

LA REDÉCOUVERTE DU SENS DES ESPACES DE LA VILLE

Une importante fonction esthétique de représentation de la cité et/ou du pouvoir se surajoute aux fonctions strictement utilitaires (phénomène des tours ou des tourelles d'escaliers médiévales). De tout temps, la plupart des architectes et leurs commanditaires ont été conscients du sens qui accompagnait leurs réalisations, en contribuant à conforter les fondements des sociétés humaines. C. Norberg-Schulz, dans la préface de son ouvrage *La signification dans l'architecture occidentale*, introduit à l'ampleur de la réalité architecturale et urbaine dans sa globalité polysémique : « L'architecture est un phénomène concret. Elle comprend des paysages et des implantations, des bâtiments et une articulation caractéristique. Elle est donc une réalité vivante. Depuis des temps reculés, l'architecture a aidé l'homme à rendre son existence significative. A l'aide de l'architecture, il a obtenu une assise dans l'espace et dans le temps... » (1977 : p. 5)

L'antiquité a même très tôt privilégié cet aspect et la conscience qu'en eurent les différentes dynasties égyptiennes, dans une continuité symbolique de plusieurs millénaires, est impressionnante. A propos de la Grèce, Roland Barthes constate qu'« à cette époque, on avait une conception de la ville exclusivement signifiante, car la conception utilitaire d'une distribution urbaine basée sur des fonctions et des emplois, qui prévaut incontestablement de nos jours, apparaîtra plus tardivement. [...] Il est étrange que, parallèlement à ces conceptions fortement significatives de l'espace habité, les élaborations théoriques des urbanistes n'aient accordé jusqu'à présent, si je ne m'abuse, qu'une place réduite aux problèmes de signification. »¹

La croissance démographique, amplifiée par les ruines de la Seconde guerre mondiale, a pu justifier le règne d'un fonctionnalisme dont les promoteurs (les protagonistes du Bauhaus et des CIAM) avaient une bien plus grande stature que certains de leurs disciples. « L'architecture du modernisme triomphant – pendant ce demi-siècle qui va de 1925 à 1975 environ – est dans une situation plus que contradictoire. Ayant vaincu les mouvements rivaux, elle ne peut plus porter sur eux l'anathème ; et pourtant, maîtresse des lieux, elle constate chaque jour un peu plus cruellement l'échec de l'idéologie du fonctionnalisme. »²

Des *Unités d'Habitation* (Le Corbusier) au rabais, privées d'un assez grand nombre des qualités de base de

l'archétype de Marseille, ont poussé un peu partout dans les grands ensembles. Toutes proportions gardées, c'est un peu comme si à Versailles on avait supprimé pour des raisons économiques les trophées, les pots-à-feu, les balustrades et, pourquoi pas, les coûteux avant-corps!

Les analyses d'un Camillo Sitte ont repris une actualité qui se traduit par de nombreux travaux destinés à retrouver puis à préserver le *genius loci*. C'est par ce titre³ que C. Norberg-Schulz explicite l'importance de la globalité de l'habiter, qui est pour ce dernier le but de l'architecture. Le sous-titre choisi par *Paysage, ambiance, architecture* renforce cette exigence : « Faire de l'architecture signifie visualiser le *Genius loci* : le travail de l'architecte réside dans la création de lieux significatifs qui aident l'homme à vivre. » (1981 : 5).

Par ailleurs la liaison et l'interpénétration entre art et architecture, après avoir subi l'éclipse dont parlait Roland Barthes, sont à nouveau pensées. Les thèses de Pierre Francastel, formulées il y a déjà une quarantaine d'années, sont, elles aussi, redevenues très actuelles : « L'apparition des nouvelles techniques n'est que le cas particulier d'application à l'architecture d'un phénomène beaucoup plus large. Bien que l'architecture, comme toutes les grandes formes d'activité de l'homme, possède, en effet, son caractère spécifique et se présente comme une continuité, elle ne se développe pas isolément et son cours est réglé par un jeu perpétuel d'échanges avec de nombreuses autres activités spécifiques. »⁴

La grande exposition de Beaubourg *La ville – art et architecture en Europe – 1870 à 1993* s'est située explicitement dans la même mouvance⁵. Sans entrer ici dans le débat sur le parti muséographique de cette exposition, on constate la convergence des analyses : la

1. Barthes R., « Sémiologie et urbanisme », Conférence, 1963, in *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 262.

2. *Encyclopaedia Universalis*, Paris, E.U., 1988, p. 369.

3. *Genius loci* (Milan, 1979 ; tr. fr., Bruxelles, Mardaga, 1981.).

4. Francastel P., « La révolution des techniques et l'art contemporain », in *Les architectes célèbres*, Paris, Mazonod, 1959, p. 134. Sur les « Transfigurations nocturnes de la Ville », cf. Roncayolo, Marcel, in *La ville – art et architecture en Europe – 1870 à 1993*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 48-51.

5. Dethier J. & Guiheux A., Pompidou (Collectif, dir.), *La ville – art et architecture en Europe – 1870 à 1993*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.

ville est à nouveau, de façon claire pour beaucoup, un espace de signification, un paysage.

L'ancrage dans la mémoire collective

« En un quart de siècle, toutes les villes, toutes les provinces ont vu se multiplier à plaisir les implantations malencontreuses, les plans fautifs, les erreurs de proportions et l'oubli des assemblages, dans une mesure telle que les conseils pourraient s'interroger longtemps sur les causes de ce désastre.

Il durera tant qu'on ne voudra pas être sérieux et actualiser avec simplicité un savoir tout proche, celui qui s'exprime dans les programmes et les solutions de notre fonds ; nous habitons les mêmes lieux, à l'intérieur des mêmes horizons. Le mérite, l'intérêt, l'utilité du patrimoine est de nous ouvrir les yeux sur ce qui est. » (André Chastel, 1990 : 225)

La prise en compte de ces réalités de stratification historique et artistique de l'espace de la ville renforce la pluralité des données urbaines à intégrer dans toute analyse de l'existant. Cette exigence s'inscrit en opposition aux prétentions démiurgiques de la *tabula rasa* affichées par certains architectes et urbanistes fonctionnalistes.

Les dimensions significantes des espaces de la ville

« La fonction se pénètre du sens ; cette sémantisation est fatale : dès qu'il y a société, tout usage est converti en signe de cet usage. » (Barthes, 1964a : II.1.4., 106)

C'est par la fonction esthétique que s'exprime la liaison de l'architecture avec son vivier artistique, magistralement décrite par P. Francastel⁶ qui déclare par exemple qu'elle est, en fait, le produit d'une action commune de très nombreux facteurs agissant dans un milieu donné ; et l'architecte est autant le coordinateur que l'inventeur d'une œuvre isolée.

À la fin du XVIII^e siècle, la séparation entre Beaux-Arts et sciences de la construction a été consommée par la réédition de l'Encyclopédie de Diderot, entre 1782 et 1825, où la matière architecturale est traitée par deux auteurs⁷, indépendamment l'un de l'autre, entérinant malgré eux (surtout pour Lacombe qui le déplore) une séparation entre art et technique bien étrangère à la réalité des concepteurs, par exemple de la Renaissance.

Un certain académisme s'est peu à peu coupé des réalités multiples de l'acte de construire, tout en se réclamant du célèbre Vitruve, mais en oubliant d'actualiser le bon sens énoncé dans ses propos.

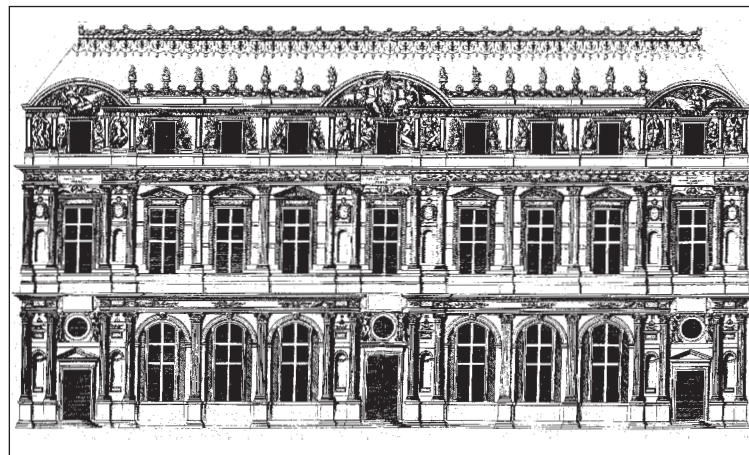
Le caractère artificiel d'une séparation entre les œuvres d'art et d'architecture qui participent à l'éta-

blissement de la ville traduit cette dichotomie de moins en moins tenable quand on veut étudier aussi bien les œuvres du passé (châteaux de Blois ou du Louvre) que les plus actuelles (Axe Majeur de Cergy-Pontoise ou Grande Arche de La Défense).

Les années soixante furent marquées par des travaux d'exploration du matériel spatial signifiant⁸.

Le Louvre : une aventure paysagère dans la longue durée

Si le projet dit du Grand Louvre a fait de ce palais le plus grand musée du monde, c'est aussi un haut lieu de la mémoire du paysage urbain de Paris. La série de plans-maquettes qui ponctuent les deux salles de l'histoire du Louvre permet de suivre l'évolution des trois palais (Louvre médiéval et nouveau Louvre, Tuileries) ainsi que celle du parcellaire médiéval jusqu'à nos



Le Louvre : aile de Pierre Lescot, 1546.

jours. Ce projet invite à une reconsidération de la notion de patrimoine architectural et urbain d'autant qu'il en intègre maintenant un échantillon parfaitement actuel, avec la pyramide de l'architecte I.M. Pei.

L'histoire du Louvre est intimement liée à celle de Paris depuis l'implantation initiale de la forteresse

6. Francastel P., Introduction, *Les architectes célèbres*, Paris, Mazenod, 1959, p. 11.

7. Lacombe J., *Arts et métiers mécaniques* et Quatremere de Quincy, Antoine-Chrysostome, « Architecture », dans *L'Encyclopédie méthodique*, Paris, Pancoucke, 1782-1825.

8. Quelques références sont très explicites dans cette problématique : Barthes R., « Sémiologie et urbanisme » *, conférence 1963, in *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985 ; Choay F., Banham R., Baird G., Van Eyck A., Frampton K., Rykwert J., Silver N., *Le sens de la ville* *, Paris, Seuil, 1972 ; Eco U., *La structure absente* *, Milano, V. Bompiani, 1968, trad., franç., Mercure de France, 1972 ; Koenig G. K., *Architettura e comunicazione* *, Florence, Fiorentina, 1974 ; Lynch K., *L'image de la cité* *, trad. franç., Paris, Dunod, 1976 ; Norberg-Schulz C., *La signification dans l'architecture occidentale* *, trad. franç., Bruxelles, Mardaga, 1977 et *Système logique de l'architecture*, trad. franç., Bruxelles, Mardaga, 1979. Une * indique qu'il s'agit de travaux antérieurs à la date d'édition, notamment française.

médiévale durant le XIII^e siècle. D'abord adossée à l'enceinte de Philippe Auguste, donc château-fort gouvernant les accès occidentaux de Paris, il se trouva de fait légèrement à l'est de la nouvelle enceinte qui fut édifiée au XIV^e siècle par le roi Charles V. Ce dernier chargea aussi le maître-maçon Raymond du Temple d'embellir la vieille forteresse.

Certes, le Louvre médiéval est évoqué par l'exhumation des douves remarquablement mises en valeur dans les sous-sols par les architectes du Grand Louvre dirigés par I.M. Pei. Mais la partie la plus ancienne du palais actuel ne remonte qu'à 1546, avec l'aile de Pierre Lescot, ce chef-d'œuvre de la seconde Renaissance et ses célèbres reliefs de Jean Goujon⁹.

Rappelons quelques éléments de son style novateur : superposition des ordres (pilastres et colonnes engagées ou adossées) qui vont en s'affinant de la base à l'attique, adaptation à notre climat d'arcades à l'italienne fermées par des baies en demi-cintre dont le magnifique dessin va inspirer l'ensemble du palais. À propos du dessin de ces baies, soulignons que la très belle architecture paraît souvent évidente *a posteriori* parce qu'elle cristallise une idée ambiante grâce à un génie singulier capable de révéler cette idée, de la constituer



Le Louvre : travaux d'édification de la pyramide de I. M. Pei.

en un motif émergent (Koenig, 1974). Parfois éphémère, un tel motif pourra perdurer en s'intégrant à l'histoire architecturale comme élément de style.

Pour rythmer la façade, Pierre Lescot ne renie pas le vocabulaire médiéval. Dans les châteaux, les tours de défense faisaient saillie ; il propose trois avant-corps, faiblement en ressaut, couronnés par l'étage attique qui supporte un fronton courbe, le tout mis en valeur par les expressifs reliefs de l'atelier de Jean Goujon. La postérité de ce principe d'avant-corps, souvent disposés de façon ternaire, est non seulement évidente dans le reste de l'édifice (cour carrée, colonnade, ailes occidentales) mais

dénotable dans de nombreux édifices ultérieurs (le Versailles de Louis Le Vau ainsi que celui de Jules Hardouin-Mansart). Enfin la toiture est intermédiaire entre la terrasse à l'italienne et le toit à la française, parties latérales de fortes pentes et partie centrale presque plate.

Les Mansart vont exploiter l'idée en dotant les brisis de lucarnes, et ce procédé va avoir une grande postérité, en raison de sa qualité première de mieux éclairer les combles.

Cet édifice a marqué de nombreux autres bâtiments¹⁰ et a servi de modèle au reste du palais ; même pour les autres ailes de la cour carrée (Lemerrier, Le Vau, D'Orbay), l'essentiel du parti initial a été conservé : ordonnance architecturale, animation par des avant-corps, toujours faiblement en ressaut. Le style classique du Grand Siècle va influencer le traitement du demi étage supérieur, souvent dénommé étage-attique dont le couverture fait appel à une toiture-terrasse couronnée d'une balustrade. (Perrault, Lebrun, Le Vau, d'Orbay).

Si l'on excepte la petite galerie et la partie orientale de la grande galerie, construites sous Henri IV, le Louvre actuel est caractéristique d'un style Second Empire, néo-Renaissance, surchargé et assez baroque. Le plan de Louis Visconti est très heureux ; il rattrape avec beaucoup d'élégance le non parallélisme de la grande galerie¹¹ avec le début de l'aile Nord, construite sous Napoléon Ier par Percier et Fontaine. Mais Visconti meurt en 1853 et c'est Lefuel qui va édifier le Louvre de Napoléon III en prenant des libertés surprenantes : destruction et reconstruction abâtardie de la partie occidentale de la grande galerie, doublage de nombreuses façades authentiques dans un lourd style néo-Renaissance ; réalisation impressionnante mais conduite avec sans doute moins de génie que l'Opéra de Paris, chef-d'œuvre de Charles Garnier, l'autre grand représentant du style Second Empire, à l'éclectisme foisonnant et inspiré.

Néanmoins et au total, des générations d'architectes, les plus grands de leur époque respective, se sont succédé en se coulant dans le moule de l'aile de Pierre Lescot, avec une modestie et un grand respect de l'œuvre antérieure ; par exemple Jacques Lemerrier, pourtant Premier architecte du Roi, pour doubler la superficie de la Cour Carrée, fait œuvre originale avec le Pavillon de l'horloge (1624) qui va être répété par ses successeurs, mais édifie ensuite au nord une réplique de l'aile de Pierre Lescot. Notons que la part de la sta-

9. In *Les Plus Excellents Bâtiments de France, 1576-1579*. Edition contemporaine : Androuet Du Cerceau J., *Les Plus Excellents Bâtiments de France*, présentation et commentaires par David Thomson, Paris, Sand & Conti, 1988.

10. Il faut rechercher ici le traitement de certains traits caractéristiques de Versailles : les avant-corps rythmés de façon ternaire, les fausses arcades du rez-de-chaussée...

11. L'œuvre de Jacques II Androuet Du Cerceau édiflée sous Henri IV de 1595 à 1607 a donc été presque complètement reconstruite.

tuaire est très grande dans chacune des phases de construction.

Ce sont donc les architectes de Napoléon III qui, achevant le Grand Dessein d'Henri IV, ont donné au Louvre sa physionomie actuelle qui influence notablement le paysage du premier arrondissement. Les langages architectoniques de référence, Seconde Renaissance, classicisme et néo-classicisme, néo-Renaissance, vont inspirer les constructeurs du baron Haussmann et engendrer le paysage architectural et urbain dominant de tout Paris.

Du Muséum Royal au Grand Louvre

Le Muséum Central des Arts, ouvert par La Convention dans la grande galerie du Louvre le 10 août 1793, entérine la fonction muséale implicite de cet espace qui va plusieurs fois sauver le Louvre de la destruction.

En fait, de nombreux accrochages ou expositions temporaires y sont installés dès l'ancien régime. Sous le règne de Louis XV, en 1747, Lafont de Saint-Yenne suggère de systématiser cette fonction muséale en ouvrant au public les collections royales. C'est le comte d'Angiviller qui, succédant au marquis de Marigny en tant que surintendant des bâtiments du roi, annonce en 1776 la création dans la Grande Galerie du *Muséum Royal*.

Il fait même œuvre muséographique en envisageant l'aménagement de façon pédagogique et en impulsant une campagne d'acquisition raisonnée afin de compléter les collections royales.

Le peintre Hubert Robert est nommé en 1784 Garde des Tableaux du Muséum Royal. Avec le concours de ce dernier, d'Angiviller fait établir pour l'installation de la grande galerie plusieurs projets qui, en raison des difficultés grandissantes du régime, seront surtout réalisés sous l'Empire.

Ce sont en effet surtout les architectes de Napoléon Ier, Pierre Fontaine et Charles Percier qui marquent le destin muséographique du Louvre. Ils terminent la cour carrée, restée inachevée durant près d'un siècle. Ils conçoivent et dirigent plusieurs campagnes de travaux d'aménagement des espaces dévolus au Musée qui devient le temps d'un règne le Musée Napoléon.

Le musée, et le Grand Louvre en est devenu l'archétype français, en tant que monument consacré uniquement à l'art et à diverses manifestations artistiques, a sans doute remplacé dans l'imaginaire collectif la cathédrale qui, musée d'elle-même et témoin prestigieux de l'épopée médiévale, voit sa fonction culturelle relativement marginalisée par rapport à sa fonction culturelle, muséale. En France, il suffit de se rendre au Louvre, au musée d'Orsay ou au Centre Georges Pompidou pour constater que le phénomène de masse en a fait nos grands temples de la culture. Et l'on peut observer la même tendance dans les musées de tous les grands pays.



Le Louvre vu à travers la pyramide.

C'est ce qu'a bien compris Ieoh Ming Pei, qui est déjà auréolé de très grandes réussites quand il se voit confier (1983-1988) l'opération du Grand Louvre dont la réalisation s'inscrit en filiation avec quelques uns de ses nombreux édifices culturels édifiés aux États-Unis :

– Dans l'extension de la National Gallery of Art de Washington (1968-1978), il expérimente son parti d'un vaste atrium d'accueil doté d'un éclairage zénithal à modules pyramidaux, les parements minéraux lisses et le béton architectonique brut de décoffrage.

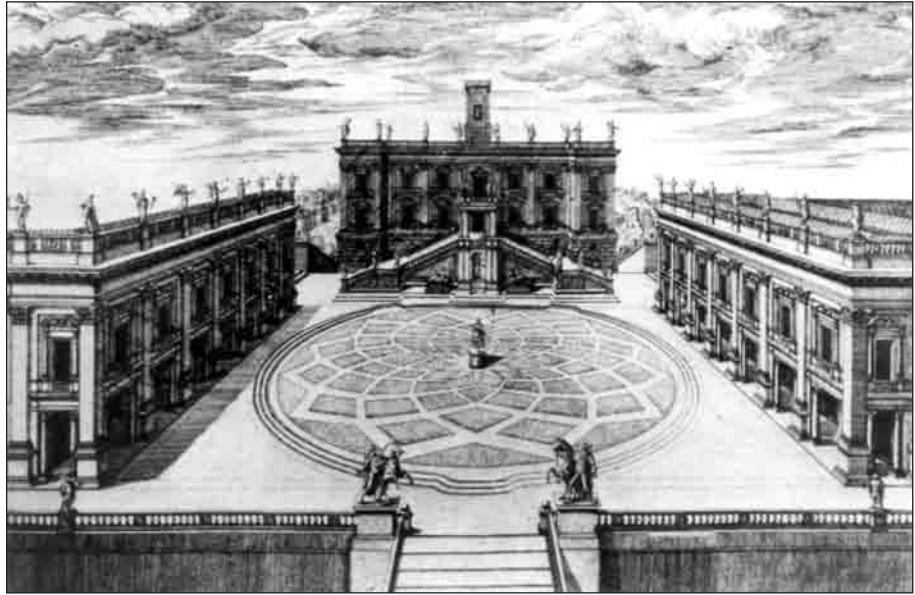
– L'extension du Musée des Beaux-Arts de Boston (1977-1981) souligne sa capacité à s'intégrer dans un ensemble bâti, le complexe néo-classique de Guy Lowell. Le trait d'union avec ce dernier sera le matériau, le granit de l'île de Deer qu'avait choisi Lowell.

– La bibliothèque J.F. Kennedy, Dorchester (1965-1979) lui a permis d'expérimenter des mégastructures métalliques dotées de murs-rideaux.

Si l'on a pu contester le recours au même parti *high-tech*, au voisinage des pavillons et des façades néo-Renaissance du Louvre, la construction phare de son projet, la maintenant fameuse pyramide, est magistralement réalisée : la structure métallique en acier inoxydable brille par la légèreté de ses fermes et de leurs



La place du Capitole, à Rome (Michel-Ange, à partir de 1537).



tirants, évocation de l'accastillage, précieux comme un bijou, des super bateaux de classe *Amérique*, et la transparence des quelque six cents losanges est parfaite.

Mais le plus réussi est sans doute le traitement des espaces intérieurs, les plafonds à caissons en béton architectonique brut (les coffrages ont été réalisés en pin de l'Orégon dont les veines impriment dans les parements un subtil graphisme), le dégagement des douves du Louvre médiéval et le couvrement des deux cours nord, devenues Cour Marly et Cour Puget par la dévolution de leur volume à la mise en valeur d'ensembles sculpturaux prestigieux et auparavant exposés aux intempéries de la Place de la Concorde ou dispersés.

Si la plupart des grands architectes, continuateurs du Grand Dessein d'Henri IV, comme on l'a déjà remarqué, s'étaient contentés de faire du pastiche, le dernier en date a rompu cette tradition.

D'aucuns le déplorent, on peut néanmoins admettre que par ce nouvel ancrage du Louvre dans la modernité, c'est la grande aventure muséale, souvent empoussiérée, qui, elle-même, se pare de cette modernité¹².

Sculpture publique et paysage urbain

La statuaire a toujours eu pour rôle la représentation d'un pouvoir, le plus souvent incarné dans une personne parfois investie d'une surnature divine. La coutume égyptienne des usurpations de statues confirme l'importance qu'elles revêtaient pour l'affirmation du pouvoir temporel et divin du pharaon. Plus près de nous, la répétition des monogrammes royaux et des effigies d'un Louis XIV nous rappelle ce phénomène dont l'impact était proportionnel au prestige du monument d'accueil du symbole royal.

L'importance de ces effigies était d'autant plus grande que jusqu'à l'avènement de l'imprimerie puis des machines à mouler, les figures sculptées ou gravées étaient rares. Victor Hugo a parfaitement analysé cette importance de l'architecture, notamment gothique, en tant que livre d'images. « Ainsi, durant les six mille premières années du monde, depuis la pagode la plus immémoriale de l'Hindoustan jusqu'à la cathédrale de Cologne, l'architecture a été la grande écriture du genre humain. »¹³

Parmi les exemples célèbres, évoquons celui de la Place du Capitole à Rome où Michel-Ange, à partir de la simple tâche de conception du socle du Marc-Aurèle antique, en vint à remodeler toute la place ainsi que l'architecture de ses édifices. « L'homme qui a dessiné la Place du Capitole n'a pas conçu ses plans comme un géomètre, mais comme un sculpteur qui fait un travail plastique à partir de ses idées. La Place a un devant et un derrière exactement comme la statue équestre avec laquelle elle s'identifie. Les bâtiments ressemblent à la statue qui allie si admirablement tension et calme monumental. »¹⁴

Le devoir d'embellir la cité était bien compris par deux des figures emblématiques de la Renaissance, Léonard de Vinci et Michel-Ange, comme un art total,

12. Dans un texte à paraître (*Les architectures signifiantes en synergie avec la médiation muséale*, Cahiers de l'université de Lille III, 1999), ce contexte interprétatif est effectivement convoqué pour construire l'élucidation du sens des deux nouveaux espaces du Louvre, l'atrium d'accueil créé autour de la pyramide, et l'espace muséographique de la cour Marly.

13. Hugo V., *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gosselin, 1831. Réed. Paris, Garnier, 1967, p. 212.

14. Rasmussen S. E., *Villes et architecture*, trad., Paris, L'Équerre, 1984, p. 44. Voir aussi Sitte C., *Der Städtebau*, 1889, trad., *L'art de bâtir les villes*, Paris, L'Équerre, 1980.

synthèse spatiale et urbaine de tous les arts. Au XVI^e siècle, cette fusion art-architecture-urbanisme est manifeste chez de nombreux acteurs.

Et pour certains historiens, par exemple S. Giedion, « l'un des secrets du haut degré de perfection des œuvres d'art de la Renaissance est qu'elles n'ont pas été créées dans les limites d'une spécialisation. [...] Michel-Ange a montré à la fin de la Renaissance avec la Place du Capitole, comment on pouvait résoudre l'agencement dans l'espace de grands volumes, par un équilibre parfait de masses soigneusement calculées. »¹⁵

Dans le mouvement de l'architecture moderne, on constate aussi cette interpénétration entre architecture/urbanisme et art/beaux-arts, aussi bien dans le *Bauhaus* (avec W. Gropius, J. Itten, L. Mies Van der Rohe, etc.) qu'à *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier et d'A. Ozenfant, sans oublier l'œuvre scénographique de Robert Mallet-Stevens¹⁶.

Le renouveau de l'art urbain et de la sculpture publique

Le programme des œuvres de plein air de La Défense est exemplaire de cette volonté de resémantisation des espaces urbains. Il marque le renouveau de la sculpture publique en France au même titre que le Musée de sculpture en plein air du quai Saint-Bernard à Paris. Ce dernier est plus autonome par rapport au quartier, même s'il contribue maintenant, grâce à la présence de l'IMA, à forger une autre identité que celle induite par les « rigoureux » alignements des façades de la Faculté des sciences, édifiées dans les années soixante sur un site que l'on a complètement vidé de tout souvenir de ses halles aux vins.

Cette renaissance a été facilitée par l'instauration en 1951 du « 1 % décoration » qui oblige tout maître d'ouvrage d'un programme immobilier à consacrer cette fraction à la réalisation d'une œuvre d'art originale sous la responsabilité de l'architecte concepteur du programme. Le législateur a ainsi rendu possible l'intégration de sculptures contemporaines dans les espaces publics de nombreux sites urbains.

Plus de soixante œuvres de plasticiens contemporains ont été implantées sur les parvis des tours de La Défense ; l'ensemble constitue un exceptionnel musée de la sculpture publique actuelle dans un site qui ne l'est pas moins. Évoquons la Fontaine monumentale (1977) d'Agam, l'Araignée Rouge – stable de Calder (1974-1976)¹⁷, les deux personnages fantastiques de Miró (1980), l'ensemble Utsurohi de Miyawaki (1989), la sculpture lumineuse de Takis (1986) et la Place des Degrés de Kowalski (1989).

Ces œuvres participent grandement à la diversité sémantique d'un site qui était auparavant caractérisé par une certaine unidimensionnalité, brillante certes,



La Défense et L'Araignée rouge, Calder, 1974-76.

mais qui marquait l'image de La Défense d'une certaine froideur. La Grande Arche, procède aussi de cette volonté de resémantisation du site.

Grands travaux et resémantisation du paysage urbain

La Grande Arche de La Défense constitue plus une évolution qu'une variation sur le thème de l'arc antique. Sauf peut-être dans certains projets de Boullée, l'accueil d'un programme immobilier aussi important qui s'ajoute à la millénaire fonction de porte triomphale, est une première. L'ambiguïté entre fonction symbolique et fonction d'usage, qui confère à cet édifice une valeur de manifeste.

Le texte, en vers libres, de l'architecte Otto Von Spreckelsen qui accompagnait son projet nous renseigne sur la forte intention de signifier de cette œuvre architecturale qui peut aussi être appréhendée comme une sculpture monumentale habitable. Il s'intitule *idée* :

Un cube ouvert
Une fenêtre sur le monde
Comme un point d'orgue provisoire sur l'avenue
Avec un regard sur l'avenir.

C'est un « Arc de Triomphe » moderne,
A la gloire du triomphe de l'humanité,

15. Giedion, 1990, op. cit. p. 56-57.

16. Son décor architectural pour *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier (1924), d'une intéressante facture moderne, a marqué l'histoire du cinéma.

17. L'achèvement de l'installation de cette importante œuvre pour le site de La Défense coïncide avec la mort de l'artiste américain, en 1976 à New York. Rappelons ses attaches avec la France, et plus particulièrement la Touraine puisqu'il implanta son atelier français à Saché.

C'est un symbole de l'espoir que dans le futur,
Les gens pourront se rencontrer librement...¹⁸

Cette prétention au symbolique, justifiée par la destination initiale de l'édifice : Carrefour international de la communication, est-elle confirmée par l'analyse sémiotique résumée ci-après ?

La problématique d'élucidation du sens

Dans quelques textes¹⁹, en introduction à notre propre itinéraire méthodologique, nous tentons une présentation des principales théories sémiotiques mais nous nous limitons à celles qui se sont intéressées au signe visuel et iconique.

Pour C.S. Peirce (1839-1914), ce n'est que quelque vingt années après sa mort qu'a débuté la publication des *Collected Papers* (1934-1935 pour les 6 premiers tomes ; 1958 pour les tomes VII et VIII ; des éditions critiques se poursuivent).

Quant au *Cours de linguistique générale*, c'est deux ans après sa mort que deux auditeurs (Bailly & Secheyne, 1915) rassemblèrent leurs notes à partir des cours oraux de F. de Saussure (1857-1913).

Un énoncé (verbal, textuel... etc.) ou une configuration visuelle (graphique ou infographique, picturale, spatiale, etc.) sont constituées en signes et deviennent le matériel signifiant d'une situation de communication, explicite ou implicite ; ils relèvent du *plan de l'expression* ou de la matérialité du signe.

Un processus analytique transforme ce signe initial ou brut en signifié ou interprétant. Il relève du *plan du contenu* et permet d'aboutir à une signification, état de conscience avant tout ; elle peut se traduire par un nouvel énoncé, un discours d'interprétation, ou un code de *lecture* ou *décryptage*.

Alors que ce processus interprétatif est dyadique dans les sémiotiques d'inspiration saussurienne, une étape intermédiaire le transforme en opération triadique dans la théorie peircienne : « Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet. »²⁰

Les procédures interprétatives de La Grande Arche²¹

Notre méthodologie et la mise en œuvre de procédures interprétatives peirciennes pour la Grande Arche de La Défense se situent dans une perspective d'appréhension relativement objective du corpus de l'ar-

chitecture contemporaine, notamment monumentale, qui contribue à resémantiser le paysage urbain. Les raisonnements hypothético-déductifs mis en œuvre sont presque tous de strictes opérations d'homologation scientifique en accord avec les notions de méta-sémiotiques ou de sémiotiques scientifiques au sens de Hjelmslev (1971 : 169).

Au niveau d'explicitation choisi qui est donc celui d'une élucidation sémiotique formelle et sans subjectivité, ce sont cinq graphes qui vont nous permettre d'aborder la Grande Arche et de formaliser le discours interprétatif suivant :

« Arche ou portique monumental à ébrasement, découpant un vaste vide qui est le support d'une symbolique de la lumière. L'aspect mégalithique est renforcé par des parois d'une grande simplicité, mais d'un matériau précieux, le marbre blanc poli, renforçant l'effet de profondeur. Un nuage suspendu crée un contraste : souple/aspect immuable. Les tours d'ascenseurs à pylône d'une grande légèreté sont dotés de cabines transparentes et ovoïdes d'une grande recherche plastique. »

Envisager l'examen des connotations qu'un tel édifice ne peut manquer de susciter, doit plutôt être conduit *a posteriori*, en utilisant par exemple les interprétants mis au jour par les graphes d'analyse de la forme architecturale. Ce qui aurait pu rester lettre morte est en fait magistralement réalisé par ce portique qui, tout en innovant par le gigantisme (cube de 112 mètres de côté), les prouesses techniques, les formes architectoniques, traduit une transposition du motif de l'ébrasement et de sa symbolique. Un interprétant dynamique a permis de rappeler que dans les baies et les porches romans et gothiques, l'ébrasement permet le maximum d'entrée de lumière pour une largeur donnée. De plus, ce même motif est reproduit à l'infini dans les baies avec l'utilisation, pour le partitionnement des vitrages de chaque baie, d'une croisée de meneaux rappelant les croisées médiévales en bois ou en pierre. La pureté formelle de la conception est soulignée par les matériaux de parement des parois du cube : marbre blanc et verre.

Ce ressourcement à l'esthétique médiévale est d'autant plus intéressant qu'il va beaucoup plus loin que certaines des recettes néo-classiques et post-modernes. C'est aussi avec l'architecture égyptienne qu'une filiation

18. Von Spreckelsen J. O., *Rendu du concours de la Tête Défense*, 1982.

19. Sanson P., « Lecture et structuration des représentations de l'espace », in *L'homme et ses signes*, Berlin, Mouton, 1992. Sanson P., *Systèmes d'information iconique des espaces habités*, Thèse H.D.R., Paris, thèse d'habilitation, E.H.E.S.S., 1994 ; extraits en cours de publication.

20. Peirce – 2.228, trad. et com. par G. Deledalle (Peirce, 1978 : 121).

21. Cf. (Sanson, 1998a) pour la mise en œuvre de nos procédures interprétatives de La Grande Arche.

indirecte peut être dénotée. Du point de vue de la fonction on peut évoquer les portes monumentales qu'étaient les *pylônes* (Edfou, Karnak, etc.), du point de vue de la puissance mégalithique, on songe, bien évidemment, aux pyramides dont la symbolique est elle, presque inversée : dissimulant un centre vital secret alors que l'arche se veut être transparence, passage absolu.

Méditation concrète sur les pouvoirs de communication et de signification de l'architecture, la Grande Arche de Johan Otto Von Spreckelsen réalise une synthèse entre l'héritage des formes et la nécessaire création contemporaine ; elle retrouve cette tension et cette ambiguïté, fréquente entre les œuvres architecturales et la sculpture monumentale.

Le programme initial ambitieux d'implantation du Carrefour international de la communication fut réduit à une peau de chagrin, faute de trouver des financements. Les volumes des deux piliers ont été remplis par de simples bureaux. L'architecte ne survécut que quelques mois à sa démission (juillet 1986) et s'éteignit en mars 1987.

Le statut de l'opéra de Sydney est comparable à celui de la Grande Arche de La Défense²². Ce sont des monuments dont l'originalité a été saluée par la presse internationale, des monuments exprimant une part de l'identité des paysages urbains de Sydney et de Paris et attirant les visiteurs.

Du jardin classique à la sculpture-environnement

Le jardin classique est souvent requis pour compléter l'implantation dans le paysage d'un ensemble architectural. Il transforme le végétal en un matériau architectural au même titre que la pierre, la brique, etc. On lui associe souvent l'eau, statique et lumineuse, des bassins à effet miroir, ou dynamique des fontaines jaillissantes intégrées à des sculptures monumentales figuratives ainsi qu'à des compositions en rocaïlle évoquant l'eau vive des sources montagneuses.

Une curieuse correspondance est manifestée par la répétition des rinceaux, multipliés à la Renaissance sur les frises ou les pilastres, dont les courbes gracieuses sont transposées à une grande échelle et taillées dans des buis ou des fusains qui perdent presque leur réalité naturelle de végétal. Cette caractéristique souligne un de leurs rôles qui est d'offrir des espaces de transition entre les espaces bâtis et un parc construit pour évoquer le paysage naturel, rural et forestier.

On ne saurait imaginer les parcs de Versailles ou de Vaux-Le-Vicomte sans les châteaux dont ils constituent l'environnement spatial et végétal. Les jardins romantiques tels le parc Jean-Jacques Rousseau d'Ermenonville, le parc de La Garenne-Lemot de Clisson ou le parc du château de Ferrières deviennent beaucoup plus autonomes par rapport aux bâtiments qu'ils accompagnent.

À part les folies, fabriques et autres nymphées qui ponctuent parfois leurs espaces, ces jardins prétendent à une nature re-naturée ; l'action sur la nature vierge, souvent aussi importante que dans le cas du jardin classique, est mise au service d'une telle volonté de recréation.

Le créateur d'Ermenonville, René-Louis de Girardin, protecteur de Jean-Jacques Rousseau, définit ce qu'il entend par la composition des paysages : « si la nature mutilée et circonscrite est triste et ennuyeuse, la nature vague et confuse n'offre qu'un pays insipide ; et la nature difforme n'est qu'un monstre ; ce n'est qu'en la choisissant avec goût, qu'on peut trouver ce qu'on a voulu chercher : le véritable effet de paysages intéressants. »²³

La recherche des paysages naturels d'une qualité esthétique certaine passe par leur connaissance et leur étude. Cette démarche de Girardin est bien aussi celle d'un Viollet-Le-Duc ; plus confidentielle que son œuvre de réhabilitation de l'architecture romane et gothique, elle procède de la même méthode d'analyse graphique. Elle est attestée par ses nombreux dessins et aquarelles de sites montagneux, Mont-Blanc notamment, que l'on a redécouverts dernièrement²⁴

Elle préfigure le mouvement de préservation écologique des sites naturels, mais aussi l'exigence d'écologie urbaine que la ville contemporaine essaie de prendre en compte après les cités-jardins anglaises et françaises et les Villes nouvelles de la région parisienne.

La réinvention de la sculpture publique

C'est aussi dans la mouvance environnementale qu'il faut replacer les racines du *Land Art*. De ce mouvement esthétique né aux États-Unis à la fin des années soixante qui favorise un retour quasi mystique à la nature, en réaction contre un certain délire technologique, nous ne retiendrons ici que les *Earthworks* : œuvres construites à partir du paysage sur de très grandes échelles outre Atlantique.

Les lignes blanches dans le désert du Nevada de Walter de Maria ont popularisé ce courant de l'art contemporain au même titre que les voilages éphémères de Christo qui ont au moins réussi à faire sortir l'art des sanctuaires élitistes, le temps de l'événement. Introduits en France juste après le choc intellectuel de Mai 68, les tenants de ce mouvement participent bien à une prise

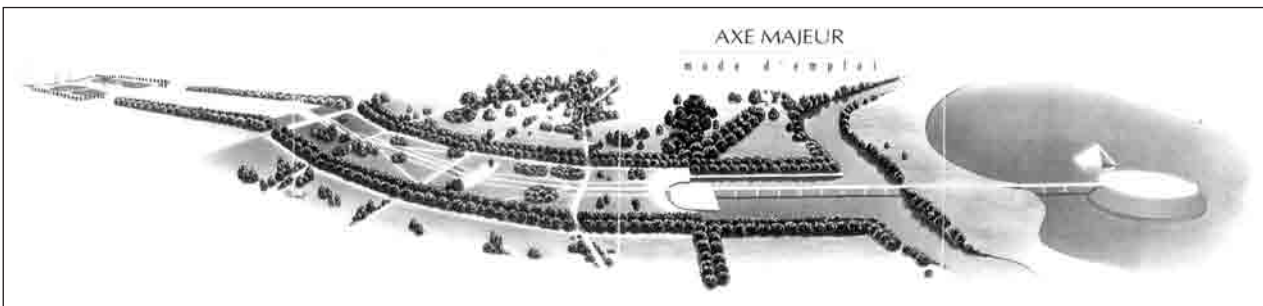
22. Dans *Le rôle de l'information et la communication dans la création de l'identité urbaine*, Buenos-Aires, Universidad De Palermo, 1997, nous montrons comment des bâtiments, des compositions urbaines, se voient attribuer à nouveau un statut de media permanent.

23. Girardin (de) R.-L., *De la composition des paysages*, Genève, Delaguette, 1777. Rééd., Paris, Champ vallon, 1992, p. 20.

24. Catalogue de l'exposition « Viollet-Le-Duc et la montagne », Paris, CNMHS, 1993.



Cergy : l'axe majeur au cœur de l'architecture de Bofill ; ci-dessous, l'Axe Majeur de Dani Karavan plan d'ensemble.



de conscience écologique de notre environnement puisque R. Morris proposait la réhabilitation des terrains qui avaient pu souffrir de l'usage industriel.

« On découvrait alors une génération d'artistes qui travaillaient directement sur le paysage, considérant la nature comme support d'une expérience artistique, mais qui étaient doués, sur le plan formel, de qualités évidentes auxquelles se joignait souvent une conception romantique de la nature. »²⁵

L'importance de ces conceptions esthétiques a été confirmée par l'exposition « L'art renouvelle la Ville » qui, après avoir été présentée avec succès au Japon, l'a été à l'automne 1992 au Musée des monuments français.

L'Axe Majeur de Dani Karavan à Cergy-Pontoise

Plus que dans les autres villes nouvelles, à Cergy-Pontoise, la sculpture monumentale a été convoquée pour conférer une identité à la ville nouvelle²⁶.

« Conçu par l'Établissement Public d'Aménagement de Cergy-Pontoise, l'Axe Majeur, parcours urbain de trois kilomètres sculpté dans le paysage en direction de Paris, est un immense jardin à étagements successifs. Colonne vertébrale structurant l'urbanisme de la ville nouvelle, il est un lieu de vie autour duquel s'organisent les moments forts de l'agglomération.

L'Axe Majeur est né de la volonté d'une équipe d'urbanistes de conférer une identité à la ville nouvelle de Cergy-Pontoise, et de la sensibilité d'un artiste désireux d'exprimer dans la beauté grandiose d'un site, la marque universelle de l'homme.

Choisi pour organiser et aménager cet espace, le sculpteur Dani Karavan a retenu le nombre 12. Douze stations rythment le parcours de l'Axe Majeur...

25. *Encyclopaedia Universalis*, Thesaurus, Paris, E.U., 1989, p. 1949.

26. *L'Axe Majeur de Cergy-Pontoise*, EPA-CP — Etablissement Public d'Aménagement de Cergy-Pontoise, 1992.

Lieu de promenade, de spectacle, de rencontre, l'axe Majeur est un lieu magique et fascinant. Chaque station est une invitation au voyage... »

Marquant le départ nord-ouest de l'axe, les deux premières des douze stations ont été conçues en concertation par Dani Karavan pour la stèle centrale, la Tour Belvédère, et par Ricardo Bofill pour la Place des Colonnes. A partir de deux représentations photographiques extraites d'une brochure diffusée par le Groupe central des Villes Nouvelles, nous avons réalisé une lecture sémiotique²⁷ dont nous extrayons quelques conclusions des procédures interprétatives.

L'objet dynamique global de la première représentation consiste en : « Deux corps de bâtiment à l'ordonnance de style dorique et avec ressaut encadrant une tour monumentale aux formes et à l'appareillage simples ; traitement paradoxal par recours à des vitrages et à un parement d'apparence classique, en fait, pastiche par sa réalité de placage moulé ». L'objet dynamique global de la deuxième représentation : « Place en hémicycle composée de façon noble et grandiose, mais d'une monumentalité très institutionnelle, avec colonnade classique et ordonnance de style dorique au traitement paradoxal par recours à des vitrages modernes et à un parement moulé, pouvant confiner au pastiche. »

La troisième station, le *parc des impressionnistes* est hautement symbolique : un verger semblable à ceux que peignaient les impressionnistes dans la vallée de l'Oise.

L'esplanade de Paris multiplie les symboles, par exemple, les pavés de la cour Napoléon, lien supplémentaire de l'axe Majeur avec l'axe historique de Paris, douze colonnes marquent le partenariat entre la Ville Nouvelle et les entreprises qui s'y sont installées. Chaque colonne évoque explicitement une des entreprises partenaires — sa raison sociale est gravée dans la pierre moulée ; enfin leur disposition, en portique, rappelle l'arc de triomphe du Carrousel.

Viennent ensuite, *la terrasse, les Jardins des Droits de l'Homme – Pierre Mendès-France* (inaugurés très médiatiquement par le Président de la République, le 18 octobre 1990), *l'Amphithéâtre, la scène* (l'ensemble formant un lieu spectacle relié à un autre lieu symbolique : la maison de Gérard Philipe), *la Passerelle, l'Île Astronomique, la Pyramide et le Carrefour de Hamm*. Cette dernière station est aussi le point d'aboutissement du parcours lumineux de l'axe, l'endroit où le rayon laser disparaîtra.

À l'occasion des réalisations partielles de cet immense jardin, des opérations de communication ont valorisé la portée sans précédent de l'axe Majeur et sa part dans l'identité de Cergy-Pontoise.

Pour une maîtrise sémantique du paysage urbain

Une analyse de la crise française des villes et des banlieues montrerait qu'une part importante des problèmes sont des problèmes de signification et qu'il est urgent de procéder à un abord systématique de l'espace habité au moyen des possibilités sémiotiques d'appréhension du sens. Depuis plusieurs années, les abords et les entrées des agglomérations ont cristallisé des atteintes à leur identité visuelle, donc à ce qui constituait aussi bien pour l'habitant que pour le voyageur leur identité de ville ou village.

Il convient de rendre hommage à des travaux importants et précurseurs dans cet objectif de maîtrise sémantique des paysages urbains. Comme souvent, une forte prise de conscience a pris corps par l'analyse de ce qui apparaissait comme une sorte de pathologie de la ville, de sa banlieue et de l'acte de bâtir. Georges Doyon & Robert Hubrecht pouvaient écrire en 1939 :

« Nos banlieues constitueront, hélas ! l'essentiel de l'œuvre bâtie que nous laisserons, tant à cause de leurs étendues que de leur nombre. Elles forment un véritable répertoire de tous les exemples d'erreurs dont la réunion fait le mauvais goût : platitude, faux airs de luxe, caractère frelaté de chaque détail. Ces fautes, individuelles ou collectives, aboutissent à un chaos, véritable crime, commis aux portes de nos villes... »

« Construire, c'est trouver des solutions à un problème précis... c'est aussi créer des volumes qui s'ajoutent au paysage. Encore faut-il que la discipline à laquelle obéit le constructeur tienne compte du site. » (Doyon & Hubrecht 1939 : VII)

La valeur exemplaire du Grand Louvre, de La Grande Arche et de l'axe Majeur de Cergy-Pontoise se retrouve dans des expériences similaires de création, d'implantation dans de nombreuses villes, de monuments ou d'aménagement chargés de sens ; citons Le Carré d'Art de Nîmes et Le Vinci de Tours.

Plus que jamais les œuvres plastiques ont partie liée avec l'architecture et l'art des jardins pour resémantiser notre environnement. Et c'est bien l'association de tous les modes de production des formes qui influencera le sens du paysage urbain et son devenir.

Pascal Sanson

27. Sanson, Pascal, « Lecture et structuration des représentations de l'espace », in *L'Homme et ses Signes*, actes du IV^e Congrès A.I.S., Barcelone, Berlin, Mouton de Gruyter, 1992. Texte complété par « Représentation et lecture de l'espace », in *visio : Représentation et cognition, Revue de l'AISS*, Québec, Celat-Université, Laval, 1996.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- Ackerman J. S., *L'architecture de Michel-Ange*, Paris, Macula, 1991.
- Androuet Du Cerceau, *Les Plus Excellents Bâtiments de France, 1576-1579*. Edition contemporaine : présentation et commentaires par David Thomson, Paris, Sand & Conti, 1988.
- Ansary P. & Schoonbrodt R., *Penser la ville*, Bruxelles, AAM, 1989.
- Argan G. C., *Projet et destin – Art, architecture, urbanisme, 1930-1964* ; r. fr., Paris, Éditions de la Passion, 1993.
- L'histoire de l'art et la ville*, Editore Riuniti, 1983 ; tr. fr., Paris, Éditions de la Passion, 1995.
- Barthes R., *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
- Bergeron L., Roncayolo M. & al., *Paris : genèse d'un paysage*, Paris, Picard, 1989.
- Chastel A., *Architecture et patrimoine*, Paris, Imp. Nationale, 1994.
- Choay F., Banham R., Baird G., Van Eyck A., Frampton K., Rykwert J., Silver N., *Le sens de la ville*, Paris, Seuil, 1972.
- Communications*, Paris, EHESS-Seuil, 1964, n° 4, « Recherches sémiologiques », 1970 ; n° 15, « L'analyse des images », 1977 ; n° 27, « Sémiotique de l'espace », 1978, n° 29, « Images et culture », 1981, n° 34, « Les ordres de la figuration », 1985, n° 41, « L'espace perdu et le temps retrouvé ».
- Damian H. & Raynaud J.-P., dir., *Les symboles du lieu – L'habitation de l'homme*, Paris, l'Herne, 1983.
- Dethier J. & Guiheux A., (dir.), *La ville – art et architecture en Europe – 1870 à 1993*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.
- Doyon G. & Hubrecht R., *Architecture rurale et bourgeoise en France*, Paris, Vincent & Cie, 1941, 1979.
- Duby G., Roncayolo M. (dir.), *Histoire de la France urbaine*, 5 tomes, Paris, Seuil, 1980-1985.
- Eco U., *La structure absente*, Trad. par U. Esposito-Torignani, Paris, Mercure de France, 1972.
- Faux M., (dir.) et al., *L'art dans la ville*, Genève, Skira, 1990.
- Franccastel P., *Art et technique*, Paris, Gallimard-Tel, 1988.
- Giedion S., *Espace, temps, architecture*, Paris, Denoël, 1990.
- Goudineau C., « Le paysage urbain », in *Histoire de la France urbaine*, tome I, Paris, Seuil, 1980.
- Gracq J., *La forme d'une ville*, Paris, José-Corti, 1990.
- Grégotti V., *Le territoire de l'architecture*, Trad. franç., Paris, L'Équerre, 1982.
- Hjelmslev L., *Prolégomènes à une théorie du langage*, (Copenhague, 1943) ; tr. fr., Paris, Minuit, 1971.
- Kœnig G. K., *Architettura e comunicazione*, Florence, Fiorentina, 1974.
- Krier R., *L'espace de la ville*, Bruxelles, AAM, 1980.
- Laborit H., *L'Homme et la ville*, Paris, Flammarion, 1972.
- Lamizet B. & Sanson P. I. (dir.), *Les langages de la ville*, Marseille, Parenthèses, 1997.
- Lenclos J.-Ph. & D., *Les couleurs de la France*, Paris, Moniteur, 1989.
- Lynch K., *L'image de la cité*, 1960 ; tr. fr., Paris, Dunod, 1976.
- Mumford L., *La cité à travers l'histoire*, tr. fr., Paris, Seuil, 1964.
- Muret, J.-P., (préfacé par F. Barré) *La ville comme paysage*, Paris, CRRU, 1980.
- Norberg-Schulz C., *La signification dans l'architecture occidentale*, Bruxelles, Mardaga, 1977 ; *Genius loci*, 1979 ; tr. fr., Bruxelles, Mardaga, 1981 ; *Habiter*, 1984 ; trad. franç., Paris, Electra-Moniteur, 1985 ; *L'art du lieu*, Milan, Skira, 1996 ; trad. franç., Paris, Moniteur, 1997.
- Pare R., *Photographie et architecture*, Bruxelles, Mardaga, 1984.
- Peirce C.-S., *Écrits sur le signe*, Trad. et com. par G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978.
- Pérouse de Montclos J.-M., dir., *Architecture – Méthode et vocabulaire*, Paris, Imp. Nationale, 1972.
- Histoire de l'architecture française de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Menges, 1989.
- Rasmussen S. E., *Villes et architecture*, trad., Paris, L'Équerre, 1984.
- Roncayolo M., *La Ville et ses territoires*, Paris, Folio, 1990 ; *Marseille – Les territoires du temps*, Paris, Éd. locales de France, 1996.
- Rossi A., *L'architecture de la ville*, Paris, L'Équerre, 1981.
- Sansot P., *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1984.
- Sitte C., *L'art de bâtir les villes*, 1889, trad., Paris, L'Équerre, 1980.

Pascal Sanson est professeur à l'université de la Sorbonne-nouvelle, Paris III. Il est l'auteur de nombreux articles sur la sémiotique de l'espace dont : « Lecture et structuration des représentations de l'espace », in *L'homme et ses signes*, Berlin, Mouton, 1992 ; « Fonction esthétique et polysémie urbaine », in *La ville au menu*, Tours, Eidos n° 9-10, 1995 ; « Approches sémio-informatiques des données iconiques », in *Villes en projet(s)*, Bordeaux, Cesurb, 1996a ; « Information architecturale et urbaine », in *Les langages de la ville*, Marseille, Parenthèses, 1997 ; « Redécouverte du sens et resémantisation de l'espace habité », in *Actes du IIIe Congrès AISV/IAVS*, Presse Universitaire de Timisoara, Roumanie, 1998a ; « Information et communication : médiateurs privilégiés de l'identité urbaine », in *Medias et villes*, CEHVI (Centre d'histoire de la ville moderne et contemporaine), Tours, Univ. Fr. Rabelais, 1999 ; « Le paysage architectural et urbain comme media permanent », in *Actes du VIe Congrès de l'AIS*, (dir. et éditeur : A. Gimarte-Welsh), Mexico, 1999 (version CD ROM – version papier à paraître).