

# HAB(R)ITER

## Pratiques de l'espace urbain

Camille Gouvine  
Dnsep option Art mention Formes Language  
ESAM Caen/Cherbourg 2016









7.	Introduction
12.	<b>RÉFLEXIONS SUR L'ORGANISATION DE LA VILLE</b>
17.	. L'ÉCHEC DE LA MODERNITÉ SELON GORDON MATTA-CLARK
23.	. DES ARCHITECTURES SANS ARCHITECTES : LES FORMES DÉSORGANISÉES DE LA VILLE
29.	. LE VISAGE DE LA PRÉCARITÉ
37.	. UN HABITAT URBAIN DE PLUS EN PLUS FRAGILE
40.	<b>LA RUE DANS LA VILLE</b>
43.	. L'INTERACTION INDIVIDUS/ENVIRONNEMENT URBAIN
45.	<i>Anarchitekton : le décor urbain de Jordi Colomer</i>
51.	Dan Graham : la position du citoyen
59.	Le régime de circulation dans l'espace urbain
62.	. S'EMPARER DE LA VILLE COMME TERRITOIRE, TENTER DE RENOUER AVEC UNE VALEUR D'HABITATION
65.	Ugo La Pietra : regarder la ville autrement
71.	Francis Aljys : Un usage de la ville en résistance à l'urbanisme avec Francis Aljys
78.	<b>HABITER</b>
85.	Conclusion
89.	Iconographie
90.	Bibliographie



## INTRODUCTION

*Pourrais-tu nous expliquer ton choix de titre ?*

Dans ce mémoire, je m'intéresse aux rapports entretenus par les êtres-humains à leur espace. Plus précisément je cherche à comprendre ce qu'habiter un lieu signifie. C'est au travers de réflexions sur la ville et l'espace urbain que je précise ce questionnement. Le territoire urbain, par son immensité, est un espace contenant, englobant presque totalement les individus qui le pratiquent. Je trouve intéressant de concevoir ce territoire comme un abri géant qui nous accueille, regroupe les ressources nécessaires à notre survie, et dont les façades nous protègent d'un extérieur aléatoire.

*Tu sembles porter un grand intérêt à l'espace de la ville.*

Je m'intéresse à la ville, parfois à sa périphérie. Plus largement, je dirais que c'est l'espace urbain sur quoi je porte mon attention. Dans une interview, David Simon, le scénariste de *The Wire*, a dit : « Nous sommes une espèce urbaine, désormais. Si vous jetez un œil à Karachi, à Mexico, à Hong-Kong, à Londres, à New York, à Yonkers, à Baltimore ou à tout autre lieu de ce type, vous comprendrez que la pastorale appartient désormais à l'histoire. »<sup>1</sup> Ceci résume assez bien mon point de vue. La ville représente le lieu d'habitation principal d'une grande partie de la population mondiale. Pour ma part je n'y ai pas grandi ; je me demande pourtant si je ne me suis jamais sentie autrement que citadine. Ce que je veux dire par là, c'est que pour beaucoup d'entre nous, vivre coupé de toute zone urbaine semble aujourd'hui improbable, notamment dans le monde occidental. Par les activités qu'il regroupe l'espace urbain rayonne, attire ses habitants même les plus éloignés. La ville semble pour moi un terrain d'investigation riche et pertinent.

1. David Simon, Entretien avec Ellin Stein, « Discussion avec David Simon, le créateur de « The Wire », qui nous parle de la ville, de la police et de sa nouvelle série », novembre 2014, consulté sur [slate.fr](http://slate.fr) en janvier 2016.

*Il existe une multitude de villes, parfois très différentes ; leur passé, la culture de leurs habitants sont des critères importants dans la relation que l'on peut entretenir à un lieu.*

Je ne souhaite pas donner une définition générale de l'espace urbain. Il est vrai que chaque ville possède une identité qui lui est propre. Cependant, notamment grâce à la mondialisation culturelle, les formes et les systèmes qui les composent traversent les frontières. D'une certaine manière, je dirais que les villes et les espaces urbains partagent un ensemble de codes et de fondements communs se manifestant à des degrés plus ou moins différents selon le lieu auquel nous nous intéressons.

*C'est une vision plutôt anthropologique de l'espace urbain que tu sembles nous donner. Quelle place accordes-tu alors à la pratiques artistique ? Quel rôle peut jouer l'art dans ce rapport à l'environnement urbain ?*

Il est possible de déceler plusieurs fonctions dans le rapport de l'art à la ville. Je pense que l'art possède une puissance de révélation voire de dénonciation indéniable. Le rôle joué par les artistes qui pratiquent la ville c'est d'essayer de rendre le citoyen conscient de son rapport au territoire, c'est de questionner son mode de vie et sa condition d'habitant, mais aussi celle de ses voisins. Dans un second temps, l'art semble proposer diverses alternatives dans notre pratique usuelle de la ville. En investissant l'espace urbain de manière singulière, certains artistes donnent aux citoyens la capacité de percevoir la ville sous un autre visage. L'art nous offre peut-être la possibilité de nous approprier l'espace urbain et non pas seulement de la subir.

... 卷之八 七





**RÉFLEXIONS SUR L'ORGANISATION  
DE LA VILLE**

2. Elie During, « Plaidoyer pour un art dispersé », *Théoriques 2, Zones urbaines partagées*, Synesthésie, 2008, p63.

« La forme urbaine c'est la simultanéité, la coexistence des événements et des perceptions qui forment les éléments d'un ensemble inscrit dans le réel. »<sup>2</sup>

L'immensité et l'accroissement continu de la ville en font un territoire englobant, presque clos, qui influe sur nos actes et nos déplacements. La ville n'est pas, cependant, un espace homogène. Le milieu urbain s'est construit et développé au prix de nombreuses années. Encore aujourd'hui il ne cesse d'évoluer. Caen est un exemple intéressant pour parler de ce phénomène. En grande partie détruite suite à la bataille de Normandie (qui détruisit durant la Seconde Guerre Mondiale près des trois quarts du territoire), la ville a dû se reconstruire tout en conservant ce qui restait de ses décombres. S'entremêlent alors des fragments d'époques multiples, scénarios d'enjeux et d'intérêts différents. Au facteur du temps s'ajoutent d'autres motifs tels que la politique, l'économie ou encore l'esthétique. Aussi bien aléatoires que déterminés, ces éléments modifient la ville et son organisation. Des modèles urbains se combinent et s'ajustent pour donner forme à l'ensemble de la métropole.

L'expansion démographique semble aussi jouer un rôle déterminant dans les formes possibles de la ville. La série *Architecture of Density* (2005-2010) de Michael Wolf illustre bien le problème que peut poser la répartition des espaces. Les images sont celles de Hong-Kong qui regroupe sept millions d'habitants. La ville, parmi les plus densément peuplées du monde n'offre que peu d'espaces de vie à ses habitants. Vivre à Hong-Kong c'est être confronté à des espaces d'habitation restreints. Afin de concentrer efficacement son importante population la ville est parsemée de nombreuses tours aux apparences similaires, regroupant un maximum de logements. Michael Wolf nous donne à voir une vision de la ville et de ses habitats compacts. Le visage humain des logements semble disparaître au profit de formes abstraites et d'une organisation plus efficace de l'espace. Isolés dans des espaces qui rétrécissent en même temps que la population augmente, les individus subissent

la proximité oppressante de leurs voisins. Avec une démographie de plus en plus importante, les bâtiments photographiés par Michael Wolf questionnent l'image de notre habitation future en ville. Dans un tel contexte, quelles solutions sont à notre portée afin de nous permettre de conserver une part de notre identité sociale ? Que nous offre l'espace de la ville pour exister et nous y épanouir ?

Les architectes et les urbanistes jouent un rôle conséquent dans la configuration de nos villes. « Quand on vit en ville tout en un sens est architectural »<sup>3</sup> affirme Gordon Matta-Clark. Chaque place dans la rue, chaque bâtiment est l'objet d'une appropriation de l'espace par l'architecture. Le mouvement moderne a profondément marqué l'urbanisme de nos villes. La priorité alors donnée au rationalisme et au fonctionnalisme a considérablement modifié l'apparence de nos bâtiments. Les centres-villes se densifièrent, les constructions s'élevèrent en direction du ciel. On accorda une place majeure aux matériaux issus d'une production industrielle en série. L'ère du béton, du fer et du verre avait débuté. C'est sous l'appellation de « ville-machine » que Le Corbusier qualifia la ville en devenir. L'espace urbain fut découpé en zones dédiées à différentes fonctions, les bâtiments furent homogénéisés, les tours firent leur apparition et se multiplièrent. Nous continuons de subir les conséquences de l'architecture moderne, de certaines théories et principes d'organisation urbaine qui l'accompagnaient.

3. Gordon Matta-Clark, « Splitting the Humphrey Street Building », entretien réalisé par Liza Béar, 21 et 25 mai 1974, *Gordon Matta-Clark entretiens*, Lutanie, 2011, p11.





## L'ECHEC DU MODERNISME SELON GORDON MATTA-CLARK

4. « La notion d'Anarchitecture a été décrite par Mary Jane Jacob comme "une approche anarchique" de l'architecture, marquée physiquement comme un effondrement des conventions à travers une méthode de "déconstruction" ou de "déstructuration" au lieu de créer une structure architecturale et philosophiquement comme une approche révolutionnaire qui cherchait à révéler, grâce à l'art, les problèmes sociaux". », Olivier Lussac, « Installation 5 (anarchitecture et détournement) », *Musica Falsa* n°13, décembre 2000, p32-34, consulté sur Artperformance.org le 16 janvier 2016.

5. « En effet, pour Manfredo Tafuri, l'architecture moderne détruit la ville en tant que contexte : "La primauté semble y être donnée à l'invention formelle, mais la répétition obsédante de ces inventions transforme l'organisme urbain tout entier en une gigantesque "machine inutile". », *Ibid.* p 32-34.

6. « Détruire et non construire (ou reconstruire) un édifice revient à inverser la doctrine fonctionnaliste. », citation de Dan Graham, *Ibid.* p 32-34.

C'est suite aux constructions produites par les modernes que s'amorcent les *Anarchitectures* de Gordon Matta Clark. « Approche anarchique de l'architecture »<sup>4</sup> ce concept naît en réaction face à une architecture jugée trop froide, parfois même destructrice<sup>5</sup> vis-à-vis de l'environnement urbain.

Des propositions telles que *Conical Intersect* (1975) ou *Official Baroque* (1977) bouleversent les repères architecturaux de bâtiments destinés à l'abandon. Tailladés, creusés ou encore ébréchés, les immeubles investis par Matta Clark découvrent leur squelette aux spectateurs urbains. On peut d'abord envisager ces interventions comme un regard analytique de la part de l'artiste. Via le geste de dissection se dévoilent les rouages d'espaces intérieurs, anciennes pièces d'habitations dont la configuration participe au mode de vie de leurs occupants. D'une certaine manière, Matta Clark nous aide à comprendre comment s'organise l'espace des lieux. Il invite à regarder au delà des simples parois de bâtiments à la configuration, en réalité, complexe. Mais de telles découpes ne s'arrêtent pas à la seule étude de l'espace. Dépossédées de tout usage pratique, elles sont aussi un moyen d'affirmer un rejet du fonctionnalisme<sup>6</sup>, concept selon lequel l'usage et la fonction des bâtiments conditionne la forme architecturale. Par la soustraction de la matière, Matta Clark établit une nouvelle relation avec les lieux qu'il travaille. Il sculpte la matière des bâtiments grâce au vide, aux trous et aux failles qu'il y introduit ; il altère l'espace, le réécrit, nous en offre une nouvelle lecture.

Je me pose alors la question : Que devons-nous comprendre derrière la « mutilation » de ces édifices ? Quel sens donner à ce nouvel espace ? En déconstruisant les lieux, Matta Clark semble lever le voile sur certains abus inoculés par notre société.



7. Gordon Matta-Clark, « Les découpes de Gordon Matta-Clark », entretien réalisé par Donald Wall, mai 1976, *Gordon Matta-Clark : entretiens*, Lutanie, 2011, p67.

8. « Que certains bâtiments dont je me suis occupé se trouvent dans des ghettos noirs renforce en partie cette idée, même si je me refuse à établir une distinction absolue entre l'emprisonnement des pauvres et l'auto-cloisonnement remarquablement subtil des quartiers voisins, socio-économiquement plus favorisés. », *Ibid.* p67.

« Quand je détruis un bâtiment, je m'exprime contre de multiples aspects de la condition sociale. J'ouvre un espace clos, conditionné non seulement par une nécessité physique mais aussi par l'industrie qui prodigue des « boîtes » en ville et en banlieue et s'assure par là même une clientèle passive et isolée – un public potentiellement captif [...] Je m'élève contre une situation de moins en moins supportable, où triomphent le repli sur soi, la propriété privée et l'isolement »<sup>7</sup>

Les œuvres de Matta Clark attestent d'un comportement différent envers nos bâtiments. L'accroissement urbain semble aujourd'hui aller de pair avec le développement de sphères privatisées. En ouvrant les espaces sur la rue, l'artiste réfute le cloisonnement administré par ces nouveaux espaces. Il me semble que Matta Clark veut dénoncer la dictature d'un environnement qui manipule les individus, influence leurs agissements et favorise leur cécité. Ses gestes destructeurs vis-à-vis des immeubles peuvent nous paraître brutaux. Il est intéressant de se demander si cette violence ne renvoie pas à l'image autoritaire exercée par la ville sur ses habitants. N'est-ce pas là notre relation quotidienne à l'espace urbain ? Pour Matta Clark, la société et l'architecture moderne ont engendré des comportements de masse et isolé les individus, que l'on parle d'auto-cloisonnement ou de ghettoïsation dans les villes<sup>8</sup>. L'espace urbain est devenu espace de division, de même que ses logements.

Qu'il s'agisse de *Conical Intersect* ou d'autres découpes, les *Anarchitectures* questionnent nos interactions avec l'environnement urbain. Matta Clark souhaite éveiller le spectateur à l'espace qu'est la ville, espace qui peut parfois lui être trop familier, et qu'il n'interroge plus. La ville ne cesse d'évoluer, de se développer, de se construire et de se déconstruire. En parsemant des bâtiments de trous, Matta Clark fragilise leurs parois, leurs enveloppes. Les immeubles investis sont face à leur destruction prochaine. L'invulnérabilité des bâtiments n'est-elle qu'une illusion ?







9. Kyong Park, « Art ou Architecture », *Kawamata*, Tours : CCC Tours, 1994, p42.

10. « Si, d'un côté, la modernité a favorisé la construction de nombreuses merveilles architecturales, de l'autre, elle a produit des espaces urbains marginalisés. », Kinga Araya, « Les véhicules de Wodiczko : déambulations sur fond d'exil », *Dérives II. Esse*, 2005, consulté sur esse.ca en janvier 2016.

## DES ARCHITECTURES SANS ARCHITECTES : LES FORMES DESORGANISÉES DE LA VILLE

« Alors que l'architecture a pour rôle inhérent de fournir du nouveau, soit par constructions neuves soit par des rénovations, les villes engendrent constamment des objets délabrés et qu'on laisse à l'abandon. [...] Le temporaire et le délabré ne disparaissent jamais, apparaissant et rassurant à nouveau, donnant un air d'éternité à un environnement bâti qui ne cesse d'évoluer. »<sup>9</sup>

Quiconque se contente de considérer la ville sous son seul aspect architectural n'en aperçoit qu'un mince fragment. Les immeubles et autres bâtiments qui composent l'environnement urbain coexistent avec une multitude de formes et d'ouvrages. Les déchets rejetés par la ville participent à la création d'échafaudages improvisés. Le cycle de construction/déconstruction qui conditionne l'histoire des villes est aussi générateur d'espaces marginalisés<sup>10</sup>.

Tadashi Kawamata est un artiste qui travaille principalement avec des matériaux pauvres. Carton, bois, tôle contribuent à l'élaboration de structures rappelant aisément des abris vagabonds. Parfois posées sous un pont, d'autres fois perchées dans un arbre, les interventions urbaines de l'artiste sont variées. Tandis que les *Field Works* (qu'il réalise depuis 1980) sont isolés dans l'espace urbain, les *Favelas* (1987-1991) sont au contraire la réunion de plusieurs abris en un même lieu. Ces deux projets sont des sculptures spontanées, semblables aux constructions de sans-abris, que l'artiste dispose dans l'espace de différentes villes. L'un comme l'autre, ceux-ci n'ont qu'une faible espérance de vie : ceux-ci ne résistent pas longtemps face à l'adversité de la rue. Les structures de Kawamata ont pour but de révéler la ville sous un éclairage critique. Par les matériaux employés l'artiste met en avant les éléments que l'espace urbain ne cesse d'avalier et de recracher. Récupérées, déjà résultantes d'une précédente consommation les pièces utilisées nous rappellent que la ville ne se compose pas uniquement de nouveautés et de rénovations.







11. Marie-Ange Brayer, « Kawamata : constructions nomades », *Kawamata*, Tours : CCC Tours, 1994, p 85.

12. « Agressif sinon parasite, figurant et défigurant les bâtiments à un point difficile à imaginer, il dépouille l'architecture de sa vêtue historique et symbolique. Les portes, les fenêtres, les couloirs et autres lieux de ce genre sont réduits à leur rôle originel d'ouverture, de volume, de passage. Son espace pur et improvisateur déconstruit la codification politique, religieuse et historique qui fait de l'architecture une représentation institutionnalisée du pouvoir. », Kyong Park, Kyong Park, « Art ou Architecture », *Kawamata*, Tours : CCC Tours, 1994, p 41.

13. *Ibid.* p 42.

« La démarche de Kawamata est semblable au métabolisme des mégapoles qui absorbe, déglutit, rejette, régurgite les mêmes éléments. »<sup>11</sup> La fragilité des Favelas ou des Field Works nous raconte aussi que l'espace urbain, de même que la vie qui l'habite, est composée d'une abondance d'éclats passagers et instables.

Si les structures de Kawamata peuvent prendre place dans des espaces clandestins il arrive qu'elles se greffent à certains bâtiments. En 2010, l'artiste a réalisé *Carton Workshop* au Centre Georges Pompidou à Paris. Habillé d'une dizaine de structures en bois et en cartons aux formes désorganisées, rappelant des nids ou des abris, le bâtiment à l'allure high-tech voit son apparence parasitée par des installations aux contours abrupts. Kawamata insuffle du désordre là où semble dominer un aménagement urbain soigné. L'artiste établit une relation entre ses pièces et l'édifice qu'il investit. En perturbant son architecture il le dépouille aussi de ses fonctions symboliques<sup>12</sup>.

Les structures de Kawamata sont des constructions à l'allure précaire qui évoluent dans un monde urbain construit et organisé. Car la ville c'est aussi la présence des abris de fortunes que rappellent ces structures. Ces formes provisoires qui coexistent avec les bâtiments urbains démontrent la fragmentation dont la ville est victime. Les constructions de l'artiste, à l'instar d'abris réels, viennent perturber l'ordre factice auquel aspire l'architecture.

« L'architecture est soumise à l'émergence d'une destruction consacrée par l'usage, et son idéologie de la permanence est la proie de la permanence de sa précarité. »<sup>13</sup>



## LE VISAGE DE LA PRÉCARITÉ

Si l'espace urbain correspond à une combinaison d'architectures et de constructions plus « sauvages », les individus qui élaborent ces agencements précaires révèlent un nouvel aspect de la ville. Dépourvus d'espaces intérieurs solides et protecteurs, les habitants urbains captifs de la rue s'exposent quotidiennement à la vue des passants. C'est l'un des paradoxes de leur situation. Bien que visibles en quasi permanence, ils sont les premières victimes de l'ignorance. A demi transparentes, ces personnes aux conditions de vie très dures sont souvent l'objet de notre indifférence et d'une banalisation. Comment pouvons-nous expliquer l'invisibilité à laquelle font face certains individus alors même que la rue est leur espace d'habitation principal ?

Là où Kawamata suggère la présence de sans-abris par des constructions à l'aspect archaïque, Krzysztof Wodiczko aspire à mettre en lumière leur situation et leur condition sociale. Les œuvres qu'il crée lui servent d'outils afin de mieux porter attention aux minorités marginalisées issues de la ville. Elles remettent en question notre regard sur l'espace public.

La privatisation croissante de nos villes, ainsi que les intérêts capitalistes, ne jouent pas en faveur de tous les habitants. Les différences sociales et économiques s'accroissent, les clivages se multiplient et la précarité s'étend. En 2014, Wodiczko projette une vidéo sur la surface d'un théâtre de Montréal. Le court-métrage *Homeless Projection* met en scène plusieurs individus vivant en marge de notre société. Sans-abris, immigrants, vétérans de guerre investissent les murs du théâtre pour partager leurs pensées avec les spectateurs. En offrant un espace d'expression à des individus ignorés par la société, Wodiczko leur accorde une visibilité légitime dans la ville. *Homeless Projection* lève le voile sur des habitants dissimulés dans l'espace urbain, vivant dans l'ombre de ses bâtiments. Désormais vus et entendus de tous, ces individus passent de sujets délaissés par la société à sujets d'attention de la Place des Arts.

La possibilité leur est offerte de dévoiler un visage plus intime, plus personnel de leur vie. La vidéo de Wodiczko tend à établir une communication entre des individus opprimés par l'espace urbain et ses autres habitants. Quelles qu'elles soient, les personnes marginalisées de la ville participent aussi à sa culture et à sa définition.

A travers *Homeless Vehicle* (1988) Wodiczko aborde le sujet de la vie mobile. Structure métallique sur roues, ce projet est une réponse de l'artiste à un aspect critique de l'espace urbain. Évoquant une maison ambulante *Homeless Vehicle* reflète le nomadisme qui habite la ville. Ce mode de vie affecte fortement les plus démunis, dans l'incapacité d'accéder au besoin élémentaire que représente un logement<sup>14</sup>. Wodiczko choisit de nous montrer la ville selon la perspective de ces individus : la déambulation, l'errance et l'insécurité. L'abri mobile qu'il construit fait office d'un usage fonctionnel ; il est possible de s'y reposer. Mais le *Homeless Vehicle* soulève plusieurs réflexions. Dans un premier temps proposer une solution face à la condition précaire de groupes minoritaires c'est aussi admettre que cette condition existe ; c'est reconnaître l'échec de la société moderne dans sa capacité à protéger ses citoyens. En un sens, les déplacements de Wodiczko et du *Homeless Vehicle*, dans la circonscription urbaine, s'apparentent à une forme de manifestation : rendre visible dans l'espace public la situation d'individus privés de domicile. «Regardons la ville en adoptant la perspective des gens qui marchent et qui dorment dans la rue; ce sont de vraies personnes qui marchent dans la ville. Voir la ville à travers leurs yeux revient à la voir comme une blessure »<sup>15</sup>. Si l'on pense au confort octroyé par la chaleur de son foyer, il est difficilement imaginable de considérer raisonnablement le *Homeless Vehicle* comme une solution pérenne à la précarité. L'abri mobile de Wodiczko vise à sensibiliser les citadins face aux individus qui la subissent ; dans une société qui ne les respecte pas, ceux-ci éprouvent l'ignorance des passants ainsi qu'une condition déshumanisante.







PM

OWER

GENERAL MERCHANDISE  
500 LBS

WATSUN  
800.451.1234

14. « Cette absence de toute intimité possible faisait partie, au même titre que la privation de biens élémentaires comme la nourriture ou l'hygiène, d'une entreprise délibérée de "déshumanisation". » Sylviane Agacinsky, « Seuils », *Exposé : revue d'esthétique et d'art contemporain* n°3. Tome 1, la maison, HXX, 1997, p 152.

15. Kinga Araya cite Krystof Wodiczko, « Les véhicules de Wodiczko : déambulations sur fond d'exil », *Dérives II. Esse*, 2005, consulté sur esse.ca en janvier 2016.

N'oublions pas de préciser que la composition du Homeless Vehicle rappelle les matériaux favoris (fer, aluminium et différents métaux) de l'industrie de masse, et d'une société capitaliste incapable de résoudre les difficultés dont elle est responsable. L'abri mobile de Wodiczko reflète aussi l'image de notre société de consommation de masse.

Dans sa réflexion sur le nomadisme urbain, Étienne Boulanger entreprit d'en faire lui-même l'expérience lorsqu'il débuta *Plug-in Berlin* (2001-2003). Divisé en plusieurs phases, ce projet fut d'abord l'objet d'une investigation conséquente dans les rues de la capitale allemande. Durant six mois, l'artiste en arpenta l'espace à la recherche d'impasses, de vides, de lieux abandonnés par la ville. Chaque espace fut mesuré, photographié puis répertorié dans une carte interactive. C'est avec un ensemble de 965 photographies que l'artiste débuta un quadrillage méticuleux de Berlin. Les deux années qui suivirent laissèrent place à l'occupation de l'environnement observé. Étienne Boulanger porta son attention sur une quarantaine de lieux au statut incertain qu'il choisit d'investir. N'appartenant visiblement à personne, l'artiste y construisit des abris précaires, aux dimensions propres à l'endroit sélectionné.

*Plug-in Berlin* est une appropriation discrète de la ville, une insertion dans son paysage architectural. Les espaces sans fonctions ni propriétaires qu'Étienne Boulanger choisit d'occuper sont aussi des espaces furtifs qui se mêlent à l'architecture urbaine. Pour celui-ci les interstices oubliés de la ville offrent un « potentiel d'adaptation redoutable ». Les constructions de l'artiste investissent des zones urbaines disponibles afin d'en faire des habitations éphémères. Étienne Boulanger se sert de l'architecture comme d'une armature dans la conception de ses abris. Bien que ne modifiant quasiment pas l'organisation spatiale des lieux, il fait de ses abris des objets connectés avec l'espace urbain.

Les interventions de l'artiste s'apparentent à des constructions pour survivre dans des conditions de vie éprouvantes. La pratique des lieux que met en place Étienne Boulanger

révèle les dimensions hostiles et insécuritaires de la ville. L'artiste pour survivre pendant deux ans n'a d'autres choix que de se protéger à l'aide de matériaux fragiles. Quand on vit dans la rue, rien ne garantit notre survie et notre sécurité.

La contrainte des lieux investis détermine la durée du séjour dans un abri. L'élaboration de ces installations est donc basée sur le principe de l'urgence. Leur faible résistance (les constructions sont précaires et provisoires) implique des déplacements constants au sein de l'espace urbain. Par le mode de vie adopté, en contradiction avec un mode de vie conventionnel, l'artiste place son œuvre dans un contexte politique intrinsèque à notre société contemporaine. Face à une ville en transformation permanente et dont la densification augmente, la vie nomade tend à devenir de plus en plus présente. Mais la simplicité et la rapidité dans l'élaboration de ses abris, rend aussi à son sculpteur le geste dans sa « plus simple expression »<sup>16</sup>.

Lorsqu'il s'installe dans un lieu, Étienne Boulanger aspire à disparaître de l'espace public. En se dissimulant, il se soustrait à l'indifférence des passants ; il échafaude une protection dans un environnement parfois hostile. C'est également l'invisibilité du nomade que soulève cette démarche ; car en déambulant librement il se soustrait aussi à notre société. Organiser son incessante mobilité c'est aussi organiser sa disparition. Si l'on n'est pas domicilié on est personne au yeux du monde qui nous contrôle. Vivre sans adresse, c'est peut-être aussi vivre libéré d'un certain pouvoir exercé par la société, une société qui se méfie de « ce qui est errant, de ce qui échappe au regard »<sup>17</sup>.

16. « Cette économie de moyens, aussi bien formelle que fonctionnelle, réduit le geste du sculpteur ou de l'architecte à sa plus simple expression... », Étienne Boulanger, entretien réalisé par Albane Duvillier. *Work in progress 2001-2003. Plug-in Berlin*, p 9, consulté sur [etienneboulanger.com](http://etienneboulanger.com) en février 2016.

17. « On peut dire que le propre du politique, dans son souci de gestion et de productivité, est de se méfier de ce qui est errant, de ce qui échappe au regard. », Guillaume Mansart, « Interventions en territoires flottants », *HORS D'ŒUVRE issue N°15, Work in progress 2001-2003. Plug-in Berlin*, p 52, consulté sur [etienneboulanger.com](http://etienneboulanger.com) en février 2016.





18. « La crise de l'habitation est contemporaine du « déracinement » urbain parce que la grande ville n'est pas une autre façon de bâtir et d'habiter, mais le monde d'une technique qui a rompu son ancien rapport à la terre. Et donc d'une communauté qui ne pense pas ses liens à partir de son enracinement dans une terre. », Sylviane Agacinsky, *Exposé : revue d'esthétique et d'art contemporain* n°3. Tome 1, la maison , HX, 1997, p 150.

## UN HABITAT URBAIN DE PLUS EN PLUS FRAGILE

La vie nomade engendrée par la précarité traduit une pratique de l'habiter contemporain. Privés de l'intérieur protecteur octroyé par les murs d'une maison, les individus qui côtoient ce mode de vie se placent en opposition à une situation sédentaire généralement attribuée aux citadins. La ville contemporaine entretient pourtant une étroite relation avec la notion de mobilité. Ville du transitoire, elle est aussi génératrice d'un « déracinement urbain »<sup>18</sup> dont les plus démunis sont les premières victimes : un groupe d'individus dépossédés d'ancrage dans leur environnement et qui deviennent des « apatrides » dans la ville.

C'est avec *Permanent Residence* qu'Andreas Lolis choisit de questionner les conséquences de la modernité dans notre société. Exposée en 2015 à la Biennale de Lyon, l'installation ressemble à s'y méprendre à un abri en matériaux récupérés comme on en trouve régulièrement dans les artères urbaines. C'est pourtant de marbre que se compose cet objet. D'abord image de la précarité et de la pauvreté, *Permanent Residence* se métamorphose en une sculpture noble dès lors que l'on apprend la vérité. En choisissant le marbre pour représenter une forme pauvre et provisoire Andreas Lolis donne à son abri une force symbolique semblable à celle de nos monuments. *Permanent Residence* est une allégorie de notre monde contemporain et de la réalité dont il est créateur. Influencé par la situation qui traverse actuellement la Grèce, Andreas Lolis fait de sa sculpture un hommage à des installations précaires, issues d'une société en crise. Mais le marbre, c'est aussi un matériau durable, non périssable. *Permanent Residence* représente le contraste qui habite la ville : l'opposition entre des monuments solidement érigés face à un habitat de plus en plus fragile.

« Après l'opposition ville/campagne et celle plus récente centre-ville/banlieue, l'opposition multiséculaire du sédentaire et du nomade devait progressivement détruire l'unité

de temps et de lieu de l'immobilier urbain au profit d'un retour à l'exode, d'un exil qui impose le recentrement sur le corps physique de l'habitat géographique »<sup>19</sup>.

La vie nomade n'est plus seulement la préoccupation de groupes minoritaires mais de la ville tout entière. Les frontières entre mobile et immobile<sup>20</sup> s'estompent progressivement et modifient l'ensemble urbain ainsi que le mode de vie de ses habitants. A la vie mobile des sans-abris s'ajoute par exemple celle des déplacements professionnels, des voyageurs ou des touristes. Le nomadisme ébranle les murs des logements urbains, notre habitat perd son ancrage au sol. Ce renversement de nos modes de vie transforme la logistique urbaine. Face à ces changements les espaces de la ville se privatisent provoquant une atomisation de sa population. « L'individualisation de masse »<sup>21</sup> s'accroît dans un environnement où coexiste une multitude d'individus. La ville dans sa transformation moderne tend plus à diviser ses habitants plutôt qu'à les réunir.

« Sédentaires – ceux qui seront demain partout chez eux, dans les transports rapides, dans l'immeuble, comme au désert. Nomades – ceux qui ne seront nulle part chez eux, sans travail, sans domicile, et sans affiliations sociales [...]. »<sup>22</sup>

19. Paul Virilio, « Un habitat exorbitant », *L'Architecture d'aujourd'hui* n°328, juin 2000, p 112.

20. « Les frontières s'effacent une à une, non seulement entre global et local, mais surtout entre le mobile et l'immobile... » *Ibid.* p 112.

21. « Il y a quelque dix ans, la fin du collectivisme idéologique, mais surtout de la "société de masse", et l'apparition de l'individualisme de masse de l'ère de la mondialisation remettaient en cause la nature même du peuplement, de l'habitation et du logement des corps, défaisant l'ancienne unité de lieu de l'habitation, pour désintégrer avec la cité locale et précisément située, l'architecture métropolitaine. », *Ibid.* p 112.

22. *Ibid.* p 115.



**LA RUE DANS LA VILLE**

23. Christian Ruby, *L'art public un art de vivre la ville*, Lettre Volée, 2001, p 60.

24. Hannah Arendt, « Domaine public : le commun », *L'humaine condition*, Gallimard, 2012, p 101.

25. « Le monde commun prend fin lorsqu'on le voit sous un seul aspect, lorsqu'il n'a le droit de se présenter que dans une seule perspective. » *Ibid.* p 106.

26. « La société en pénétrant dans le domaine public, se travestit en organisation de propriétaires qui, au lieu de réclamer l'accès au domaine public en raison de leur fortune, exigèrent qu'on les en protégea afin de pouvoir grossir cette fortune. » *Ibid.* p 113.

27. « Un philosophe allemand (PETER SLOTERDIJK) a parlé un jour de "cellularisation" pour donner un nom à cette fuite de l'espace public dont on perd la maîtrise des plus élémentaires conditions de fabrication. Le narrateur sait au fond de lui que c'est d'avoir perdu la maîtrise du dehors qui nous pousse à imaginer des stratégies pour ne plus jamais nous y arrêter. » Olivier Marboeuf et Khiasma, « D'impossibles rendez-vous », *Zones urbaines partagées : biennale art grandeur nature*, 20 sept.-23 nov. 2008, Synesthésie, 2008, p 61.

La densité actuelle de nos villes influence notre condition urbaine. L'abondance d'individus engage un partage de l'espace et un mode de vie en cohabitation avec les autres. Vivre en ville c'est coexister avec des gens que l'on connaît peut-être peu. Animée par ses milliers ou millions d'habitants, la ville c'est aussi un endroit de vie à l'activité incessante.

L'espace de la rue témoigne perpétuellement de ces phénomènes. Zone d'échanges, de multiples rencontres, c'est un lieu de communication emprunt d'une circulation soutenue. Par les flux et les embranchements qu'elles engendrent, les artères urbaines participent à la création d'interactions sociales : « Globalement s'il n'y a pas de rencontre, l'espace urbain est mis en échec »<sup>23</sup>. La rue c'est aussi un visage possible de l'espace public, celui-ci représentant « le monde lui-même en ce qu'il nous est commun à tous et se distingue de la place que nous y possédons individuellement »<sup>24</sup>. Quelles qu'elles soient, les activités que l'on y développe participent activement à notre vie urbaine ; notre rapport à la rue influence notre manière d'habiter la ville. La rue n'est pas un espace neutre : elle est l'objet de multiples investissements et structurée par une vie sociale essentielle à une meilleure compréhension de l'espace urbain. L'occupation qu'en font ses habitants joue un rôle majeur dans leur relation à leur lieu de vie.

Néanmoins, l'individualisme et le repli sur soi qui accablent la ville et les sociétés contemporaines arrachent la rue à son caractère collectif. La fragmentation de l'espace urbain, l'atomisation de sa population et l'isolement de ses habitants contribuent à un éloignement de l'espace public et de la vie en communauté<sup>25</sup>. La privatisation des zones urbaines, par exemple, anéantit l'espace commun de la rue<sup>26</sup> et mène les individus à l'indifférence et à la peur de l'autre. Peter Sloterdijk parle d'une « cellularisation »<sup>27</sup> du monde. Nous ne savons plus comment pratiquer l'espace de la rue, nous avons oublié comment communiquer.

Face à un monde de plus en plus éclaté, ségrégué, aux systèmes de contrôle étendus, l'appropriation de la rue par l'art questionne notre rapport à l'espace urbain. Ne pas considérer la ville comme acquise, en interroger les fonctionnements, tels sont les enjeux posés par un certain nombre d'artistes. La ville est un espace malléable, source d'innombrables possibilités. En choisissant d'investir l'espace public, les artistes en redéfinissent les fondements. A la fois outils de décryptage et de ré-interprétation, les pratiques d'appropriation de la rue et l'art public modifient notre rapport à l'espace et au temps dans la ville : « L'œuvre d'art public contemporaine nous réapprend le sens de l'espace, de l'incarnation de l'espace par et dans l'autre »<sup>28</sup>. Avec pour intentions de redonner une conscience collective aux citoyens, de leur restituer l'espace urbain, l'art dans la rue part explorer la ville à la recherche des histoires qui la composent.

« La ville est un théâtre d'opérations par excellence, un territoire ouvert qui propose ses avenues, ses quartiers et son architecture comme autant de terrains à explorer dans lesquels l'improvisation de gestes, d'actions et d'interventions peut avoir lieu. »<sup>29</sup>

28. Christian Ruby, *L'art public un art de vivre la ville*, Lettre Volée, 2001, p 60.

29. Olivia Speer, « Les marches de Francis Alÿs : une approche sociologique et critique de la ville », *Itinérances : l'art en déplacement*, De l'incidence éditeur, 2012, p 149.

30. « Beaucoup ne s'inquiètent guère de leur "illettrisme urbain". Peut-être du fait de la lente habitude qui s'installe, de se sentir dépossédés de l'environnement proche, ou plus précisément de la capacité à intervenir sur lui. » Olivier Marboeuf et Khiasma, « D'impossibles rendez-vous », *Zones urbaines partagées : biennale art grandeur nature*, 20 sept.-23 nov. 2008, Synesthésie, 2008, p 61.

31. « Si tant est que les mondes aient changé, il convient de ré-interroger systématiquement nos modèles, hypothèses et théories traditionnelles. » Mathis Stock, «Théorie de l'habiter. Questionnements », *Habiter, le propre de l'humain*, La Découverte, 2007, p103-125, consulté sur Hal.archives-ouvertes.fr en décembre 2015.

32. Christian Ruby, *L'art public un art de vivre la ville*, Lettre Volée, 2001, p 60.

## L'INTERACTION INDIVIDUS/ENVIRONNEMENT URBAIN

La fréquentation quotidienne, la trop grande familiarité que l'on entretient avec la ville empêche que l'on en questionne le fonctionnement. Progressivement, « l'illettrisme »<sup>30</sup> de l'espace urbain contamine ses habitants. L'incompréhension du monde dans lequel ils habitent crée des individus étrangers à leur propre ville. La ville est pourtant un espace en mutation permanente, un territoire qui se renouvelle et qui évolue. Les systèmes architecturaux mis en place il y a plusieurs années, sont-ils encore pertinents aujourd'hui ?<sup>31</sup> Le seront-ils demain ? Considérer l'espace urbain comme acquis c'est commettre l'erreur de n'en percevoir qu'une infime portion.

« L'art urbain modifie le rapport de l'espace et du temps dans les lieux publics [...] il donne les moyens de saisir une ignorance habituelle, une circulation dans la ville, une capacité à réagir à une rencontre. »<sup>32</sup>





## *Anarchitekton* : le décor urbain de Jordi Colomer

La série de vidéos et photographies *Anarchitekton* (2002-2004) de Jordi Colomer se déroule dans plusieurs villes du monde. Un personnage, Idroj Sanicne, y déambule, transportant des maquettes en forme d'immeubles ; des maquettes semblables aux bâtiments que l'on peut voir en arrière-plan dans les images.

Les villes investies par Idroj sont des espaces variés, empreints d'une architecture, d'une culture et d'une histoire qui leur est propre. *Anarchitekton*, c'est une exploration de l'histoire et de la géographie du lieu, c'est une démarche qui s'adapte à l'espace arpenté. Barcelone, Brasilia, Bucarest ou encore Osaka ; chaque ville fait l'objet d'une marche singulière. L'espace urbain et les bâtiments observés sont liés à un passé significatif<sup>33</sup> qui influe sur le rapport des citoyens à leur ville.

« Aucune rue, nulle part, n'est d'ailleurs jamais nue. Chaque rue renvoie depuis longtemps à une appropriation toujours déjà entreprise par les urbanistes, les habitants du quartier ou des œuvres d'art anciennes. Circulations utiles ou flâneries s'y confrontent constamment, quoique dans une souveraine indifférence réciproque. »<sup>34</sup>

Les déplacements d'Idroj peuvent d'abord nous paraître énigmatiques. Que doit-on comprendre derrière cette action solitaire ? Au premier regard, les maquettes transportées s'apparentent à des étendards, nous suggèrent le geste d'une manifestation. Manifestation festive ou protestataire ? Manifestation contre quoi ? Ce geste gratuit, engagé par *Anarchitekton*, sert au déclenchement de multiples questions. Les déambulations d'Idroj, bien qu'isolées, résonnent dans la ville comme l'opportunité d'un mouvement collectif. Jordi Colomer met en scène une situation, lui donne un cadre où se dérouler, puis laisse libre cours au hasard.

33. Par exemple : « À Barcelone, se construisent [...] de nouveaux quartiers qui contrastent avec les blocs d'immeubles et grands ensembles érigés dans les années 1960. » Marie-Ange Brayer, « Anarchie-architectone », *FUEGOGRATIS*, 2008, consulté sur [jordicolomer.com](http://jordicolomer.com) en janvier 2016.

34. Christian Ruby, *op.cit.*p17.

*Anarchitekton* c'est donc avant tout une réflexion sur l'architecture urbaine et l'interaction qu'elle entretient avec ses habitants : « Ce qui m'intéresse le plus c'est le rapport des gens à leur environnement. »<sup>35</sup> Certains individus semblent vivre en accord avec l'espace urbain. D'autres, par un usage non conforme de la ville, lui résistent. De la même manière, les maquettes de Jordi Colomer peuvent se confondre avec l'architecture du lieu, à d'autres moments leur présence semble affirmer une opposition. Habiter en ville, est-ce juste vivre dans son appartement ? N'est-ce pas aussi une pratique qui se manifeste au travers d'actions et de déplacements ? Les déambulations d'Idroj peuvent refléter une certaine liberté, un mouvement autonome et indépendant, exempt de contraintes. Sans finalité autre que sa traversée de l'espace urbain, Idroj parcourt les villes jusqu'à leur périphérie. En parcourant des quartiers excéntrés du centre-ville, comme à Barcelone ou Brasilia, en se déplaçant dans des zones élargies à la lisière de l'espace urbain, le personnage d'Idroj épouse le mouvement d'expansion de la ville moderne : le territoire s'étend, la frontière ville/campagne se brouille. Néanmoins, il semble effectuer une boucle dans l'espace. Ces déplacements « elliptiques »<sup>36</sup>, ajoutés à un montage vidéo saccadé témoignent d'une perte de repères dans la ville et désorientent le spectateur. *Anarchitekton* questionne aussi le « déracinement urbain »<sup>37</sup> dont les citoyens sont victimes.

Jordi Colomer insère de la fable dans la ville, il nous met en présence d'un espace de fiction ; une fiction en relation avec la vision utopique de certains projets architecturaux. Réalisées en matériaux pauvres, les maquettes d'*Anarchitekton* semblent provenir d'un décor de théâtre. Chaque quartier exploré voit l'apparition d'une nouvelle maquette, comme un changement de costume en vue d'une prochaine scène<sup>38</sup>. Jordi Colomer installe une ambiguïté dans l'espace urbain, il questionne la limite entre ville et décor : « Certaines architectures n'hésitent pas à affirmer leur caractère scénographique, dans un sens spectaculaire, d'icônes, elles nous maintiennent toujours à l'extérieur.

35. Jordi Colomer, « Des décors habités », entretien par David Benassayag, magazine *Pasajes* n°78, juin 2006, consulté sur [jordicolomer.com](http://jordicolomer.com) en janvier 2016.

36. « Ou encore, le personnage exécute une chorégraphie elliptique, burlesque, qui consomme la perte de toute orientation, au milieu d'un terrain vague ou d'un carrefour. » Marie-Ange Brayer, [art.cit.jordicolomer.com](http://art.cit.jordicolomer.com)

37. « Ce qui fonde, alimente et transforme la ville, entre déracinement, exacerbation de l'individualisme et multiculturalisme. » Alice Laguarda, « Performances artistiques en milieu urbain : urbanité et dissonances », *Ligeia : l'art de la performance*, 2012, p 189.

38. « Idroj exhibe une maquette différente selon le quartier qu'il traverse, comme un costume ou un accessoire qui obéirait au scénario. » Marie-Ange Brayer, [art.cit.jordicolomer.com](http://art.cit.jordicolomer.com)



39. Jordi Colomer, Entretien par Timothée Chailou, *Hippocampe* n°6, décembre 2011, consulté sur [jordicolomer.com](http://jordicolomer.com) en janvier 2016.

40. « Les maquettes réduites sont à l'échelle humaine et leur statut potentiellement monumental est aussitôt contredit par leur fragilité. » Marie-Ange Brayer, [art.cit.jordicolomer.com](http://art.cit.jordicolomer.com)

41. « Jordi Colomer a poursuivi une interrogation sur la potentialité émancipatrice de l'architecture et sur le décalage entre les bâtiments modernes et leur appropriation par les habitants. » [Ibid.jordicolomer.com](http://Ibid.jordicolomer.com)





Depuis leur situation de pouvoir, elles nous permettent uniquement d'être de simples spectateurs, nous mènent à la déambulation dans l'espace urbain »<sup>39</sup>. L'architecture de nos villes est-elle un espace habitable ou, au contraire, une zone artificielle et factice où le citoyen n'a plus sa place qu'en tant que personne extérieure ?

*Anarchitekton* est un projet iconoclaste : les maquettes de Jordi Colomer, fragiles, légères, transportables, affirment un contraste face aux bâtiments massifs et immobiles de la ville<sup>40</sup>. Elles parodient la monumentalité de certains immeubles et dépossèdent l'architecture de sa sacralité.

Les maquettes transportées par Idroj s'apparentent aussi à des marionnettes : elles ne prennent vie que dans l'usage que celui-ci en fait. Le pouvoir exercé par l'architecture est renversé au profit d'une utilisation par les citoyens. Jordi Colomer souhaite se défaire de modèles d'espaces institués par l'architecture moderne ; les rapports d'échelles sont inversés, proposant une nouvelle interaction entre l'individu et son environnement urbain. *Anarchitekton* insère ainsi de l'anarchie dans l'ordre de la ville. C'est une approche critique qui propose de questionner les systèmes instaurés par l'espace urbain. Jordi Colomer pointe du doigt la dissonance entre la ville contemporaine et l'occupation qu'en font ses habitants. L'artiste tente d'éveiller les citoyens face à la « potentialité émancipatrice de l'architecture »<sup>41</sup> ; il dénonce l'aliénation exercée par l'urbanisme.

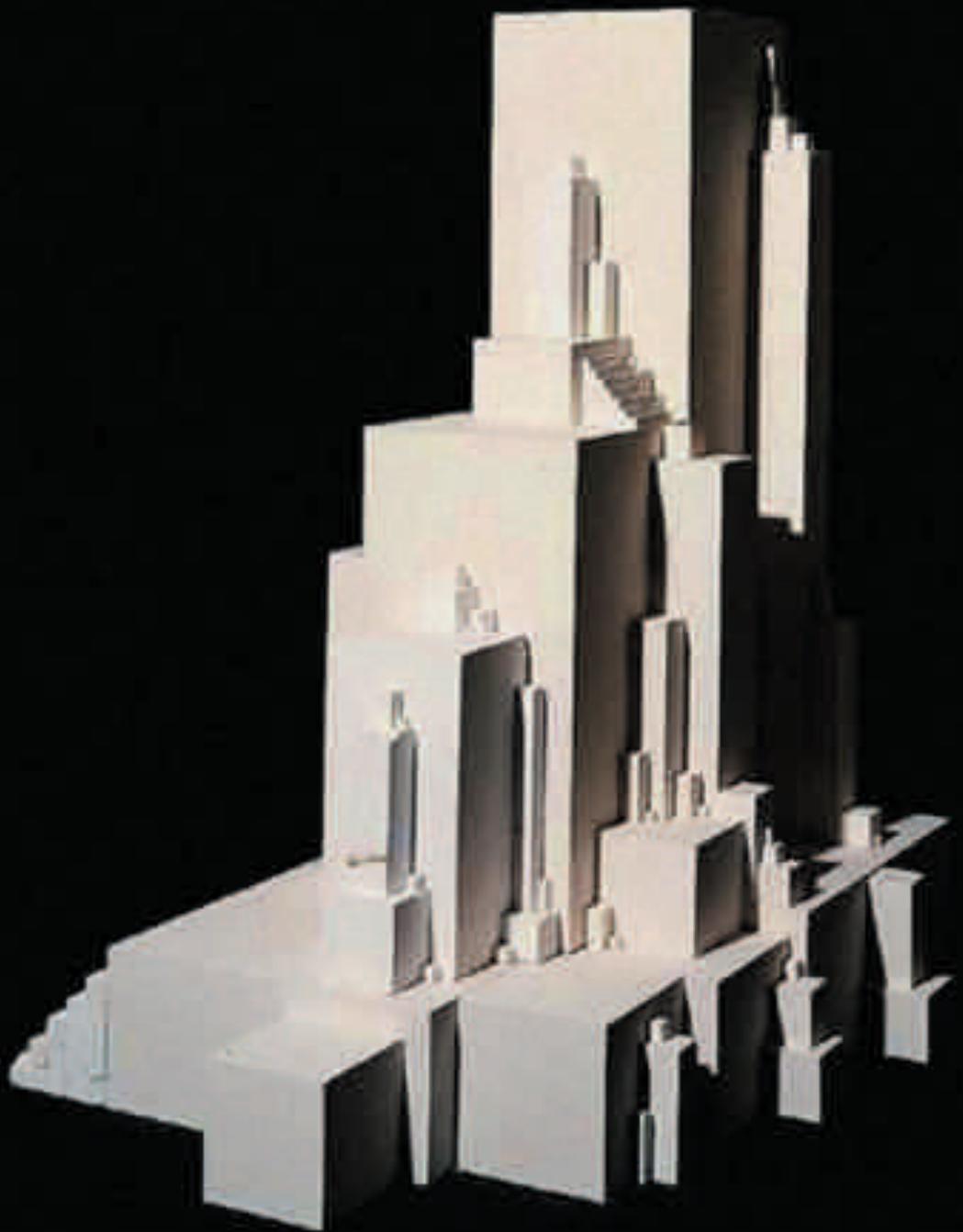
Le titre de la série associe plusieurs références à l'histoire de l'art. Le rapprochement avec les *Anarchitectures* de Gordon Matta-Clark est probant. Nous connaissons désormais le regard critique que l'artiste porte sur l'architecture moderne. *Anarchitekton* tire aussi son nom des *Architectones*.

Ces objets en plâtre, à la fois sculptures et maquettes, ont été réalisés par Kasimir Malevitch entre 1920 et 1925. Modèles d'architecture utopiques et dépourvues d'une volonté fonctionnelle, elles arborent un design et une structure géométrique ordonnée<sup>42</sup>. La différence et le contraste des références qui inspirent Jordi Colomer révèlent la complexité du projet. L'artiste semble poser un regard partagé sur l'urbanisme de nos villes : « J'ai fait des études d'architecture et j'ai été "éduqué" dans l'orthodoxie de l'urbanisme moderne où la boîte, mobile, fonctionnelle, était effectivement une forme essentielle. Mais j'ai vécu aussi le moment de la critique radicale de ce programme moderniste. J'éprouve donc des sentiments très ambivalents à ce sujet. Je crois en tout cas que cet urbanisme ne constitue pas seulement un univers de contraintes. »<sup>43</sup>

---

42. « Les *Architectones* sont des maquettes-sculptures en plâtre, strictement orthogonales. » *Ibid.* jordicolomer.com

43. Jordi Colomer, « Des décors habités », entretien par David Benassayag, *magazine Pasajes* n°78, juin 2006, consulté sur *Jordicolomer.com* en janvier 2016.



44. Hannah Arendt, « Domaine public : le commun », *L'humaine condition*, Gallimard, 2012, p 99.

## Dan Graham : la position du citoyen

L'espace public qu'est la rue, c'est aussi un endroit où l'on « jouit de la plus grande publicité possible »<sup>44</sup> ; c'est un lieu transparent, où l'on peut « être vus et entendus de tous »<sup>44</sup>. Le regard que posent les citoyens sur leurs voisins influence la position que nous occupons dans l'espace urbain. Le travail de Dan Graham questionne la perception de l'habitant sur son environnement.

*Two Adjacent Pavillons* (1978) est l'un des premiers pavillons, début d'une longue liste, réalisés par l'artiste. L'installation se compose de deux cubes strictement identiques dans lesquels il est possible de pénétrer. Réalisé en verre réfléchissant, le pavillon permet au spectateur qui se trouve à l'intérieur de voir sans être vu. Les conditions d'éclairage peuvent néanmoins inverser cette perception, rendant le spectateur visible aux yeux de tous. La vision que nous offre *Two Adjacent Pavillons*, modulable en fonction de la lumière, est une analogie avec les jeux de regards qui prennent place dans l'espace urbain.

Dan Graham utilise principalement des matériaux tels que le verre et le miroir dans l'élaboration de ses divers pavillons. Outre leur capacité de transparence et de réflexion, ces matériaux sont aussi le symbole de l'architecture moderne. L'évolution des techniques au cours des derniers siècles a, en effet, permis une plus grande présence du verre dans nos bâtiments ; nos fenêtres se sont élargies, allant parfois même jusqu'à remplacer nos murs. Imaginer un édifice presque entièrement en verre est aujourd'hui à portée de main, brouillant par la même occasion la frontière entre intérieur et extérieur. L'utilisation de tels matériaux modifie notre perception de l'espace urbain. Les habitats se tournent vers la rue, dépossédés de leur intimité. À l'inverse, certains bâtiments se veulent visuellement impénétrables. Ces structures en miroirs colossales renvoient le regard des piétons à la rue.

« Les miroirs de mes installations proviennent directement de ces lieux de passages qui sont autant miroitiques que cinématographiques. »<sup>45</sup>

Familiers par les matériaux utilisés, les pavillons sont des objets singuliers qui parasitent la lecture de l'espace. Prenant place dans l'espace public, ces installations, sculptures architecturales, spécifiques au territoire investi, reçoivent notre perception de l'espace environnant. Via ses pavillons, Dan Graham offre une nouvelle possibilité de circulation à notre regard, perturbant la limite entre intérieur et extérieur. Les installations en verre de l'artiste délimitent un nouvel espace et fragmentent le paysage avoisinant. En se déplaçant dans les pavillons le spectateur fait l'expérience d'un environnement urbain revisité.

« Dan Graham nous montre que la conscience de l'individu est atteinte lorsque l'on ne propose à l'œil qu'un système lisse de repérages, sans perturbation visuelle, autrement dit une situation visuelle a-dialectique. La visualisation est concentrée sur la violence pure et simple de l'entropie du regard, d'un parcours de balayage aveugle de surface. La visualisation est menée par ces immenses à-plats de surface vitrifiée, puis elle est paralysée par la fascination hypnotique de la surface atteinte. »<sup>46</sup>

Le spectateur est l'acteur principal des pavillons de Dan Graham. « Les pavillons n'ont ni envers ni endroit : on en fait l'expérience de l'intérieur et de l'extérieur. [...] Ils présentent aux spectateurs leurs propres corps et eux-mêmes, en tant que sujets percevants. Ils leur permettent aussi de voir d'autres spectateurs qui perçoivent une image d'eux-mêmes. »<sup>47</sup> En ville, on regarde et on est regardé. L'artiste s'inspire de cette réalité pour en questionner le fonctionnement : le spectateur est à la fois observateur et observé.

45. Dan Graham, Entretien avec Pierre-Évariste Douaire, 25 mai 2005 consulté sur [paris-art.com](http://paris-art.com) en décembre 2015.

46. Marc Perelman, « Le stade du verre de l'architecture moderne comme transformateur du moi », *Dan Graham*, Dis voir, 1995, p 78.

47. Marc Perelman cite Dan Graham, *op.cit.* p 93.









Les pavillons sont des espaces intersubjectifs où s'entrecroisent les expériences de multiples spectateurs. Cependant, selon notre emplacement, l'heure de la journée ou encore la lumière, la visibilité dans les pavillons n'est pas homogène. L'échange visuel entre spectateur expériences de multiples spectateurs. Cependant, selon notre emplacement, l'heure de la journée ou encore la lumière, la visibilité dans les pavillons n'est pas homogène. L'échange visuel entre spectateur est déséquilibré, révélant la position dominante de celui qui observe tout en restant invisible. Cette asymétrie est aussi présente dans l'espace urbain. Le pouvoir qu'exerce l'architecture sur ses habitants est aussi responsable des interactions sociales dans la ville. Dan Graham interroge la position du citoyen et les rapports de force mis en place par cette même architecture. Surveillance, voyeurisme, perte d'intimité sont le résultat d'une ville peut-être trop transparente. Œuvres de complexités diverses, les pavillons de Dan Graham découvrent un nouveau mécanisme de la ville contemporaine ; ce sont des outils de perceptions autant de l'environnement que de son public et de ses interactions.



## Le régime de circulation dans l'espace urbain

48. Michel Lussault, « Le régime de l'urbain généralisé : un nouvel habitat humain », *Théorique. 2, Zones urbaines partagées*, Synesthésie, 2008, p 24.

« La vie urbaine est une vie mobile, où chacun se meut en empruntant tous les modes possibles et imaginables, où les objets sont déplacés en permanence. »<sup>48</sup>

L'activité incessante et l'importante concentration d'individus qui habitent la ville participent à une circulation intense dans l'espace public. Les nombreux flux (piétons, vélos, voitures, tramways...) qui composent ce territoire traduisent une relation différente entre la ville et ses habitants ; la perception de la ville se construit par le biais de ces diverses expériences.

Circuler dans l'espace urbain n'est pas une pratique hasardeuse : la topographie des villes influence nos déplacements. Circuler en ville, c'est mettre en place une stratégie de mouvements dans un dédale de constructions urbaines. En 1997, Laurent Malone et Dennis Adams décident de parcourir New York à pied. De Manhattan à l'aéroport John Fitzgerald Kennedy, les deux artistes entament un parcours d'une cinquantaine de kilomètres qui durera plus de onze heures. Traversant Brooklyn, ainsi que le Queens, Malone et Adams essayent d'établir le trajet le plus direct possible jusqu'à l'aéroport JFK. Tous deux partagent un appareil photo ; chacun est libre de s'arrêter quand il le souhaite pour prendre une photographie. Dès que cela arrive, le second, sans modifier les réglages de l'appareil, prend un cliché à l'exact opposé de la première image : ni le sujet, ni le cadrage ne seront pris en compte. Afin de rendre compte de cette démarche, un livre est édité, regroupant l'ensemble des images réalisées dans l'ordre où elles ont été prises. D'un côté de la page se trouve la photo choisie ; de l'autre la photo prise en « aveugle ».

49. Régine Robin, « Onze heures trente de marche de Delancey à JFK », *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*, un ordre d'idée STOCK, 2009, consulté sur [booksgoogle.fr](http://booksgoogle.fr) (aperçu limité) en février 2016.

Au travers de cette performance, intitulée *JFK*, Malone et Adams « exécutent une coupe dans le tissu urbain »<sup>49</sup>. Les routes, les rues aménagées par l'urbanisme semblent dicter nos trajets dans la ville. L'espace **architectural n'est**

pas un territoire lisse ; s'y frayer un chemin en ligne droite c'est affronter tous les obstacles proposés par l'espace urbain, révélant la ville sous un nouveau visage. D'une certaine manière, JFK « dissèque » le milieu urbain ; Malone et Adams explorent la ville dans un but analytique et de compréhension.

« Par les pratiques de la marche et de l'arpentage, certains artistes cherchent à appréhender le territoire urbain comme si celui-ci s'apparentait à un « texte » dont il s'agit de trier et décoder les informations et les signes. Ni géomètres, ni linguistes, ni urbanistes, ces artistes s'approprient des méthodes de type scientifique, mais la scientificité est détournée pour privilégier la liberté du regard et des interprétations. »<sup>50</sup>

L'imagerie populaire de New York, à travers le monde, se manifeste principalement sous l'apparence de Manhattan. Centre économique et culturel de la ville, l'arrondissement concentre une grande partie des transports en commun et de la circulation. Par l'abondance des gratte-ciels qui la compose, l'île de Manhattan est un espace essentiellement vertical, offrant par la même occasion une multitude de points de vue surplombant son territoire. Du centre ville à la périphérie, la marche exécutée par Malone et Adams, tout au contraire, donne à voir « un New York horizontal à perte de vue »<sup>51</sup>. De la performance des deux artistes se dégage ainsi un portrait hétéroclite de la ville. Regroupement tumultueux d'espaces plus délabrés mais aussi de différentes cultures et de milieux sociaux diversifiés, le New York de JFK n'est plus seulement représenté par son architecture grandiose. Vision « kaléidoscopique » de l'espace urbain, c'est un ensemble méconnaissable du territoire qui est offert au spectateur. Par les contraintes qu'il impose, l'appareil photo, participe à révéler une perception différente de l'environnement urbain et de son arpentage ; narrateur de cette performance, il en devient aussi l'acteur.

« La marche énonce les lieux, chaque pas épelle un morceau de territoire, chaque itinéraire épouse le phrasé de la

50. Alice Laguarda, *art.cit.* p 189

51. Régine Robin, *op.cit.* books.google.fr

52. Thierry Paquot, « Le marcheur énonce les lieux, chaque pas épelle un morceau de territoire », *Revue Urbanisme* n° 359, 2008, p 72.

53. Jacques Lévy, « Ville pédestre, ville rapide », *Revue Urbanisme* n°359, 2008, p 58.



ville. Le marcheur est un révélateur de sens (signification et direction), un diseur d'aventures urbaines .»<sup>52</sup>

Les piétons occupent une place centrale en zone urbaine. Aujourd'hui encore, marcher reste le mode de déplacement le plus courant en ville : « L'univers de la marche à pied apparaît, avec ses différentes extensions, extrêmement riche et tout à fait central pour le système de mobilité global que constitue un espace urbain. »<sup>53</sup>



L'élargissement des villes, les longues distances à parcourir tendent cependant à renforcer l'usage de véhicules divers dans l'espace urbain. Les transports en commun, à mi-chemin entre l'automobile et la marche piétonne, proposent une dialectique visuelle singulière dans un environnement urbain plus étendu. Voir la ville aujourd'hui c'est peut-être aussi la regarder à travers les vitres de son bus. C'est justement ce que propose George Georgiou avec la série *Last Stop* (2015). Invisible à la rue, derrière la fenêtre des bus qu'il prend, l'artiste dresse une image de Londres et de ses habitants via son réseau de transport ; une image de la ville en adéquation, il me semble, avec l'usage que l'on en fait aujourd'hui.



## S'EMPARER DE LA VILLE COMME TERRITOIRE, TEN- TER DE RENOUER AVEC UNE VALEUR D'HABITA- TION

Aux yeux de beaucoup, la rue n'est plus aujourd'hui qu'un lieu de passage. Progressivement, la ville se privatise : les rencontres, les loisirs, la vie elle-même prend désormais place au sein d'institutions privées (cinémas, restaurants, clubs de sport, etc.) déposant la rue de son animation. L'espace public devient un lieu de transition, censé mener ses habitants d'un point à un autre de la ville. Profiter de son espace privé, s'y reposer, s'y distraire nécessite cependant un appui financier parfois important. Le confort octroyé par l'espace domestique n'est pas gratuit. La qualité de vie promis par nos espaces intérieurs semble plus accessible à une partie de la population plutôt qu'à une autre, plus démunie. Ainsi, pour certains citadins, la rue demeure encore un lieu de vie, un espace de repos et de respiration. La rue permet parfois de s'échapper d'un intérieur domestique rudimentaire et étriqué.



54. Françoise Paul-Lévy et Marion Ségaud, « La maison japonaise », *Anthropologie de l'espace*, Paris : centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1983, p 99.

« Plus on descend à l'échelle de la fortune, plus la maison tend ainsi à abandonner une partie de son intimité au profit de la rue, donnant à ces quartiers populaires [...] une allure familiale où la distinction s'affaiblit entre les voisins proches et les parents. »<sup>54</sup>

*Informal Seating Arrangements* de Michael Wolf (2015) propose une vision de la rue comme espace investi par ses habitants. La série photographique prend place dans les rues de Hong Kong. Chaque pan de quartier, chaque fragment de rue photographié, voit son espace habillé d'une multitude de sièges. Chaises ou banquettes improvisées témoignent d'une occupation du territoire urbain comme un espace d'habitation. *Informal Seating Arrangements* dessine un portrait moins abstrait et plus humain de la ville. Une multitude de récits, traces de divers instants de vie, ponctuent la rue et son environnement. L'espace urbain n'est plus seulement lieu de circulation.

« Faire en sorte que l'homme se sente inséré dans l'habitat ; qu'il ne se sente pas étranger à lui, qu'il en fasse partie intégrante ; même si pour obtenir ce résultat, il devra construire de ses propres mains des pseudo-habitations faites de tôles et de bois dans les banlieues urbaines ; même s'il devra se tracer de nouveaux sentiers qui rompent la monotonie des parcours usuels, rendus obligatoires par la succession des cours et des terrains vagues qui entourent les phalanstères périphériques où il est contraint d'habiter. »<sup>55</sup>

55. Gillo Dorfles, « Habiter la ville », Ugo La Pietra : *habiter la ville*, HXX, 2009, p16.



## Ugo La Pietra : regarder la ville autrement

L'individu qui vit en ville suffoque. Évoluant dans un environnement architectural qui planifie et conditionne nos déplacements, le citoyen voit ses gestes et ses agissements contraints et limités. Au travers de sa démarche artistique, Ugo La Pietra s'efforce d'aller à l'encontre d'une approche trop paramétrée de l'urbanisme et de son architecture, une approche, selon lui, contre-productive. S'impose alors la nécessité d'imaginer un rapport nouveau entre citoyens et ville, une alternative relationnelle permettant l'appropriation de la ville par ses habitants. Investir la rue et la ville, c'est permettre au citoyen son intégration dans l'environnement urbain, c'est rendre à la rue sa fonction d'habitat.

« Jour après jour, nous perdons de plus en plus la capacité de récupérer les valeurs et les significations de la scène urbaine, dans laquelle notre œil ne voit rien d'autre que des signaux, des signaux auxquels nous conformons automatiquement notre comportement. »<sup>56</sup>

Ugo La Pietra parcourt la ville et ses espaces en quête de « degrés de liberté »<sup>57</sup>. Dès la fin des années 1960, il imagine ses premiers *Systèmes Déséquilibrants*. Destinés à confronter le citoyen à une perception inhabituelle de la ville, ces divers projets cherchent à inoculer de la créativité, une forme d'inventivité, dans les comportements urbains. Il s'agit pour l'artiste de reconstruire un environnement social en ville, de lutter contre l'isolement et la fragmentation véhiculés par l'urbanisme moderne. Les *Systèmes Déséquilibrants* sont des micro-environnements dans lesquels le rapport de l'individu à son espace est remanié. Pour Ugo La Pietra, le corps humain est un outil qui contribue à la compréhension du territoire que l'on occupe.

Dans la série des *Immersiones* (1967-1970), les *Cellules Hommes-Œufs-Sphères* (1968) sont des espaces sphériques disposés dans la ville. Semi-opaques ces objets sont de la taille d'un adulte moyen, offrant ainsi la possibilité de s'y

56. Citation de Ugo La Pietra, « Structure superficielle/profonde de la ville », *Ugo La Pietra : Abitare la città, Dossier pédagogique*, Frac-Centre, 2009, p7.

57. « L'hypothèse fondamentale sur laquelle se fonde ma recherche s'exprime à travers l'étude et la définition des degrés de liberté que l'on peut trouver à l'intérieur des « structures organisées ». Ugo La Pietra, *Ugo La Pietra : habiter la ville*, HXX, 2009, p60.

insérer. La sensation d'isolement transmise par les sphères confère à ces installations urbaines une dimension angoissante, reflet de la claustration et de la solitude auxquelles font face les individus dans leur espace urbain. « L'objectif fondamental de l'urbanisme semble précisément d'isoler les individus dans la cellule d'habitation familiale. »<sup>58</sup> Les *Cellules-Hommes-Ceufs-Sphères* bouleversent nos repères spatiaux, intensifient nos sensations, questionnent le rapport physique et psychique du citadin à son environnement. Le spectateur, bien que dissocié du dehors, n'en est cependant pas entièrement coupé. Demeure encore la perception d'un extérieur fantomatique à l'intérieur des sphères.

Ugo La Pietra définit la ville comme un « territoire marqué par l'opposition entre espaces publics et privés : l'un est neutre, simple décor pour les usagers, l'autre est investi personnellement de significations symboliques, d'activités et d'objets par l'habitant »<sup>59</sup>. Les *Systèmes Déséquilibrants* s'attachent à renverser le domaine privé et le domaine public. Ugo La Pietra désire appliquer les formes d'usage de l'espace domestique à l'espace public, transformer « l'espace utilisable » de la rue en « espace à habiter ». À travers ses œuvres, Ugo La Pietra souhaite appliquer à l'espace public l'usage d'habitat que l'on entretient avec son espace intérieur.

« En me référant au concept selon lequel habiter n'est pas seulement une pratique qui concerne l'espace privé, mais aussi l'espace public, je me suis convaincu de penser que, de même que l'individu, seul ou dans son groupe familial, est parvenu à organiser son espace privé en le meublant et en l'équipant, se réservant souvent la possibilité d'intervention et de modification, il était possible de transférer dans l'espace public une grande part de ses expériences de conception et d'utilisation, développées dans l'espace privé. »<sup>60</sup>

58. Ugo La Pietra, citation extraite de *Promemoria*, « Habiter la ville », Gillo Dorfles, *art.cit.* p 17.

59. Gilles Rion, « Habiter, c'est être partout chez soi », *Ugo La Pietra : habiter la ville*, HYX, 2009, p 129.

60. Ugo La Pietra, « Habiter c'est être partout chez soi », *op.cit.* p 128.



Le *Commutateur* (1970), est l'assemblage de deux planches de bois sur lesquelles le spectateur est invité à se positionner ; son angle d'ouverture varie selon la volonté de l'utilisateur ; l'objet est transportable dans l'espace urbain.



61. Aurélien Vernant, « Ugo La Pietra, une science de l'extériorité », *Ugo La Pietra : habiter la ville*, HYG, 2009, p28.

62.« La Pietra n'ajoute rien, il se borne à réagencer des « éléments » en vue de nouvelles configurations territoriales. Les Immersions étaient pour La Pietra des « modèles de compréhension », des « instruments de connaissance », entre le sensible et le mental », 41. Marie-Ange Brayer, « Ugo La Pietra », *Ugo La Pietra : habiter la ville*, HYG, 2009, p10.

63. « La théorie du système déséquilibrant appliquée au « signe », à l'intervention urbaine, se place dans une dimension historique suffisamment compréhensible : le refus d'opérer dans la logique du système. » Ugo La Pietra, *Ugo La Pietra : habiter la ville*, HYG, 2009, p 60.

Avec pour objectif de « voir le monde sous un autre angle »<sup>61</sup>, de dévoiler l'espace urbain sous une perspective singulière, le *Commutateur* s'efforce d'offrir aux individus une possibilité de s'affranchir des règles d'usage sous-entendues par l'urbanisme de nos villes. Se délivrant de l'ascendance gravitationnelle, le corps du spectateur accède à un environnement urbain revisité. Le *Commutateur* permet de ressentir la ville différemment.

Les *Systèmes Déséquilibants* affirment le désir d'une réappropriation du territoire urbain, une réappropriation spatiale et symbolique. À travers ses interventions urbaines, Ugo La Pietra donne accès à une nouvelle lecture de la ville et des interactions qu'elle entretient avec ses habitants. L'artiste offre au citoyen, des moyens inédits afin de décoder l'espace urbain et d'en comprendre certains rouages. Via les nombreuses expériences sensorielles proposées par les *Systèmes Déséquilibants*, l'individu se voit offrir la possibilité d'insérer des modifications dans l'organisme urbain, d'en perturber le fonctionnement préétabli. Les *Systèmes Déséquilibants* s'approprient l'espace, en détournent l'usage, en réinterprètent le sens.

Les *Systèmes déséquilibants* sont des « instruments de connaissance » de la ville, des « modèles de compréhension »<sup>62</sup>. Les installations urbaines de Ugo La Pietra dont apparaît une situation aliénante dans laquelle notre société semble désormais ensablée. L'artiste entend abolir l'apparente tranquillité de la ville, renverser l'ordre et l'équilibre mené par sa configuration architecturale. Ugo La Pietra revendique « un refus d'obtempérer dans la logique du système »<sup>63</sup>. Destinés à fonctionner à l'extérieur les *Systèmes Déséquilibants* contredisent le schéma organisé de l'environnement urbain. Sollicitant le spectateur, il s'agit pour La Pietra de libérer le citoyen de la condition d'asservissement imposée par le pouvoir architectural des villes, d'inviter l'individu à s'échapper du système de l'organisation urbaine.



## Francis Alÿs : un usage de la ville en résistance à l'urbanisme

64. Jordi Colomer, « Des décors habités », entretien par David Benassayag, *magazine Pasajes n°78*, juin 2006, consulté sur [jordicolomer.com](http://jordicolomer.com) en janvier 2016.

La présence humaine en ville participe à modifier le paysage urbain. Face à un usage paramétré de la rue la ville voit aussi son espace activé d'une manière plus singulière et dont l'application entre en contradiction avec l'emprise de l'urbanisme sur ses habitants. Ces différentes pratiques du territoire urbain façonnent à leur tour le visage de la ville ; via des actions diverses, parfois timides, les individus outrepassent les limites imposées par l'urbanisme et son architecture. Dans *Anarchitekton*, les déambulations d'Idroj à Brasilia laissent voir l'apparition de chemins instinctivement tracés par les habitants de la ville : ces routes sont appelées « chemins du désir ».

« Les piétons qui traversent ces grands espaces ont peu à peu créé avec leurs pieds, si on peut dire, des chemins en diagonale; ce sont les pistes de terre rouge qu'on voit dans le film. »<sup>64</sup>

65. Rafaella Houlstan-Hasaerts, *Redéfinitions. Pour une propagation virale entre art contextuel et professions de l'urbain : Les cas de Mexico-City et Tijuana*, I.S.C.A.F La Cambre, 2006-2007, p 96.

En 1999 à Mexico, Francis Alÿs photographie la place du Zócalo pendant 12h. De l'aube au crépuscule la caméra observe les mouvements d'individus venus s'abriter sous l'ombre du mat géant au milieu de la place. Cette ombre, dont les déplacements accompagnent le soleil, semble chorégraphier la démarche des corps dans l'espace public. Au milieu d'une circulation urbaine organisée, l'espace de l'ombre se transforme en lieu de pause et de respiration.

66. « Le "Centro histórico" constitue d'ailleurs le terrain de prédilection de l'artiste belge Francis Alÿs, qui arpente ses places et ses rues, répertoriant minutieusement une kyrielle de micro-situations urbaines. » *Ibid.* p 42.

La série du Zócalo, comme *Anarchitekton*, révèle des alternatives d'occupations de l'espace, des opportunités non exploitées par l'urbanisme. Francis Alÿs dévoile un usage non conventionnel de la ville, une pratique originale et furtive dans l'espace public. La ville est un espace de sensations variées. L'usage de ses rues et de ses places est l'objet d'actions improvisées, de gestes inédits de la part de ses habitants. Francis Alÿs observe la résistance silencieuse des citoyens face à un ordre urbain établi par l'architecture

67. Anselm Jappe cite Guy Debord, « De la dérive au street-works : trajectoires et rencontres, entre l'Europe et New York », *Itinérances : l'art en déplacement*, De l'incidence éditeur, 2012, p 65.



et les différentes formes de pouvoir qui le déterminent. La vidéo du Zócalo témoigne ainsi d'un « potentiel poétique » de la ville, un potentiel capable de surmonter le pouvoir exercé par l'urbanisme.

À l'instar de Laurent Malone et Dennis Adams, Francis Alÿs conçoit la ville « selon sa capacité à inscrire des textes, des séquences narratives, en quelques mots des actions quotidiennes. »<sup>65</sup> Les flux sociaux qui composent l'espace urbain répertorient une multitude de formes, de « micro-situations »<sup>66</sup> propices à la naissance d'une narration.

La marche, la promenade en ville, est une seconde pratique (majeure) dans la démarche artistique de Francis Alÿs. Elle est un instrument de découverte, d'intégration à l'espace urbain en même temps qu'un outil de résistance à l'urbanisme.

« Les êtres humains ont tendance à s'isoler dans des univers sociaux propres constitués eux-mêmes d'un petit nombre d'individus. Sur le plan de la circulation dans l'espace urbain, cela se traduit par l'écoulement d'un flux laminaire fait de toutes les trajectoires parallèles de ces individus isolés dans leur milieux ou groupes sociaux »<sup>67</sup>

Les marches et déambulations de Francis Alÿs, allant à l'encontre d'une marche uniforme instaurée par le système architectural, sont aussi un moyen d'infiltrer les flux qui animent la ville. La marche est un outil d'insertion dans un environnement auquel on est étranger. Il s'agit de quitter sa position extérieure à l'espace urbain, de venir se placer en position d'observateur attentif qui voit la ville de son dedans. Calquées sur un modèle de narration, ces traversées urbaines permettent la création d'actions nouvelles dans l'organisme urbain.

« En répétant systématiquement certaines actions tout en empruntant certains itinéraires je tente de m'insérer en tant qu'autre personnage dans un nouveau quartier. »<sup>68</sup>

Des projets tels que *The Collector* (1990-1992), jouet magnétique sur roue, ou *Magnetic Shoes* (1994), prenant respectivement place à Mexico puis à La Havane, dévoilent un portrait de l'espace urbain au travers des fragments qui le composent. Les débris métalliques récupérés lors des diverses actions de l'artiste témoignent de l'histoire de la ville, de ses habitants et de leurs déplacements. Condensés de marches anonymes, les débris récoltés sont éléments de mémoire. « Reliques de sens »<sup>69</sup> comme aime les appeler Francis Alÿs, ces objets donnent à voir la ville comme organisme, « avec ses circulations et ses pertes »<sup>70</sup>, et non plus comme un décor aseptisé. *The Collector* et *Magnetic Shoes* se nourrissent des traces éparpillées par les citadins dans la ville.

Les marches de Francis Alÿs ne perçoivent pas la ville dans son entier mais comme regroupement d'une multitude de formes fragmentaires et inter-dépendantes. L'artiste se concentre sur un détail, sur une facette des mécanismes que regroupe la ville. Ses interventions ne désirent pas rivaliser avec l'espace urbain, de même qu'elles ne désirent pas s'y confondre, y disparaître. Les promenades dans la ville sont des interventions furtives<sup>71</sup>, objets d'une résistance discrète.

Tel le flâneur de Baudelaire, Francis Alÿs parcourt la ville librement, se déplace selon son libre arbitre. Le flâneur est un marcheur flexible, spontané. Par les expériences qu'elle lui prodigue la marche devient pour lui un outil de transfiguration du territoire urbain. Déambuler en ville, s'y promener, c'est observer l'envers de son décor, c'est révéler la ville sous un nouvel aspect ; c'est imaginer, inventer d'autres usages de la rue. Francis Alÿs, au travers de la marche, tente d'établir un dialogue avec l'espace urbain ; l'artiste offre au citadin une opportunité de modifier son rapport à la ville.

68. Cuauthémoc Medina cite Francis Alÿs, « Action/Fiction », *Francis Alÿs : catalogue d'exposition*, Antibes, Musée Picasso, Réunion des musées nationaux, 2001, p 11

69. « Ce qui fait marcher ce sont des reliques de sens, et parfois leur déchet, les restes inversés de grandes ambitions. Des riens ou des presque riens symbolisent et orientent des pas. Des noms qui précisément on cessés d'être propres. » Thierry Davila cite Francis Alÿs, « Fables/insertions », *Francis Alÿs : catalogue d'exposition*, Antibes, Musée Picasso, Réunion des musées nationaux, 2001. p 53.

70. *Ibid.* p 53.

71. « L'idée de furtivité apparaît comme un instrument possible de résistance face à la trivialité, à la rationalité froide et au fonctionnalisme de la ville. » Alice Laguarda, « Performances artistiques en milieu urbain : urbanité et dissonances », *Ligeia : l'art de la performance*, 2012, P 189.

72. Thierry Davila, *op.cit.* p 41.





.Francis Alÿs est un artiste contextuel. Son approche de l'espace urbain offre à ses projets une multitude de formes et de réponses possibles : « Le contexte conditionne la forme et le contenu de sa réponse. »<sup>72</sup> S'adaptant au milieu exploré, les marches de l'artiste n'ont de sens qu'au travers de la diversité des lieux explorés. Le regard que porte Francis Alÿs sur l'espace urbain va à l'encontre de la vision cartographique des villes, peu soucieuse de la diversité des éléments qui composent leur environnement ; la carte, en offrant un regard globalisant sur le territoire urbain, omet un visage de la ville composé d'une multitude de « récits » et d'événements singuliers.

**HABITER**

73. « Il s'agit d'une conception substantialiste : l'espace comme seule étendue ou comme contenant, comme chose ou comme matérialité empêche d'appréhender les configurations dynamiques et les dimensions spatiales de l'engagement des individus dans l'action » Mathis Stock, « Théorie de l'habiter. Questionnements », *Habiter, le propre de l'humain*, La Découverte, 2007, p103-125, consulté sur hal.archives-ouvertes.fr en décembre 2015.

## UN INTÉRIEUR PROTECTEUR

Nous sommes entourés d'un espace duquel nous ne pouvons nous défaire. Nous existons, agissons et nous déplaçons en divers points sur la planète. Où que nous nous trouvions nous sommes rattrapés par notre milieu qui nous englobe, nous avale et nous digère. Chacune de nos actions semble soumise au lieu qui les accueille, nous empêchant une mouvance parfaitement libre ; notre nature même d'êtres humains nous rattache à notre environnement. C'est par les limites qu'il nous impose que nous sommes définis.

Le gigantisme de cet espace nous empêche certes de lui échapper. Cependant je ne crois pas que nous puissions imaginer notre relation au monde sous ce seul aspect<sup>73</sup>. De nos actions découlent des conséquences, intervenant sur les territoires que nous occupons. Nous transformons et modelons le monde à notre image et à celles de nos sociétés. Ce monde qui nous construit et qui nous définit dépend à son tour de ce que nous lui apportons. Chacun de nous est un fragment de ce tableau immense qu'est notre environnement. C'est sous la forme d'un dialogue que se traduit notre rapport à l'espace.

Via l'occupation de cet espace par nous autres, êtres humains, se traduisent différents modes de l'habiter. J'en viens alors à me poser la question : Comment se développent nos relations à notre environnement ? Comment l'habitons-nous ?

L'espace urbain semble être un résultat de cette relation. La ville et les comportements qu'elle regroupe sont un exemple de la manière dont nous investissons le territoire. Son architectonique, son agencement participent à créer diverses pratiques de l'espace qui lui sont spécifiques. La ville c'est l'invention des êtres humains, c'est le reflet de nos systèmes et de nos sociétés. La ville c'est l'habitat du monde contemporain.

Habiter au sens de faire sa demeure, son séjour, en un lieu précis est l'idée qui nous vient spontanément quand il s'agit d'en donner une définition<sup>74</sup>. Par son rapprochement avec le fait de résider, la notion d'habiter se rattache souvent à l'idée d'un lieu rassurant, familier, habituel et quotidien<sup>75</sup>.

Territoire sous contrôle, régi par des codes et des systèmes, l'espace urbain est un espace organisé ; il se décharge des imprévus et des hasards tumultueux qui accompagnent la nature et ses terrains sauvages. Aménagées pour et par les êtres humains les villes nous sont aujourd'hui de plus en plus familières.

L'habitat se distingue d'un espace non humanisé, plus abrupt et plus confus. L'appropriation des lieux semble être une prérogative nécessaire dans le concept d'habiter. Dès lors que nous sommes sujets aux dangers d'un environnement hostile et inconnu, la prise de possession du lieu, sa modification, nous permettrait de tirer profit de ce dernier pour mieux nous y établir, participant de ce fait à une séparation avec l'espace non domestiqué. C'est ainsi que l'espace urbain, ponctué de repères auxquels nous sommes accoutumés joue le rôle d'un lieu rassurant, qui nous préserve de l'inconnu.

74. « Par « habiter », on désigne le fait « d'avoir son domicile en un lieu ». Par « habitat », on désigne « le lieu où l'on s'est établi, où l'on vit, où l'on est habituellement ». Plus classiquement encore, l'habitat se définit par « l'ensemble et l'arrangement des habitations » [...] Dans les études contemporaines de géographie urbaine ou de sociologie urbaine, habiter signifie « occuper un logement ». Par conséquent, les « habitants » sont ceux qui résident dans un lieu donné. » Mathis Stock, "L'habiter comme pratique des lieux géographiques.", décembre 2004, consulté sur [espacetemps.net](http://espacetemps.net) en décembre 2015.

75. « A la base du confort moral et physique repose chez l'homme la perception toute animale du périmètre de sécurité, du refuge clos ou des rythmes socialisants. » Françoise Paul-Lévy et Marion Ségaud, *Anthropologie de l'espace*, Paris : centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1983, p 37.

## UN INTÉRIEUR ÉTENDU

Habiter en ville ne se limite pas à vivre seulement dans son appartement, son logement personnel. Habiter en ville c'est pouvoir investir tous ses espaces, pouvoir habiter la rue en bas de chez soi et s'approprier chaque parcelle du territoire.

Nous n'habitons pas un fragment isolé du monde mais une multitude de lieux qui se répondent les uns les autres. De manière plus générale nous pourrions donc penser que nous autres, êtres-humains, vivons dans des « sphères »<sup>76</sup>. Cette idée que j'emprunte à Peter Sloterdijk définit l'espace d'habitation non pas par rapport à la seule échelle de la demeure personnelle mais bien à celle de tous les lieux investis par leurs occupants. Selon le philosophe, la tendance à s'établir et à se développer dans ces espaces qu'il appelle « sphères » est une caractéristique inhérente à notre statut même d'être-humain. Habiter dans une « sphère », c'est être contenu dans des « mondes » eux-mêmes contenus dans des mondes plus grands, plus larges, aux frontières plus éloignées. On peut, par exemple, considérer notre logement comme une première « sphère » contenue dans la « sphère » géante qu'est la ville. Les « sphères » nous offrent la possibilité de s'étendre, de s'ouvrir à un espace plus riche et abondant, elles nous permettent de pratiquer un territoire plus large.

« Il s'agit cependant d'une situation qui, d'emblée, n'est pas concernée par le non-monde-intérieur, et qui doit constamment s'affirmer, se rétablir et s'intensifier contre la provocation de l'extérieur. »<sup>77</sup>

Cet espace extérieur, que l'on a pu qualifier précédemment d'espace chaotique et/ou sauvage, joue un rôle majeur dans le dialogue qu'il construit avec nos mondes intérieurs<sup>78</sup>. Plutôt que d'ignorer l'extérieur il est intéressant de le prendre en compte en vue d'un élargissement de notre première « sphère ». en

76. « La sphère est le rond intérieur, approprié, partagé que les êtres-humains habitent en tant qu'ils réussissent à devenir des êtres-humains. Parce qu'habiter signifie toujours déjà habiter, dans le petit que dans le grand, les hommes sont des êtres qui mettent en place des mondes ronds et regardent les horizons. » Peter Sloterdijk, *Sphères 1. Bulles*, p28.

77. *Ibid.* p 51.

78. « Dans les duos intimes se glissent des objets transitoires, des thèmes nouveaux, des thèmes secondaires, des pluralités, de nouveaux médias ; l'espace jadis intime, symbiotique, parcouru par un unique motif, s'ouvre dans le neutre divers et multiple où la liberté n'est préservée qu'au prix de l'étrangeté, de l'indifférence et de la pluralité. » *Ibid.* p 58.

L'absorption d'éléments inconnus dans notre zone de confort n'en est en réalité que la continuité. Au lieu de simplement l'ignorer il est intéressant de noter notre capacité à l'absorber<sup>79</sup>. Dès lors qu'il n'existera plus d'espaces nouveaux à investir, à s'approprier, notre possibilité d'épanouissement s'en trouvera fortement réduite. La séparation (physique, symbolique) avec l'espace extérieur dans notre pratique de l'habiter apparaît ainsi comme une frontière poreuse, permettant un partage entre différents environnements. Les passages de l'extérieur vers l'intérieur et vice-versa transforment notre perception des territoires.

Habiter un territoire de plus en plus vaste, se déployant au-delà de sa simple dimension privée, implique d'aller à la rencontre d'individus qui occupent l'espace à leur manière. La forte concentration d'habitants qu'abrite l'espace urbain soulève la question de la cohabitation. Notre « sphère » d'habitation en s'étendant se voit confrontée à d'autres « sphères » qui appartiennent à d'autres<sup>80</sup>. Dès cet instant, notre pratique de l'habiter devient une pratique collective ; habiter n'est pas une action solitaire mais bien un usage du territoire prenant en compte plusieurs individus au sein d'un même espace.

Les territoires urbains regroupent une multitude d'individus, occupant et habitant l'espace selon des intérêts différents. Travailleurs, sans-abris, étudiants ou encore immigrants ne sont qu'un mince fragment d'une foule diversifiée se déplaçant et existant dans les artères de la ville. L'espace urbain doit réussir à faire coexister ces différents individus, ne pas restreindre l'espace de vie de certains au profit de la domination des autres. La ville se doit d'être un espace de vie sociale, un lieu qui permet la rencontre et l'échange. Je pense qu'habiter l'espace urbain c'est réussir à investir le territoire mais c'est aussi laisser les autres s'y épanouir. Habiter c'est donc aussi cohabiter, c'est exister avec les autres, c'est mettre en place certains systèmes afin de pouvoir vivre ensemble et partager le territoire.

79. « L'ouverture de l'extérieur, de l'étranger, du fortuit, de ce qui fait éclater les sphères est d'emblée concurrencé par un processus de poétique du monde qui œuvre à replacer tout extérieur, aussi cruel et inadapté soit-il, tous les démons du négatif et les monstres de l'étrangeté, dans un intérieur étendu. » *Ibid.* p 62.

80. « Dans les sphères devenues grandes, des forces entrent en jeu qui attirent l'individu dans une démente partagée par des millions de personnes. » *Ibid.* p 69.

81. Mathis Stock, « Théorie de l'habiter. Questionnements », *Habiter, le propre de l'humain, La Découverte*, 2007, consulté sur [Hal.archives-ouvertes.fr](http://Hal.archives-ouvertes.fr) en décembre 2015.

82. « Ici réside la différence fondamentale avec la définition du terme “pratiques” en tant que simple “fréquentation” des lieux ainsi qu’avec les termes “comportement” et “action”. » Mathis Stock, « L'habiter comme pratique des lieux géographiques », décembre 2004, consulté sur [Espacetemps.net](http://Espacetemps.net).

83. « L'habiter étant un problème d'espace, le questionnement soulève fondamentalement le problème de la conception adéquate de l'espace : non pas comme étendue, contenant ou surface terrestre, mais comme une condition et ressource de l'action comme “médium” (Gosztony, 1976), voire comme “concept” aidant à l'orientation (Elias, 1997). » Mathis Stock, *art.cit.* [hal.archives-ouvertes.fr](http://hal.archives-ouvertes.fr).

« Les êtres-humains ne sont pas des êtres isolés, mais reliés, en interdépendance avec d'autres individus. »<sup>81</sup>

« Habiter, c'est être partout chez soi » nous dit Ugo La Pietra. Quel que soit le lieu où l'on se trouve, le temps que l'on y passe, habiter un lieu c'est réussir à l'investir par une foule de comportements nous permettant de nous y développer. Il serait ainsi possible d'habiter n'importe quand et n'importe où.

Habiter correspond donc peut-être à la manière dont nos actions se mobilisent dans les espaces que nous occupons. Pratiques variées selon nos besoins et nos modes de vie, habiter semble être une notion essentielle dans l'appropriation que nous faisons d'un territoire donné. Nous ne nous contentons pas seulement d'être dans l'espace mais faisons corps avec lui<sup>82</sup>.

Cependant, l'organisation urbaine et l'utilisation commune que l'on en fait n'est-elle pas devenue une pratique trop rigide de notre espace ? Habiter n'est-ce pas pourtant un moyen d'utiliser notre environnement comme médium, de composer avec lui un monde qui nous correspond et qui s'adapte mieux à nos besoins<sup>83</sup> ?



## CONCLUSION

*La structure et la forme de nos villes jouent un rôle majeur dans notre manière d'habiter l'espace. De la même manière nos comportements, nos gestes et nos déplacements influencent leur aspect.*

C'est ça. Je pense que nous autres, citoyens, entretenons une relation d'interdépendance avec l'espace urbain. Ce que j'entends par là c'est que si la forme architecturale de nos villes a le pouvoir de régir notre pratique de l'espace urbain il est aussi possible pour chacun d'entre nous, par des gestes parfois mineurs, de reconquérir ce territoire ne serait-ce qu'un instant.

*Nous avons pu observer que l'espace de la ville, plus particulièrement l'espace organisé par les urbanistes et les architectes, est parfois un espace contraignant, qui limite nos possibilités d'interaction avec l'environnement et avec ses habitants.*

Je pense que, parfois, la ville a tendance à nous isoler les uns par rapport aux autres. La valorisation du privé, la circulation intensive et rapide qui anime la rue sont autant de facteurs responsables d'une solitude grandissante. J'ai la vague impression que nous ne portons pas assez attention à l'environnement dans lequel nous existons et nous déplaçons. Néanmoins, il est possible d'inverser cette tendance dès lors que nous investissons l'espace. Il nous faut prendre le temps de vivre en ville, de profiter d'un territoire partagé. L'espace urbain peut alors devenir espace de liberté.

*Est-ce cela habiter la ville ?*

Je pense que ça y participe, en effet. Nous n'avons, cependant, pas tous les mêmes besoins. Il existe bien des manières d'habiter la ville comme il existe différents types d'habitants. Chacun de nous établit des stratégies différentes pour investir l'espace urbain.

*Dans ton mémoire, tu parles aussi d'une ville en changement perpétuel.*

Le territoire urbain n'est pas un territoire fixe. Ses espaces se construisent, se déconstruisent, se reconstruisent. D'un autre côté, la société dans laquelle nous vivons évolue aussi, modifiant nos modes de vie. Les habitants qui composent la ville changent à leur tour. On observe, par exemple la diminution du sédentarisme au profit d'habitants dits polytopiques, c'est-à-dire résidant en plusieurs lieux plus ou moins éloignés. C'est le cas de nombreux étudiants mais aussi de travailleurs. La mobilité dans l'espace urbain s'accroît. Il devient alors légitime de se demander si l'organisation urbaine dans laquelle nous vivons correspond à nos modes de vie actuels. Ainsi l'espace urbain dans lequel nous existons est à questionner constamment. Vivons-nous en correspondance avec notre environnement ?

*Notre manière d'habiter la ville va donc encore évoluer ?*

Nous vivons dans une société de plus en plus mobile. L'augmentation d'habitants dit polytopiques, c'est-à-dire résidents en plusieurs lieux, a changé notre rapport à l'habitat. L'utilisation de transports en commun mais surtout de la voiture devient une pratique commune. Dès lors il est possible de traverser de plus grandes étendues plus rapidement. Dans un autre registre, l'usage d'internet ces dernières années a lui aussi, bien sûr, considérablement modifié notre rapport à l'espace. Il est aujourd'hui possible de se trouver en plusieurs lieux au même instant grâce au web et à ses réseaux. Je vis quelque part mais je peux communiquer partout sur la planète. Il est intéressant de se demander comment ces nouvelles pratiques de l'espace vont continuer d'influencer notre rapport à la ville et aux autres individus. Quelles conséquences sur le territoire urbain pourrions-nous alors constater ?





## ICONOGRAPHIE

- p 2. Michael Wolf, *Architecture of density # 111*, 2009.
- p 4. Michael Wolf, *Architecture of density # 91*, 2006.
- p 9. Michael Wolf, *Architecture of density # 31*, 2005.
- p 10-11. Michael Wolf, *Architecture of density # 39*, 2005, détail.
- p 15. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975.
- p 16. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975.
- p 17. Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, montage photographique, 1977.
- p 20-21. Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, montage photographique, 1977, détail.
- p 22. Tadashi Kawamata, *Favela*, Gent-Dampoort, 2012.
- p 24-25. Tadashi Kawamata, *Carton Workshop*, 2010.
- p 26. Tadashi Kawamata, *Field Work*, Montréal, 1991.
- p 30-31. Krzysztof Wodiczko, *Homeless projection*, 2014.
- p 32. Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicle*, 1988.
- p 35. Étienne Boulanger, *Plug-in Berlin*, 2001-2003.
- p 39. Andreas Lolis, *Permanent residence*, 2015.
- p 43. Jordi Colomer, *Anarchitekton*, Bucarest, 2003.
- p 44. Jordi Colomer, *Anarchitekton*, Barcelone, 2002.
- p 47. Jordi Colomer, *Anarchitekton*, Barcelone (en haut) et Brasilia (en bas), 2002 et 2003.
- p 48-49. Jordi Colomer, *Anarchitekton*, Osaka, 2004.
- p 50. Kasimir Malevitch, *Architectone (Zéta)*, 1923-1927.
- p 53. Dan Graham, *Two adjacent pavillons*, 1978.
- p 54-55. Dan Graham, *Two way mirror/ hedge arabesque*, 2014.
- p 56. Dan Graham, *Triangular Solid with circular inserts variation F*, 1989-2006.
- p 60. George Georgiou, *Last Stop*, 2015.
- p 62. Michael Wolf, *Informal seating arrangements*, 2015.
- p 67. Ugo La Pietra, *Cellules-Hommes-Œufs-Sphères*, 1968.
- p 68. Ugo La Pietra, *Le Commutateur*, 1970.
- p 72-73. Francis Alÿs, *Zócalo*, 1999.
- p 74. Francis Alÿs, *The Collector* (en haut et au milieu) et *Magnetic shoes* (en bas), 1990-1992 et 1994.
- p 75-76. Francis Alÿs, *Magnetic Shoes*, 1994.
- p 87. Edouard Sautai, *Pièce détachée*, 2009.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages Généraux

Arendt Hannah, « Domaine public : le commun », *L'humaine condition*, Gallimard, 2012.

Brayer Marie-Ange, Dorflès Gillo, Vernant Auréline, *Ugo La Pietra : habiter la ville*, HYG, 2009.

Brin Raphaëlle, *Gordon Matta-Clark entretiens*, Lutanie, 2011.

Buffet Laurent, *Itinérances : l'art en déplacement*, De l'incidence éditeur, 2012.

Houlstan-Hasaerts Rafaella, *Redéfinitions. Pour une propagation virale entre art contextuel et professions de l'urbain : Les cas de Mexico-City et Tijuana*, I.S.C.A.F La Cambre, 2006-2007.

Marboeuf Olivier et Khiasma, *Zones urbaines partagées : biennale art grandeur nature*, 20 sept.-23 nov. 2008, Synesthésie, 2008.

Medina Cuauthémoc, Davila Thierry, *Francis Alys : catalogue d'exposition*, Antibes, Musée Picasso, Réunion des musées nationaux, 2001.

Michon Pascal, Lussault Michel, Sauvadet Thomas, During Elie, Labelle Brandon, Bois Yve-Alain, *Théorique. 2, Zones urbaines partagées*, Synesthésie, 2008.

Park Kyong, Brayer Marie-Ange, *Kawamata*, Tours : CCC Tours, 1994.

Ruby Christian, *L'art public un art de vivre la ville*, Lettre Volée, 2001.

Sloterdijk Peter, *Sphères 1. Bulles*

Françoise Paul-Lévy et Marion Ségaud, *Anthropologie de l'espace*, Paris : centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1983.

### Articles

Agacinsky Sylviane, « Seuils », *Exposé : revue d'esthétique et d'art contemporain* n°3. Tome 1, la maison, HYG, 1997.

Anonyme, *Ugo La Pietra : Abitare la città, Dossier pédagogique*, Frac-Centre, 2009.

Laguarda Alice, « Performances artistiques en milieu urbain : urbanité et dissonances », *Ligeia : l'art de la performance*, 2012.

Paquot, « Le marcheur énonce les lieux, chaque pas épelle un morceau de territoire », *Revue Urbanisme* n° 359, 2008, p 72.

Virilio Paul, « Un habitat exorbitant », *L'Architecture d'aujourd'hui* n°328, juin 2000, p 112-119.

Jacques Lévy, « Ville pédestre, ville rapide », *Revue Urbanisme* n°359, 2008, p 58.

### Webographie

Anonyme, *Work in progress 2001-2003. Plug-in Berlin*. <http://www.etienneboulanger.com/booklets/berlinwipEB.pdf>

Araya Kinga, « Les véhicules de Wodiczko : déambulations sur fond d'exil », *Dérives II, Esse*, 2005.  
<http://esse.ca/fr/les-vehicules-de-wodiczko-deambulations-sur-fond-d-exil>

Colomer Jordi. [www.jordicolomer.com](http://www.jordicolomer.com)

Douaire Pierre-Évariste, Entretien avec Dan Graham. <http://www.paris-art.com/interview-artiste/dan-graham/graham-dan/168.html#haut>

Lussac Olivier, «Installation 5 (anarchitecture et détournement)», *Musica Falsa* n°13, décembre 2000, p32-34. <http://www.artperformance.org/article-19173025.html>

Robin Régine, « Onze heures trente de marche de Delancey à JFK », *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*, un ordre d'idée STOCK, 2009.

<https://books.google.fr/books?id=rojemwJ1ngwC&pg=PT63&lpg=PT63&dq=laurent+malone+jfk&source=bl&ots=DkNzeDw-SG&sig=aoPIQyyqixaSWrEbYsZPSQrVcSY&hl=fr&sa=X&ved=oahUKEwiYu4a-i1fDKAhUItRoKHccGBoE4ChDoAQhVMAG#v=one-page&q=laurent%2omalone%2ojfk&f=false>

Stein Ellin, «Discussion avec David Simon, le créateur de "The Wire", qui nous parle de la ville, de la police et de sa nouvelle série», novembre 2014. <http://www.slate.fr/story/94183/david-simon-createur-the-wire>

Stock Mathis, "L'habiter comme pratique des lieux géographiques.", décembre 2004.

<http://www.espacestems.net/articles/habiter-comme-pratique-des-lieux-geographiques/>

Stock Mathis, «Théorie de l'habiter. Questionnements », *Habiter, le propre de l'humain*, La Découverte, 2007.  
[www.hal.archives-ouvertes.fr/hal-00716844/document](http://www.hal.archives-ouvertes.fr/hal-00716844/document).



