



Article publié dans Articulo – Journal de sciences humaines, 2009, Hors-série n°2 « *Esthétiques et pratiques des paysages urbains* » sous la dir. de Laurent Matthey et de Jérôme Meizoz : <http://articulo.revues.org/index1153.html>

## **Eléments pour une symptomatologie des ambiances urbaines. L'exemple de Venise, à la lumière de Ruskin et de Proust.**

Par Olivier Labussière<sup>[1]</sup>

*Version auteur*

### **Résumé**

Cet article participe aux débats actuels qui entourent la notion d'ambiance urbaine en tentant de cerner sa nature générative ; ce qui constituerait un moyen de la distinguer d'une demande sociale croissante pour des atmosphères conditionnées (supermarché, métro,...) davantage sous-tendues par une vision instrumentale de la relation homme – milieu. Attentif à la pensée de Gilles Deleuze, il réinvestit l'idée que la perception comme activité de connaissance est sous-tendue par un mode de compréhension esthétique : la recognition prend appui sur un sensible qui peut à tout moment lui échapper et engager une saisie du milieu urbain selon une direction qui n'est plus conceptuelle. Nous caractérisons ce processus grâce aux notions de mesure et de rythme, en arguant du fait qu'à tous moments le rythme peut échapper à la mesure et alimenter une perception qui n'est plus constituante et formelle mais proliférante et pré-formelle. Ces catégories (mesure et rythme) nous permettent de décrire et d'analyser des processus d'éclatement de la synthèse perceptive, correspondant par hypothèse à une saisie du milieu urbain d'après ses ambiances et ses allures plutôt que par ses formes et ses structures. L'ambiance urbaine n'est donc pas un donné : elle n'appartient ni au sujet, ni à l'objet mais elle se singularise par l'émergence d'un impensable du sensible dans la pensée. A ce niveau, l'urbain ne livre pas de significations explicites mais les signes d'une réalité complexe, non directement intelligible, dont il reste à inventer les codes pour s'en saisir. En suivant Ruskin puis Proust à Venise, il s'agit de caractériser une ambiance urbaine par les signes qu'elle offre à l'expérience, d'en faire la symptomatologie. Ceci nous permet d'ouvrir une discussion avec des approches phénoménologiques de l'ambiance urbaine et de la façon dont elles parviennent à se saisir des problématiques liées à la multiplicité, à la nouveauté et au devenir.

### **Mots-clés**

Ambiance urbaine ; mesure ; rythme ; trace ; signe ; symptomatologie ; Ruskin ; Proust.

## Introduction

La notion d'ambiance urbaine a longtemps eu une existence diffuse dans le discours géographique. Pour ne parler que du siècle dernier, certains géographes urbains comme Raoul Blanchard laissaient parfois échapper de leurs descriptions des effets d'ambiance, à l'image du quartier rive droite à Grenoble dont il rapporte l'atmosphère méditerranéenne (Blanchard, 1938 : 139). Mais difficilement saisissable, la notion connaît une existence marginale au point d'être parfois rangée dans les données climatiques. C'est par exemple le cas de Maximilien Sorre (1952), lequel décrit les données atmosphériques locales puis la façon dont l'agencement des rues et des places génère des micro-climats pour enfin présenter les « *éléments sociaux de l'ambiance* » (*Ibid.* : 391). Dans la période contemporaine, d'autres géographes, comme Julien Gracq (1985) ont investi la ville et ses ambiances par l'écriture pour rapporter ce qu'elle produit chez le sujet, ou bien se sont saisis de la ville à travers la littérature (Tissier, 1992 ; Chevalier, 1993 ; Brosseau, 1996) dans un dialogue qui s'est progressivement tissé avec les pratiques habitantes (Matthey, 2008). En parallèle, la notion connaît un intérêt croissant dans le domaine du paysage où la prédominance des analyses culturelles s'accompagne de critiques visant à promouvoir, au-delà de l'approche visuelle et symbolique, des approches sensorielles en prise avec l'espace concret (Lassus, 1999). Une autre tendance, marquée par un regain d'intérêt pour la notion de *place* dans le monde anglo-saxon (Tuan, 1977 ; Entrikin, 1991 ; Massey, 1994) conduit à mettre en exergue les approches d'inspiration phénoménologiques attentives à l'entièreté du lieu pris sous l'aspect de ses atmosphères (Casey, 1993), sans fonder pour autant la notion d'ambiance.

C'est véritablement à la croisée de la sociologie urbaine et de l'architecture que celle-ci va trouver ses assises théoriques et opérationnelles les plus solides. Des voies de recherche fécondes sont alors ouvertes autour du projet architectural, de la conception des ambiances urbaines (sonores, lumineuses, olfactives) (Augoyard, 1995 ; Norberg-Schulz, 1997) et de la perception ordinaire en milieu urbain (Thibaud et Grosjean, 2001 ; Amphoux, Thibaud et Chelkoff, 2004). Ce champ de recherche, dont les avancées sont substantielles sur le plan analytique, peut être remis en perspective avec une demande sociale dont les motivations sont plus discutables. En mettant à l'index la culture des « *flacons, sprays et vaporisateurs* » (Michaud, 2003 : 167), Yves Michaud fustige l'hédonisme contemporain qui n'a pour autre but que d'instaurer des connivences faciles et de nous rendre dépendant d'une esthétisation permanente de l'expérience. Les ambiances urbaines n'échappent pas à cette instrumentalisation. Depuis l'air conditionné des supermarchés (Koolhaas et *al.*, 2000) jusqu'au *parfumage* des métros (Thiery, 2004), notre époque a le souci du contrôle et de la production à volonté de nos atmosphères quotidiennes. Ceci soulève des questionnements qui ne sont pas nouveaux mais qui posent avec acuité la question d'un rapport homme – milieu de plus en plus en proie à des techniques de conditionnement.

Si ces atmosphères sur mesures s'associent à nos expériences, il semble pourtant que la notion d'ambiance se singularise par sa nature générative, conçue de façon liminaire comme un point de vue inventif sur le milieu urbain. C'est la problématique que cet article va explorer en s'appuyant sur des options épistémologiques encore peu discutées en géographie<sup>[2]</sup>, liées à la pensée de Gilles Deleuze. Pour mettre à jour et discuter les principes constitutifs d'une ambiance, nous avons choisi de suivre Proust dans le récit de ses déambulations vénitienes. D'un point de vue conceptuel, nous reprenons la lecture de Gilles Deleuze (1964) selon laquelle *La Recherche* est avant tout l'apprentissage des signes, c'est-à-dire l'interprétation des symptômes d'une réalité multiple, non directement intelligible. En suivant Proust à Venise, il s'agit de caractériser une ambiance urbaine par les signes sensibles qu'elle offre à l'expérience, d'en faire la symptomatologie (Labussière, 2007).

Pour comprendre la façon dont Proust aborde Venise, il nous faut tout d'abord revenir à la motivation majeure de son voyage à la Cité des Doges<sup>[3]</sup> : l'œuvre de John Ruskin dont émane des ambiances urbaines exaltées, fruit d'une passion pour le détail architectural approché comme

une trace (i). Bien que fervent disciple du maître anglais, Proust s'en distingue par une recherche esthétique davantage orientée vers les signes, ce que nous thématisons sous la forme d'une expérience perceptive où le rythme s'émancipe de la mesure (ii). Cette visée analytique se prête à l'étude des ambiances vénitiennes rapportées par Proust (iii), à l'ouverture d'une discussion sur la notion d'ambiance urbaine (iv), puis à l'examen de sa nature générative (v).

### Passion du détail / détail d'une Passion : Venise, dans les pas de John Ruskin

Lorsqu'en mai 1900 Proust se rend à Venise avec sa mère, c'est en admirateur de l'œuvre de John Ruskin. *The stones of Venice* en main, ils visitent la basilique Saint-Marc à l'intérieur de laquelle ils en découvrent le commentaire « *pour la première fois [...] pendant une heure d'orage et d'obscurité* » (Proust, 2007 : 72). Cette lecture ruskinienne de Venise est d'autant plus forte que depuis un an environ, Proust s'emploie à traduire *The Bible of Amiens*, l'une des œuvres tardives du célèbre peintre et critique d'art londonien.

John Ruskin vient de disparaître dans les premiers jours du siècle naissant. Son œuvre commence à avoir un rayonnement considérable en France et dans le monde. Issu d'une famille anglicane et prospère, cet homme aux convictions religieuses et morales extrêmement affirmées aura sa vie durant voyagé en Europe à la découverte d'un monde qu'il interprète comme le signe du divin. Parus entre 1851 et 1853, les trois volumes de *The stones of Venice* constituent l'une des œuvres majeures de John Ruskin. Vouée à l'architecture de la cité lagunaire, celle-ci n'a rien d'un guide de voyage : c'est le fruit d'un travail laborieux mené par un jeune homme qui n'a pas encore trente ans. D'aucuns diront que cette somme sur Venise, parfois mise au ban pour sa lecture fastidieuse, n'a pas non plus la valeur d'un traité architectural. « *Il s'agit d'un "catalogue irraisonné" des connaissances du jeune Ruskin en architecture* » (Ruskin, 1983 : ix) avertit Jean-Claude Garcias dans son introduction.

Par ses observations minutieuses, Ruskin dévoile une lecture du monde où les sentiments esthétique et religieux vont de pair. C'est une « *religion de la beauté* » selon les mots de De la Sizeranne (1897) ou bien encore « *a theocentric system of aesthetics* » selon Landow (1971)<sup>[4]</sup>. A Venise, le précis d'architecture a en même temps valeur de sermon. Si ce côté foisonnant peut décourager, il introduit pourtant à une intelligence très particulière qui ne cesse de passer dans le particulier pour regagner le général. C'est cette intelligence là que nous souhaiterions caractériser pour avancer dans la définition de notre problématique. Différents procédés permettent à Ruskin d'ouvrir l'expérience de l'urbain à une dimension sacrée : l'attention pour les détails architecturaux, leur mise en relation et leur mise en série.

Au commencement, il faut suivre Proust, lorsque celui-ci décèle chez le maître anglais une « *faculté [à] s'extasier devant un objet que personne n'aurait remarqué* » (Proust, 2007 : xxvii) : « *dans une étude sur Saint-Marc, [Ruskin ne pouvait] décrire aucune des parties importantes de Saint-Marc, et consacrer de nombreuses pages à la décoration d'un bas-relief qu'on ne remarque jamais, qu'on distingue difficilement, et qui est d'ailleurs sans intérêt* ». Cette obsession du détail est une entrée importante pour analyser la façon dont Ruskin rend compte des ambiances de Venise. Cela débute avec un travail de l'œil, une façon de faire circuler le regard qui n'est pas tenue par les formes urbaines. Ruskin promène ses yeux avec un « *fétichisme de la surface, de l'incrustation* » et paraît « *ne s'intéresser ni aux proportions, ni à la structure et aux masses* » (Garcias in Ruskin, 1983 : xv). Ce regard surfacique n'est pas un simple survol. L'auteur développe une écoute toute entière dévolue à l'accessoire. Cette écoute repose sur une enquête minutieuse où le travail de l'œil s'accompagne d'études, de relevés, de dessins<sup>[5]</sup>. Ruskin n'imagine pas la beauté d'un lieu mais il s'en saisit par l'observation du lieu tel qu'en sa nature. En cela, son esthétique n'est pas sensualiste : la beauté n'est pas là pour satisfaire les sens. Il approche les détails architecturaux à la manière d'un naturaliste : « *dans une même planche, vous pourrez voir un même motif d'architecture, tel qu'il est traité à Lisieux, à Bayeux, à Vérone et à Padoue, comme s'il s'agissait de variétés d'une même espèce de papillons sous différents cieux* » (Proust, 2007 : 58).

Ce goût pour le détail ne traduit pas une lecture analytique et froide. Ruskin sait capturer les détails : détacher la branche de l'arbre, saisir l'aile sans l'oiseau, étudier une pierre plutôt que l'édifice. Ce travail de désindexation ne doit pas tromper : le détail n'est isolé qu'en apparence. A Venise, Ruskin déploie ses observations architecturales au sein d'un jeu relationnel touchant à différents registres. Tout d'abord, celui de l'expérience. Jamais, précise Proust, « *ces pierres qu'il a tant aimées ne deviennent pour lui des exemples abstraits. Sur chaque pierre vous voyez la nuance de l'heure unie à la couleur des siècles* » (Proust, 2007 : 58). La restitution, par le dessin et la peinture, de la dimension de l'émotion vécue confère à la pierre le véritable statut d'un matériau affecté. Ces ramifications ont aussi une dimension géographique : Ruskin met le détail architectural en rapport avec la configuration d'un territoire, des matériaux dont disposaient les bâtisseurs et de leurs circuits d'approvisionnement. Ces ramifications, encore, ont une dimension sociale. Le meilleur exemple de cela est sans doute la théorie ruskinienne de l'*Ouvrier heureux* consistant à lire le matériau en fonction des conditions du faire et de la satisfaction morale de l'artisan. En égrenant l'architecture par ses détails, Ruskin introduit à une vitalité insoupçonnée de l'urbain. La matière n'est pas figée. Elle s'inscrit dans un jeu relationnel étonnamment vaste et ouvert qui dépasse l'analyse formelle.

Ruskin donne également vie à la matière par la façon dont il collectionne les détails entre eux. Cette mise en série produit des descriptions qui sont de véritables visions d'architecture, comme en témoigne cette description de Saint-Marc : « *autour des portails se dressent des piliers de pierres mélangées : jaspe, porphyre, serpentine vert foncé tachetée de neige [...] leurs chapiteaux sont décorés de riches enlacements d'herbes nouées, de feuilles d'acanthé et de vigne, de signes mystiques ayant la croix pour base. Au-dessus, dans les archivoltés, se mêlent le ciel et la vie [...] encore plus haut, au centre, s'élève un autre sommet d'arceaux blancs bordés de fleurs écarlates* » (Ruskin, 1983 : 61). Dans ces descriptions architecturales, l'ambition n'est pas du côté de la classification : Ruskin ne minimise pas les différences pour isoler des types généraux mais il constitue au contraire des séries qui intensifient les détails. Porter la différence à un plus haut degré est précisément le moyen qui permettra de faire sentir cette variation infinie des détails comme expression d'une présence divine<sup>[6]</sup>. En ce sens, Ruskin produit un travail de désindexation / réindexation, où le détail est à la fois sublimé puis remis à contribution pour constituer un ensemble ouvert, hautement expressif.

Ce regard relationnel et sériel sur le monde exposera Ruskin à quantités de reproches. La déduction de la moralité des hommes sur la base de leurs productions architecturales, qui plus est en faisant fi des plans, des programmes ou des méthodes qui les sous-tendent, apparaîtra pour le moins hasardeuse. Pourtant, note Jean-Claude Garcias (Ruskin, 1983), cette démarche peut révéler sa cohérence comprise sous l'angle d'une logique de la « *trace* » : Ruskin donne au détail une consistance qui le met en capacité d'exprimer la marque du divin. Une étude approfondie pourrait montrer que la trace est ambivalente. Elle sublime autant qu'elle dévore la différence. De Certeau (1990) l'avait fort bien noté dans son court commentaire sur le Robinson de Defoe<sup>[7]</sup>. A nos yeux, c'est un point capital pour comprendre la façon dont Ruskin met en intelligence l'architecture avec le religieux. L'auteur plonge dans la profusion de la différence tout en activant la passion dévorante d'une notion divine. Tel est le trajet de la perception qui trouve dans le divers de quoi alimenter une vision sacrée de l'architecture et qui ne suit que secondairement le découpage des formes urbaines. Ce faisant, Ruskin ne pense pas la synthèse du divers sur un plan conceptuel<sup>[8]</sup>, à partir de catégories raisonnées, mais il progresse par sauts, du point à la ligne ouverte, sans élaborer de géométrie intermédiaire.

Une personne pourtant va interroger la capacité du discours ruskinien à se déployer de façon si magistrale. Dans sa préface à la *Bible d'Amiens*, Proust ne cache pas que l'œuvre de son mentor recèle « *un sentiment esthétique un peu faussé* » (Proust, 2007 : 70). Ruskin réhabilite des détails qui renouvellent notre regard autant qu'ils nous enchaînent à eux. La façon dont il nous initie à un ordre divin passe par des objets que nous faisons nôtres et dont nous finissons par être les prisonniers. Cette remarque de Proust n'est que partiellement juste. L'attention de Ruskin pour les détails architecturaux ne se réduit pas à un processus de reconnaissance : telle rosace, telle

moulure, tel chapiteau, tout cela n'a pas de signification religieuse explicite dont Ruskin pourrait réactiver la mise en partage. Mais c'est parce qu'il approche le détail comme une trace, après l'avoir observé, dessiné, mis en relation et en série, que Ruskin le met en capacité de faire émerger une vue sacrée de l'architecture. En cela, le détail possède une certaine performativité : il reconfigure notre expérience de l'urbain plus qu'il nous rend prisonnier de ses singularités.

Néanmoins, en interrogeant Ruskin sur la nature de ses sentiments esthétiques, Proust touche un point important pour notre analyse des ambiances. L'auteur de *The stones of Venice* ouvre l'expérience de l'urbain au sacré grâce à un rythme, une façon de circuler dans les choses, qui lui permet de s'emparer, en-deçà des formes urbaines, de mesures architecturales fragmentaires. Proust paraît davantage interpellé par la vérité d'un rythme qui n'est plus subordonnée à une mesure – c'est du moins une hypothèse directrice pour notre travail. Dans cette voie, il ne renie pas l'approche ruskinienne mais il la considère comme une étape : « *il n'y a pas de meilleure manière d'arriver à prendre conscience de ce qu'on sent soi-même que d'essayer de recréer en soi ce qu'a senti un maître* » (*Ibid.* : 80). Dans les pas de Ruskin, Proust partira par exemple à Rouen pour retrouver sur le portail de la cathédrale cette petite effigie dont la chair de la joue est ridée au-dessous de l'œil par la pression de la main. « *Tu vivais assez [...] pour que Ruskin te remarquât* », écrit Proust (*Ibid.* : 65). Cet exercice de mémoire volontaire, où la contingence des rencontres s'établit par procuration avec les observations du maître anglais, laisse Proust au seuil d'un chemin encore long vers une *Recherche*, dont le thème central, à l'instar de Deleuze (1964), n'est pas la mémoire mais avant tout la vérité en tant qu'elle est enveloppée dans des signes.

En suivant John Ruskin à Venise, nous avons esquissé un premier cadre problématique où les ambiances urbaines ne sont pas déduites de systèmes formels mais se déploient grâce à un mode de circulation du regard qui capte les détails, les met en relation et en série. Cette logique de la trace permet à Ruskin de produire une vision sacrée de l'architecture. Proust reste distant vis-à-vis ce jeu référentiel qui lie la matérialité urbaine à un plan divin. Mais il découvre néanmoins un ressort puissant dans la capacité à circuler dans les choses sans être tenu *a priori* par la façon dont elles s'organisent sous certains rapports. Alors que Proust privilégie l'entrée par les signes, il s'agit de poursuivre notre étude des processus d'émergence des ambiances en-deçà des formes urbaines.

## **Proust, le signe et l'éclatement de la synthèse perceptive**

Deleuze excelle dans l'art du portrait. Dans *Marcel Proust et les signes* (1964), il nous dépeint un gros corps noir, isolé, suspendu sur une toile. Et puis des signes. Des signes en tous sens. Et une toile qui ne cesse de vibrer. « *Le narrateur, c'est une araignée* » (Deleuze, 2003 : 31). Posté en embuscade au coin de petits cercles sociaux, il dresse les cartes qui montrent de quels milieux viennent les émissions de signes.

En ce sens, Proust n'explore pas la mémoire. Il livre, selon Deleuze, un roman d'apprentissage, une initiation aux signes où le narrateur apparaît comme un formidable diagnosticien des milieux sociaux qu'il traverse. Mais à quelle intelligence nous initie-t-il ? Il serait décevant de comprendre cette approche comme une entreprise ordinaire de clarification du sens. Les signes ne sont pas ici le versant sensible d'idées abstraites. Proust ne nous entraîne pas dans une recherche volontaire de la vérité comme le propose la philosophie classique ; celle-ci se borne à vaincre la complexité du monde pour en retirer des significations explicites. La recherche de la vérité chez Proust est avant tout fortuite : les signes s'imposent à ceux qui les perçoivent. « *Il s'agit d'une intelligence involontaire* ». « *En science et en philosophie, l'intelligence vient toujours avant ; mais le propre des signes, c'est qu'ils font appel à l'intelligence en tant qu'elle vient après* » (*Ibid.* : 120). Le signe ouvre un monde équivoque où la logique du sens n'est pas celle du rapport signifiant / signifié. Le signe désigne quelque chose et signifie autre chose que ce qu'il désigne. En d'autres termes, il enveloppe quelque chose d'impensé : « *les signes émanent d'objets qui sont comme des boîtes ou des vases*

*clos* » (*Ibid.* : 109). La difficulté de cet apprentissage est que, spontanément, nous cherchons le secret ou le sens des choses dans l'objet ou dans le sujet. Deleuze dénonce tour à tour l'« *illusion objectiviste* » qui consiste à croire que l'objet renferme l'intelligibilité de ses signes et à pallier cette tentative de reconnaissance par le « *jeu subjectif des associations d'idées* ».

Chez Proust, le signe a valeur de symptôme : il constitue la manifestation sensible de phénomènes non directement intelligibles qui placent l'observateur en position d'écoute. Nous avons pu caractériser cette intelligence des signes en la rapprochant de ce qui en médecine relève de la symptomatologie<sup>[9]</sup> (Labussière, 2007). Il faut ici bien différencier l'étude des signes (symptomatologie) de la recherche des causes (étiologie). La seconde fait appel à une approche experte où le jugement s'exerce sur la base de catégories analytiques. Mais la première nous situe encore dans un moment exploratoire qui ne subordonne pas le sensible à l'intelligible. Songeons par exemple au médecin qui explore l'état d'un corps en le frappant du bout des doigts : il fait résonner les organes et produit des sons gras, caverneux, mats... Selon Deleuze, cet art de produire des signes est à la fois clinique et critique au sens où l'attention sensible pour un corps se traduit par une forme d'évaluation créatrice.

Cette intelligence des signes comme symptômes peut constituer une entrée intéressante pour approcher la question des ambiances urbaines. Elle nous permet de développer une forme de connaissance sensible, située et attentive à l'expérience du milieu urbain dans sa globalité. Pour qualifier l'expérience perceptive afférente à cette logique du signe, nous suivons Deleuze lorsqu'il distingue la perception comme activité de connaissance et la perception comme forme de compréhension esthétique.

A partir de Kant, Deleuze (1978b) définit la perception comme une activité de synthèse consistant en l'articulation de déterminations spatio-temporelles et conceptuelles. Cette articulation ne va pas de soi mais engage trois types d'opérations : une opération de l'imagination consistant (i) en la spécification d'un espace et d'un temps généraux en une spatialité et une temporalité propres à la chose perçue (*synthèse successive de l'appréhension des parties*) ; (ii) la reproduction dans le temps du déjà-perçu de façon à coordonner entre eux les différents moments de la perception (*synthèse de la reproduction*) ; et (iii) une opération de l'entendement consistant à associer une forme spatio-temporelle empirique (issue de i et ii) à une forme conceptuelle détenue. La perception comme activité de connaissance, telle que Deleuze l'approche à partir de Kant, repose donc sur trois aspects : l'appréhension, la reproduction et la reconnaissance.

Si Deleuze aborde la perception de la sorte, comme un processus extrêmement logique et réglé, c'est pour mieux introduire une césure dans son raisonnement et faire sentir tout le poids des développements qui suivent. Certes, la perception relève d'une activité de synthèse mais nous ne savons pas encore ce qui permet à cette synthèse de s'opérer. Deux questions se posent : si la perception s'élabore à partir d'une synthèse de l'appréhension (cf. i), comment sont identifiées et choisies les parties de la chose perçue ? Par ailleurs, si la perception repose sur la synthèse de réalités de natures différentes, à la fois spatio-temporelle et conceptuelle, à quoi devons-nous leur articulation ?

Avec ces questions, Deleuze entend explorer respectivement le sol de la perception et son soubassement ; si en surface, celle-ci apparaît comme un édifice logique, en revanche ses profondeurs relèvent de processus plus aléatoires. La première question lui permet de mettre en avant la notion de *mesure* : l'appréhension successive des parties d'une chose, c'est-à-dire la spécification de l'espace et du temps de cette chose, ne s'opère pas grâce à un étalon fixe qui organiserait la façon dont le regard<sup>[10]</sup> circule dans un environnement. « *C'est un drôle de truc parce que c'est très variable d'après l'objet [...] ça implique déjà comme une espèce d'évaluation vécue d'une unité de mesure* » (Deleuze, 1978b : 12).

Ce qui est important ici, c'est que la perception se construit de façon intuitive. Elle élabore des unités de mesure qui ne sont pas métriques et standards mais qualitatives. La mesure doit convenir à l'objet perçu. Cela dépend d'une certaine façon de la capacité d'un individu à mettre en intelligence les choses les unes avec les autres, à penser leur compatibilité selon certaines formes d'associativité. « *Quand je vois un arbre [...] je dis que cet arbre est bien grand comme dix hommes... je choisis une espèce d'unité sensible [...] et puis derrière l'arbre, il y a une montagne, et je dis qu'elle [...] fait bien vingt arbres* » (Ibid. : 13). C'est à la fois un acte élémentaire de la perception et en même temps un processus tâtonnant. La synthèse de la perception s'élabore grâce à la production d'une mesure vécue. C'est là son sol. Sur ce sol, la perception échafaude une forme spatio-temporelle mais celle-ci est semblable à une ossature, un squelette sans identité qui rend encore impossible toute re-connaissance. Quelle intelligence serait capable dans un même mouvement de donner un visage à cette ossature et d'apporter les conditions de sa déterminabilité ?

A cette seconde question, Deleuze répond en avançant la notion de *rythme* comme compréhension esthétique de la *mesure*. On se souvient que la mesure nous permettait de spécifier l'espace et le temps propre à la chose perçue. Notre imagination a aussi la capacité se saisir sensiblement des choses à partir de leur dynamisme spatio-temporel. Cette approche est infra-conceptuelle au sens où d'un concept on peut inférer des déterminants génériques mais l'on ne saisira pas une chose telle qu'elle habite un bloc d'espace-temps. Par exemple, on peut définir un animal par son genre ou sa classe mais on ne peut pas déduire du concept les qualités afférentes au lion qui se trouve dressé devant vous : « *de longs poils dans le vent, un rugissement dans l'air, une course lourde, une fuite d'antilope* » (Deleuze, 1978a : 11). Pour se saisir de ce lion là, il faut avancer en *rythmicien* ; c'est-à-dire qualifier le dynamisme spatio-temporel d'un mode d'existence. Un rythme, c'est « *un bloc d'espace-temps* » (Deleuze, 1978b : 8).

Le rythme ne fait pas partie de la synthèse de la perception. Il est son soubassement. Il est donc constitutif de la perception mais extérieur à son activité de synthèse. En tant que tel, il donne une compréhension esthétique de la mesure au sens où le dynamisme spatio-temporel des phénomènes me renseigne à la fois sur la chose à mesurer et l'unité de mesure à choisir. Cette capacité de l'imagination à dialoguer avec notre réceptivité et nos sensations est utile à l'entendement pour déterminer la chose perçue. D'expérience nous percevons des sons, des vitesses, des couleurs... autant de qualités sensibles dont on présuppose qu'elles se rapportent à un objet. Tout se passe comme si l'imagination, tirant parti des sensations perçues, mettait l'entendement en capacité de se prononcer sur le divers de l'expérience. Cela n'est possible, souligne Deleuze, que parce que notre compréhension esthétique des choses suggère la forme d'un objet quelconque à déterminer ; ce qu'il propose de penser sous la forme : un objet = x, où x est la multiplicité des perceptions à partir desquelles je peux présupposer un objet quelconque à déterminer (Deleuze, 1978a).

Ce qui est important ici, c'est que cet *objet quelconque* est aformel : pour qu'il y ait détermination par l'entendement, il faut un indéterminé à déterminer. L'approche rythmique traverse donc la multiplicité de l'expérience sensible et dégage des blocs d'espace – temps, indéterminés, non bornés, mais suffisamment consistants pour que l'entendement s'en saisisse comme d'un objet quelconque à déterminer. De fait, la perception comme activité de connaissance est sous-tendue par une approche esthétique, fondée sur la mesure et le rythme. Le rythme produit un bloc sensible (de longs poils dans le vent, un rugissement dans l'air, etc.), nous aide à trouver une mesure vécue pour en qualifier l'espace et le temps (grand comme, pareil à, etc.) et autoriser sa détermination par l'entendement (lion, mammifère, carnivore, etc.). Deleuze distingue donc chez Kant le soubassement, le sol et l'édifice de la perception.

Cette architectonique est néanmoins fragile. La synthèse de la perception s'élève tant qu'elle est portée par un rythme qui lui permet de dégager une mesure performante. Mais si le rythme s'émancipe de la mesure ou bien produit des mesures vécues disproportionnées, alors la perception s'ouvre à un sensible indéterminé. Prenant la pensée kantienne en exemple<sup>[11]</sup>,

Deleuze approche le sublime comme la perception d'un informel si intense qu'il emporte l'imagination au-delà de ses propres puissances : « *je ne peux plus appréhender les parties, je ne peux plus reproduire les parties, je ne peux plus reconnaître quelque chose [...] au lieu d'un rythme, je me trouve dans le chaos* » (*Ibid.* : 13). La notion de chaos n'a pas ici de connotation négative. Ça n'est pas l'anéantissement de l'expérience mais une forme d'expérience esthétique où le rythme est enfin libéré de la mesure. Le regard circule à toute vitesse, l'œil est effaré<sup>[12]</sup>, la sensation saisie dans sa multiplicité brute écloit comme un aformel qui met l'individu à distance de sa pensée et l'inscrit tout entier dans l'expérience. Je ne regarde plus le paysage, c'est le paysage qui se regarde à travers mes yeux.

La valeur ajoutée de cette approche est qu'elle nous permet de penser la perception entre les registres formels et aformels au grès des étapes de sa constitution ou de son éclatement. Appliquée aux milieux urbains, cela ouvre notre compréhension aux variations de mesure et de rythme qui ponctuent l'expérience. Celle-ci n'est plus subordonnée à l'analyse des formes urbaines, à la valeur supposée qu'elles offrent aux individus ou à la capacité de ceux-ci à les lire et à les apprécier, mais devient fonction de rapports perceptifs évolutifs. En somme, la perception ordinaire, fondée sur l'ajustement de la connaissance dans un environnement mouvant, s'établirait selon un rapport où la mesure est majeure et le rythme mineur – c'est une situation classique de recognition. La perception peut aussi donner lieu à des expériences esthétiques situées, inscrites dans le quotidien, mais caractérisées par l'inversion de ces facteurs, tel que le rythme deviendrait majeur et la mesure mineure. Par hypothèse, les ambiances vénitienes décrites par Proust trouveraient leur origine dans cet éclatement de la synthèse perceptive: la mesure ne parvient plus à constituer un objet, le rythme bascule dans une circulation sans limite, l'imagination n'est plus au service de l'entendement mais elle génère un espace-temps sans concept.

Cette approche de la perception est concordante avec la dimension centrale du signe chez Proust compris comme ce fortuit de l'expérience qui force à penser. La question du signe se décline ainsi au travers de catégories analytiques (mesure et rythme) fidèles à l'expérience empirique et cognitive qui la sous-tend mais dont il reste à éprouver la portée.

### **Du milieu urbain à l'ambiance : dans les pas de Proust à Venise**

Notre attention pour l'œuvre de Proust tient au fait qu'elle est particulièrement marquée par la présence des signes. Pour en caractériser l'apprentissage et comprendre la façon dont Proust approfondit le legs ruskinien, nous étudions la façon dont il rend compte à son tour des ambiances de Venise (Proust, 1954, III, *La Fugitive*).

D'un point de vue méthodologique, nous souhaitons saisir l'expérience de l'urbain à la croisée des registres formel et aformel. En-deçà de modes perceptifs constitués et stables, il s'agit d'étudier l'évolution des rapports aux formes urbaines et les moments singuliers d'éclatement de la synthèse perceptive. Les notions de mesure et de rythme présentent l'avantage de pouvoir décrire ces processus dans leur entier : une perception constituée, son chancellement, puis son éclatement, c'est-à-dire sa réélaboration en dehors d'une activité de re-connaissance. Ce processus ne répond pas à une dialectique où la mesure serait constituante et le rythme destituant. L'un et l'autre produisent une perception constituée, comme ils peuvent nourrir des modes de perception ouverts. C'est l'analyse de leur combinaison, à différents degrés, qui guide ici notre lecture de Proust.

Plusieurs leviers sont à notre disposition pour ce travail. Tout d'abord, nous étudions le travail du corps, c'est-à-dire la façon dont le narrateur s'assemble avec l'urbain. Le corps oscille entre le statut d'un véhicule sensoriel au service d'une lecture raisonnée de Venise et celui d'une entité ductile, où la matière parle directement à la matière révisant les possibilités d'association de la chair. Il s'agit de caractériser la nature de ces attachements et de cerner leur rôle dans la

conduite du récit. Par ailleurs, nous examinons l'élaboration de la signification en contexte de perception située. Ceci consiste à s'intéresser à l'alternance des phases de re-connaissance et de découverte dans l'expérience de l'urbain et aux contenus, implicite ou explicite, qui les accompagnent et les suscitent.

Ces éléments de méthode ne réfèrent pas à une approche phénoménologique au sens où il n'est pas question de rechercher une vérité de l'expérience de l'urbain qui se déploierait dans un rapport de familiarité préalable avec ses formes. Il s'agit de comprendre l'émergence d'un point de vue sur le milieu urbain qui n'appartient pas à un sujet ou à un objet et dont la consistance et la valeur expressive tiennent à un agencement de matières, de couleurs, de sons, de postures. Il s'agit de décrire l'espace et le temps de la multiplicité urbaine, en tant que ces agencements non clos peuvent générer des ambiances vécues.

Trois micro-récits empruntés au texte de Proust alimentent notre étude<sup>[13]</sup> : l'un tient à la façon dont narration et perception s'organisent autour d'une série de fenêtres qui permettent à Proust de jouer d'un principe de cadrage / décadrage ; l'autre à la façon dont ses parcours dans Venise oscille entre densité / respiration ; enfin, une réflexion autour du rythme menée à partir du cas célèbre du chancellement de narrateur sur un pavé de la cour de l'hôtel des Guermantes.

### ***Le regard défenestré : variations de cadres autour de San Giorgio Maggiore***

Notre premier exemple est celui de la série des fenêtres (Proust, 1954, III : 623-625). Proust nous mène depuis le lit de sa chambre d'hôtel vers la rue, passe aux alentours de San Giorgio Maggiore, puis revient au pied de la façade de son hôtel. Ce trajet urbain est ponctué de quatre fenêtres qui organisent la narration et distribuent les perceptions de façons différentes. La séquence démarre dans une chambre noire. Proust est couché lorsque des mains inconnues poussent les volets. Depuis son lit, le narrateur décrit une ville nimbée de lumière qui la rend « *presque impossible à fixer* » (Ibid. : 623). Cette première fenêtre joue le rôle d'un élément de cadrage pour la perception comme pour la narration : elle signale l'émergence d'un œil encore ébloui sur la ville et fait de cette dernière un agent à part entière du récit. Personnifiée en la figure de « *l'Ange d'or du campanile de Saint Marc* » (Ibid. : 623), Venise ouvre ses bras au narrateur. Proust se trouve en posture d'invité.

Cet appel à la découverte de l'urbain s'accompagne d' « *une promesse de joie* » (Ibid. : 623). Ceci n'est pas encore un signe mais une invitation à en faire l'expérience parmi les *calli* et *piazzette*. Plutôt que de descendre dans Venise, Proust emprunte les sentiers de sa mémoire et parcourt les rues de Combray. Puis par aller-retour il dévoile progressivement la singularité du décor vénitien composé de canaux, de palais, de façades Renaissance en lieu et place des rues, maisons et devantures de magasins. La perception s'aiguise au jeu des différences et se fait plus précise à mesure que le narrateur progresse. En bien des points, Combray et Venise partagent des similitudes : sous le soleil de midi, Proust note l'égale recherche de l'ombre que trahissent les rideaux tirés aux fenêtres. Mais une étrangeté se fait jour qui n'est pas due aux différences formelles entre les fenêtres de style gothique de l'hôtel et celles de Combray d'une facture plus simple. Ce sentiment préalable au signe est corrélatif à un ralentissement du regard. Proust sent que quelque chose naît autour de lui. Il ne joue plus aux comparaisons faciles entre l'ici et l'ailleurs. Son attention est toute entière absorbée dans le souvenir de la fenêtre de la chambre de sa tante Léonie dont il passe en revue les détails. Celle-ci est singulière par « *son asymétrie à cause de la distance inégale entre les deux fenêtres voisines, la hauteur excessive de son appui de bois, et la barre coudée qui servait à ouvrir les volets, les deux pans de satin bleu et glacé qu'une embrasse divisait et retenait écartés* » (Ibid. : 624).

Cette seconde fenêtre met à jour ce que nous appelions la formation d'une mesure vécue, c'est-à-dire une échelle de référence qui permet à Proust de décrire cette façade selon ses

proportions et ses irrégularités. Cette description se saisit aussi de cette fenêtre comme un bloc d'espace-temps : un rideau de satin bleu, les mots qui accompagnent le retour au chez soi, tout cela fait partie d'une compréhension esthétique qui permet à Proust de trouver dans cette fenêtre l'expression d'une familiarité. Si cela ne provoque pas un éclatement du puzzle conceptuel qui permet jusque là au narrateur de faire état de perceptions détaillées, et par moment semblables à celles de son environnement immédiat, il s'avère néanmoins que cette rythmicité au cœur de la perception antécède une toute autre expérience. Proust ne cache pas cette gradation dans le transport qui le conduit jusqu'à l'expérience du signe. Au contraire, la description d'une troisième fenêtre marque une nouvelle étape dans la façon dont les perceptions accentuent l'intensité de la narration.

Aux alentours de San Giorgio Maggiore, « *j'apercevais cette ogive qui m'avait vu, et l'élan de ses arcs brisés ajoutait à son sourire de bienvenue la distinction d'un regard plus élevé et presque incompris* » (*Ibid.* : 625). Cet arc brisé, encore à demi arabe, délie le regard d'une étude systématique de la façade. La perception éclate. Elle n'est plus guidée par une mesure qui dessine autour de lui un espace de masses et de volumes, de hauteurs et de largeurs, mais celle-ci s'effondre sous l'élan des arcs brisés. Il n'est plus possible de dire qui regarde l'autre. Tel un œil sur la ville, c'est à présent l'ogive qui porte et diffuse une rythmique envahissante et familière. Ce rythme sans mesure ne tarde pas à s'échapper de son logement ogival pour former une quatrième et dernière fenêtre. La perception est cette fois-ci proliférante. Le regard quitte l'ogive tandis que Proust se dirige vers son hôtel. « *Et parce que derrière ses balustres de marbre de diverses couleurs, maman lisait en m'attendant, le visage contenu dans une voilette en tulle blanc [...] cette fenêtre a pris dans ma mémoire la douceur des choses qui eurent, en même temps que nous, à côté de nous, leur part dans une certaine heure qui sonnait, la même pour nous et pour elles* » (*Ibid.* : 625).

Dans cette dernière vision, l'œil du narrateur paraît circuler de façon à synchroniser des hétérogènes. Il n'y a plus de mesure pour engager son regard dans un descriptif circonstancié du milieu urbain. L'œil renonce à tracer les contours des choses qui l'environnent ; incidemment, il glisse de l'ogive aux arcs éclatés à la rambarde rehaussée de couleurs, puis de celle-ci au voile de tulle blanc jusqu'au visage de la mère du narrateur. Cela constitue un mouvement hors cadre qui fait émerger un point focal extrêmement intensif. Cette dernière fenêtre ne vient pas enclore une figure comme le ferait un cadre pour un tableau. Elle est toute entière fenêtre-rythme définie par ses matières et ses couleurs et la façon dont elle hybride l'ogive aux arcs brisés à la toilette de la mère. Pour cette raison, l'ogive comporte quelque chose qui force à penser et dont les moulages, plus tard aperçus dans un musée, dégagent une familiarité dont Proust recueille les mots suivants : « *Je me rappelle très bien de votre mère* » (*Ibid.* : 625).

Du milieu urbain se dégagent donc des moments d'ambiance dont on peut voir qu'ils émergent selon certains gradients. Dans l'exemple présenté, Proust s'engage d'abord dans Venise en amateur de comparaisons exotiques avec le sentiment de goûter un ailleurs qui fait contrepoint à Combray, puis l'attention pour les détails l'incite à ralentir sa marche comme s'il remettait sa perception en prise avec un certains nombres de mesures et de rythmes vécus, jusqu'au terme de son parcours où l'étrange familiarité qui se dégage d'une ogive exprime l'intensité d'une série d'hétérogènes recollectionnés par un rythme sans mesure. L'ambiance de Venise paraît ici s'élaborer à travers les effets de cadrage et de décadage avec lesquels la perception compose au fur et à mesure de la rencontre avec les quatre fenêtres.

### ***Le corps distendu : respirations nocturnes d'un campo***

Notre second exemple porte sur la distension de l'espace urbain (Proust, 1954, III : 650-651) qui intervient à l'occasion d'une ballade nocturne. Le récit de Proust débute avec son cheminement : « *je m'étais engagé dans un réseau de petites ruelles* » (*Ibid.* : 650). La description s'organise depuis les toits des immeubles jusqu'au sol, mouvement qui accentue le sentiment

d'exigüité de l'espace urbain. Prises dans la lumière du soir, les cheminées apparaissent comme d'étranges tiges évasées et rougeoyantes semblables à un jardin suspendu. Au niveau inférieur, les croisées des fenêtres constituent pour le passant un élément d'encadrement des scènes ordinaires qui se jouent dans chaque appartement.

Ces descriptions qui paraissaient de prime abord caractériser une déambulation dans Venise se révèlent rapidement être des indices à mettre à l'actif d'une conception plus générale du tissu urbain : « comprimées les unes contre les autres, ces calli divisaient en tous sens, de leurs rainures, le morceau de Venise découpé entre un canal et la lagune, comme s'il avait cristallisé suivant ces formes innombrables, ténues et minutieuses » (Ibid. : 650-651). En ce sens, la mesure est ici un facteur prévalent dans la construction de la perception. L'œil circule verticalement en dégageant à chaque station une règle cohérente avec l'impression initiale d'étrécissement : les cheminées évoquent des « tulipes » en rangs serrés, les fenêtres « cent tableaux hollandais juxtaposés ».

Proust raconte son parcours dans un « morceau » de Venise « cristallisé » à travers des singularités qui lui donnent corps. Cette perception très réglée n'a d'autre fonction que d'intensifier la narration, jusqu'au moment de la découverte d'un campo : « Tout à coup, au bout d'une de ces petites rues, il semble que dans la matière cristallisée se soit produite une distension. Un vaste et somptueux campo à qui je n'eusse assurément pas, dans ce réseau de petites rues, pu deviner cette importance, ni même trouver une place, s'étendait devant moi, entouré de charmants palais, pâle de claire de lune » (Ibid. : 651). Le narrateur rapporte son expérience comme s'il éprouvait un cas d'exception, échappant aux rapports ordinaires de perception qui prévalaient jusqu'alors. Le campo, parce qu'il dilate l'espace et offre une échappée au regard, fait trembler le sol de la perception. Le narrateur se retrouve sans mesure disponible pour contracter ce qui est perçu avec ce qui précède. Il n'a plus le loisir de rendre compte de l'ordonnement des cheminées et des fenêtres. Ce campo s'impose à lui comme un bloc d'espace – temps dont le rythme est véhiculé par la sensation de respiration qu'il procure. « Dans une autre ville les rues se dirigent, vous conduisent et désignent [une telle place] » (Ibid. : 651). Tout se passe comme si Venise gardait certains lieux secrets. De façon fortuite, l'on se retrouve nez à nez avec eux, tel le chasseur de fauve face à la bête qu'il n'attendait plus, tout entier surpris par un souffle, une allure. Proust nez à nez avec un campo à la respiration profonde.

La constitution d'une ambiance est un processus fragile, un rythme qui s'élabore entre le sujet et l'objet mais qui n'appartient en propre ni à l'un ni à l'autre. Proust en fait l'amère expérience lorsque le lendemain il part « à la recherche de [sa] belle place nocturne » (Ibid. : 651). Il parcourt Venise en tous sens, croit reconnaître une ruelle et se trouve chaque fois ramené au Grand Canal. Cette répétition volontaire de l'expérience illustre un moment de « recherche vaine » (Deleuze, 1964) tout entier organisé autour d'un processus de reconnaissance. Proust cherche des traces, des indices mais il n'est plus ouvert aux signes qui pourraient déclencher un moment d'ambiance.

### **Le pas démesuré : un art du sur place**

Un dernier exemple peut nous permettre d'étudier la portée analytique des notions de mesure et de rythme : dans la cour de l'hôtel des Guermantes (Proust, 1954, III : 866-867), Proust butte sur un pavé, se rétablit et ressent une joie liée à Venise. L'exemple est célèbre : les pavés « mal équarris » de la cour réactivent la sensation ressentie « sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc » (Ibid. : 867). Toute cette séquence est organisée autour de la question du rythme ; ni l'identité formelle des pavés, ni l'effort de mémoire volontaire du narrateur ne permettent d'expliquer la réactivation de l'ambiance vécue. Proust est explicite à ce sujet. Deux aspects du rythme méritent d'être distingués.

Tout d'abord, Proust engage son corps dans un processus expérimental consistant à « tituber comme j'avais fait tout à l'heure, un pied sur le pavé plus élevé, l'autre sur le pavé plus bas » (Ibid. : 867). C'est un premier aspect du rythme lié au mouvement. Un autre aspect est lié à l'idée du rythme en tant que soubassement de l'expérience perceptive. Ce que Proust retrouve, c'est un bloc d'espace – temps caractérisé par sa rythmicité ; c'est-à-dire par une sensation dont la direction n'appartient pas à un concept. « Je la reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit, et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés » (Ibid. : 867).

Cet exemple montre que l'ambiance est à la fois immanente à l'expérience mais qu'elle n'est pas pour autant donnée. Tout se passe comme si Proust jouait de son corps pour ralentir sa perception et laisser venir jusqu'à lui ce qu'elle contient d'aformel ; au sens où l'ambiance vécue à Venise est constituée de sensations précises mais dont la mise en série produit une dynamique spatio-temporelle trop indistincte pour qu'on puisse en tracer les contours. Le signe est à la fois lié à la matérialité et au mouvement : il a la capacité de recollectionner des sensations hétérogènes, de les envelopper et d'en faire un bloc d'espace – temps comportant une rythmicité propre. Cet exemple est intéressant car en chancelant d'un pavé sur l'autre, Proust essaye de marcher d'un pas démesuré au sens d'un pas qui étouffe la mesure, qui la secondarise pour faire entendre un soubassement rythmique plus profond. La perception d'une ambiance fait donc appel aux cinq sens mais elle renvoie aussi, comme le montrent les notions de mesure et de rythme, à une démarche, un mouvement, une expérience pleinement située.

## Éléments pour une discussion autour de la notion d'ambiance urbaine

Ces éléments d'analyse ouvrent certains points de discussion. De façon préalable, leur assise dans la pensée deleuzienne les distinguent des approches reconnues en ce domaine (Augoyard, 1995 ; Norberg-Schulz, 1997 ; Thibaud, 2002), davantage tournées vers une méthode phénoménologique, comprise ici comme une intentionnalité permettant d'entrer dans un rapport de familiarité préalable avec les choses en deçà des opérations de la subjectivité d'une part et de la science d'autre part. Notre interrogation sur les ambiances urbaines à partir de Gilles Deleuze n'est pas mécaniquement anti-phénoménologique mais elle soulève des points de discussion certains autour de l'appréhension unitaire des phénomènes là où pourrait surgir une pensée de la multiplicité, d'une condition géographique qui a autant à faire avec l'histoire qu'avec la nouveauté, d'un corps sensible qui n'a pas pour seul trajectoire d'être un médium vertueux et instanciateur de sens mais qui peut expérimenter, en dehors de la représentation, une pleine santé de l'urbain.

Jean-Paul Thibaud (2002) propose quatre critères pour définir l'ambiance : l'indivisible, l'immédiat, l'omniprésent et le diffus. Tout d'abord, l'ambiance est *indivisible* : c'est une globalité qui articule des grandeurs intensives et extensives. Si l'on s'accorde avec l'idée qu'une ambiance est plus que la somme de ses parties – et qu'elle est donc difficilement décomposable analytiquement, elle paraît pourtant divisible à l'infini. Tout en restant globale, l'ambiance ne cesse de se différencier et de se peupler de qualités n'attendant pas une direction de conscience pour se manifester. Il ne s'agit plus de viser une préconnaissance du sensible où l'urbain se donnerait dans la vérité de ses ensembles. Plus qu'une appréhension unitaire, notre hypothèse est que l'ambiance naît d'un éclatement de la synthèse perceptive. Cette perte d'unité ouvre à de nouvelles possibilités d'existence dont les codes restent à constituer dans un dialogue plus étroit avec l'univers physique. L'ambiance constitue donc un ensemble ouvert, compatible avec une pensée de la multiplicité et dont l'expressivité varie en fonction des milieux rencontrés.

Par ailleurs, l'ambiance est *immédiate* : elle mobilise l'individu à un niveau corporel et pré-réflexif. Si nous relevons ici des éléments d'identité avec le niveau infra-conceptuel rencontré

dans la perception, cette immédiateté se prête, elle aussi, à discussion. Elle suggère un lien affirmé entre les références sensorielles et la perception cognitive ; ce pourquoi Jean-Paul Thibaud (2004) estime que certains environnements, parce qu'ils brouillent cette relation, se révèlent moins habitables. Dans la voie que nous explorons, la compréhension esthétique n'appelle ni reconnaissance immédiate ni opérabilité pratique instantanée. Le paradigme est celui de l'araignée pour laquelle chaque signe est une aventure rythmique qui appelle une forme d'évaluation créatrice. Le signe est une médiation, sensible, qui charge l'expérience d'un monde inconnu. Aussi, l'ambiance n'est pas la saisie immédiate de l'Un, c'est l'affirmation d'une multiplicité, d'un dehors de la pensée. L'accent est mis sur l'expérimentation de nouveaux rapports entre les choses plus que sur la recherche d'un monde cohérent par une expérience première de l'intention. Tout l'intérêt de la théorie de Deleuze est de réintroduire positivement la contingence dans la pensée et d'entrevoir un rapport au monde comme rapport à soi qui n'est pas le pur produit du sujet.

Le troisième critère, celui de l'*omniprésence* comme « arrière-fond » paraît directement découler de l'approche phénoménologique, consistant à supposer une familiarité préalable avec l'essence des choses. Notre entrée par le signe hypothèque ce niveau de pré-connaissance bien qu'il admette un domaine sensible où la contingence se traduit par une nécessité de pensée. Notre exploration vénitienne montre que l'ambiance n'est pas omniprésente : l'individu connaît des moments d'ambiance dès lors que le rythme s'émancipe progressivement de la mesure, ouvrant par là à un nouveau point de vue sur le milieu urbain.

Enfin, le caractère *diffus* désigne la tonalité affective, parfois non consciente, qui colore une ambiance (apaisée, effrayante...). Si nous nous accordons avec l'idée que l'expérience est composée d'affects, il est plus difficile d'en arrêter la signification. Le risque est de mettre l'ambiance à la remorque des sentiments du sujet. Sur ce point, nous pouvons nous demander si l'ambiance n'aurait pas pour tonalité première d'être impersonnelle. Qualifier l'ambiance d'impersonnelle, ne signifie pas qu'elle doit être froide, ni qu'elle exclut la corporéité au profit de la pensée, mais que l'individu est confronté à une vie sensible constituant un impensable pour la pensée. C'est l'expérience de ce qui n'a pas encore de représentation. Le rythme croît. Il devient. Il est « *tout le personnage* » et n'est plus associé à un personnage (Deleuze et Guattari, 1980 : 391).

## L'ambiance, une introduction à notre condition géographique

Ces premiers éléments de discussion ne nous dédouanent pas d'un essai de caractérisation de la notion d'ambiance et de sa nature générative d'après les idées de rythme, de contingence et d'écoute.

Cette étude soutient que l'ambiance n'est pas un bain du corps. Il ne s'agit pas de pénétrer dans une ambiance puis de la quitter, pour ensuite revenir vers elle avec l'assurance de boire à la source d'un sensible constitué. Notre intérêt pour la notion de rythme suggère plutôt d'approcher l'ambiance sur le mode des disjonctions qui surviennent dans l'expérience. Cette lecture reste encore peu explorée, le rythme étant plus facilement employé comme descripteur des déplacements et des mouvements du corps dans l'espace. Par exemple, Christian Norberg-Schulz (1997 : 144) fonde l'ambiance urbaine sur les notions de « tension » et de « rythme » : l'une exprime le rapport entre la forme et son dehors, l'autre l'usage fonctionnel qui en résulte. Jean-Paul Thibaud (2002) croise cette perspective lorsqu'il instille l'idée que le milieu urbain se compose de grandeurs intensives (luminosité, chaleur...) qui trouvent leur unité à l'occasion du corps en mouvement. Si notre approche intègre les dynamiques de l'urbain, elle vise à travers la notion de rythme la constitution d'un niveau d'analyse pré-formel. En-deçà des formes de l'urbain, en-deçà des formes de la pensée, voilà que le sensible se collectionne en des ensembles peu descriptibles, difformes mais hautement expressifs.

En ce sens, l'ambiance est d'abord une « *allure* » (Deleuze et Guattari, 1980 : 383), c'est-à-dire la plus petite expression rythmique qui s'échappe du chaos et que nous percevons à un niveau de compréhension esthétique. Cette façon de recevoir l'espace et le temps, d'être affecté, renouvelle la façon dont le corps s'assemble à l'urbain : le regard ne porte plus dans les choses une organisation préétablie, il est défenestré, on lui a ôté sa fenêtre, il parcourt la ville à une allure folle ; le corps n'est plus la mesure du monde sensible, il est distendu, ses volumes se relâchent, la pierre fait respirer la chair ; le pas n'arpege plus un espace métrique, il est démesuré, il perd sa grandeur et sautille sur place dans un apprentissage de la chute. Le corps est au travail. Ces disjonctions ne signifient pas sa dissolution mais l'émergence d'un point de vue de relation tel qu'une couleur, un son, une matière s'assemblent et génèrent une ambiance. Pour saisir cela, notre proposition est d'approcher le milieu urbain en *rythmicien*, c'est-à-dire en trouvant une forme d'écoute de la multiplicité sensible.

Une autre dimension importante de l'ambiance est qu'elle procède de rencontres fortuites. Proust connaît des *moments d'ambiance*. Dès lors qu'elle n'est pas approchée comme un manquement au déterminisme des lois, la contingence constitue une notion extrêmement utile pour qualifier ce vivre la ville qui relève d'aventures involontaires. Cette notion nous permet d'approfondir certains aspects de la coexistence des notions de mesure et de rythme. Si la perception comme activité de connaissance subordonne le rythme à la mesure, elle peut néanmoins délier ce rapport lorsque s'affirme la compréhension esthétique des choses. Cela ne signifie pas mécaniquement que le rythme domine la mesure mais que s'ouvre une économie de leurs relations où l'une n'est pas raison de l'autre.

Ainsi, il devient pensable de caractériser les ambiances d'après une multitude de configurations et de degrés d'indexation de la mesure au rythme – ce que peuvent illustrer les exemples de Ruskin et de Proust, deux rythmiciciens forts différents. Ruskin opère un travail de désindexation/réindexation qui lui permet de se saisir de mesures fragmentaires dont la mise en série produit une vue sacrée de l'architecture. Proust ne soumet pas le milieu urbain à ses enquêtes et s'ouvre davantage à l'involontaire. Au gré de ses déambulations, émergent des allures dont l'intensification est progressive, de sorte qu'il serait caricatural de placer la question de l'ambiance du côté de l'événement et de l'aformel après avoir critiqué sa subordination aux formes. Notre perspective est bien celle de se tenir à un niveau pré-formel. Il s'agit de prêter attention aux formes constituées dans le temps de l'histoire tout en se gardant de réifier et de survaloriser les caractères présents. En ce sens, la notion d'ambiance engage une écoute expérimentale et critique : ne pas être abusé par la pseudo-nécessité des formes mais valoriser leur contingence de façon à maintenir ouverte la possibilité d'expérimenter de nouveaux rapports de compatibilité entre elles.

Le dernier élément qui caractérise l'ambiance comme un moment singulier du rapport au sensible réside dans l'attitude d'écoute pour les signes ou posture symptomatologique. Le signe est une manifestation sensible qui s'impose à la pensée et qui signifie autre chose que ce par quoi nous sommes frappés. Il nous met en position d'écoute. Pensons au pavé inégal de la cour des Guermantes et à la journée vénitienne qu'il implique. Cette position d'écoute suggère d'avancer en médecin-musicien, en inventant les codes qui nous permettent d'explorer des processus émergents. Pensons là encore à Proust essayant de perdre son pas mesuré pour regagner l'*allure* d'une heure, d'une journée à Venise.

Comprise comme une ouverture à la multiplicité sensible, l'ambiance introduit donc somme toute à un apprentissage de notre condition géographique. Cet apprentissage par l'expérience des signes peut être distingué du processus de sémiotisation de l'espace qui participait chez Claude Raffestin (1986) à l'écogenèse territoriale. Pour cet auteur, le signe informe l'espace en cohérence avec l'action des sociétés. Notre intérêt pour Deleuze interroge au contraire la distinction de l'idéal et du matériel, du signifiant et du signifié pour retrouver des modes d'association entre les choses qui ne sont pas tenus *a priori* par une logique de la signification. En cela, l'apprentissage de

notre condition géographique ne s'achève pas avec la mise un jour de déterminants territoriaux, comme la sémiosphère de Claude Raffestin, mais elle débute avec l'expérience de la disjonction du rapport signifiant / signifié. Cette irruption du sensible, en redistribuant ce qui se donne à voir et à penser, interroge la façon dont nous habitons le monde. L'ambiance pose la question d'un rapport au sensible qui excède l'intentionnalité du sujet : elle l'introduit à un monde en variation continue, fondamentalement génératif.

## Bibliographie

- AMPHOUX Pascal, THIBAUD Jean-Paul et CHELKOFF Grégoire (dir.), 2004, *Ambiances en débat*, Bernin : A la croisée.
- AUGOYARD Jean-François, 1995, « L'environnement sensible et les ambiances architecturales », *L'espace géographique*, n° 4, pp. 302-318.
- BECKETT Samuel, 1990, *Proust* [ed. orig. 1931], Paris: Les Editions de Minuit.
- BLANCHARD Raoul, 1935, *Grenoble. Etude de géographie urbaine*, Troisième ed., Grenoble : Ed. Didier et Richard.
- BROSSEAU Marc, 1996, *Des romans-géographes*. Paris : L'Harmattan.
- CASEY Edward, 1993, *Getting back into place. Toward a renewed understanding of the place-world*. Indianapolis: Indiana University Press. 403 p.
- CHEVALIER Michel, 1993, « Géographie et littérature », in *La Géographie*, n° 1500 bis.
- COSGROVE Denis, 1979, « John Ruskin and the geographical imagination », *Geographical Review*, 69 (1), pp. 43-62.
- DE CERTEAU Michel, 1990, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard.
- DE LA SIZERANNE Robert, 1897, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris : Hachette
- DELEUZE Gilles et Guattari Félix, 1980, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris : Les Editions de Minuit.
- DELEUZE Gilles, 1964, *Marcel Proust et le signes*, Paris : Presses Universitaires de France.
- DELEUZE Gilles, 1978a, *Cours de Vincennes du 14 mars 1978 sur Kant*. Webdeleuze, <URL [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com).
- DELEUZE Gilles, 1978b, *Cours de Vincennes du 28 mars 1978 sur Kant*. Webdeleuze, <URL [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com).
- DELEUZE Gilles, 1993, « Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne », in *Critique et clinique*, Paris : Editions de Minuit.
- DELEUZE Gilles, 2003, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975 – 1995*, Paris : Editions de Minuit.
- DEWSBURY John-David, 2000, Performativity and the event: enacting a philosophy of difference. *Environment and Planning D: Society and Space*, 18(4), pp. 473 – 496.
- DOEL Marcus, 1992, In stalling deconstruction: striking out the postmodern. *Environment and Planning D: Society and Space*, 10(2), pp. 163–179.
- ENTRIKIN J. Nicholas, 1991, *The betweenness of place : towards a geography of modernity*, Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- GRACQ Julien, 1985, *La forme d'une ville*, Troisième ed., Paris : Editions José Corti.
- KANT Emmanuel, 1985, *Critique de la faculté de juger*, Paris : Gallimard, coll. Pléiade.
- KOOLHAAS Rem et al., 2000, *Mutations*. Publié à l'occasion de la manifestation MUTATIONS, conçue et réalisée par Arc en rêve, Bordeaux, CAPC-musée d'art contemporain du 24 novembre 2000 au 25 mars 2001, Bordeaux : Arc en rêve centre d'architecture.
- LABUSSIÈRE Olivier, 2007, *Le défi esthétique en aménagement : vers une prospective du milieu. Le cas des lignes très haute tension (Lot) et des parcs éoliens (Aveyron et Aude)* ; sous la dir. de Vincent Berdoulay : Thèse de doctorat : géographie et aménagement : Université de Pau et des Pays de l'Adour, 607 p.
- LANDOW George, 1971, *The aesthetic and critical theories of John Ruskin*, Princeton University Press.

- LASSUS Bernard, 1999, « L'obligation de l'invention: du paysage aux ambiances successives », in AUGOYARD Jean-François et ROGER Alain (dir.) *La théorie du paysage en France 1974-1994*, p. 424-437.
- MASSEY Doreen, 1994, *Space, Place and Gender*, Cambridge: Polity Press.
- MATTHEY Laurent, 2008, *Le quotidien des systèmes territoriaux : lecture d'une pratique habitante*, Bern : Peter Lang.
- MICHAUD Yves, 2003, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris : Stock.
- NIETZSCHE Friedrich, 2001, *Crépuscule des idoles*. Paris : Hatier (éd. orig. 1889), 208 p.
- NORBERG-SCHULZ Christian, 1997, *L'art du lieu. Architecture et paysage, permanence et mutations*. Paris : Le Moniteur.
- PROUST Marcel, 1954, *À la recherche du temps perdu*, Tome III, Paris : Gallimard, Pleiade.
- PROUST Marcel, 2007, *La Bible d'Amiens de John Ruskin* [ed. orig. 1904], Paris : Bartillat.
- RAFFESTIN Claude, 1986, *Écogenèse territoriale et territorialité*, in *Espaces, jeux et enjeux* ; sous la dir. de Franck Auriac et de Roger Brunet (eds.). Paris : Fayard, 173-185.
- RUSKIN John, 1983, *Les pierres de Venise* ; présenté par Jean-Claude Garcias [ed. orig. 1851-53], Paris : Hermann.
- SORRE Maximilien, 1952, *Les fondements de la géographie humaine. Tome III, l'habitat*, Paris : Armand Colin.
- SPINOZA Baruch, 1955, *Ethique*, Paris : Gallimard, coll. Pléiade.
- THIBAUD Jean-Paul et GROSJEAN Michèle (Eds), 2001, *L'espace urbain en méthodes*. Marseille : Editions Parenthèses.
- THIBAUD Jean-Paul, 2002, L'horizon des ambiances urbaines. *Communications*, n° 73, pp. 185-201.
- THIBAUD Jean-Paul, 2004, « Paradoxe des ambiances souterraines », in *Vingt mille lieux sous les terres. Espaces publics souterrains* ; sous la dir. de Von MEISS Pierre et de RADU Florinel. Lausanne : Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, p. 59-66.
- THIERY Olivier, 2004, « La fabrication de l'atmosphère de la ville et du métro », *ethnographiques.org*, Numéro 6 [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/2004/Thiery02.html>
- THRIFT Nigel, 2000, Afterwords. *Environment and planning D : Society and Space*, 18(2), pp. 213-255.
- TISSIER Jean-Louis, 1992, « Géographie et littérature », in BAILLY Antoine, FERRAS Robert et PUMAIN Denise (dir.), *Encyclopédie de géographie*, Paris : Economica, pp. 217-237.
- TUAN Yi-Fu, 1977, *Space and place. The perspective of experience*, Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- WAGNER Virginia, 1988, « John Ruskin and artistical geology in America ». *Winterthur Portfolio*, 23 (2/3), pp. 151-167.

## Notes

[1] Post-doctorant CNRS, EHESS – CIRED. E-mail : [olivier.labussiere@centre-cired.fr](mailto:olivier.labussiere@centre-cired.fr). L'auteur remercie Alain Nadaï et les deux relecteurs anonymes de la revue pour l'attention portée à cet article et leurs précieuses remarques.

[2] Encore marginale dans la géographie francophone, la pensée de Gilles Deleuze connaît une diffusion plus grande dans la géographie anglo-saxonne (Doel, 1992 ; Thrift, 2000 ; Dewsbury, 2000) encore qu'elle reste souvent réduite à une pensée critique du structuralisme.

[3] Proust précise : « je partis pour Venise afin d'avoir pu avant de mourir, approcher, toucher, voir incarnées en des palais défaillants mais encore debout et roses, les idées de Ruskin sur l'architecture domestique au Moyen Âge » (Proust, 2007, p. 78-79).

[4] Chapter II, section II : Ruskin's theory of typical beauty. URL : <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/2.2.html>

[5] Ce pourquoi ses dessins seront aussi reçus comme des contributions importantes pour les sciences naturelles de l'époque (Wagner, 1988).

[6] Cette passion pour le détail n'empêche nullement Ruskin d'échafauder un discours plus élaboré sur l'architecture. Il met par exemple à profit les procédés étudiés (le détail, sa mise en relation, sa mise en série) pour défendre les procédés constructifs du gothique vénitien (Ruskin, 1983).

[7] Ambivalence de la trace – Lorsque Robinson se trouve nez à nez avec la trace d'un pied nu d'homme sur la plage, Michel De Certeau remarque que le héros de Defoe entre dans une pensée folle : « *il connaît des jours diaboliques, possédé par le désir anthropophage de dévorer l'inconnu ou par la crainte d'être lui-même dévoré* » (De Certeau, 1990, p. 226). La trace valorise l'existence d'une différence autant qu'elle laisse craindre l'inclusion dans le différent. Il semble que chez Ruskin cette ambivalence (existence / inclusion) se résolve par un saut puissant de la matérialité urbaine à un plan divin.

[8] C'est pour cela, nous semble-t-il, que le rapprochement esquissé par Denis Cosgrove (1979) entre la lecture du paysage chez Ruskin et Carl Sauer ne peut avoir qu'une portée limitée. Cosgrove note lui-même que l'approche morphologique de Sauer procède de façon analytique : elle sépare les composants de la structure du paysage, les examine individuellement et procède à la constitution d'ordres génériques. Ruskin paraît se saisir de détails moins comme des éléments analytiques que comme les attributs d'une substance, ce qui marque entre l'un et l'autre une différence majeure quant au plan d'élaboration de la synthèse. De même, Cosgrove instille l'idée que la géographie ouverte à la phénoménologie pourrait tenir Ruskin comme un de ses précurseurs. Ce serait oublier, nous semble-t-il, que la passion du détail chez Ruskin se nourrit autant d'un réalisme empirique que d'un idéalisme transcendantal.

[9] Cette approche symptomatologique nous a conduit à revisiter l'opération du diagnostic en aménagement, souvent réduite à une opération descriptive et statique, dans le sens d'une plus grande attention pour un monde en devenir. La perspective n'est plus de définir l'aménagement par sa capacité normative et anticipatrice à arrêter le sens des choses mais davantage comme l'art d'expérimenter de nouveaux modes d'existence. Nous avons pu détailler les filiations de cette approche symptomatologique, principalement fondée chez Deleuze, dans un dialogue ouvert avec les pensées de Nietzsche, Kant, Proust et Spinoza (Labussière, 2007).

[10] Nous prenons ici le sens visuel par commodité mais la présente réflexion aborde plus largement la problématique de la perception.

[11] Deleuze a fort bien montré, du point de vue de l'histoire de la pensée philosophique occidentale, que la notion de rythme n'était pas étrangère à la découverte par Kant d'un « *accord discordant* », d'une « *musique nouvelle* » dans le jeu des facultés (Deleuze, 1993 : 49).

[12] L'éclatement de la synthèse perceptive peut alimenter une forme de compréhension esthétique mais elle peut aussi nous emporter dans la folie. Imaginons un seul instant que jamais la perception ne trouve sa mesure, que le monde soit en permanence incommensurable, ce serait un enfoncement dans la terreur. Kant avait déjà signalé qu'au plus haut point de l'expérience esthétique le sublime rencontrait quelque chose d'effrayant. La frontière entre le sentiment esthétique et la terreur est parfois ténue. Dans *Proust*, Beckett (1990) a très bien montré que Proust rencontrait des moments d'éclatement de la synthèse perceptive qui penchaient du côté de la terreur plutôt que du sentiment esthétique : « *Il n'y a pas de place pour son corps dans cette chambre vaste et hideuse, car son attention en alerte l'a peuplée de meubles gigantesques, d'un ouragan de vacarme et d'une torture de couleurs* » (*Ibid.*, p. 34). Dans les limites de cette note, nous pouvons seulement souligner qu'il resterait à savoir si la terreur est un point d'anéantissement ou bien peut être le fait que

l'individu se trouve face à un potentiel trop grand à actualiser, à contracter – la terreur comme symptôme d'un trop grand potentiel.

[13] Volontairement, nous ne proposons que de très courtes citations, de façon à situer notre lecture sans maltraiter le texte par des passages coupés du flux naturel du récit dont nous invitons notre lecteur à se saisir à son tour.

### **L'auteur**

Olivier Labussière est docteur en géographie et aménagement. Ses champs de recherche sont : l'apport des théories esthétiques aux méthodes prospectives en aménagement, l'ouverture de la planification environnementale au projet de paysage dans le contexte d'émergence des énergies renouvelables, la géographie du sujet, l'espace public et l'expérience de l'urbain. À paraître : « Les stratégies esthétiques dans la contestation des projets d'aménagement : le milieu géographique entre singularité et exception », *L'information géographique* (2009).

Pour citer cet article : LABUSSIÈRE Olivier, 2009, « Eléments pour une symptomatologie des ambiances urbaines. L'exemple de Venise, à la lumière de Ruskin et de Proust », *Articulo - revue de sciences humaines*, hors-série 2 (consulté le : date).

L'auteur remercie le réseau R2DS et la Région Ile-de-France pour le soutien financier apporté à cette recherche.