d'existence et forme de complexité.

Nous nous sommes demandé si le passage pouvait être considéré comme une condition architecturale, soit une condition d'émergence de l'architecture. Si l'architecture est vue comme un processus d'organisation du monde, une condition d'architecture se situerait dans les actions qu'elle permet, dans l'agencement qui fonde l'architecture, dans la construction d'un commencement. Nous posions l'hypothèse que la condition passante faisait émerger l'architecture en acte. Il s'agissait donc de définir la condition passante en théorisant la notion de passage dans son rapport à l'architecture. Elle allait nous permettre d'en comprendre la complexité, de comprendre en quoi le passage serait une raison d'être de l'architecture.

Nous avons posé comme hypothèse que le passage serait un système de pensée qui infuserait les pratiques, les usages et l'objet architectural lui-même. La condition passante était alors à chercher à la fois dans le processus architectural et dans les espaces vécus, ce que nous avons fait.

Cette recherche visait à fabriquer un concept opérant pour le système de pensée qu'est l'architecture, et ce, à partir de cinq figures théoriques : la marge, la

traversée, le seuil, la ritournelle et l'archipel. Chacune de ces figures a été incarnée dans des récits de lieux, des récits de projet et à la croisée de pensées de différents auteurs. Cette théorisation exploratoire de la condition passante a été rendue possible par une action située : la mise en récit. Nous avions postulé que la mise en récit serait une méthode clef pour aborder le passage.

Avant de faire le bilan de ce travail par rapport à la problématique que nous venons de rappeler, reprenons, pas à pas, l'articulation de la thèse pour retracer le cheminement cohérent qui nous a amenés jusqu'ici. La thèse se divisait en deux parties distinctes : une première partie méthodologique (et épistémologique) et une seconde partie, plus conséquente, mettant en œuvre notre théorisation exploratoire de la condition passante.

La première partie nous a permis de confirmer l'intérêt méthodologique de la mise en récit pour explorer la notion de passage et théoriser la condition passante de l'architecture.

La théorisation de la condition passante s'inscrit dans une démarche exploratoire, et se structure à travers cinq figures, la marge, la traversée, le seuil, la ritournelle et l'archipel. Nous avons précisé comment nous comptions mobiliser ces figures, en tant que figures expressives, interprétatives et dynamiques, à la fois incarnées dans des récits de situations concrètes et articulées en une configuration théorique. Pour les rendre opérantes, nous avons décidé de faire dialoguer théories et récits d'expériences vécues. Nous nous sommes employés à détailler la mise en œuvre de ces récits, les règles du jeu. Nous avons ainsi précisé le cadre à la fois théorique et matériel de l'expérimentation, le protocole précis, les types de récits que cela fabrique, les implications et le type de connaissances produits. Ensuite, nous avons montré l'intérêt scientifique de recourir aux récits. Un état de l'art nous a permis de montrer que le récit peut être utilisé pour s'ouvrir à d'autres modes d'attention, pour comprendre les expériences enchevêtrées du réel, donner une voix à l'infra-ordinaire et pour déployer les temporalités d'une situation. Ce sont ces modes d'attention particuliers qui nous ont permis de comprendre le passage comme condition d'émergence de l'architecture. Outre cette capacité à porter attention différemment à son objet d'étude, la mise en récit est, nous l'avons vu, un processus qui agence le réel, comme l'architecture. Ce sont deux actes de configuration dont l'enchevêtrement dans le temps et dans l'espace nous informe sur le processus architectural. L'architecture présente une forme de narrativité qui en fait une

technique d'assemblage, un mode de *configuration*. De la même manière, la mise en récit agence, construit la temporalité et agit sur le lieu. Ensuite nous avons abordé la matrice narrative, qui permet, en partant de récits mis en relation, de déchiffrer les attachements ordinaires du lieu-milieu. Ce qui nous a intéressé c'est que la matrice narrative produit du sens en connectant les récits les uns avec les autres. Elle met au travail.

En somme, la mise en récit et l'architecture partagent un même mode d'action qui justifie que l'on expérimente la première comme méthode exploratoire pour comprendre la seconde.

La deuxième partie concernait l'expérimentation en tant que telle, entre exploration par théorisation et exploration par mises en récit. Elle consistait en cinq chapitres correspondant au développement argumentaire des cinq figures de la condition passante. Pour chaque figure, nous nous sommes d'abord employés à la contextualiser en apportant de premières définitions et références, puis à la mettre à l'épreuve, dans différents registres, de théories et de situations concrètes architecturales mises en récit. Chaque figure nous a permis de façonner un aspect singulier de la condition passante et de faire avancer les outils conceptuels pour théoriser cette notion. Toutes les figures n'avaient pas la même force conceptuelle et chacune nécessitait d'être complétée par les autres. C'est par l'arpentage ouvert d'une figure à l'autre et par leur mise en relation que nous avons exploré la multiplicité de la condition passante.

La marge nous a appris l'épaisseur de la limite, ses plis et ses anfractuosités. Dans cet entre-deux, cet interstice entre deux milieux, la marge est indistincte et ce qu'elle produit est imprévisible. Nous avons ainsi formulé que c'est par la marge que les passages s'opèrent. L'architecture se doit de ménager des marges, dans le processus de projet comme dans l'usage potentiel, pour éprouver sa capacité de transformation.

La traversée, qu'elle soit spatiale ou temporelle, est aussi une figure du passage. Le pont, fixation de l'acte de traverser, ou le trajet comme condition d'habitation nous invitent à infiltrer l'architecture et à habiter sa porosité. L'architecture est traversée. D'un point de vue temporel, la traversée renvoie à la permanence du lieu, que nous avons interrogé à partir de la notion d'identité narrative. Dans la ville palimpseste, la permanence de l'architecture malgré les changements tient aussi dans sa promesse d'hospitalité.

Le seuil explorait la condition existentielle d'être-au-monde, à travers la dialectique du dedans et du dehors, l'entrouvert, et son implication pour l'architecture. Pour un sujet incarné, le rapport à l'altérité est dialectique et la figure du seuil illustre aussi la réciprocité de la rencontre, où la prise de conscience de l'autre implique la prise de conscience de soi. Le seuil est aussi un seuil poétique, qui nous pose en intimité avec l'élément inhabitable, l'horizon, le sable, et nous renvoie à l'être projeté hors de soi. Le passage n'est plus seulement une traversée, mais un aller-retour dialectique et existentiel : un seuil.

La ritournelle explore l'habiter. Les pratiques plurielles de la ville peuvent être vues comme des tactiques quotidiennes, mais pas seulement. Ce sont des ritournelles, des gestes, des actes de territorialisation. Et c'est l'expressivité de nos actes de passage qui définit l'habiter, avant même l'appropriation. La performativité des gestes quotidiens constitue ainsi une condition d'émergence de l'architecture, lorsque nous inventons des modes d'exister, des manières de passer, des ritournelles.

L'archipel est la figure de la mise en interrelation. Nous avons montré que son principe rhizomatique est multiple, hétérogène et non hiérarchique. Dans l'archipel, l'identité-rhizome est le résultat de toutes les rencontres avec les autres, formant une culture composite, par créolisation. La mise en Relation de chaque lieu avec toutes les singularités possibles nous fait alors découvrir un rapport à l'altérité dans la multiplicité. L'architecture peut s'ouvrir à la multiplicité de la relation, en prenant soin des interrelations et des imaginaires qui se tissent à travers elle.

Nous avons ainsi, à travers cinq figures, exploré différentes facettes de ce concept multiple et polymorphe qu'est la condition passante de l'architecture. Cette définition kaléidoscopique s'est parfois recoupée d'une figure à l'autre, a fait émerger des contrepoints ou s'est transformée dans les situations réelles mises en récit.

La condition passante, un concept opérant pour l'architecture

L'objectif de cette thèse était la fabrication d'un concept opérant pour l'architecture. Nous avons proposé un concept rhizomatique et ouvert exploitant la multiplicité de la condition passante. Notre cheminement argumentaire s'est structuré à travers cinq figures non exhaustives offrant des possibilités de connexions à différentes échelles[1]. Chemin faisant, nous avons pu comprendre en quoi l'architecture n'est pas seulement support de passages. Nous pouvons nous positionner et proposer l'affirmation suivante : le passage et la condition passante qui lui est associée sont bien une condition de possibilité d'architecture. Si l'architecture est la construction d'un commencement et le fondement de possibilités, la condition passante est une raison d'exister de l'architecture. La transformation de la marge, la traversée du lieu palimpseste, le seuil dialectique et poétique, la ritournelle performance de l'habiter, l'archipel mis en relation, toutes ces figures sont des figures du passage, qui prennent sens pour l'architecture et conditionnent l'émergence de possibilités pour l'architecture.

Des thèmes transversaux ont émergé d'une figure à l'autre. D'abord, la question du rapport à *l'altérité* traverse ses cinq figures et les met en relation. En effet dans la marge, l'anomal est rejeté sur la bordure. L'altérité est à la marge. C'est aussi par elle qu'advient la transformation. Pour la traversée, la permanence dans le temps joue sur le rapport entre mêmeté et ipséité. L'altérité fait partie de soi, lorsque l'on se vit soi-même comme un autre. La dialectique du seuil, du dedans et du dehors, du Je et du Tu, compose une autre forme de l'altérité : une altérité dans le dialogue, la rencontre. Le seuil est alors une figure de la dialectique entre le familier et le non-familier. Dans la figure de la ritournelle, nous nous sommes penchés sur le processus de familiarisation, d'apprivoisement de l'altérité et de la territorialisation comme acte expressif. L'archipel, enfin, nous parle de la relation multiple et le rapport à l'altérité est alors radical, diffracté dans la multiplicité. Que peut-on en conclure du rapport à l'altérité pour l'architecture ? Le processus organisateur de l'architecture n'est pas seulement un agencement d'éléments connus et maîtrisés pour apprivoiser et s'approprier le monde. Bien au contraire, ce processus, en tant qu'il est créatif, a besoin de l'altérité. Il se nourrit de l'étrangeté du monde, en même temps qu'il est bousculé par elle. La composition

[1] On remarquera à ce propos le besoin que nous avons eu de faire de nombreux renvois de pages d'une figure à l'autre, soulignant les échos et les connexions entre les différents aspects de la condition passante.

et l'agencement sont bien des actions de l'architecture, mais elles n'ont de puissance créatrice que dans un rapport dialectique avec l'altérité (seuil), voire même un rapport diffracté avec la multiplicité de cette altérité (archipel). La configuration architecturale opère à partir d'hétérogènes et les consolident en tant que tels, pour construire une multiplicité agencée à partir de l'altérité. La condition passante de l'architecture tient de cette poïétique de l'altérité.

Ensuite, la *relation* aussi a été présente dans plusieurs figures de la condition passante, notamment dans la traversée, le seuil, et l'archipel. Dans la traversée, la relation est trajet, mise en relation des lieux par le parcours habité. Le seuil, quant à lui, explore le rapport dialogique entre un dedans et un dehors, la relation est alors une rencontre radicale et intense, au fondement de la conscience de soi ; elle est réciprocité et dialectique. Enfin l'archipel ouvre des interrelations multiples et rhizomatiques qui se tissent entre un lieu et tous les autres lieux possibles, qui trament des imaginaires et ouvrent à la multiplicité. L'architecture comme mode d'organisation du monde s'approcherait d'une pensée du lien, ouvrant des passages pour exister. Nous proposons de considérer l'architecture comme une technique d'assemblage, une architecture de la relation.

L'habiter ou plus particulièrement les *gestes* d'habitation ont également été récurrents dans l'élaboration de la condition passante. On l'a abordé notamment pour la figure de la traversée, en opposition à l'occupation de l'espace, mais aussi et surtout dans la ritournelle. Nous avons appréhendé les tactiques quotidiennes, interrogeant la quotidianisation, les opérations de bornage à l'œuvre dans l'habiter, et le phénomène de territorialisation, selon le concept de ritournelle, montrant la performativité et l'expressivité de l'habiter à travers des actes de territorialisation. L'habiter, le revers de l'architecture comme le dit Benoît Goetz, oscille entre d'un côté la demeure boîtier, pétrie d'habitudes, « où l'habitat se recouvre de nos traces »[2] et nous enferme et de l'autre le monde extérieur, destructeur de repères ou transitoire, « où nous habitons comme des passants »[3]. Entre passages et habitudes, la notion d'habiter est alors capitale pour comprendre la condition passante de l'architecture. Inventer des modes d'exister, cela passe par des gestes quotidiens qui performent une certaine manière d'habiter, de se territorialiser. L'architecture émerge lorsque des corps sont en mouvement dans l'espace, quand des êtres passent. C'est aussi cela la condition passante de l'architecture.

---

[2] GOETZ, Benoît, *Théorie des maisons*, *op. cit.* Page 98

[3] *Ibid.* Page 98

La question de l'*identité* du lieu comme processus se retrouve dans les figures de la traversée et de l'archipel. Dans la figure de la traversée, nous avons vu que la permanence dans le temps de l'identité du lieu n'est possible que par sa promesse d'hospitalité, compte tenu du rapport discordant entre ipséité et mêmeté. Dans la ville palimpseste, en perpétuelle transformation, l'identité du lieu tient de l'équilibre fragile entre changements et sédimentations. Dans la figure de l'archipel, l'identité comme devenir n'est fixe ni dans le temps ni dans l'espace et se transforme par contact multiple à l'altérité. Le lieu se transforme par des passages entre des identités multiples (et fragmentaires). Les passages entre des identités multiples du lieu sont à mettre en relation avec la conception architecturale : c'est aussi par ce processus que des passages s'opèrent entre des identités, qui s'entremêlent, se déplacent, se transforment pour renouveler un lieu. L'identité comme devenir est mouvante, changeante, c'est en tant que devenir qu'elle est condition passante. La configuration architecturale, en participant à ce processus d'identité (ou d'identification), relève de ce devenir.

Au travers de ces thématiques plus larges, les cinq figures ont structuré ce que serait pour l'architecture la condition passante, voire même les conditions passantes.

En introduction de cette thèse, nous avions énoncé différents aspects de la notion de passage : le passage est à la fois une action, un lieu, un mode d'existence, et une forme de complexité. Au travers des cinq figures de la condition passante, nous avons pu explorer ces dimensions pour l'architecture. Le passage comme action s'est trouvé développé dans les gestes territorialisant de la ritournelle, mais aussi dans les trajets habitants de la traversée. Nous avons pu appréhender la marge comme lieu de passage, comme lieu où des passages peuvent émerger, et le seuil également comme lieu de friction entre intérieur et extérieur. Mais nous avons pu aussi comprendre le passage comme mode d'existence pour l'architecture, quand le seuil renvoie à une condition existentielle d'un mode d'organisation du monde, quand la ritournelle fonde notre territorialisation, ou quand l'archipel ouvre l'architecture à la relation multiple à l'altérité. Les passages de l'architecture peuvent être des mouvements circulaires ou cycliques, des basculements radicaux, des mouvements oscillatoires ou dialectiques, des inflexions et transformations ; ils fondent en actes l'architecture. Finalement, toutes ces facettes de la condition passante assemblées en kaléidoscope configurent une définition complexe du passage comme condition d'émergence d'architecture.

Contribution méthodologique et épistémologique : récit et architecture

La contribution principale de ce travail est celle apportée à la mise en rapport de la théorie du récit et de celle de l'architecture, sur le plan méthodologique et épistémologique. La méthode de mise en récit a quelque chose à apporter aux pratiques de recherche en architecture et inversement nous avons mis en exergue une certaine architecturalité du récit. Nous avons mis en œuvre cette méthode pour appréhender la condition passante de l'architecture, parce qu'elle nous paraissait adéquate pour observer l'émergence de possibilités de passages dans le processus de projet, dans l'objet construit ou dans l'espace vécu et infra-ordinaire. C'est, rappelons-le, dans l'émergence de possibilités que nous cherchions une condition d'architecture. Notre position de recherche se situe au niveau des points de jonction ou d'enchevêtrement entre récit et architecture :

D'abord un premier point de jonction se joue dans la définition du cadre théorique. Il nous a fallu concilier un cadre phénoménologique qui préconise l'abandon des connaissances préalables pour retrouver un contact naïf avec les choses et notre volonté de situer notre recherche depuis la position d'architecte pour produire une recherche en architecture. Nous avons choisi d'abandonner les *connaissances* théoriques de l'architecture tout en continuant de mobiliser les *compétences* spécifiques de l'architecte (l'acuité d'observation, la confiance dans la subjectivité, la pratique du processus de création) : la compétence est de l'ordre du savoir-faire, du geste et du corps. Elle appartient encore à la perception et à la manière existentielle de se lier au monde, l'intentionnalité. Dans un second temps, nous avons envisagé l'imaginaire comme un écho de la perception, qui permet au récit de survivre au phénomène et de lui donner de la profondeur. Les lieux ont alors un prolongement onirique qui les constitue tout autant que les habitudes des usagers. L'imaginaire et la perception se nourrissent mutuellement et l'imaginaire jette un pont entre le processus de perception et celui de création. Cette perspective donne au récit la capacité de surmonter l'opposition entre phénoménologie de la perception et phénoménologie de l'imaginaire, et assure à nouveau notre posture de recherche en tant qu'architecte. C'est aussi cette intrication entre perception et imaginaire qui nous a permis d'explorer à la fois les espaces vécus et le processus créatif de l'architecture.

Ensuite, un autre point d'enchevêtrement entre récit et architecture a émergé dans l'acte de *configuration*. Déjà l'emploi de figures, à la fois incarnées dans des récits

et articulées pour construire notre théorisation, nous mettait sur la voie. Les fils de jointure sont multiples : la figure peut être littéraire ou architecturale ; l'architecture peut être vue comme une technique d'assemblage de figures ; notre démarche articule des figures en une configuration que nous appelons théorisation ; le processus de configuration appartient à la narrativité comme à l'architecture. L'acte de construire et l'acte de raconter sont des opérations configurantes, qui conjointement font la synthèse de l'hétérogène pour rendre le réel intelligible et cohérent. Ces configurations agissent dans et sur le réel. Leur enchevêtrement nous apprend que le processus architectural a une certaine narrativité : il met en intrigue le lieu. C'est parce qu'elle est narrative que l'architecture est une technique d'assemblage, elle tient sa capacité configurante de sa narrativité. En retour, nous percevons l'architecturalité du récit, lorsqu'il a besoin d'espace, lorsqu'il construit des temporalités et des espaces qui agissent sur le réel. Processus narratif et processus architectural effectuent tous les deux une *con-figuration* du réel, hétérogène et confus, pour le rendre intelligible et signifiant.

Un autre point de jonction entre récit et architecture se situe dans le prolongement de la réflexion sur l'identité narrative abordée dans la figure de la traversée. Les variations imaginatives mettant à l'épreuve l'identité du personnage dans le récit fictionnel font échos aux variations imaginatives dans le projet architectural. Le récit comme le projet procèderaient d'une même expérience de pensée qui explore des possibilités fictionnelles, les fait varier entre deux pôles de continuité ou de perte de la mêmeté, et les évalue selon un ensemble de critères.

Enfin, revenons sur l'intrication nécessaire de la méthode de mise en récit avec l'objet d'étude, le passage. Rappelons-le, le récit est au cœur de notre exploration et c'est à travers ses méandres que nous cherchons des fils à tirer pour définir la condition passante. Nous pourrions associer le récit à une pelote de laine, et l'appareil théorique des figures à un métier à tisser. L'outil sert à réorganiser différemment les fils entremêlés pour tester des configurations possibles et ainsi mieux comprendre le réel. Les figures du passage se sont laissées définir, transformées, traversées par les récits. L'importance du récit dans la condition passante elle-même transparaît dans le développement des cinq figures. C'est aussi par le récit que des passages se forment, d'un lieu à l'autre. Nous l'avons brièvement vu notamment à propos des énonciations piétonnières, Michel de

Certeau[4] qualifie les récits quotidiens de passages. Pour lui, on passe d'un lieu à un autre par les récits, comme de subtils transports en commun. Les récits quotidiens organisent les lieux et les relient entre eux. Ils font à la fois des itinéraires et des phrases[5]. Les récits sont des pratiques de l'espace, et même les récits sont des passages. Ils nous permettent de voyager d'un lieu à l'autre, mais aussi de passer d'une époque à l'autre, ils effectuent le lieu dans la ville palimpseste. Les récits rendent habitable le lieu en y ouvrant des passages, des traversées, en nous projetant au seuil de l'altérité. Ils ouvrent des espaces de réserve dans la marge. Ils expriment et ils relient. Comme l'architecture.

Les récits ouvrent des passages entre les processus de configuration du monde et ce monde de perceptions qui en résulte. La posture de recherche qui a été la nôtre nous a fait travailler la dialectique entre perception et processus de création en passant par le récit et ses circonvolutions imaginatives. Celui-ci a permis l'articulation entre une analyse théorique et une attention non rationnelle aux choses et à ce qu'elles nous invitent à faire. Ce mode d'action, cette pratique de recherche que nous avons expérimenté peut être, en tant que processus de création, un outil de conception pour l'architecte.

Concernant notre démarche méthodologique, nous pouvons nous positionner aussi par rapport aux autres types de recherche, comme la recherche-création[6], par exemple. En effet, nous avons pu nous demander si notre méthode de mise en récit pouvait s'apparenter à une recherche-création. Elle pourrait partager avec la recherche-création l'approche combinatoire d'une pratique de création et d'une recherche académique, produisant de la connaissance (notamment une forme de connaissance pratique). Mais la mise en récit telle que nous l'avons mise en œuvre ici peut-elle véritablement être considérée comme une pratique artistique ? Notre

---

[4] CERTEAU, Michel de et Luce GIARD, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, *op. cit.*

[5] « Dans l'Athènes d'aujourd'hui, les transports en commun s'appellent *metaphorai*. Pour aller au travail ou rentrer à la maison, on prend une "métaphore" - un bus ou un train. Les récits pourraient également porter ce beau nom : chaque jour, ils traversent et organisent les lieux, ils les sélectionnent et le relient ensemble ; ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours d'espace. » *Ibid.* Page 170

[6] Sur la recherche-création voir notamment : MANNING, Erin, MASSUMI, Brian, RASMI, Jacopo, CITTON, Yves et CHRETIEN, Armelle, *Pensée en acte: vingt propositions pour la recherche-création*, Paris Dijon, ArTeC les Presses du réel, coll. La petite collection ArTeC, 2018.
FINDELI, Alain et ANNE COSTE, « De la recherche-création à la recherche-projet : un cadre théorique et méthodologique pour la recherche architecturale », *lieux communs*, n° 10, 2007, p. 139-161.
LE COGUIEC, Eric, *Recherche-création : guide d'évaluation*, Liège, Université de Liège, 2022.

méthode ne relève pas strictement de la recherche-création puisque les récits ainsi produits n'ont pas d'autonomie en tant qu'œuvre. Mais nous pouvons dire que notre démarche exploite la créativité inhérente à la recherche. En effet, nous envisageons la recherche comme un acte créatif de production de connaissances, opérant notamment par l'écriture. Il n'en reste pas moins que cette méthode opère par un geste performatif qui fait penser, la mise en récit, produisant une certaine forme de connaissance, située et informant le processus créatif lui-même.

Limitations de la recherche

Cette thèse s'inscrit dans un cadre défini et présente des limitations par rapport à notre domaine d'étude. Le cadre pratique et théorique de l'exercice circonscrit notre expérimentation. D'abord, le doctorat en CIFRE nous a amené à considérer des situations réelles contingentes, qui n'ont pas été spécialement sélectionnées pour leur qualité de passage supposée. Si nous avons pris le parti que des situations de passage se révéleraient n'importe où puisqu'elles sont conditions d'architecture, nous aurions pu aussi sélectionner des situations singulières pour éprouver leur intensité et en révéler la condition passante. Ensuite, bien sûr, le cadre phénoménologique s'attache à la perception de l'expérience vécue : il n'est ici pas question de jeux d'acteurs, ni d'étude historique. Aussi, nous pouvons remarquer que la mise en œuvre méthodologique de la mise en récit s'est limitée au récit descriptif non-fictionnel. Nous avons éludé la question de la fiction pour notre démarche qui se rapprochait plutôt d'une enquête et s'appuyait sur l'observation de phénomènes réels. Pourtant, nous avons conscience qu'elle peut constituer une piste pour poursuivre notre réflexion épistémologique sur l'architecture et le récit. D'ailleurs, nous pouvons déjà noter que les termes « fiction » et « figure » ont la même étymologie. Le domaine de la fiction mériterait que l'on y accorde une attention toute particulière.

Ensuite, l'exercice de conceptualisation que nous avons proposé pour comprendre la condition passante de l'architecture est très « théorique ». En effet, il peut interroger quant à la possibilité d'applications concrètes à la pratique architecturale. Au début du doctorat, nous avions envisagé l'expérimentation de faire du projet par le récit dans le cadre de la CIFRE, mais l'occasion ne s'est pas présentée. Peut-être cette piste aurait pu davantage ancrer notre recherche dans la pratique. Mais *de facto* nous nous inscrivons dans une démarche de théorisation explorant le champ philosophique et littéraire. Notre contribution conceptuelle,

méthodologique et épistémologique, est tournée vers l'architecture, comprise comme mode d'organisation du monde.

En revanche, certaines limites ou certains biais méthodologiques possibles peuvent être soulevés concernant la mise en récit. Un premier point réside dans la différence entre point de vue subjectif et intersubjectivité. Un deuxième fait émerger la manipulation possible du récit.

Souvent, le récit est mis en avant pour sa capacité à donner la parole à plusieurs locuteurs, l'hétéroglossie. Il ouvre plusieurs explications possibles à partir d'une multitude d'acteurs. La matrice narrative peut être polyphonique. Cet assemblage d'hétérogénéités rend compte d'une certaine intersubjectivité qui, faute d'objectivité, reste un gage de rationalité, de recroisement des points de vue. Or, la méthode que nous avons mise en œuvre n'est que subjective puisqu'ici je suis la seule à parler.

Nous pouvons cependant nuancer cet écueil avec Pierre Sansot qui, dans *Poétique de la ville*,[7] rappelle que le récit écrit à la première personne rend son immédiateté à notre relation au milieu. Il justifie le recours à ses propres descriptions plutôt qu'à des écrits littéraires existants au nom de cette immédiateté. Si l'analyse d'un corpus existant et extérieur reste une procédure rigoureuse et primordiale, il en déplore le caractère indirect, qui suppose que l'objet d'étude nous soit étranger et distant. Au contraire, l'objet d'étude, en l'occurrence la ville, est notre milieu : nous sommes plongés dedans. Encore une fois, notre ancrage est résolument phénoménologique.

Avec Pierre Sansot, nous admettons que la dissociation entre objet et sujet est impossible. Nous cherchons à nous situer à un point de rencontre entre le subjectivisme (« il n'y a d'objet que par référence à un sujet » effectif ou possible) et l'objectivisme (« le monde est toujours déjà là »).[8] Le récit descriptif permet alors de partir du lieu, de la situation spatiale située, telle qu'elle se présente à nous, tout en admettant que pour la dévoiler il nous faille aussi saisir notre rapport au monde à travers le langage et le fait de nommer le réel.

Comme nous l'avons vu, nous avons pris le parti d'accueillir cette subjectivité pour notre expérimentation méthodologique. Il s'agissait, en adoptant une posture phénoménologique, de faire de cette subjectivité la matière première de nos

[7] SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, *op. cit.* Page 34-35
[8] *Ibid.* Page 17

recherches et de notre réflexion. Si la mise en récit m'implique directement et phénoménologiquement dans le milieu, qu'est-ce que cela peut bien fabriquer comme forme de connaissances ? Faire le récit de notre expérience vécue, c'était, en plus de lui accorder de l'attention, l'occasion de lui donner la consistance de la narration et la profondeur exploratoire des digressions et autres rêveries coexistant aux sensations, traduire l'expérience pour ensuite l'analyser.

Si les récits avaient un narrateur unique, ils ne racontaient pas moins les histoires enchevêtrées de plusieurs protagonistes : les acteurs du projet de Bezons, un habitant de Gentilly en parcours commenté, les membres de l'association *Femmes solidaires*… Cette recherche pourrait s'enrichir d'une nouvelle bifurcation en tentant de faire parler les autres locuteurs, toujours dans ce registre phénoménologique. Une piste pourrait être un processus coopératif pour concrétiser encore davantage l'idée de matrice narrative. Cela se traduirait par la participation d'autres personnes à l'écriture d'une toile de récits commune afin de mettre en exergue la pluralité des points de vue et l'intersubjectivité, pourquoi pas à travers des protocoles ludiques (ludiques-constructifs dirait Debord). Pour Walter Benjamin, dans *Le raconteur*,[9] le récit se différencie du roman écrit et individuel parce qu'il est oral et coopératif. Le récit transmis de conteur en conteur a un pouvoir germinatif pour chacun. Il transmet une expérience, et partage la connaissance à extraire de cette expérience.

À l'occasion de l'écriture d'un article à plusieurs mains sur le thème du récit, avec Carla Frick-Cloupet et Romain Mantout, nous nous étions posé la question de la malléabilité et de l'indétermination du récit qui en autoriseraient la récupération politique ou marchande.[10] Il est effectivement nécessaire d'aborder ce sujet, qui peut remettre en cause la légitimité scientifique et éthique de la mise en récit.

Le récit, outre son accessibilité de lecture, est aussi un médium séduisant, qui recompose l'histoire et peut détourner de la vérité. S'il joue sur les émotions pour susciter quelque chose chez le lecteur ou s'il adopte un point de vue biaisé, il peut se galvauder. Il peut entrer dans la catégorie du *storytelling* ou même être récupéré à des fins politiques. Un acteur politique ou marchand peut récupérer un récit comme un nouveau consensus pour imposer une relation de domination. Notre

[9] BENJAMIN, Walter, Sibylle MULLER et Daniel PAYOT, *Le raconteur*, *op. cit.*

[10] Article publié dans la revue Le philotope n°14 : Carla Frick-Cloupet, Anaëlle Mahéo et Romain Mantout, « Digressions sur le récit » in C. Bodart et C.Younès (dir.) Le Philotope, n°14, septembre 2020, p 117-130.

démarche se veut à l'opposé de ce versant du récit. Comment s'en prémunir ? Comment amarrer le récit aux exigences éthiques de la recherche ?

Nous cherchons à montrer que le récit est un outil prolifique pour l'architecture et la recherche en architecture. Pour cela, nous tentons de le recharger de son sens. Le récit n'est pas seulement un outil communicationnel pour vendre, et nous revendiquons son utilisation comme processus de réflexion, avec la mise en récit. Si l'on parle de processus alors il n'est plus question d'un produit récupérable, mais d'une manière de faire, une formalisation qui fait penser, régie par des règles du jeu partagées et appropriables. C'est pour cela qu'il est essentiel de détailler le protocole et le cadre de l'expérimentation, de les caractériser et de les partager. Multiplier les récits aussi permet d'ouvrir les possibles et de prendre en compte les contradictions pour éviter un récit unique et normatif. Donna Haraway, par exemple, développe des figures, comme celle du Cyborg,[11] qu'elle veut polysémiques et appropriables par n'importe qui. Elle propose des récits multiples, diversifiés, non hiérarchisés pour éviter le dogme. Elle donne le protocole en même temps que le récit[12]. Haraway nous invite à nommer et à situer ces récits. Cet effort de précision, de caractérisation rend les récits situés, spécifiques à des situations données. Ils ne peuvent pas être sortis de leur contexte pour servir d'autres intérêts.

Il était évidemment incontournable de livrer les règles du jeu qui ont encadré l'exercice. Mais cette exigence éthique nous a poussés à exposer ici les potentialités du processus de mise en récit. Il nous paraissait important de le recharger de son sens, de rappeler toute sa portée exploratoire et de montrer sa capacité à faire recherche.

[11] HARAWAY, Donna, ALLARD, Laurence, GARDEY, Delphine et MAGNAN, Nathalie, *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, coll. Essais, 2007.

[12] Par exemple, *The Camille Stories, Children of Compost* est un récit spéculatif écrit par Donna Haraway, Vincianne Despret et Fabrizio Terranova à l'occasion d'un colloque à Cerisy en 2013. Le récit débute par le détail des conditions et du contexte de création de ce récit. HARAWAY, Donna Jeanne et Vivien GARCIA, *Vivre avec le trouble*, *op. cit.*

Perspectives et orientations pour des recherches ultérieures

Que ce soit inventer des récits coopératifs, partager la méthode pour ouvrir l'expérimentation aux pratiques architecturales, ou s'intégrer dans la communauté scientifique, notre travail a vocation à être mis en débat et à se voir saisir par d'autres.

La dimension politique est plutôt absente de ce travail. Pourtant, elle ne nous semble pas incompatible avec la posture phénoménologique et littéraire qui est la nôtre. Des voies sont à trouver pour tisser de nouvelles questions, comme celle de l'engagement de l'architecte.

Nous pouvons évoquer la possibilité de s'insérer davantage dans la pratique du projet en développant une prospective du passage, vers une pratique de l'architecture du passage. Nous pressentons que la question de la fiction pourrait soutenir un tel axe. Que se passe-t-il si l'on conçoit le projet architectural avec des récits fictionnels ou si l'on imagine le récit comme manière de commencer le projet ? Cette piste serait un moyen d'expérimenter davantage la condition passante de l'architecture dans le processus du projet.

Sur le plan méthodologique, nous avons choisi dans ce travail d'explorer la mise en récit. La danse et le théâtre engagent le corps dans l'espace encore plus que la littérature : dans quelles mesures pourrait-on tester une nouvelle méthodologie pour étudier l'architecture? La recherche en architecture peut-elle encore davantage se narrativiser ? Nous aurions aimé davantage développer la notion de drame, au sens théâtral du terme. Il nous semble que là où la littérature traduit en mot l'expérience, le théâtre la traduit par le corps et le jeu. Aussi l'espace au théâtre présente des particularités que nous aimerions interroger pour l'architecture. Déjà se dessinent de nouvelles pistes comme autant de lignes de fuite vers d'autres archipels de pensée.

BIBLIOGRAPHIE

MÉTHODOLOGIE

AUERBACH Erich et BUHOT DE LAUNAY Marc, *Figura: la loi juive et la promesse chrétienne*, Éd. revue et Corrigée., Paris, Éditions Macula, « Argô », 2017.

BAILLY Jean-Christophe, *La phrase urbaine : essai*, Paris, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 2013, 274 p.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, « Points Essais », 2005.

BENJAMIN Walter, MULLER Sibylle et PAYOT Daniel, *Le raconteur: à propos de l'oeuvre de Nicolas Leskov*, Strasbourg, Ed. Circé, 2014, 141 p.

BENJAMIN Walter, POIRIER Jean-François et LACOSTE Jean, *Images de pensée*, Paris, C. Bourgois, 2011.

BERGER Patrick et Eychène Christian, *La figure architecturale, un enjeu esthétique*, Pré-Print Collège International de Philosophie., Saint-Etienne, ENSASE, 1997.

BRETON André, *Nadja*, Édition entièrement revue par l'auteur., Paris, Gallimard, « Collection Folio », 2013, 189 p.

BRUN Baptiste, « Eléments de Banalyse », in *Critique d'art*, 20 mai 2017.

CAEYMAEX Florence, DESPRET Vinciane et PIERON Julien, *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019.

CALVINO Italo, *Les villes invisibles*, Paris, Seuil, 1987.

CAUQUELIN Anne, *L' invention du paysage*, 4. ed., Paris, PUF, « Quadrige », 2013, 160 p.

CLAVREUL Marie-Liesse (éd.), *Éléments de banalyse*, Caen, Le Jeu de la règle, 2015, 561 p.

CLOUZOT Henry-Georges, *Le mystère Picasso*, documentaire, 75 min, 1956.

DEBAISE Didier et STENGERS Isabelle (éd.), *Gestes spéculatifs: colloque de Cerisy*, Dijon, Les Presses du réel, « Collection Drama », 2015, 341 p.

DEBORD Guy, « Théorie de la dérive », in *Les lèvres nues*, nº 9, décembre 1956.

DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1996.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, « Collection "Critique" », 1980, 645 p.

DESPRET Vinciane, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes sud, « Mondes sauvages », 2019, 207 p.

___, *Au bonheur des morts: récits de ceux qui restent,* Paris, La Découverte, 2015.

DURAND Gilbert, *L'imagination symbolique*, Nouvelle éd., Paris, PUF, « Quadrige », 2015.

___, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, 11. ed., Paris, Dunod, « Collection études », 1992, 535 p.

FERRY Jean-Marc, *Les grammaires de l'intelligence*, Paris, Cerf, « Passages », 2004, 210 p.

FINDELI Alain et ANNE COSTE, « De la recherche-création à la recherche-projet : un cadre théorique et méthodologique pour la recherche architecturale », in Lieux communs, nº 10, 2007, p. 139-161.

GENARD Jean-Louis, « Penser avec Peirce la conception architecturale », in Cahiers de recherche sociologique, no 62, 16 mai 2018, p. 109-135.

GENETTE Gérard, Figures. 1, Paris, Seuil, « Points Série essais », 1993, 265 p.

GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces: morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1989, 304 p.

GOETZ Benoît, MADEC Philippe et YOUNES Christiane, *L'indéfinition de l'architecture: un appel*, 1re éd., Paris, Éditions de la Villette, « Passage », 2009, 131 p.

GRACQ Julien, *La forme d'une ville*, 10. éd., Paris, Corti, 2006, 213 p.

HARAWAY Donna, ALLARD Laurence, GARDEY Delphine et MAGNAN Nathalie, *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, « Essais », 2007, 333 p.

HARAWAY Donna Jeanne et GARCIA Vivien, *Vivre avec le trouble*, Vaulx-en-Velin, les Éditions des Mondes à faire, 2020.

HUSSERL Edmund, *La terre ne se meut pas*, Paris, Éditions de minuit, 1989.

HYPPOLITE Pierre, LEYGONIE Antoine et VERLET Agnès (éd.), *Architecture et littérature: une interaction en question, XXe-XXIe siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, « Textuelles. Univers littéraires », 2014, 256 p.

JOSEPH Isaac, *Le passant considérable: essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris, Librairie des méridiens, « Collection "Sociologie des formes" », 1984, 146 p.

JULLIEN François, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 2014, 272 p.

LATOUR Bruno, *Aramis, ou, L'amour des techniques*, Paris, La Découverte, « Textes à l'appui », 1992, 241 p.

LE COGUIEC Eric, *Recherche-création : guide d'évaluation*, Liège, Université de Liège, 2022.

LYOTARD Jean-François, *La phénoménologie*, 9. éd., 72. mille., Paris, Presses Univ. de France, « Que sais-je? », 1982, 126 p.

MACHEREY Pierre, « L'espace détourné : Debord et l'expérience de la dérive », in *La philosophie au sens large*, 23 juin 2016.

MANNING Erin, MASSUMI Brian, RASMI Jacopo, CITTON Yves et CHRETIEN Armelle, *Pensée en acte: vingt propositions pour la recherche-création*, Paris Dijon, ArTeC les Presses du réel, « La petite collection ArTeC », 2018.

MC GUIRE Richard, *Ici*, 2e éd., Paris, Gallimard, 2015.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible: suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, « Tel », 2016, 359 p.

___, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Tel », 2009, 537 p.

___, *L' œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, « Collection folio Essais », 1989, 92 p.

MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Points, 2014.

MUCCHIELLI Alex, *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, 3e éd. mise à jour et Augmentée., Paris, A. Colin, « Dictionnaire », 2009.

NANCY Jean-Luc, *La ville au loin*, Paris, Mille et une nuits, 1999.

OVIDIUS NASO Publius et NERAUDAU Jean-Pierre, *Les métamorphoses*, Paris, Gallimard, « Collection Folio Classique », 2006, 620 p.

PALLASMAA Juhani et SCHELSTRAETE Étienne, *La main qui pense: pour une architecture sensible*, Arles, Actes Sud, 2013, 151 p.

PAQUOT Thierry, « Une anthropologue en ville : Colette Pétonnet (1929-2012) - », in *Revue électronique Métropolitiques*, 13 mars 2013.

PEIRCE Charles Sanders, DELEDALLE Gérard et GIREL Mathias, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions Points, « Points », 2017.

PEREC Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Bourgois, « Titres », 2008, 49 p.

___, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXe siècle », 1989, 121 p.

PETONNET Colette, « L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », in *L'Homme*, n° 4, tome 22, 1982, p. 37-47.

PETONNET Colette et CHORON-BAIX Catherine, *On est tous dans le brouillard: essai d'ethnologie urbaine*, Paris, Éd. du CTHS, 2012.

PLESSNER Helmuth, *Les degrés de l'organique et l'homme introduction à l'anthropologie philosophique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2017.

POUILLON Fernand, *Les pierres sauvages : roman, préface inédite de Laurence Cossé*, Paris, Éditions Points, « Points », 2019, 264 p.

PROUST Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Le livre de poche », 1954, 443 p.

PUTZ Dominique, *La figure architecturale : le projet comme dispositif*,Université de Grenoble, 2013, (dactyl.).

RICŒUR Paul, *Temps et récit : L intrigue et le récit historique*, Paris, Éd. du Seuil, « Temps et récit », 2006, 404 p.

___, « Architecture et narrativité », in Urbanisme, no 303, décembre 1998, p. 44-51.

___, La métaphore vive, Paris, Éd. du Seuil, « L' ordre philosophique », 1975, 413 p.

SANSOT Pierre, Poétique de la ville, Éd. de poche., Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2009, 625 p.

SCHILLING Derek, *Mémoires du quotidien: les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

SCHWARTE Ludger, *Philosophie de l'architecture*, Paris, Zones, 2019.

SERRES Michel, *Darwin, Bonaparte et le Samaritain: une philosophie de l'histoire*, Paris, Éditions le Pommier, « Essai le Pommier ! », 2016.

SOULE Bastien, « Observation participante ou participation observante? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales », in *Recherches qualitatives*, 27 (1), 2007, p. 127-140.

VAN GENNEP Arnold, Les rites de passage, Paris, Picard, 1991, 288 p.

VERDIER Thierry, « Le doctorat en architecture, un procès au réel », in , no 30/31, Trajectoires doctorales 2, 2014, « Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine », p. 41-50.

AMPHOUX Pascal, « Vers une théorie des trois conforts », in Annuaire, no 90, 1990, p. 27-30.

BACQUE Marie-Hélène et GAUTHIER Mario, « Participation, urbanisme et études urbaines: Quatre décennies de débats et d'expériences depuis « A ladder of citizen participation » de S. R. Arnstein », in Participations, no 1, N° 1, 10 octobre 2011, p. 36-66.

BOUCHAIN Patrick, DEGEORGES Patrick et NOCHY Antoine, « "La Forêt des délaissés" L'impensé de la ville », in *Nature&Paysage*, 1ère édition, Les délaissés temporaires, 2009, p. 40-45.

BOUCHIER Martine, « Le moment politique des ruines », in *Frontières*, no 1, vol. 28, 2 février 2017.

CLEMENT Gilles, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Sens & Tonka, 2014.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, Mille plateaux, Paris, Éditions de minuit, « Collection "Critique" », 1980, 645 p.

FARGES Patrick, « « Kreuzberg 36 » se révolte : occupations d'immeubles et luttes urbaines à Berlin (années 1970 et 1980) », in Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande, no 1, vol. 49, 16 juin 2017, p. 99-116.

FOUCAULT Michel, « 360. Des espaces autres » in Dits et écrits. 1954 -1988, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, vol. Tome 4, p. 754-764.

GIBSON James J., ROMANO Claude et PUTOIS Olivier, *Approche écologique de la perception visuelle*, Bellevaux, Éd. Dehors, 2014.

GOETZ Benoît, *Théorie des maisons: L'habitation, la surprise*, Lagrasse, Verdier, « Collection "Art et architecture" », 2011, 217 p.

HARAWAY Donna Jeanne et GARCIA Vivien, *Vivre avec le trouble*, Vaulx-en-Velin, les Éditions des Mondes à faire, 2020.

HYPPOLITE Pierre, *La ruine et le geste architectural*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, « RITM », 2016.

LAROCHE Sylvie, BAILLY Emeline, FINGER STICH Andrea et FISCHER Claude, « Les lisières urbaines, lieux et écotones potentiels dans le Grand Genève », Colloque international « Quand l'écologie entre en ville », Lausanne, Suisse, Joëlle Salomon Cavin, 2019.

L'ATELIER, *La forêt des délaissés : l'atelier*, Paris, Institut Français d'Architecture, 2000, 43 p.

LUYAT Marion et REGIA-CORTE Tony, « Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept »:, in *L'Année psychologique*, nº 2, Vol. 109, 1 juin 2009, p. 297-332.

RAMADE François et BOURLIERE François, *Éléments d'écologie: écologie fondamentale*, 4e éd., Malakoff, Dunod, 2020.

ROLLOT Mathias et BEAUTE Julie, « Fabuler l'invisible. Inventaires paysagers des indisponibles », in *Revue Amplitudes*, nº 4, Traces et lectures d'un paysage, 2021.

TSING Anna, *Prolifération*s, traduit par Marin Schaffner, Marseille, Wildproject, « Petite bibliothèque d'écologie populaire », 2022.

VASSET Philippe, *Un livre blanc: récit avec cartes*, Paris, Fayard, 2007.

WOOLF Virginia et CUSIN Michel, *Les vagues*, Trad. nouvelle., Paris, Gallimard, « Folio », 2012.

LA TRAVERSÉE

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle: exposé*, Paris, Éditions Allia, 2015.

BUTOR Michel, *La modification*, Paris, Minuit, « Collection "double" », 1994, 313 p.

CERTEAU Michel de, *L' invention du quotidien 1. Arts de faire*, Nouvelle éd., Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990, 349 p.

DESPORTES Marc, *Paysages en mouvement: transports et perception de l'espace, XVIIIe-XXe siècle. 117 illustrations*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 2005, 413 p.

GEIST Johann Friedrich et BRAUSCH Marianne, *Le passage: un type architectural du XIXe siècle*, Liège, P. Mardaga, 1989.

GOETZ Benoît, *Théorie des maisons: L'habitation, la surprise*, Lagrasse, Verdier, « Collection "Art et architecture" », 2011, 217 p.

___, *La dislocation: architecture et philosophie*, Paris, Passion, 2001, 192 p.

HYPPOLITE Pierre, LEYGONIE Antoine et VERLET Agnès (éd.), *Architecture et littérature: une interaction en question, XXe-XXIe siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, « Textuelles. Univers littéraires », 2014, 256 p.

INGOLD Tim et RENAUT Sophie, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles]; Le Kremlin-Bicêtre, Zones sensibles ; Diff. les Belles lettres, 2011.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Points, 2015.

SIMMEL Georg, « Pont et porte » in *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, « poche / petite bibliothèque », 2006.

LE SEUIL

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, 11. ed., Paris, Presses Univ. de France, « Quadrige », 2012, 214 p.

BARAZON Tatjana, « La "Soglitude" - aperçu d'une méthode de la pensée des seuils », in *Conserveries mémorielles [en ligne]*, nº 7, 10 avril 2010.

BOLLNOW Otto Friedrich, *Mensch und Raum*, 11. Auflage., Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 2010, 310 p.

BUBER Martin, MISRAHI Robert, MARCEL Gabriel et BACHELARD Gaston, *Je et tu*, [Nouvelle] éd. revue et Augmentée., Paris, Aubier, « Aubier philosophie », 2012.

GAUDIN Henri, *Seuil et d'ailleurs: texte, croquis, dessins*, Nouvelle éd., Revue et Augmentée., Besançon, Les Éd. de l'Imprimeur, « Collection Tranches de villes », 2003, 184 p.

GOETZ Benoît, *La dislocation: architecture et philosophie*, Paris, Passion, 2001, 192 p.

HAAR Michel, « La demeure et l'exil : Hölderlin et Saint-John-Perse », in *Cahier de l'Herne*, nº 44, Les symboles du lieu, l'habitation de l'homme, 1983, p. 24-43.

HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 2012.

___, « Batir, habiter, penser » in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 2001, p. 170-193.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Tel », 2009, 537 p.

PROUST Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Le livre de poche », 1954, 443 p.

___, *Du côté de chez Swann*, Paris, Flammarion, 2009.

SIMMEL Georg, « Pont et porte » in *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, « poche / petite bibliothèque », 2006.

WILLEM VAN REIJEN et WITTE Bernd, « Temples et passages: Expériences de seuil chez Benjamin et Heidegger » in *Topographies du souvenir: « Le Livre des passages » de Walter Benjamin*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « monde germanophone », 2007, p. 157-174.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Édition du Seuil, « Points Essais », 2005.

BEGOUT Bruce, *La découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, 600 p.

BLANCHOT Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, « nrf », 2006, 640 p.

CERTEAU Michel de, *L' invention du quotidien 1. Arts de faire*, Nouvelle éd., Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990, 349 p.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, « Collection "Critique" », 1980, 645 p.

DESPRET Vinciane, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes sud, « Mondes sauvages », 2019, 207 p.

DUPREEL Eugène Gustave, « Théorie de la consolidation: Esquisse d'une théorie de la vie d'inspiration sociologique », in *Revue de l'Institut de Sociologie*, n° 3, Bruxelles 1931.

FENTON Paul B., « Le symbolisme du rite de la circumambulation dans le judaïsme et dans l'islam : Étude comparative », in Revue de l'histoire des religions, no 2, vol. 213, 1996, p. 161-189.

GOFFMAN Erwing, *La mise en scène de la vie quotidienne, tome 1 : la présentation de soi*, Paris, Ed. de Minuit, 1996, 251 p.

GRUMBACH Antoine, *L'ombre, le seuil, la limite: réflexions sur l'espace juif*, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2007.

GUATTARI Félix, *L'inconscient machinique: essais de schizo-analyse*, Fontenay-sous-Bois, Recherches, « Encres », 1979, 339 p.

JANKELEVITCH Vladimir, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1980, vol. 1. La manière et l' occasion, 146 p.

KIERKEGAARD Søren et VIALLANEIX Nelly, *La reprise*, Paris, Flammarion, « GF », 2008.

LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, L'Arche, 2009.

PEREC Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Bourgois, « Titres », 2008, 49 p.

SAUVAGNARGUES Anne, « Ritournelles de temps », in *Érès*, n° 79, chimères, 2013, p. 44-59.

ANTONIOLI Manola, « Le Discours antillais : antillanité et créolisation », in *Chimères*, nº 3, vol. 90, 2016, p. 100-110.

___, *Machines de guerre urbaines*, Paris ; Dijon, Loco : Ensa-V ; Ecole nationale supérieure d'art de Dijon, 2015.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Editions de Minuit, « Collection "Critique" », 1991, 206 p.

___, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, « Collection "Critique" », 1980, 645 p.

GLISSANT Édouard, *Traité du tout-monde*, Paris, Gallimard, « Poétique », 1997, 261 p.

___, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, « Poétique », 1990.

MAFFESOLI Michel, *Du nomadisme: vagabondages initiatiques*, Paris, Table ronde, 2006, 206 p.

___, *Au creux des apparences: pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990.

MAFFESOLI Michel et TACUSSEL Patrick, *Notes sur la postmodernité: le lieu fait lien*, Paris, Félin ; Institut du monde arabe, 2003, 136 p.

PAYOT Daniel, *Déroutements*, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 2008, 116 p.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ **3**

ABSTRACT **4**

REMERCIEMENT **5**

SOMMAIRE 7

GLOSSAIRE D'ARCHITECTURE **8**

AVANT-PROPOS **13**

INTRODUCTION **17**

PARTIE 1 MÉTHODOLOGIE **35**

CHAPITRE I. UNE DÉMARCHE EXPLORATOIRE **39**

A. Figures, *figura*, du côté de la littérature et de la linguistique 40

B. Figures architecturales, du côté de la représentation 48

C. Les figures de la condition passante 51

CHAPITRE II. RÈGLES DU JEU : LA MISE EN RÉCIT **53**

A. Le cadre de la CIFRE, une occasion à la mise en récit 54

B. Le cadre théorique de l'expérimentation 55

1. Des récits pour décrire des phénomènes vécus 55

2. La mise en récit, un rapport au monde 57

a) Le récit, une manière de percevoir le monde 59

b) Récit phénoménologique et imaginaire 60

C. Perdre son temps comme protocole de recherche 64

1. De l'observation flottante... 65

2. ...à la dérive situationniste 66

D. Des types de récits différents 68

1. Parcours dans la ville : protocole et récits pour Bobigny et Gentilly 70
2. Parcours dans le projet : protocole et récit pour Bezons 73

CHAPITRE III. CAPACITÉS DE LA MISE EN RÉCIT 79

A. Le récit pour porter attention à la complexité du vécu..... 80
1. S'ouvrir à d'autres modes d'attention 81
2. Décrypter les expériences enchevêtrées..... 82
3. Porter attention à l'infra-ordinaire 86
4. Déplier des temporalités 88

B. Agencement et matrice narrative pour configurer les figures du passage 90
1. Agencer le réel par la narration..... 91
2. La matrice narrative.....95

CONCLUSION DE LA PARTIE : LA MISE EN RÉCIT COMME MÉTHODE ADÉQUATE POUR COMPRENDRE LA CONDITION PASSANTE DE L'ARCHITECTURE 99

INTERMÈDE : PRÉSENTATION DU CONTEXTE DES RÉCITS.....103

PARTIE 2 LES FIGURES DE LA CONDITION PASSANTE 111

CHAPITRE I. LA MARGE..... 121

A. *Lisière*, *écotone*, *tiers paysage* et *délaissés* : des notions de l'entre-deux, de l'interstice..... 122
1. Souvenir d'une lisière..... 122
2. Lisière et écotone 123
3. Tiers paysage..... 124
4. Délaissés (et renouvellements) 126

B. Potentiel : *réserve* et *marge de manœuvre*..... 129
1. Réserve, espace de réserve 129
2. Se laisser une marge de manœuvre dans le projet : Bezons 132

C. Marges à Bobigny..... 138

D. Phénomène de bordure et « Anomal ». 143

1. Devenir et multiplicité 144
2. L'anomal 147
3. Devenir imprévu 149
E. Conclusions sur la marge 151
CHAPITRE II. LA TRAVERSÉE 157
A. Traversée de quartiers : routes et passerelles à Gentilly 158
B. La traversée des espaces : pont, trajet, porosité 162
1. La traversée comme pont 162
2. La traversée comme trajet (approche relationnelle) 164
3. La traversée comme porosité 168
C. Traversée des lieux et des époques à Bobigny 172
D. L'identité du lieu et sa permanence dans le temps 183
1. L'identité personnelle, entre mêmeté et ipséité 184
2. L'identité narrative et la dialectique de l'ipséité et de la mêmeté 188
E. Traversée du projet à Bezons 191
F. Conclusions sur la traversée 206
CHAPITRE III. LE SEUIL 211
A. Basculement dans le réel à Bezons 213
B. Le seuil, figure spatiale, figure existentielle 216
1. Le seuil, la porte 217
2. Entre le dedans et le dehors 219
3. Se tenir sur le seuil, ou l'être-au-monde 220
4. Sur le seuil de l'altérité 223
C. Seuil poétique à Bobigny 229
D. L'expérience poétique de seuil 234
1. La rêverie de Gaston Bachelard, l'immensité intime 235
2. L'exil comme seuil poétique 237
a) La demeure et l'exil 238
b) L'élément inhabitable et le seuil 240

E. Conclusions sur le seuil 246

CHAPITRE IV. LA RITOURNELLE 251

A. L'habiter, le quotidien, quelles pratiques ? 252

1. Habiter Gentilly : tentatives d'épuisement, 1ère partie 253

2. Tactiques mouvantes des habitants 256

a) Stratégies et tactiques 257

b) Pratiques d'espaces 260

3. Habiter Gentilly : tentatives d'épuisement, 2ème partie 263

4. Pratiques quotidiennes ou quotidianisation ? 265

a) Le processus de quotidianisation 265

b) Sur l'invention du quotidien 268

5. Habiter Gentilly : tentatives d'épuisement, 3ème partie 271

6. Récits d'espaces, opérations de bornage 273

B. La ritournelle, expressivité du territoire 276

1. Qui ne se perd pas à Bobigny ? 277

2. Le concept de ritournelle de G. Deleuze et F. Guattari 281

a) La Ritournelle 283

b) Milieux et rythmes 285

c) Matières d'expression et style 286

d) Mouvement de déterritorialisation 289

e) La consistance 291

f) Performance territorialisante 293

C. Conclusions sur la ritournelle 296

CHAPITRE V. L'ARCHIPEL 301

A. Souvenirs de Bobigny 303

B. Le rhizome et la pensée nomade 305

1. Rhizome 306

2. Nomadologie 310

a) Espace lisse, espace strié 311

b) Machines de guerre 315
C. L'archipel d'Édouard Glissant 317
1. Intrication des histoires personnelles à Gentilly 319
2. Rhizome et racine..... 325
3. Intrication des histoires à Gentilly (suite) 330
4. La poétique de la Relation..... 334
D. Constellation d'acteurs et compromis à Bezons 339
E. Conclusions sur l'archipel..... 346
CONCLUSION DE LA PARTIE 349

CONCLUSION 355
BIBLIOGRAPHIE 371
TABLE DES MATIÈRES 380
TABLE DES FIGURES..... 385
ANNEXES..... 387

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE	PAGE	SOURCE
Plan de situation des trois sites en région parisienne	387	©Anaëlle Mahéo
Bezons, Frise chronologique	388	©Anaëlle Mahéo
Bezons, Organigramme des acteurs du projet	389	©Anaëlle Mahéo
Bobigny, Frise chronologique	390	©Anaëlle Mahéo
Bobigny, Parcours du 25 juin 2019	391	©Anaëlle Mahéo
Bobigny, Parcours du 17 septembre 2019	391	©Anaëlle Mahéo
Bobigny, Parcours du 26 février 2020	392	©Anaëlle Mahéo
Bobigny, Parcours du 6 avril 2021	392	©Anaëlle Mahéo
Gentilly, Frise chronologique	393	©Anaëlle Mahéo
Gentilly, Parcours du 15 mai 2019	394	©Anaëlle Mahéo
Gentilly, Parcours du 6 novembre 2019	394	©Anaëlle Mahéo
Gentilly, Parcours du 19 novembre 2019	395	©Anaëlle Mahéo
Gentilly, Parcours du 2 mars 2020	396	©Anaëlle Mahéo
Gentilly, Parcours du 11 juin 2020	397	©Anaëlle Mahéo
Gentilly, Parcours du 25 mars 2021	398	©Anaëlle Mahéo

TABLE DES FIGURES

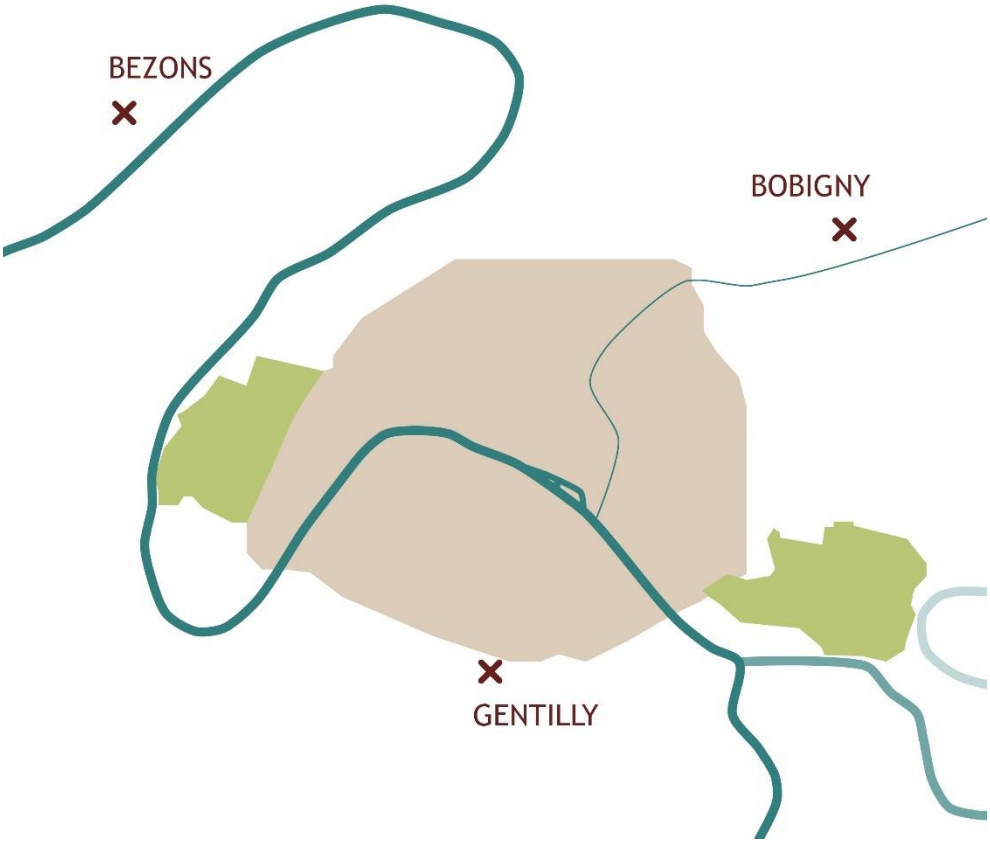
FIGURE	PAGE	SOURCE
Figure 1 : principe de l'anamorphose de la résille en accordéon	132	©Anaëlle Mahéo
Figure 2 : le prototype de la résille métallique et l'anamorphose	135	©Daquin Ferrière
Figure 3 : passages croisés au-dessus de l'A6	161	©Anaëlle Mahéo
Figure 4 : madrépores	171	©Anaëlle Mahéo
Figure 5 : derrière les barrières, le chantier et l'hôtel de ville	182	©Anaëlle Mahéo
Figure 6 : site lunaire	234	©Anaëlle Mahéo
Figure 7 : une cabane de jardin parmi les volumes de polycarbonate	253	©Anaëlle Mahéo
Figure 8 : les différences entre l'arborescence et le rhizome	307	©Anaëlle Mahéo
Figure 9 : les principes du rhizome	309	©Anaëlle Mahéo
Figure 10 : les différences entre nomade et sédentaire	313	©Anaëlle Mahéo
Figure 11 : le centre de vaccination Maï Politzer	334	©Anaëlle Mahéo

INTERCALAIRES :

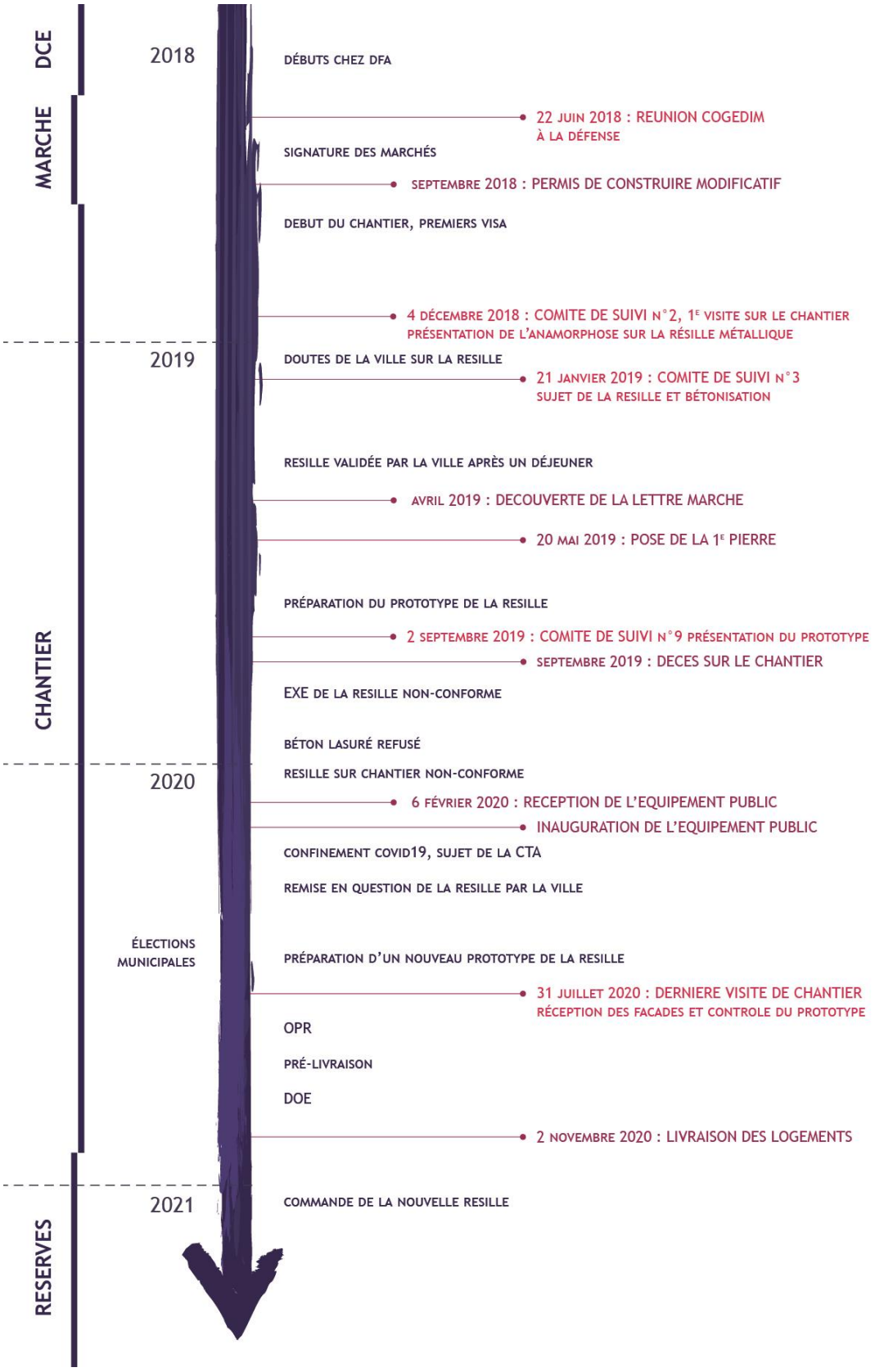
La marge	119	©Anaëlle Mahéo
La traversée	155	©Anaëlle Mahéo
Le seuil	209	©Anaëlle Mahéo
La ritournelle	249	©Anaëlle Mahéo
L'archipel	299	©Anaëlle Mahéo

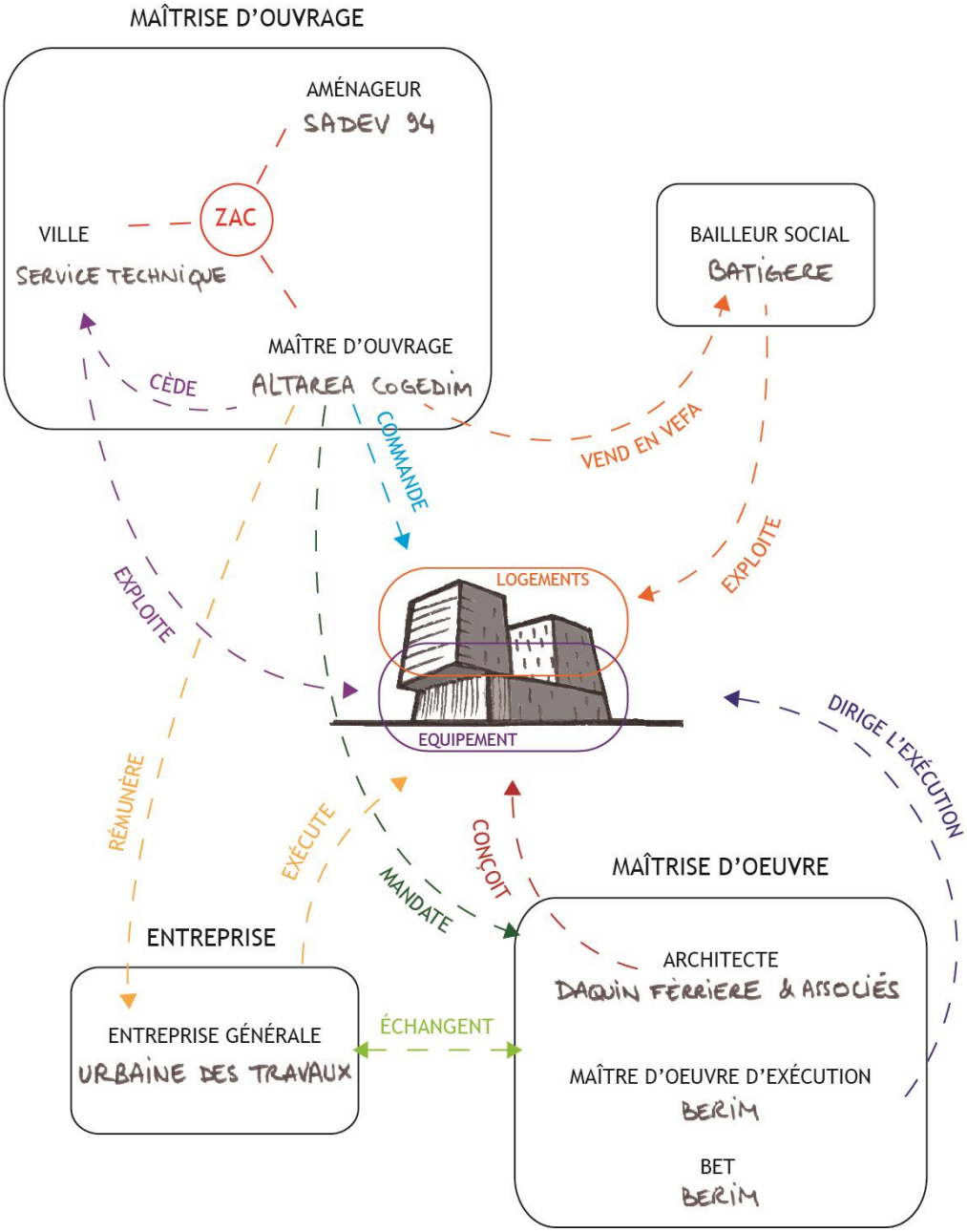
ANNEXES

ANNEXE A. Plan de situation des trois sites en région parisienne

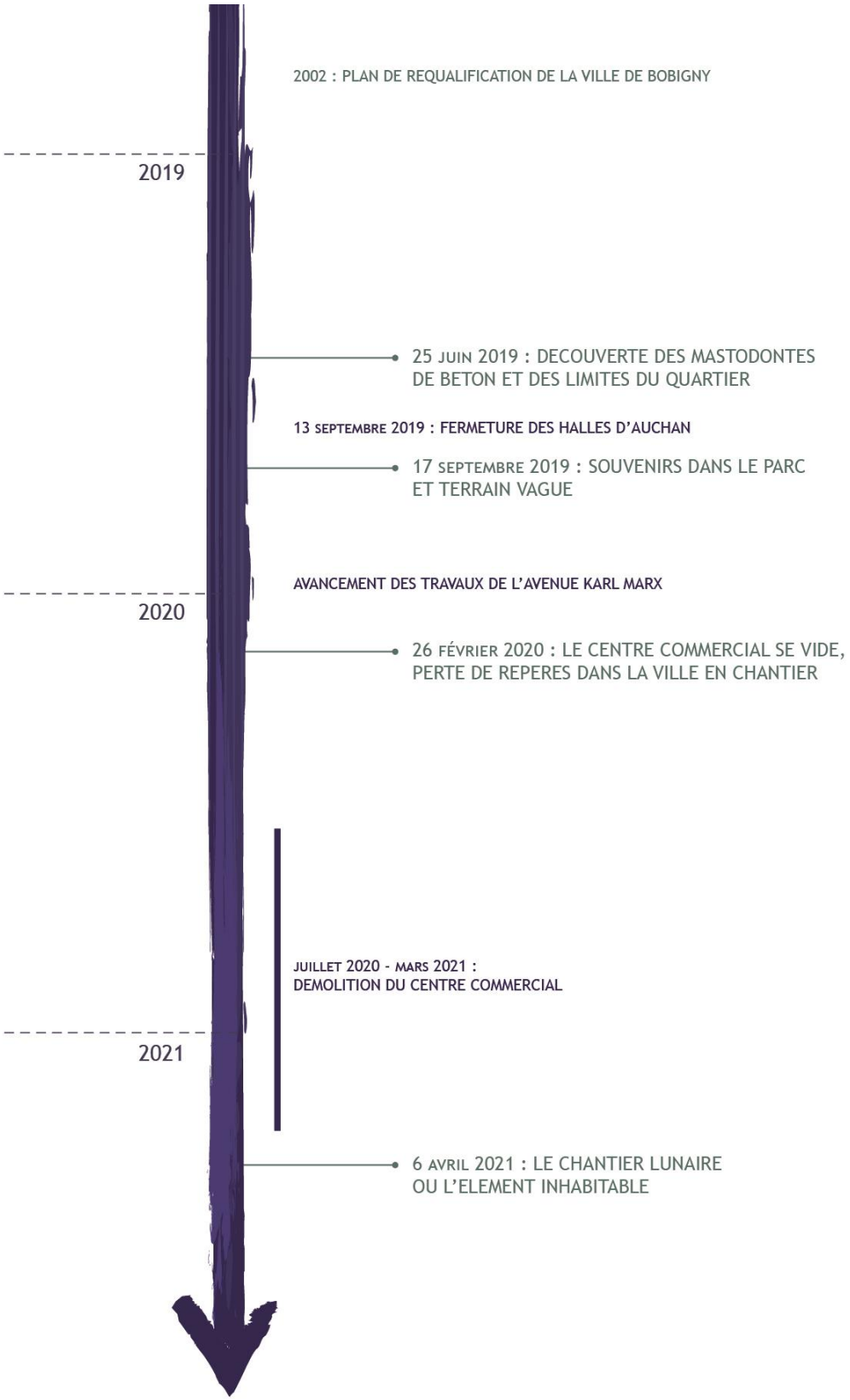


ANNEXE B. Bezons, Frise chronologique

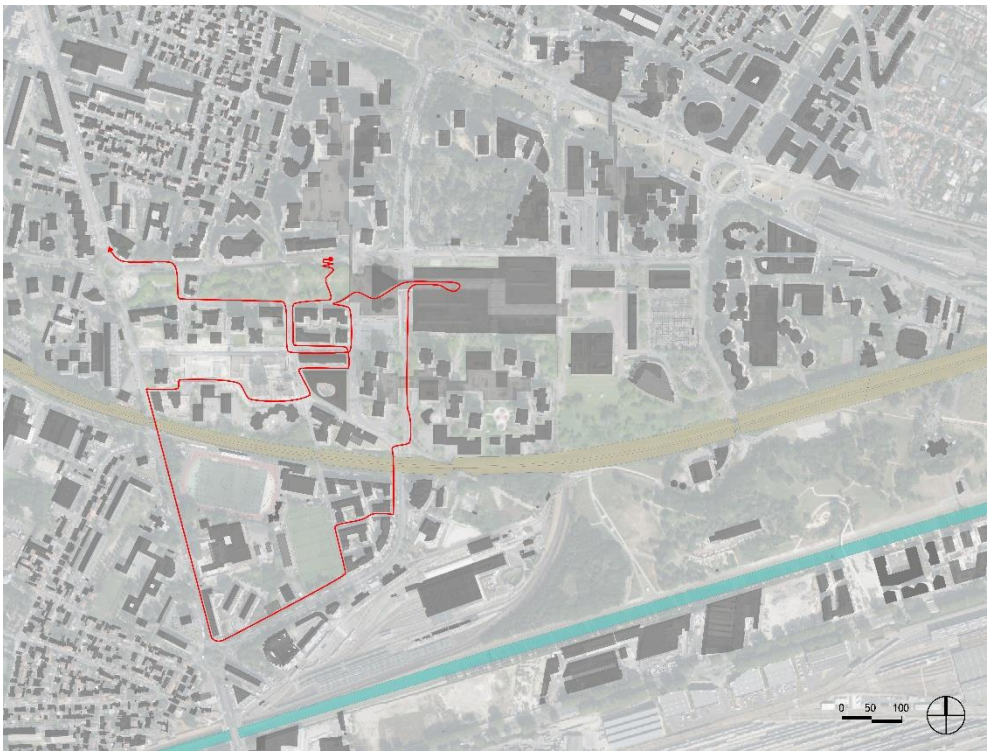



MAÎTRISE D'OUVRAGE
AMÉNAGEUR
SADEV 94
ZAC
VILLE
SERVICE TECHNIQUE
MAÎTRE D'OUVRAGE
ALTAREA COGEDIM
CÈDE
COMMANDE
BAILLEUR SOCIAL
BATIGERE
VEND EN VEFA
EXPLOITE
EXPLOITE
LOGEMENTS
EQUIPEMENT
DIRIGE L'EXÉCUTION
RÉMUNÈRE
EXÉCUTE
MANDATE
CONÇOIT
MAÎTRISE D'OEUVRE
ENTREPRISE
ARCHITECTE
DAQUIN FERRIERE & ASSOCIÉS
ENTREPRISE GÉNÉRALE
URBAINE DES TRAVAUX
ÉCHANGENT
MAÎTRE D'OEUVRE D'EXÉCUTION
BERIM
BET
BERIM

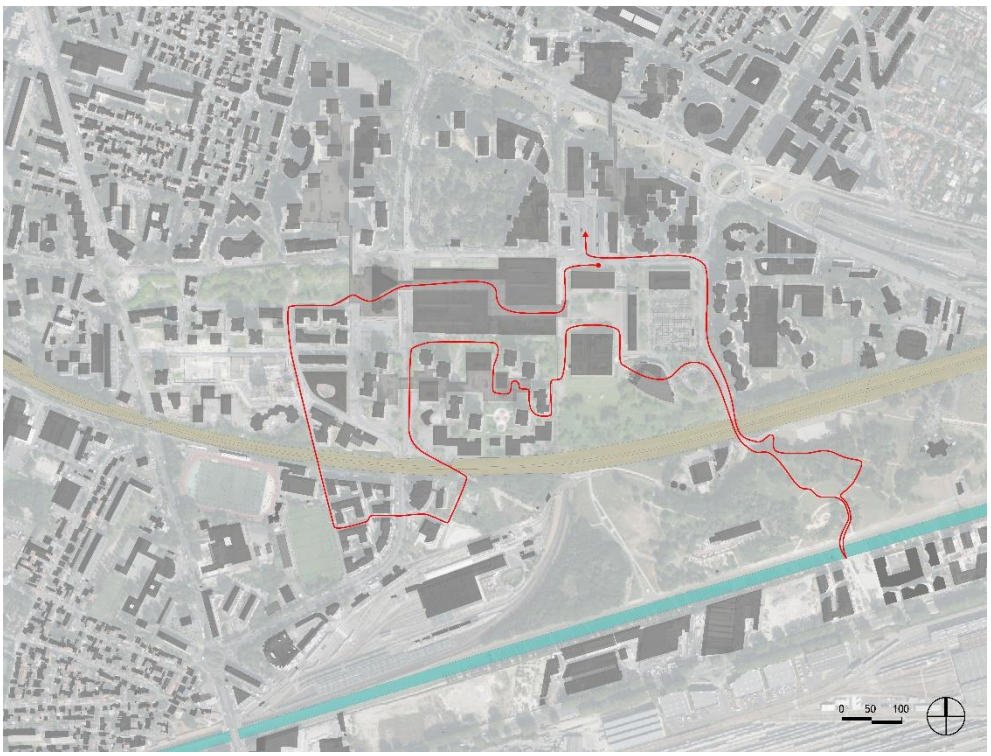
ANNEXE D. Bobigny, Frise chronologique



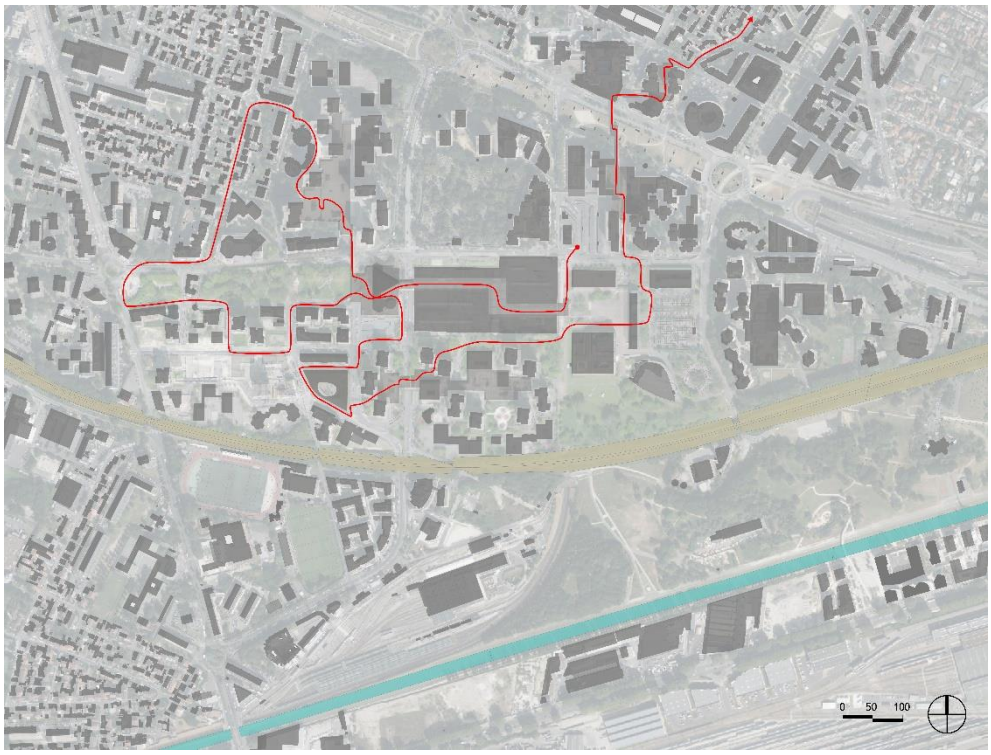
ANNEXE E. Bobigny, Parcours du 25 juin 2019 :
découverte des mastodontes de béton et des limites du quartier



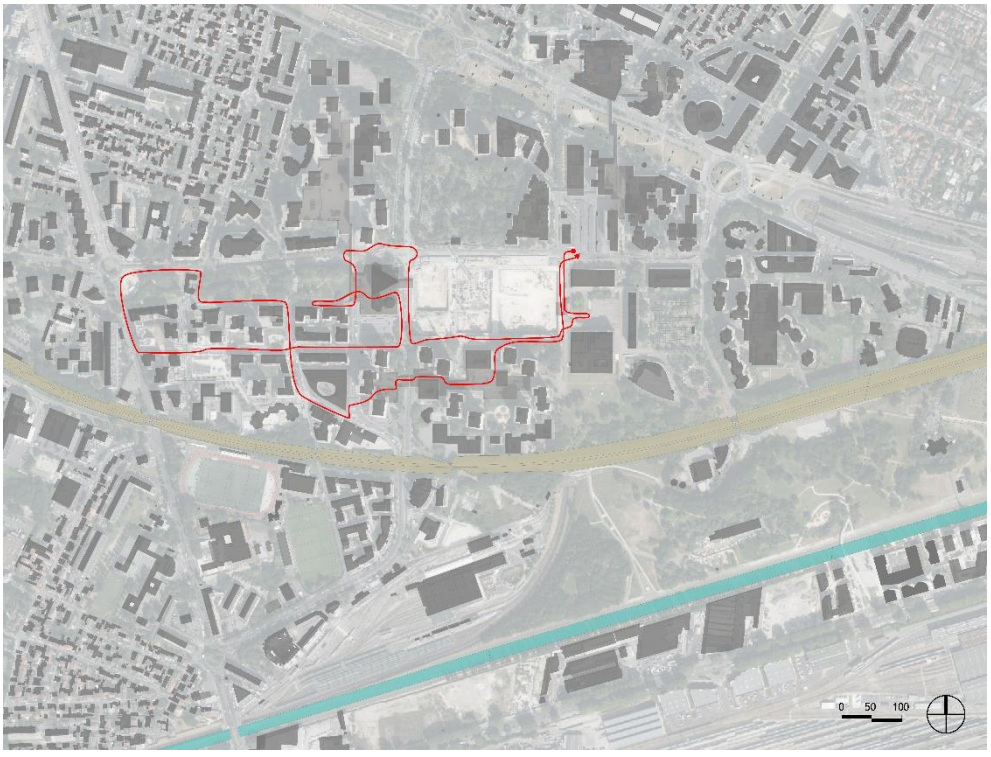
ANNEXE F. Bobigny, Parcours du 17 septembre 2019 :
souvenirs dans le parc et terrain vague

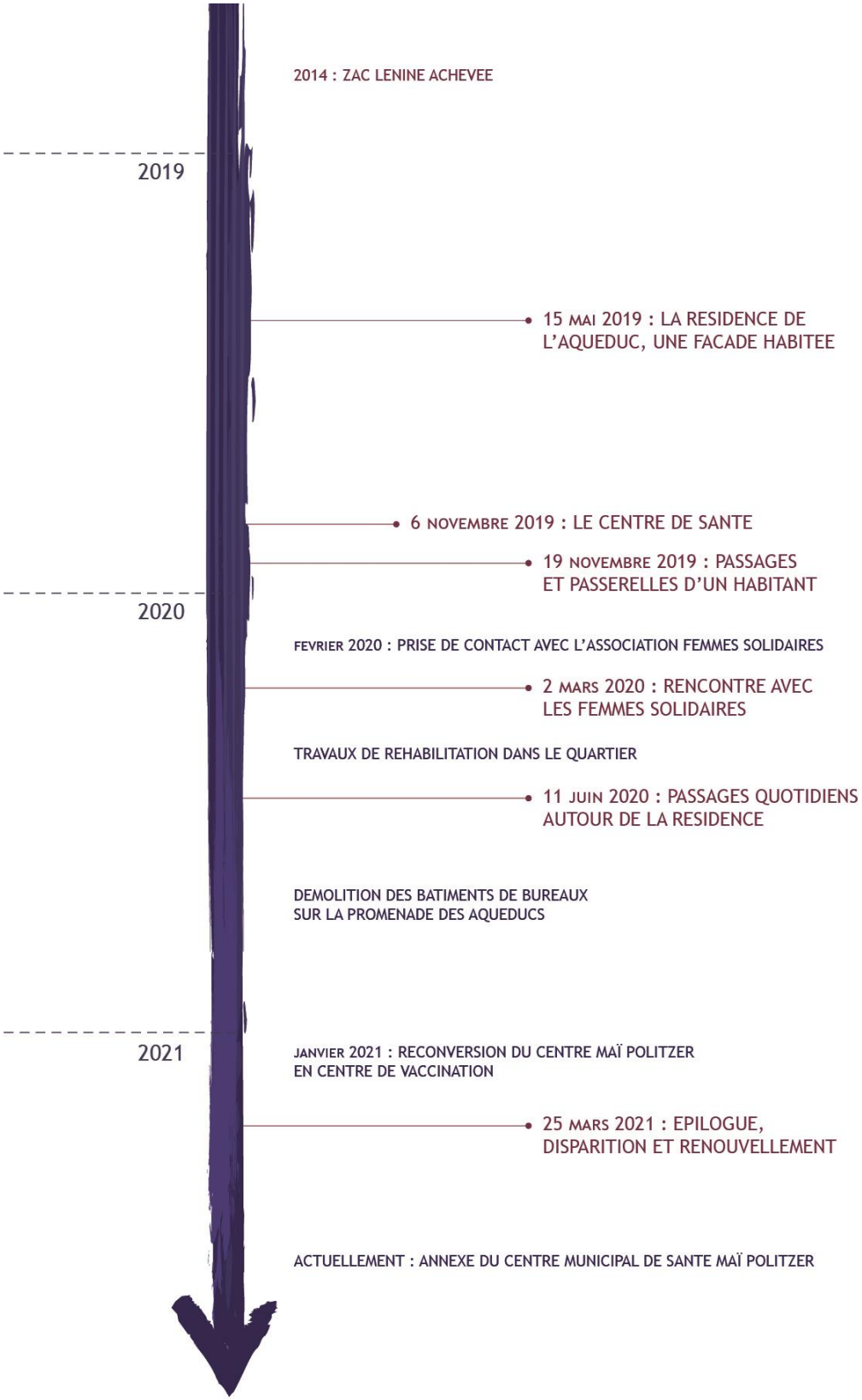


ANNEXE G. Bobigny, Parcours du 26 févier 2020 :
centre commercial vide, perte des repères dans la ville en chantier

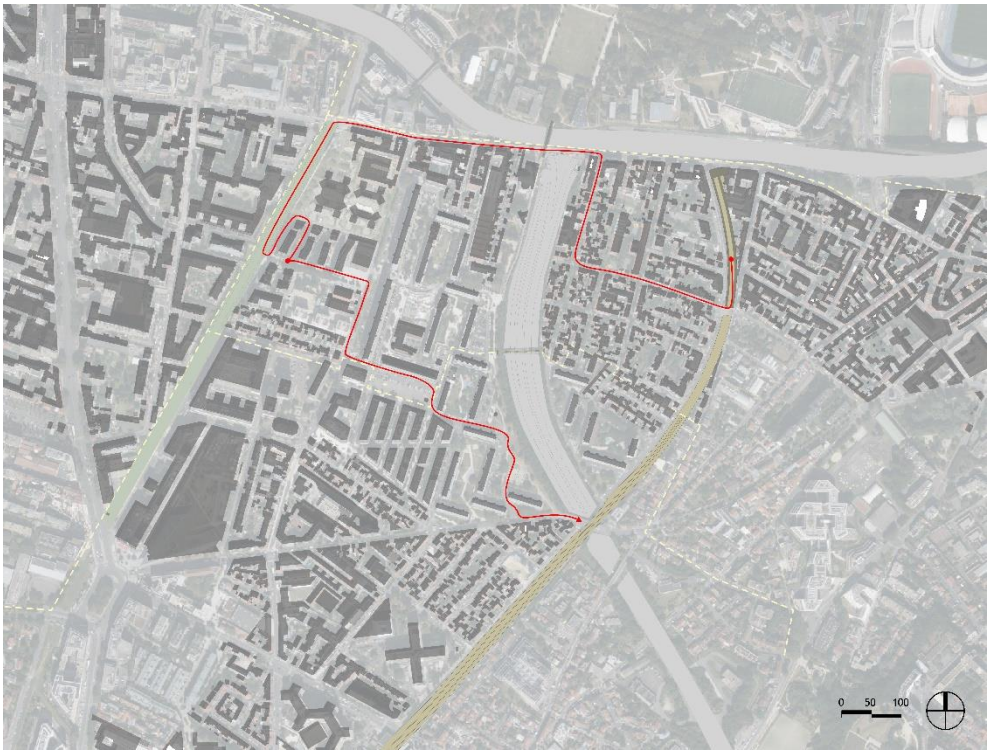


ANNEXE H. Bobigny, Parcours du 6 avril 2021 :
le chantier lunaire ou l'élément inhabitable

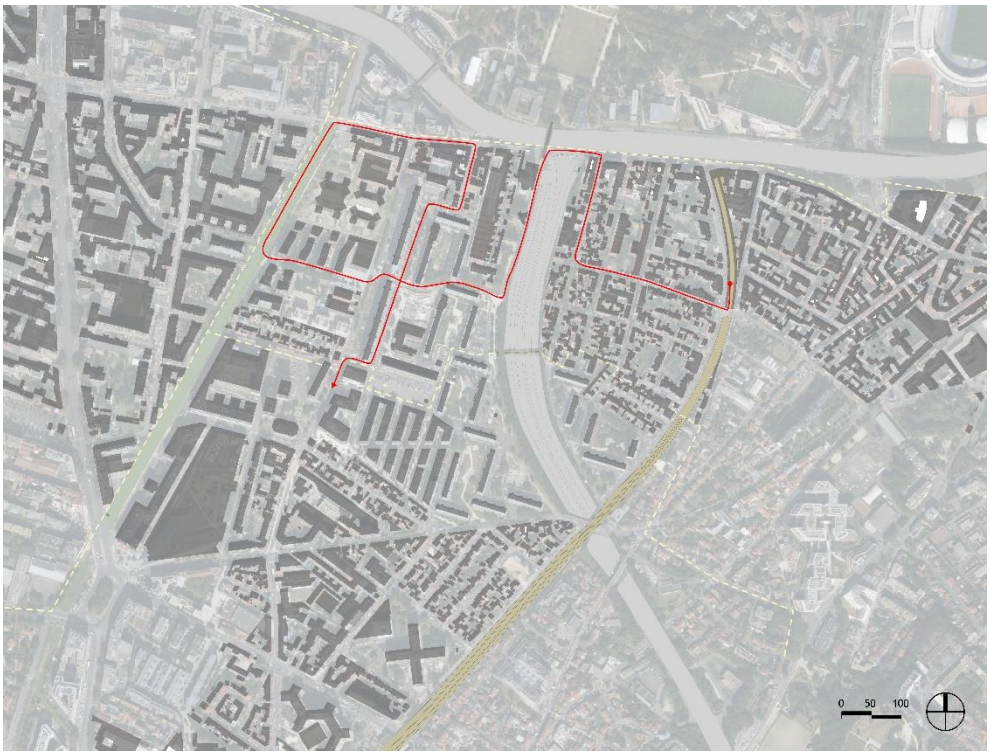



2014 : ZAC LENINE ACHEVEE
2019
15 MAI 2019 : LA RESIDENCE DE L'AQUEDUC, UNE FACADE HABITEE
6 NOVEMBRE 2019 : LE CENTRE DE SANTE
19 NOVEMBRE 2019 : PASSAGES ET PASSERELLES D'UN HABITANT
2020
FEVRIER 2020 : PRISE DE CONTACT AVEC L'ASSOCIATION FEMMES SOLIDAIRES
2 MARS 2020 : RENCONTRE AVEC LES FEMMES SOLIDAIRES
TRAVAUX DE REHABILITATION DANS LE QUARTIER
11 JUIN 2020 : PASSAGES QUOTIDIENS AUTOUR DE LA RESIDENCE
DEMOLITION DES BATIMENTS DE BUREAUX SUR LA PROMENADE DES AQUEDUCS
2021
JANVIER 2021 : RECONVERSION DU CENTRE MAÏ POLITZER EN CENTRE DE VACCINATION
25 MARS 2021 : EPILOGUE, DISPARITION ET RENOUVELLEMENT
ACTUELLEMENT : ANNEXE DU CENTRE MUNICIPAL DE SANTE MAÏ POLITZER

ANNEXE J. Gentilly, Parcours du 15 mai 2019 : la résidence des aqueducs, une façade habitée



ANNEXE K. Gentilly, Parcours du 6 novembre 2019 : le centre de santé



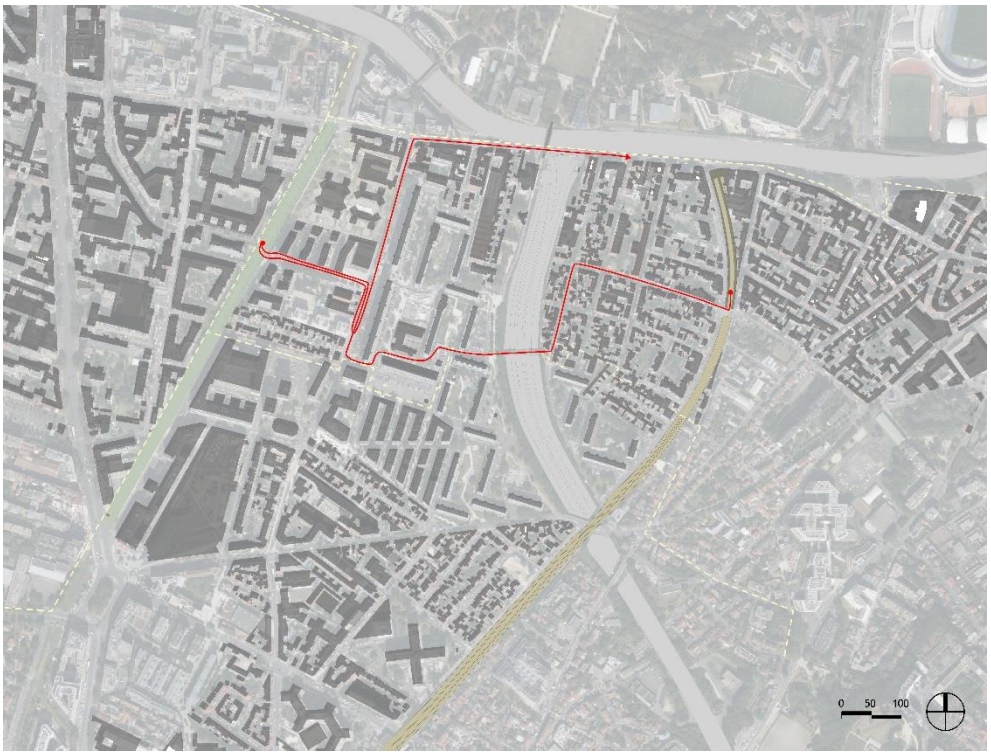
ANNEXE L. Gentilly, Parcours du 19 novembre 2019 : passages et passerelles d'un habitant



ANNEXE M. Gentilly, Parcours du 2 mars 2020 : rencontre avec les femmes solidaires



ANNEXE N. Gentilly, Parcours du 11 juin 2020 : passages quotidiens autour de la résidence



ANNEXE O. Gentilly, Parcours du 25 mars 2021 : épilogue, disparition et renouvellement



UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

Anaëlle MAHEO

La condition passante de l'architecture

Exploration conceptuelle des figures du passage comme condition d'architecture, par l'expérience de la mise en récit

Sous la direction de Clara Sandrini et Manuel Bello-Marcano

Ce travail de doctorat s'intéresse à la notion de passage comme une condition et une raison d'être de l'architecture. Pour comprendre l'architecture comme processus d'organisation de notre monde perceptif, cette thèse s'inscrit dans une démarche de théorisation exploratoire. Celle-ci configure le concept de condition passante de l'architecture à partir de cinq figures du passage : le seuil, la marge, la ritournelle, la traversée et l'archipel. Chacune d'elles est explorée à la croisée de différentes disciplines et éprouvées par une action située : la mise en récit d'expériences architecturales et urbaines. Cette méthode singulière de recherche a été fondée à partir d'un cadre théorique (la phénoménologie) et pratique (des situations concrètes, CIFRE).

This doctoral thesis explores the notion of passage as a condition and reason for the existence of architecture. To understand architecture as a process of organizing our perceptual world, this thesis takes an exploratory theorizing approach. It configures the concept of architecture's passing condition on the basis of five figures of passage : the threshold, the margin, the ritornello, the crossing and the archipelago. Each of these is explored at the interface of different disciplines, and experienced through a situated action: the act of narration of architectural and urban experiences. This singular research method was founded on a theoretical (phenomenology) and practical (concrete situations, CIFRE) framework.