



# La perception des objets quotidiens dans l'espace urbain

Agnès Levitte

► **To cite this version:**

Agnès Levitte. La perception des objets quotidiens dans l'espace urbain. Linguistique. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 2010. Français. <tel-00634655>

**HAL Id: tel-00634655**

**<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00634655>**

Submitted on 21 Oct 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**THÈSE de doctorat**

**en esthétique**

**présentée par Agnès LEVITTE**

# **LA PERCEPTION DES OBJETS QUOTIDIENS**

## **DANS L'ESPACE URBAIN**

sous la direction de Jean-Marie Schaeffer, Directeur de recherche au CNRS, directeur d'étude  
à l'EHESS et directeur du CRAL

**Présentée et soutenue publiquement le : mardi 5 octobre 2010**

**devant un jury composé de :**

**RAPPORTEURS**

- Jean-François AUGOYARD, directeur de recherche honoraire CNRS, fondateur du Centre de Recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain et du laboratoire « Ambiances architecturales et urbaines » UMR 1563 CNRS/Culture ;
- Jacques MORIZOT, professeur de philosophie, directeur du Département de Philosophie, Université de Provence (Aix-Marseille 1).

**MEMBRES DU JURY**

- Pierre JACOB, directeur de recherche au CNRS ;
- Yo KAMINAGAI, Responsable de l'unité Conception et Identité des Espaces, département des Espaces et du Patrimoine à la RATP.

Laboratoire du Centre de Recherche sur les Arts et le Langage (CRAL) EHESS/CNRS

96 boulevard Raspail 75006 Paris

## **Résumé**

Qu'est-ce qui se cache derrière un regard ? Quels sont les réseaux neuronaux et les systèmes visuels en action ? La thèse débute par l'étude physiologique des processus de la vision ainsi que des procédés de la mémoire, de l'apprentissage et de la conscience, qu'elle soit implicite ou explicite. Le rôle du corps et du mouvement est l'objet d'une attention spécifique. À l'aide de la phénoménologie, la personne, en tant qu'être pensant et ressentant des émotions, est ensuite mise au centre de la recherche, en relation avec l'appréciation ressentie. Le concept d'esthétique de l'ordinaire est approfondi. Il est alors question de l'objet lui-même, de son appréhension visuelle dans le mouvement, et de son rôle dans la structuration du regard et de la personnalité. Une rapide histoire du design et des théories de conception en rapport avec la perception permet de compléter la première partie de l'étude qui se termine par les notions d'environnement, de design urbain et de « perception située ». Tout au long de la thèse, l'individu comme l'objet sont étudiés en lien étroit avec la perception d'exemples de mobiliers urbains perçus dans les rues de Paris.

Tous les concepts décrits initialement sont mis en écho aux expressions libres de quatorze piétons ordinaires dont les promenades commentées ont été enregistrées dans un quartier populaire de Paris - dont trois avec oculomètre portable. Les discours et les regards ont été observés et analysés à l'aide d'une quadruple grille, pour proposer un modèle destiné à enrichir les projets et les réalisations de designers industriels, chez lesquels on aimerait un authentique engagement responsable.

## **Mots clés :**

Ambiance design, espace urbain, mobilier urbain, oculomètre, perception, phénoménologie, promenade commentée, sciences cognitives.

## **Perception of everyday objects in the urban environment**

### **Abstract**

What is hidden behind a glance ? Which neuronal networks and what visual systems are at work ? The thesis begins with physiological research on visual process as well as some developments on memory, learning and consciousness, be it implicit or explicit. Special

attention is given to the link between body movements and perception. With the help of Phenomenology, the second part is dedicated to the study of the self - the thinking, feeling and appreciating self. This leads to the concept of the Aesthetics of everyday products. The third chapter analyses the object, the way it is seen by a moving body and how it can structure both one's glance and one's personality. A quick history of industrial design and various theories on perception guides to questions about environment, urban design and situated perception. All along, examples of street furniture that can be seen in Paris are described.

All these concepts are then put in parallel with the comments freely expressed by 14 pedestrians who strolled a specific district of Paris. Three of them were wearing an eye-tracker machine. Their comments and gaze were observed then analysed with the help of a quadruple grid. The conclusion of the thesis is a proposal of a model for enriching the brief and the project development stages of design projects. These results are aimed at industrial designers whom we hope have a real commitment to responsible design.

## **Keywords**

Ambiance, industrial design, street furniture, urban space, perception, phenomenology, cognitive science, commented promenade.

## Remerciements

Tous mes remerciements s'adressent d'abord à Jean-Marie Schaeffer qui m'accepta en tant que doctorante malgré un parcours peu conventionnel. Je le remercie pour la confiance qu'il m'a accordée et son soutien exigeant et enrichissant. Ses remarques et son séminaire m'ont souvent orientée vers des pistes nouvelles qui s'avèrent toujours fructueuses.

Merci à Roger Tallon qui, au cours de longs entretiens, s'est livré sur son métier et ses engagements. Ses paroles résonnent encore en moi et m'ont portée tout au long de ce travail.

Merci aussi à Dominique Pierzo qui fut l'instigateur de cette rencontre essentielle.

Mes remerciements vont à tous ceux qui m'ont encouragée et soutenue tout au long de cette recherche et particulièrement : Francine Markovits, José Ferreira, Alain Milon qui m'a mise sur le chemin de la lecture des textes philosophiques, le réseau des Ateliers de la Recherche en Design, ainsi que les doctorants du CRAL et du séminaire de Jean-Marie Schaeffer. Mes remerciements vont également aux quatorze promeneurs qui ont nourri mes questionnements et dirigé mes conclusions. Et à Aude Planterose, de l'agence Patrick Jouin, qui s'est donné beaucoup de mal pour organiser l'entretien avec Jean-Baptiste Auvray. Merci aussi à lui qui m'a accordé un long temps d'échange passionnant. De vifs remerciements pour Marie-Christine Vouloir et Jacqueline Nivard qui m'ont épaulée en informatique et dans l'utilisation des logiciels.

Merci à mes amis qui ont accepté mes silences et mes absences sans jamais faillir dans leur présence.

Je ne peux omettre de souligner l'apport financier du CRAL et du CNRS, traité si efficacement et avec tant de gentillesse par Jamila Meliani. J'ai pu, grâce à ce soutien, présenter mes recherches à différents colloques en France, et participer à d'autres, notamment le premier colloque « Ambiances » organisé par le CRESSON en Septembre 2008 à Grenoble. Merci à l'EHESS qui a financé ma présence au colloque de la European Academy of Design d'Izmir en 2006.

Cette thèse a également bénéficié d'un partenariat avec le laboratoire LUTIN du CNRS, dont le directeur Charles Tijus n'a pas hésité à nous prêter un oculomètre qui fut manipulé avec dextérité par Ivan Bigorgne. Je les remercie tous les deux chaleureusement.

Un remerciement tout particulier à Josiane Chantôme et à Ursula Levitte-Foret qui ont eu la patience et l'attention requises pour relire et corriger les manuscrits.

# Table des matières

<b>TABLE DES ANNEXES</b>	<b>13</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>14</b>
<b>1 DE VOIR A APPRENDRE</b>	<b>19</b>
<b>1.1 La vision physiologique</b>	<b>19</b>
1.1.1 Vision et optique	20
1.1.2 Vision et saccades	20
1.1.3 Vision et mouvements	22
1.1.4 Vision et cerveau	22
<b>1.2 Voir, percevoir et apprendre</b>	<b>23</b>
1.2.1 Voir, identifier et reconnaître	23
1.2.1.1 Ambiguïtés et indéterminations	24
1.2.1.2 Découper pour distinguer	25
1.2.1.3 Lier pour identifier	26
1.2.1.4 Perception et invariance	27
1.2.1.5 Voir et reconnaître : le percept	28
1.2.1.6 L'exemple de la colonne Morris	29
1.2.2 Voir et comprendre	31
1.2.2.1 Savoir épistémique primaire	31
1.2.2.2 Savoir épistémique secondaire	32
1.2.2.3 Perceptions non-épistémiques	32
1.2.3 L'attention	33
1.2.3.1 L'absence d'attention et la perception implicite	33
1.2.3.2 La routine	35
1.2.3.3 Le fonctionnement de l'attention	36
1.2.3.4 Attention et sélection	37
1.2.3.5 L'attention et les facteurs qui la facilitent	38
1.2.3.6 La saillance	39
1.2.3.7 La carte de saillance	40
1.2.4 Perception et mémoire	41
1.2.5 Voir et apprendre	43

1.2.5.1 La connaissance a priori	44
1.2.5.2 L'apprentissage explicite	45
1.2.5.3 Apprendre par le regard	46
1.2.5.4 Des apprentissages de différents types : l'exemple du potelet	47
1.2.5.5 Les différents modes d'apprentissage	50
1.2.5.6 Apprendre : pouvoir différencier ou enrichir le regard ?	51
<b>1.3 La perception par les autres sens que visuels</b>	<b>53</b>
1.3.1 Le toucher et la perception haptique	53
1.3.2 L'odorat	54
1.3.3 L'audition	56
1.3.4 La perception kinesthésique et proprioceptive	58
1.3.4.1 La perception synesthésique – aparté	59
1.3.4.2 Les influences et interactions des différentes perceptions	60
<b>1.4 La vision pour l'action</b>	<b>61</b>
1.4.1 Les liens entre les mouvements du corps et la perception	62
1.4.1.1 Voir pour agir	64
1.4.2 Les deux voies : la perception sémantique et la perception visuomotrice	66
1.4.3 Perception égocentrique et perception allocentrique	67
1.4.3.1 L'exemple du plan	69
1.4.4 Voir et marcher	70
1.4.4.1 Les positions du corps et de la tête	70
1.4.4.2 Champ visuel et flux optique	71
1.4.4.3 La perception périphérique et le doute perceptif	72
1.4.4.4 La perception de l'espace et des espaces	73
1.4.4.5 Voir les objets en marchant	74
1.4.4.6 La marche, où chacun porte son corps différemment	75
1.4.4.7 Vision et vitesse : aparté	76
1.4.4.8 L'exemple de la perception de l' <i>Abribus</i>	77
1.4.5 Voir, se mouvoir : l'activité collective	80
<b>1.5 Situation et action</b>	<b>82</b>
1.5.1 La vision est toujours située	82
1.5.2 La perception dans l'action, le piéton dans la rue – spécificité	83
1.5.2.1 Environnement / ambiance / aménagement / contexte	83
1.5.2.2 L'environnement	84
1.5.2.3 L'aménagement	86

1.5.2.3.1 Des espaces types	87
1.5.2.3.2 L'exemple de la fontaine et des ... palmiers	89
1.5.2.4 L'ambiance	90
1.5.2.4.1 L'ambiance visuelle	91
1.5.2.4.2 La qualité par la lumière et la circulation de l'air	92
1.5.2.4.3 L'ambiance par le toucher et les odeurs	93
1.5.2.4.4 Sons et écologie du paysage sonore de Murray Schafer	93
1.5.2.4.5 L'ambiance dans une perception globale	94
1.5.2.5 Le contexte	95
1.5.3 La notion d'intrigue	95
1.5.4 La situation personnelle	97
1.5.5 Une nouvelle définition de la situation comme intrigue	98
1.5.6 Les principales conclusions de ce chapitre	99
<b>2 DE L'INTENTION A L'APPRECIATION</b>	<b>100</b>
<b>2.1 Perception et intention</b>	<b>101</b>
2.1.1 Le « voir pour »	102
2.1.2 L'exemple du kiosque à journaux	103
<b>2.2 Perception et représentation</b>	<b>105</b>
2.2.1 Représentation sociale	106
2.2.2 Représentation et percept	107
2.2.3 Représentation et imagination	109
2.2.3.1 Imagination et perception : le « voir en »	109
2.2.3.1.1 L'exemple de la cabine téléphonique	110
2.2.3.1.2 Imagination par le regard de l'autre	113
<b>2.3 Perception et conscience de</b>	<b>114</b>
2.3.1 Vers une phénoménologie de la perception	116
2.3.1.1 « L'Œil et l'Esprit »	117
2.3.1.2 La multiplicité des vécus	119
2.3.2 Perception et psychologie de celui qui regarde	120
2.3.2.1 L'exemple des toilettes publiques et de la peur	121
2.3.2.2 L'être psychologique	124
2.3.3 Perception et histoire	125
2.3.3.1.1 L'exemple du lampadaire	126
2.3.3.2 Histoire et apprentissage	128



2.3.3.3 Monument et histoire	129
2.3.3.3.1 L'exemple de l'histoire des fontaines Wallace	129
2.3.4 Perception et société	132
2.3.4.1 Les différentes règles et conventions de la vie citadine	133
2.3.4.2 L'exemple des barrières, chaînes et autres interdictions pédestres	133
2.3.4.3 Prudence et conventions du piéton en tant qu'individu social	135
2.3.4.4 Le phénomène social du piéton urbain	136
2.3.4.5 L'exemple du Récup'Verre ou « colonne d'apport volontaire du verre »	137
2.3.5 De la perception comme un processus : transition vers les émotions	139
<b>2.4 Les émotions</b>	<b>140</b>
2.4.1 Que sont les émotions ?	140
2.4.1.1 Les différentes émotions	141
2.4.1.2 L'exemple de la corbeille de propreté urbaine	142
2.4.2 Le fonctionnement des émotions	144
2.4.2.1 Émotion et attention	145
2.4.2.1.1 Le traitement ascendant implicite	145
2.4.2.1.2 Un traitement émotionnel descendant et explicite	146
2.4.2.2 L'exemple de la boîte à lettres	147
2.4.3 Émotion, mémoire et prise de décision.	148
2.4.3.1 L'exemple du souvenir du tram de Montpellier	150
2.4.4 Émotion et cognition	151
2.4.5 La notion de plaisir et de récompense	152
2.4.5.1 Définitions	152
2.4.5.2 L'anhédonie	153
2.4.5.3 Le plaisir comme valence	154
2.4.5.4 Le plaisir, la récompense et l'attention perceptuelle ou cognitive	155
2.4.5.5 Les situations propices au plaisir, dans la rue	156
2.4.5.6 L'exemple de la fontaine Wallace du point de vue du plaisir	157
<b>2.5 Voir et apprécier : vers une esthétique de l'ordinaire</b>	<b>161</b>
2.5.1 Essai d'une définition moderne de l'esthétique : une expérience sensible	161
2.5.1.1 L'exemple du banc public	163
2.5.2 L'expérience esthétique : une expérience cognitive ?	164
2.5.3 L'art et/de l'ordinaire	165
2.5.3.1 Une expérience « située », au contraire de l'esthétisation	166
2.5.3.2 Une expérience « engagée »	169
2.5.4 La <i>fluence</i> visuelle	170

2.5.5 « Signal coûteux »	171
2.5.5.1 Signal coûteux et objet quotidien	172
2.5.6 L'objet esthétique comme indication	174
2.5.6.1 L'exemple de l'entrée du métro parisien	175
2.5.7 Plaidoyer pour une esthétique de l'ordinaire	185
2.5.8 Les principales conclusions de ce chapitre	185
<b>3 DE L'OBJET QUOTIDIEN AU DESIGN URBAIN</b>	<b>186</b>
<b>3.1 De l'objet perçu à l'objet fonctionnel</b>	<b>187</b>
3.1.1 De l'objet quotidien	189
3.1.2 L'objet comme structurant la stabilité visuelle - individuelle et collective	190
3.1.2.1 Organisation individuelle	190
3.1.2.2 Structuration de l'espace public	192
3.1.2.3 Hiérarchie et sélection visuelles des objets	192
3.1.3 De l'usage de l'objet	193
3.1.3.1 Corps, fonction et usage	194
3.1.3.2 Objet et résistance matérielle	195
3.1.3.3 Gibson, l'écologie visuelle et les « <i>affordances</i> »	196
3.1.3.4 Heidegger et « l'util » dans la « mondiaité »	199
3.1.3.5 De l'intelligence fonctionnelle de l'objet ...	200
3.1.3.6 ... à son usage : l'affordance située et engagée	202
3.1.3.6.1 Agentivité : opération et fonctionnement opératoire ?	206
3.1.4 L'objet comme repère	208
3.1.5 Décor et style	209
<b>3.2 Design et conception de produit</b>	<b>212</b>
3.2.1 Une proposition de définition ancrée dans l'émergence du métier	213
3.2.1.1 Les champs d'application du design industriel	214
3.2.2 Les méthodologies et les terminologies du design	217
3.2.2.1 L'exemple du cahier des charges des entrées de métro de Guimard	217
3.2.2.2 L'exemple des cahiers des charges du Vélib' et de la <i>Sanisette</i>	219
3.2.2.3 Les étapes de conception	222
3.2.2.4 Le concept et la gamme	223
3.2.2.5 Prototype et maquette	224
3.2.2.6 Archétype	225
3.2.3 Les différents acteurs	226
3.2.3.1 Le commanditaire ou maître d'ouvrage	226

3.2.3.2 Les équipes de conception ou maître d'oeuvre	227
3.2.3.3 L'utilisateur ou maître d'usage	228
<b>3.3 Les théories de la perception appliquées au design</b>	<b>229</b>
3.3.1 Gestalt et la « Bonne Forme »	229
3.3.2 La théorie de Gibson revisitée	231
3.3.2.1 Don Norman et l'essai d'application aux objets	232
3.3.3 Résumé : la perception de l'objet quotidien	234
<b>3.4 L'espace urbain et ses mobiliers</b>	<b>234</b>
3.4.1 Ville, rue, quartier, espace et lieux urbains : définitions	235
3.4.1.1 Sociabilité et vivre-ensemble	236
3.4.1.2 Le ménage et la notion de « <i>marchabilité</i> »	237
3.4.1.3 L'esthétique de la ville	239
3.4.1.4 La complexité et le nombre des acteurs	241
3.4.2 Le mobilier urbain, définition et rapide histoire	242
3.4.2.1 Ces objets ont-ils une âme ?	242
3.4.2.2 Une existence utile et salutaire	246
3.4.2.3 Les repères et les indices visuels	248
3.4.2.4 Sécurité et mobilier urbain	249
3.4.3 Vers un design urbain	251
<b>4 LA METHODOLOGIE DES PROMENADES COMMENTEES</b>	<b>253</b>
<b>4.1 La méthode</b>	<b>253</b>
4.1.1 Les raisons de mes choix	254
4.1.1.1 Rapide critique des méthodes existantes	254
4.1.1.1.1 Voir et comparer	255
4.1.2 Les méthodes d'enquêtes actuelles	256
4.1.2.1 De la situation à l'expérience située, principes méthodologiques	257
4.1.3 La méthode des promenades commentées	258
4.1.3.1 Les étapes de la mise en place	258
4.1.3.2 L'adaptation aux besoins spécifiques	260
4.1.3.3 L'expression de l'expérience	260
4.1.4 L'oculomètre	264
4.1.5 La place de la chercheuse	268
<b>4.2 Quatorze promenades à Paris, quartier Voltaire</b>	<b>269</b>
4.2.1 Le parcours	269

4.2.1.1 Le chemin	269
4.2.1.2 Le mobilier urbain	271
4.2.1.3 Les ambiances	272
4.2.2 Les questions systématiques	274
4.2.3 Les quatorze promeneurs	275
4.2.3.1 Le recrutement	276
4.2.3.2 Les idiosyncrasies	276
4.2.4 La transcription	277
4.2.5 La méthode d'analyse	278
<b>5 LES PROMENADES ET CE QU'ELLES RACONTENT : ANALYSE</b>	<b>280</b>
<b>5.1 Les quatre grilles</b>	<b>281</b>
5.1.1 La grille de la terminologie : savoir ou ne pas savoir nommer	281
5.1.1.1 Bien nommer	281
5.1.1.2 Les hésitations et les incompréhensions	282
5.1.1.3 Définir et décrire	284
5.1.2 Les différents regards	285
5.1.2.1 Coup d'œil ou regard prolongé	285
5.1.2.2 Le regard aiguisé	286
5.1.2.3 Stress ou détente	286
5.1.2.4 De près ou de loin jusqu'à embrasser du regard	286
5.1.2.5 Le regard obsessionnel	288
5.1.2.6 Du regard aléatoire au non voir	289
5.1.3 Le « voir pour »	291
5.1.4 Le « voir en » ...	294
5.1.4.1 ... s'étonnant	295
5.1.4.2 ... comparant	295
5.1.4.3 ... évoquant ou s'imaginant	296
5.1.4.4 ... en apprenant	298
<b>5.2 Le cheminement croisé du regard, de la pensée et du ressenti</b>	<b>300</b>
5.2.1 De l'évaluation du changement à l'exigence de signification	301
5.2.2 Perception égocentrique ou allocentrique ?	306
5.2.3 Voir au loin, de l'absence de saillance dans un paysage éphémère	310
5.2.4 Perception sémantique par vision pragmatique et écologique	312
5.2.5 Par le regard, comprendre et apprendre	314
5.2.6 Du plaisir visuel et sensuel pour un objet évocateur	320

5.2.7 Du bon entretien au plaisir de la <i>marchabilité</i>	322
5.2.8 De la marchabilité : espace ouvert ou fermé	326
5.2.9 De l'appréciation esthétique à l'appropriation sensible	329
5.2.10 De la perception d'un signal coûteux au jugement esthétique	333
<b>5.3 Rapprochements et validations (ou invalidations)</b>	<b>344</b>
5.3.1 Points faibles et biais	344
5.3.1.1 Fragilité de la parole	344
5.3.1.2 Avantages et inconvénients de l'oculomètre	345
5.3.1.3 L'absence de comparaison	345
5.3.2 Rapprochement des concepts et de l'expérience	347
5.3.2.1 De voir à apprendre	347
5.3.2.2 De l'intention à l'appréciation	349
5.3.2.3 De l'objet à l'espace urbain	350
5.3.2.4 Hier, aujourd'hui, demain : ouverture	351
<b>6 POUR UN ENGAGEMENT VERS UN DESIGN SITUE ET RESPONSABLE</b>	<b>353</b>
<b>6.1 Le pouvoir du regard</b>	<b>354</b>
6.1.1 La richesse de la perception	354
6.1.2 L'objet éducateur et structurant	356
6.1.2.1 L'objet apprend à voir, à condition qu'il y ait quelque chose à apprendre	356
6.1.2.2 La perception structurante	357
6.1.2.3 Le rapport à l'autre, l'être social	359
6.1.2.4 L'espace public	360
6.1.3 La triple situation : du piéton, de l'objet et de la parole	361
6.1.4 Les facteurs déclenchants	362
6.1.4.1 Attention, saillance et prégnance : l'attraction par l'objet	362
6.1.4.2 Susciter l'intérêt par le regard : le déclenchement par la situation	363
<b>6.2 La responsabilité des concepteurs</b>	<b>366</b>
6.2.1 Les responsabilités existantes et reconnues par les designers	368
6.2.2 Les responsabilités à revendiquer	371
6.2.2.1 Chaque objet appauvrit ou enrichit le regard, ...	372
6.2.2.2 ... et peut guider vers le plaisir, par récompense	373
6.2.3 Une formation spécifique	375
6.2.4 La responsabilité culturelle	375
<b>6.3 Vers un modèle culturel et esthétique</b>	<b>379</b>

6.3.1 La notion de modèle	379
6.3.2 Proposition pour un modèle de conception de produit nouveau	380
6.3.2.1 Le corps percevant, une vision dynamique et actante	380
6.3.2.2 Les objets et leur valeur esthétique	383
6.3.3 Pour un design urbain responsable	386
6.3.3.1 La place du mobilier dans les aménagements	386
6.3.3.2 Vers une culture de la ville aménagée : le design urbain	387
6.3.3.3 L'espace urbain, partie intégrante de la culture sociale et esthétique	389
<b>CONCLUSIONS : OUVERTURE VERS LA DIMENSION DU REGARD</b>	<b>391</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>395</b>
<b>INDEX AUTEURS</b>	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
<b>INDEX DES NOMS COMMUNS OU DENOMINATION DE MOBILIER URBAIN</b>	<b>404</b>

## **Table des annexes**

### **Annexes 1**

Essai de classification du mobilier urbain parisien

Convention avec l'Unité Mixte de Services UMS CNRS 2809 LUTIN

Un aparté sur rayures et verticalité

Fiches d'analyse des promenades, pour exemple

Espace ouvert/espace fermé

Mouvement du corps

Usage

Jugement esthétique et regard « forcé »

Regard

### **Annexes 2**

Transcription des 14 promenades par ordre alphabétique d'initiales

# LA PERCEPTION DES OBJETS QUOTIDIENS

## DANS L'ESPACE URBAIN

*« Si l'on interroge l'étymologie, l'on s'aperçoit que pour désigner la vision orientée, la langue française recourt au mot regard, dont la racine ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde, affectés à cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement. Regarder est un mouvement qui vise à reprendre sous garde... L'acte du regard ne s'épuise pas sur place : il comporte un élan persévérant, une reprise obstinée, comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte ou de reconquérir ce qui est en train de lui échapper. Ce qui m'intéresse, c'est le destin de l'énergie impatiente qui habite le regard et qui désire autre chose que ce qui lui est donné : guettant l'immobilité dans la forme en mouvement, à l'affût du plus léger frémissement dans la figure au repos, demandant à rejoindre le visage derrière le masque, ou cherchant à se reprendre à la fascination vertigineuse des profondeurs pour retrouver, à la surface des eaux, le jeu des reflets. » Jean Starobinski, 1961<sup>1</sup>.*

### Introduction

Le regard est si familier pour celui dont la vue est normale que nul ne le questionne. L'œil se pose ici ou là, partout. Il glane des informations, recueille des sensations, enseigne des usages et structure notre mode d'être au monde. Parfois la conscience est active, très souvent elle s'efface implicitement dans le flot des idées, des scènes visuelles, des autres activités en cours. Comment fonctionne ce regard ? Pourquoi s'arrête-t-il sur telle chose ou ignore-t-il telle autre ? Qu'est donc le regard porté sur l'objet usuel qui, avant d'apparaître dans notre environnement quotidien, fut au coeur d'une longue démarche de conception ?

J'ai eu la chance d'appréhender de manière concrète les métiers de conception de produits, pour avoir longtemps accompagné les designers industriels en tant que consultante, puis en

---

<sup>1</sup> Starobinski, Jean : « L'œil vivant », Paris, Gallimard, 1961 – 1999 :11.



tant que directrice de l'école de design industriel de Nantes Atlantique, en participant à la formation initiale de futurs designers. J'ai découvert les outils et les grandes idées qui sous-tendent les étapes de la création de produits nouveaux. J'ai pu aussi étudier les méthodes pratiquées pour l'évaluation, par les consommateurs ou les acheteurs, des produits mis sur le marché. J'ai ainsi constaté, au cours d'une carrière professionnelle, que la manière dont les objets sont perçus et compris est rarement étudiée en profondeur. On se contente souvent d'études rapides sur la consommation, sans chercher à établir de liens précis entre les intentions conceptuelles, les solutions visuelles et esthétiques, et la réaction de celui qui les acquiert et/ou les utilise. Les corrélations entre la perception et la compréhension, entre celui qui voit, son identité personnelle et la chose vue, ne sont pas un vrai sujet de questionnement pour les designers.

Au moment où l'on sent que les valeurs qui ont construit notre personnalité, nos goûts et nos plaisirs sont en train de vaciller et de disparaître sous l'emprise de nouvelles technologies et de croyances prégnantes en une économie et en des éthiques que l'on juge peu louables, on est en droit de ressentir une envie forte de comprendre les racines qui ont présidé à nos expériences personnelles et à notre vie professionnelle, comme à nos plaisirs esthétiques et culturels.

Tels furent les points de départ de cette thèse.

La notion de perception soulève des questions fondamentales sur l'être humain, la conscience, la connaissance et l'esthétique. Le présent travail n'a pas la prétention d'apporter des idées novatrices en la matière. Il recense davantage les principales interrogations qui permettent d'éclairer notre questionnement initial sur la perception des objets quotidiens, lors de la vie de tous les jours par des gens ordinaires. Il a fallu opérer un choix parmi les différentes pistes et réponses explorées, afin de retenir les plus pertinentes pour le domaine du design, celles qui correspondaient à nos points de vue et à des intuitions profondes.

Les neurosciences ont récemment fait des progrès considérables dans la connaissance du cerveau humain. Elles permettent de comprendre des réactions et des comportements pour lesquelles aucune explication n'était encore probante. À l'aide d'expériences utilisant des méthodes d'imagerie cérébrale, comme l'IRM fonctionnelle et les électro-encéphalogrammes<sup>2</sup>, certains états mentaux, qu'ils soient implicites ou explicites, peuvent

---

<sup>2</sup> J'ai répondu à des appels pour participer en tant que sujet à deux études. L'une menée par le Dr Carole Azuar, au Cenir de l'Hôpital de La Salpêtrière utilisant l'IRMf, en neuroanatomie fonctionnelle, pour étudier le comportement humain en tâche orientée. La seconde sous la direction du Dr Nathalie Georges : « Perception des

désormais être décrits en termes physiques. Ils apportent des preuves tangibles de réactions et de circuits neuronaux produits dans le cerveau, même si les multiples niveaux d'organisation n'ont pas encore pu être tous reliés les uns aux autres, et que de nombreuses synthèses restent encore à faire. L'observation et l'étude de patients lésés complètent et confirment souvent ces études. La lecture de nombreux articles et l'écoute de conférences et de séminaires, décrivant ces circuits neuronaux et les réactions du cerveau aux expériences les plus innovantes et créatives pour éclairer de telles hypothèses, n'est pas une fin en soi. Ce n'est pas non plus l'occasion de s'emparer de quelques idées de passage et de les étayer à l'aide de conclusions hâtives, ce que l'on pourrait me reprocher. Au contraire, n'ayant pas trouvé toutes les réponses pragmatiques dans la philosophie dite classique, ces lectures et analyses m'ont permis de confronter mes questions sur la perception à celles des scientifiques et des chercheurs en neurosciences et en sciences cognitives. Les hypothèses et propositions de ces spécialistes sont souvent des pistes de réflexion et de questionnement qui m'ont orientée afin de mieux poser une question, ou de comprendre des réactions de sujets interrogés, dont les comportements étaient difficilement compréhensibles. J'en ai tiré un grand profit en parallèle à la tradition classique de la philosophie et de la phénoménologie pour cadrer mon propos et tenter de décrypter ce qui est vu par l'homme ordinaire, tout autant que la manière dont cela est vu et les raisons qui l'expliquent.

La recherche sur les objets conçus par les designers est balbutiante en France. Le design industriel n'est pas une discipline académique. Seuls les « arts appliqués » sont enseignés dans les universités et peuvent aboutir à des doctorats sur des sujets de méthodologie et de démarches professionnelles. Les écoles qui forment aux métiers de conception liés à l'industrie ont des statuts très variés et des tutelles différentes : ministère de l'Industrie, ministère de l'Éducation Nationale, ministère de la Culture, Chambres de Commerce et d'Industrie. De nombreuses formations dépendent du domaine privé. Ces statuts ne facilitent pas la cohésion de la recherche à un niveau doctoral. D'autres abordent la question du point de vue du management ou de l'économie, et présentent leurs recherches dans les départements correspondants. Aborder le design comme nous avons voulu le faire, en s'appuyant sur les

---

visages et formation d'impressions sur les personnes », études en EEG-MEG chez l'homme adulte sain. Les participation en tant que sujet à ces études m'ont permis de comprendre concrètement comment se déroulent les expériences et les recherches, ainsi que de mieux connaître les techniques utilisées. Cela m'a aidée à décrypter les articles qui rendent compte de techniques similaires.

sciences sociales, semble demeurer chose rare. Les Ateliers de la Recherche en Design<sup>3</sup> ont fédéré pendant quatre années tous les chercheurs autour de ce thème, quelle que soit leur origine disciplinaire. Les six rencontres organisées ont été fructueuses et enrichissantes. Elles m'ont permis de présenter mes travaux régulièrement. Elles ont aussi prouvé que le travail reste vaste devant nous pour faire avancer la réflexion et pouvoir évaluer ce qui se passe dans d'autres pays, européens, américains et asiatiques.

Étant issue du monde professionnel, c'est sur lui que je souhaitais m'appuyer, et vers lui que je voulais revenir avec des propositions pragmatiques. Il a donc fallu trouver un domaine d'étude qui corresponde à tous ces questionnements. Celui de la rue et du mobilier urbain s'est imposé petit à petit. Ce fut l'occasion d'un retour à des premiers travaux réalisés dans le cadre du poste que j'occupai au Centre de Création Industrielle du Musée des Arts Décoratifs de Paris dès 1971. La petite équipe, constituée alors autour du Secrétaire Général François Barré, interrogeait la qualité de l'espace urbain et le regroupement possible des services offerts dans la rue. Il y eut deux aboutissements à ces problématiques. Le premier fut un concours international de mobilier urbain pour la « Conception et la Réalisation d'une Unité de Services » en 1971. Le second fut la publication du Premier Index International de Mobilier Urbain, publié en 1972 par le Centre de Création Industrielle. J'ai eu la grande chance de participer activement à l'un et à l'autre. Ce fut le premier emploi d'une jeune licenciée en histoire de l'art, qui découvrait avec naïveté et passion le design industriel et ses applications. C'est ainsi que le domaine de la rue revint hanter nos questionnements, quelques décennies plus tard. Nous l'avons abordé ici de manière fort différente, avec un œil enrichi par des savoirs et des engagements qui avaient eu le temps de mûrir au fil des années.

Une fois le thème trouvé, il fallait l'appliquer à l'étude en cours. Comment cerner la perception ordinaire des objets placés dans la rue ? Que voit-on lors de la marche ? Que ressent-on ? Beaucoup de questions, trop de questions peut-être, mais des réponses et des validations, sans aucun doute. Mon interrogation fondamentale est précise : peut-on apprendre par le regard ? Elle sous-tend l'étude dans son ensemble. Si la réponse est affirmative, comment apprend-on ? Quelles sont les clés qui permettent un bon apprentissage par le regard ? J'ai décidé de ne retenir que les aspects pertinents pour les designers industriels et la perception quotidienne dans un espace encombré et mouvant, comme cela se produit dans les rues de Paris. D'autre part, je ne souhaitais pas réduire le design à son seul aspect esthétique,

---

<sup>3</sup> À l'initiative d'Alain Findeli, Georges Schambach et Brigitte Borja de Mozotta, de novembre 2006 à juin 2009. La publication des actes a été assurée par le Département des Arts Appliqués de l'Université de Nîmes.

comme je m'en explique. Il fallait trouver une méthode pragmatique qui englobe l'ensemble de la situation. C'est ce que décrit cette étude.

Mais il ne s'agit pas d'un travail sur le mobilier urbain, son histoire et sa conception. Il s'agit plus précisément d'une recherche sur la perception des objets quotidiens qui s'appuie sur l'environnement urbain. Étudier comment le mobilier urbain est perçu, c'est le remettre là où il est vu, dans la rue bruyante et animée. C'est aussi, intégrer la marche et le mouvement du corps qui modifient et enrichissent la vision. Enfin, l'étude de la perception implique l'être qui regarde. Le piéton parisien offre une vaste typologie de ce personnage percevant. La rue et le mobilier urbain sont donc ici un prétexte pour une étude approfondie. Se contenter de l'objet regardé pour décider qu'il est beau est l'antithèse de notre démarche. Nous pensons que l'étude de la perception de tout objet doit être abordée dans cette globalité. Par ces questions, je tente de détecter les outils et les méthodes qui pourraient enrichir la palette du designer, en lui permettant de comprendre plus précisément la manière dont les objets sont perçus dans la vie courante et lors de la marche.

Dans la première partie, ainsi, je m'attache à la vision proprement dite, dans ses dimensions physiologiques et neurologiques. Après les principales définitions et descriptions, je m'arrête sur les aspects pragmatiques de la perception. Ce sont les analyses dites « à la troisième personne », le point de vue scientifique décrit et analysé à l'aide des différentes méthodes et outils disponibles. Mais je n'ai pas voulu mettre de côté le point de vue de « la première personne ». En effet, il n'est pas possible de négliger le sensible tel qu'il est vécu et rapporté au quotidien. Ce sensible guide le chercheur vers l'appréciation dans la perception. Ce qui permet d'aborder l'aspect esthétique. Tels sont les sujets traités dans la deuxième partie. La troisième partie est dédiée à l'objet et à son environnement. Après avoir étudié comment le design industriel s'est approprié les problématiques de la perception, j'aborde la question du produit, et spécifiquement du mobilier urbain et de sa perception pendant la marche. Je le situe alors dans l'espace public et urbain pour définir un nouveau métier à inventer.

Ces trois parties initiales aboutissent aux enquêtes sur lesquelles nous ne dévoilons rien encore. Le lecteur les découvrira petit à petit. Après avoir expliqué les raisons de la méthodologie et des choix, je propose une analyse du commentaire et du regard en quatre niveaux : de la terminologie à la manière de voir, puis aux séquences de la perception en train de se faire. Ces analyses sont un aller-retour entre la parole rapportée à la première personne, et l'analyse avec le recul « à la troisième personne », en écho aux conclusions des premières

parties de la recherche. Telle est la cinquième partie. La dernière et sixième est consacrée à la synthèse des analyses et à une proposition de modèle que le design pourrait s'approprier.

Le temps est venu d'entrer dans le vif du sujet.

## **1 De voir à apprendre**

La perception est un sujet qui a été débattu tout au long de l'histoire de la philosophie occidentale. Tous les philosophes ont affronté la même difficulté : étudier la perception, c'est considérer à la fois le sujet qui perçoit et l'objet qui est perçu. La question ne peut être résolue ni par la seule observation concrète ni par l'analyse abstraite détachée de l'expérience. Il est indispensable de traiter du vécu, du singulier dans tout ce qu'il a de subjectif, mais on voudra parallèlement identifier le permanent, l'objectif, sans prétendre atteindre l'universel.

Il ne s'agit pas ici de retracer cette histoire ni de la compléter par une nouvelle proposition. Nous avons choisi de nous appuyer sur les recherches les mieux adaptées à notre problématique de la perception pendant la marche, pour en comprendre les mécanismes et ouvrir sur une analyse pertinente de notre corpus de promenades commentées. Cette étude se décompose en deux grandes parties : l'étude physiologique d'une part, l'approche phénoménologique d'autre part, dans la deuxième partie.

Les paragraphes qui suivent partent du physiologique tel qu'observé dans les laboratoires scientifiques et médicaux, pour rejoindre les grandes questions d'intelligibilité, de conscience implicite et explicite, puis d'apprentissage. Nous étudions ensuite le rapport de la vision au mouvement, et notamment celui de la marche pour étudier les questions de situation dans l'action.

### **1.1 La vision physiologique**

La perception est essentielle au maintien et au développement, car elle permet d'organiser la vie et la survie de l'individu et de l'espèce. Pour l'être humain, la perception visuelle est sans doute la plus évidente des formes de perception, et la plus prégnante dans la vie de tous les jours. C'est aussi la perception la plus étudiée par les sciences cognitives et les neurosciences qui nous ont fourni des informations pertinentes et enrichissantes pour une approche pragmatique et située. Nous ne négligeons pas pour autant la perception par les autres sens et les relations entre toutes ces perceptions. Elles sont, comme on le verra, souvent mentionnées ou implicites dans l'appréhension du quotidien urbain.

Pour définir la perception visuelle, il est indispensable de commencer par la vision et le système visuel. La vision est étudiée par les spécialistes de l'anatomie qui se penchent sur le rôle de l'œil et des circuits neuronaux. Les physiciens de l'optique, de leur côté, s'intéressent à la place de la lumière et à son rayonnement. Les médecins et neurologues, à leur tour, étudient les cellules nerveuses de la rétine et les liens avec les différentes aires cérébrales. Ce sont ces trois niveaux que nous abordons ici.

### **1.1.1 Vision et optique**

La vision est un système complexe qui comprend à la fois le corps, la tête et l'œil, puis le système nerveux optique et le cerveau. L'œil lui-même se compose de la paupière, de la pupille et du cristallin. Il faut ajouter la rétine et les cellules photosensibles et nerveuses. Tous ces composants ont un rôle dans la vision et sont reliés au système nerveux.

Le processus de la vision débute par la lumière qui pénètre dans l'œil et traverse le cristallin en inversant l'image et en la projetant sur le côté opposé. Les images transformées en impulsions électriques sont véhiculées par les nerfs optiques et des câblages fins qui se croisent partiellement. Ainsi « les images provenant de la moitié droite du champ visuel se trouvent dans l'hémisphère gauche et inversement, et cela quel que soit l'œil dont elles proviennent. [...] Chaque hémisphère reçoit exclusivement les images de la moitié opposée du champ visuel » (Cohen, 2004) :81.

La jonction entre la rétine et le nerf optique est dénuée de photorécepteurs. On l'appelle le point aveugle car il ne transmet aucune information au cortex visuel. Pourtant jamais nous ne faisons l'expérience d'une cécité quelle qu'elle soit.

### **1.1.2 Vision et saccades**

Tout commence donc par la rétine où viennent se projeter les photons renvoyés par les objets et la scène que nous voyons. Mais la rétine n'est pas homogène et seule la partie centrale, la fovéa, riche en cônes, les cellules photoréceptrices, permet une vision précise. Elle capte environ 15 degrés du champ visuel en assurant une grande résolution spatiale et une vision très sophistiquée des couleurs. L'étroitesse de cette fovéa est la raison pour laquelle nous bougeons sans cesse les yeux pour orienter le regard vers ce que nous voulons voir avec précision. Nous ne pourrions pas voir précisément l'ensemble d'une scène visuelle si nous ne pouvions pas bouger les yeux, et pourtant nous n'en avons pas conscience. Ces mouvements se produisent de 2 à 4 fois par seconde (Rayner, 1998). C'est le Français Emile Javal qui,

étudiant en 1879 ce phénomène à l'aide d'un miroir, lui donna l'appellation de saccade<sup>4</sup>. Aucune perception n'est possible pendant ce rapide déplacement de l'œil.

Le mouvement de la saccade étant principalement moteur, il demande du temps pour être exécuté. On sait maintenant, grâce aux expériences faites en laboratoire, que le point à fixer est présélectionné avant le début de ce mouvement, que les deux yeux sont légèrement déviés l'un par rapport à l'autre et qu'ils ne fixent pas exactement le même point.

La durée de la saccade varie selon la tâche à accomplir : de 260 à 330 millisecondes pour la vision d'une scène, et de 180 à 275 millisecondes pour une recherche visuelle selon sa difficulté et en fonction de la tâche que l'observateur cherche à accomplir (identification visuelle, mémorisation ...), et ce sur environ 4 degrés d'amplitude. L'information est captée très rapidement au niveau de la fovéa et la nouvelle position de l'œil est programmée presque simultanément.

La vision se fait entre deux saccades, pendant la période de fixation du regard. Le contrôle du regard est le processus pendant lequel la fixation est dirigée vers une scène ou un objet en temps réel, au service d'une activité perceptuelle pour une tâche comportementale ou cognitive (Henderson, 2007). Elle est de meilleure qualité au niveau de la fovéa car l'acuité visuelle et la sensibilité à la couleur y sont vues plus intenses, d'où l'effort constant de centrer la vision par les saccades oculaires. En conséquence, ce que nous voyons et la qualité de ce que nous en comprenons dépend largement de l'endroit où l'on porte son regard.

Outre lors des saccades et les accommodations par les clignements ou les pupilles, on observe trois autres types de rotation des yeux : i) en poursuite de mouvement et/ou lors de la marche pour la perception du flux visuel ; ii) de manière convergente ou divergente pour se focaliser sur des objets proches ou très éloignés ; et enfin iii) en mouvement compensatoire, lorsque nous dirigeons les yeux à l'opposé du mouvement de notre tête.

La fixation longue de l'œil qui pointerait vers un objet, ne se produit en fait jamais dans la vie courante, comme nous le constaterons dans la partie expérimentale de notre travail avec l'oculomètre portable. Ainsi lorsqu'on regarde, on ne fixe pas, à l'inverse de l'appareil photographique qui « immortalise » l'instant. Voir ne peut pas être l'équivalent d'une superposition d'images instantanées. Voir, c'est voir une scène ; voir c'est bouger sans cesse ; c'est capter une nouvelle surface sensitive, un nouveau récepteur.

---

<sup>4</sup> Il semble toutefois avoir été observé dès le XI<sup>e</sup> siècle par le médecin égyptien Ibn al Haytham.

### 1.1.3 Vision et mouvements

La rétine est stimulée de manière passive par des récepteurs, alors que le système visuel capte les informations de manière active. Le corps, la tête et l'œil sont mobiles sous l'effet de muscles spécifiques. Ils explorent le champ visuel pour en extraire des informations grâce à des ajustements permanents de deux types : ajustement exploratoire par le corps, et ajustement de perfectionnement par l'œil et la rétine grâce aux saccades dont nous venons de parler. « Nous devons donc percevoir pour bouger, mais nous devons également bouger pour percevoir<sup>5</sup> » (Gibson, 1979-1986) :223. Tous ces mouvements et ces ajustements n'ont qu'un seul but : la recherche de la compréhension et de la précision de la chose vue par le système visuel.

Si le corps, la tête et l'œil sont en mouvements permanents, pourtant l'observateur, dans une situation normale, fait une expérience d'un monde stable et stabilisé. Le fonctionnement du système visuel n'est pas explicite pour celui qui en fait l'expérience. Ainsi, dans la suite de ce chapitre, nous emploierons souvent - pour les besoins de la démonstration - le terme de stimulus pour définir une cause externe et isolée qui provoque la vision, alors que dans l'expérience quotidienne, la vision se porte sur des scènes visuelles complexes organisées en de multiples stimuli.

### 1.1.4 Vision et cerveau

Que se passe-t-il une fois la scène captée par les yeux ? Comment tous ces stimuli se construisent-ils et s'organisent-ils entre eux ?

Le cheminement des informations vers le cerveau commence par l'accès à l'aire visuelle primaire V1, « point d'arrivée obligé de toute l'information visuelle » (Cohen, 2004), croit-on. « Des études récentes, utilisant la technique de stimulation magnétique transcrânienne, indiquent que dans le dialogue intracérébral, la transition par le cortex visuel primaire semble être une condition sine qua non pour faire l'expérience d'une perception visuelle consciente » (Marendaz & Chokron, 2009). La lésion de cette aire entraîne d'ailleurs une cécité totale pour le côté lésé.

Les stimuli seront ensuite traités par une trentaine d'aires visuelles plus éloignées, selon un réseau neuronal qui dépend de la nature de la tâche et du contexte. Ces aires s'organisent en

---

<sup>5</sup> Les citations issues de tous les textes dont les références sont en anglais ont été traduites par moi.



deux voies corticales : l'une dite ventrale et l'autre dite dorsale. C'est la finalité de l'action – perceptive ou motrice – qui déterminerait la voie sollicitée (Jacob & Jeannerod, 2003; Jeannerod & Jacob, 2005). Nous revenons plus bas sur cette distinction entre les deux questions du « quoi ? » et du « où ? ». Les traitements qui permettent la compréhension, la mémorisation, l'apprentissage et l'appréciation se font dans ces différentes zones. C'est l'objet des paragraphes suivants.

On peut citer notamment les régions V4 et V5 (toujours du côté inverse au stimulus) qui permettent d'identifier les objets de l'environnement par leur couleur, leur contour et leur forme, ainsi que par leur position, leur orientation et leur mouvement. Puis dans les aires inféro-temporales, des neurones participent à répondre à des questions plus abstraites.

## **1.2 Voir, percevoir et apprendre**

Au niveau fonctionnel, tous les animaux qui ont des capacités de vision possèdent la faculté fondamentale d'avoir un contact visuel avec le monde extérieur : voir aide à éviter les obstacles et à reconnaître les objets de manière purement physique. Cette fonction est biologique, mesurable et comparable. Le sujet identifie un objet présent dans son environnement, il peut le toucher ou éviter de s'y cogner. C'est un signal – et non un signe – qui renseigne sur la séparation entre deux identités, le sujet et l'objet. C'est le sens le plus objectif ou neutre du verbe voir, sans aucune interprétation, ni culturelle, ni émotionnelle. Nous sommes dans l'aire V1 du cerveau, l'objet n'a pas besoin d'être identifié ou compris. C'est un traitement ascendant (*bottom-up*) et automatique initié par la chose vue. Les informations enregistrées sont directement issues de la stimulation. Comme on l'a déjà dit, le but du système visuel est de réagir aux propriétés visibles d'un objet ou d'une scène (Jacob & Jeannerod, 2003) :172, par la recherche de la compréhension et de la clarté à l'aide de toutes les informations qu'il peut capter.

### **1.2.1 Voir, identifier et reconnaître**

L'être humain a la capacité de voir des choses très différentes : des objets, des plantes et des animaux, mais aussi des étoiles, des paysages, des substances comme l'eau ou même de la vapeur, sans parler des images, des films, des scènes animées et même son propre reflet dans un miroir. Nous nous intéressons principalement dans ce travail aux objets et aux scènes visuelles qui incluent bien sûr des choses de tous les types que nous venons de décrire.

Voir un objet c'est aussi voir sa nature, ses qualités, ses dangers ou ses attributs. Il s'agit alors de traitements cognitifs contrôlés qui dépendent des schémas mentaux préexistants chez le sujet. Ce sont les traitements « descendants » (top-down) à la fois capables d'influer sur les traitements dits automatiques et de permettre une interprétation. La perception visuelle n'est pas « le simple traitement passif et automatique des informations lumineuses distribuées sur la rétine de chaque œil. Elle résulte d'une extraordinaire construction réalisée par notre cerveau » (Bagot, 1996).

Si donc la vision semble être un acte simple banal pour celui dont la vue est normale, le cerveau doit pourtant découper, choisir, analyser, prévoir, autant d'opérations complexes qui permettront de comprendre, d'agir ou d'apprécier. Il s'agit de perception plus que de vision. Le terme de perception désigne à la fois un processus (le traitement par le cerveau), et le résultat, ce qui est vu et compris. Nous cherchons à donner les principales caractéristiques de ce phénomène qu'est la perception, caractéristiques qui serviront le développement de notre recherche sur les objets quotidiens.

La première tâche du cerveau du sujet qui observe est de reconnaître. Qu'est-ce qui est devant les yeux de l'observateur ? Que distingue-t-il ? Que discerne-t-il ? Qu'identifie-t-il ? Les principaux problèmes que le cerveau doit résoudre lors de la perception d'objets ou de scène visuelle sont d'au moins trois sortes : 1) la réduction des ambiguïtés et des indéterminations ; 2) le découpage de la scène visuelle en objets individuels distingués de l'arrière plan ; et 3) le liage des attributs différents d'un même objet. Ces trois opérations se font dans des temps et en étapes différentes selon la situation et l'environnement. Nous les analysons ici dans un ordre donné, sachant que le déroulement ne se fait pas de manière identique dans toutes les situations.

### **1.2.1.1 Ambiguïtés et indéterminations**

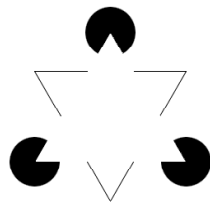
De nombreuses équivoques ou imprécisions se présentent sans cesse dans la vie courante, même si la perception se fait malgré tout. Nous dressons ici la liste de quelques-unes de ces imprécisions parmi les plus notoires.

Un objet, quel qu'il soit, est rarement perçu dans son entier. Si nous le voyons de face, nous n'en voyons pas la face arrière et pourtant nous l'identifions sans ambiguïté. Nous savons ce qu'il est et nous le reconnaitrons sans problème dans une situation d'éclairage ou d'orientation différents. Quel est le processus qui sous-tend ce processus ?

D'autre part, lors de la marche, un objet en occulte un autre, ou change de forme selon la perspective qui s'offre à l'observateur : la taille d'un abribus augmente au fur et à mesure que l'on s'en approche. Les angles des coins saillants changent de taille et d'ouverture lorsqu'on le contourne. Et pourtant, la perception se fait avec invariance : c'est le même abribus, aucun doute ne vient troubler la perception de l'observateur.

De plus, dans le chapitre sur les saccades, nous avons noté l'impossibilité de voir pendant ce rapide mouvement. Nous avons également évoqué la non vision dans le point aveugle<sup>6</sup>. Malgré ces deux cécités identifiées du point de vue physique, nous voyons les scènes visuelles sans discontinuité aucune.

Enfin, il arrive que la vision soit induite en erreur. Le seul exemple du triangle de Kaniza prouve que l'observateur peut parfois voir malgré lui des formes qui n'existent pas



réellement.

Celui dont la vision est normale « voit » sur l'image ci-dessus deux triangles dont un seul est tracé. Serait-ce donc une expérience subjective, une reconstruction du cerveau ? (Zeki, 2005) Pourquoi un patient lésé dans l'aire V2 du cerveau ne fera-t-il pas la même expérience ?

Nous sommes quotidiennement confrontés à ces indéterminations et ambiguïtés, et pourtant aucune n'inhibe notre conscience visuelle du monde. Le cerveau recompose et construit malgré les absences et les incohérences. Quels sont les traitements mis en jeu ? Nous étudierons plus loin comment l'habitude, la mémoire, la compréhension sont autant de processus qui pallient les manques et absences.

Poursuivons l'étude de la vision physiologique.

### **1.2.1.2 Découper pour distinguer**

Une fois les indéterminations et les équivoques levées, d'autres questions demeurent. Toute scène visuelle est une juxtaposition plus ou moins ordonnée de formes, de masses et de couleurs, qui représentent simultanément des objets, des personnes, des matières, des substances... L'observateur doit structurer ce champ pour déterminer ce qui fait partie du fond et le différencie de la forme. Il lui faut identifier ce qui est utile à sa compréhension, à

---

<sup>6</sup> voir 1.1.1

son action, à sa perception. Cette reconnaissance se produit le plus souvent sans trop d'hésitation grâce à l'apprentissage cognitif qui s'est produit très tôt dans la vie. Par exemple, le citoyen européen sait attribuer à l'abribus les différentes masses qui le composent. Il peut sans problème reconnaître les surfaces vitrées qu'il distingue aisément de l'arbre qui est devant ou du ciel qui est au-dessus. L'observateur opère une sélection parmi les formes qui sont dans son champ visuel pour identifier la cohérence de la scène. Certaines ambiguïtés peuvent persister, nous pouvons hésiter et devoir « pousser notre regard » plus longuement pour valider la reconnaissance de l'objet. L'attention est mise en jeu, nous y revenons plus bas.

Ce découpage des masses perçues pour composer la scène visuelle n'est pas l'ultime démarche que le cerveau doit opérer lors du traitement perceptif. D'autres opérations peuvent survenir.

### **1.2.1.3 Lier pour identifier**

Pour l'être humain, voir un objet c'est en être visuellement conscient, c'est-à-dire avoir la possibilité de le reconnaître grâce à ses attributs visuels dans le même moment. Lorsqu'on voit un objet, on en voit conjointement la forme, la couleur, la texture, les contours, la position et éventuellement le mouvement. Or chacun de ces attributs est traité par des zones du cerveau différentes, plus ou moins éloignées les unes des autres. Un liage et une synchronisation sont nécessaires pour que ces éléments différents puissent être attribués au même objet. L'hypothèse d'un « espace de travail » a été émise par l'équipe de Stanislas Dehaene (Dehaene & Naccache, 2001). Des réseaux neuronaux travailleraient en parallèle et traiteraient les informations pour les relier les unes aux autres, selon les tâches à accomplir : « la couleur est de manière prédominante traitée dans l'aire V4, alors que le contour, la longueur et l'orientation, qui sont les informations qui donnent la forme de l'objet, sont rassemblés dans les aires V1 et V2 » (Jacob & Jeannerod, 2003): 174. Ces réseaux doivent être actifs pendant un temps minimum pour permettre aux informations de devenir disponibles et synchrones et pour qu'elles soient traitées : l'identification perceptuelle, la mémorisation ou l'action sont alors possibles.

Il est intéressant de noter avec Zeki la possibilité de « la désintégration de l'intégration cérébrale » (cité par Jacob & Jeannerod, 2003 :173) Ainsi des patients cérébrolésés ne

peuvent opérer ce liage : un akinétopsiq<sup>7</sup> ne verra pas une balle en mouvement et l'achromatopsique n'en verra pas la couleur, quand l'agnosique<sup>8</sup> pourra saisir un objet qu'il affirme ne pas voir.

Identifier un objet est ainsi une opération cérébrale plus complexe qu'il n'y paraît. L'expérience visuelle dépend avant tout, mais pas uniquement, du fonctionnement des différentes aires du cortex visuel pour traiter correctement les différentes propriétés d'un objet. Le reconnaître en toute circonstance - de manière invariante - implique une notion supplémentaire.

#### **1.2.1.4 Perception et invariance**

La notion d'invariance en neuroscience s'applique à deux phénomènes différents. L'expression d'invariance visuelle s'emploie tout d'abord pour décrire des neurones qui codent l'objet quelles que soient sa couleur et/ou sa position. C'est une « fonction essentielle du lobe temporal » (Dehaene, 2007) :173. Lorsque cette région est lésée chez le singe par exemple, celui-ci ne parvient plus à reconnaître l'objet qu'on lui présente.

On a observé une extrême sélectivité de ces neurones : certains d'entre eux ne répondent qu'à la vue d'une chaise et restent silencieux à tout autre objet. « Cette sélectivité est d'autant plus remarquable qu'elle s'accompagne d'une forte invariance » (Dehaene, 2007) :174. Le neurone continue ainsi de préférer l'objet précis même si sa taille change du simple au double, si sa position varie ou si la lumière projette des ombres différentes. Et même si l'objet est présenté sous forme de photo ou d'image et non plus comme objet lui-même ! (Cohen, 2004) :93. L'invariance ne serait pas aussi probante lorsque l'objet tourne de plus de 40 degrés. Cependant « certains neurones répondent à un objet quelle que soit l'orientation sous laquelle il est vu » (Dehaene, 2007) :176. Ce sont ces neurones qui permettent de reconnaître de manière récurrente un objet indépendamment de son orientation, de sa taille, de son éclaircissement. L'invariance varie avec la hiérarchie du système visuel : les neurones « du plus bas niveau sont très sensibles aux changements de position, de taille ou d'illumination. A mesure que l'on s'élève dans la hiérarchie, les cellules nerveuses tolèrent des déplacements et des déformations de plus en plus importants » (Dehaene, 2007) :181. L'auteur continue : « Le

---

<sup>7</sup> Un patient akinétopsiq, qui a perdu la capacité de voir les objets en mouvement à la suite d'une lésion de V5, ne voit ni ne comprend le mouvement.

<sup>8</sup> Jacob et Jannerod p 79 et suivantes décrivent en détail les différentes agnosies aperceptives, associatives, notamment le cas de la patiente DF qui parvient à saisir un objet avec précision et même à placer un objet dans une fente, sans être capable de rapporter le voir.

système visuel des primates applique une méthode de décomposition de l'image, dont les principes fondamentaux sont le parallélisme massif et la hiérarchie. Eclatée en une mosaïque de taches de lumière dans l'aire visuelle primaire, l'image mentale est progressivement recomposée par une pyramide hiérarchique de neurones ... Le système nerveux [...] fonctionne effectivement comme un assemblage de petits calculateurs élémentaires organisés en parallèle [...] [qui] permet une reconnaissance extraordinairement efficace : 150 millisecondes suffisent à reconnaître un mot ou un animal, quelles que soient son identité ou sa position. » id. :182

De plus, les objets sont regroupés par typologie dans cette hiérarchie. On a ainsi repéré des petites régions cérébrales qui s'activent de préférence à la vue de maisons et autres bâtiments, une autre aux objets tels les outils, une autre aussi pour les visages. Cette invariance correspond donc à un mécanisme neuronal après un apprentissage de reconnaissance.

On peut définir l'invariance comme la persistance des traits communs d'un même objet qui sont extraits par le système perceptuel. L'invariance explique certaines des ambiguïtés que nous avons relevées, spécifiquement la reconnaissance d'objets malgré des angles de vue différents et tronqués.

Ce premier sens du mot invariance est sans doute à l'origine de son second sens, lié à la perception d'un percept qui est également un ensemble constitué mais qui fait référence à la similitude entre deux objets différents que l'on compare.

#### **1.2.1.5 Voir et reconnaître : le percept**

Lorsque les attributs d'un même objet sont liés de façon unique, on parle de percept visuel. Prise dans son acception générale, cette définition conduit à comprendre qu'il s'agit d'un objet dont les traits durables ou caractéristiques sont encodés sans finesse de trait, et mémorisés pour constituer une sorte d'encyclopédie mentale (Pacherie & Proust, 2004). C'est un type d'objet ou l'objet type comme le banc public parisien, l'abribus, le poteau du feu de signalisation. Autant d'objets sur lesquels le piéton parisien porte son regard sans avoir besoin de traiter une information particulière, et qu'il identifie à partir de quelques traits seulement : aspect général, couleur, éventuellement matériau, emplacement dans l'environnement.

### 1.2.1.6 L'exemple de la colonne Morris

Prenons comme exemple la colonne Morris, installée dans les rues de Paris depuis le milieu du dix-neuvième siècle<sup>9</sup> pour informer les piétons sur les spectacles en cours. Elle est toujours ronde, verte et verticale. Elle est haute de trois mètres environ, avec un petit toit pointu. Toute personne habituée à circuler à pied dans Paris identifiera aisément un tel objet disposé sur un large trottoir ou une place, même si la couleur est un peu différente, les proportions nouvelles ou les détails simplifiés, et ainsi de suite. Quelques attributs suffisent pour permettre une identification aisée et immédiate. Il s'agit d'un percept visuel. Certaines caractéristiques sont encodées de manière durable et invariante. Ce serait comme un dictionnaire de formes qui s'est constitué dans le cerveau, et dont les éléments sont rappelés au moment opportun à l'instant où certains indices visuels apparaissent. Pour qu'un percept fonctionne, il ne doit pas comporter trop d'informations, trop de « finesse de grain », trop de spécificité, sinon il ne pourra être conceptualisé. Par contre l'objet lui-même peut présenter de nombreux détails, mais son percept ne sera pas mémorisé avec tous ces détails.

Pour continuer avec cet exemple issu du mobilier urbain, l'entreprise JC Decaux a mis en place de nouvelles colonnes Morris<sup>10</sup> dans les rues de Paris, dont certaines sont tournantes. Ces nouvelles colonnes ont la même fonction que les anciennes : informer par voie d'affiche sur les spectacles parisiens, chansonniers, films et pièces de théâtre. Elles paraissent avoir la même silhouette. Elles sont d'un vert foncé similaire, mais elles ne sont plus en fonte. Elles sont en plastique. La forme générale n'a pas exactement les mêmes proportions, le bandeau supérieur est maintenant circulaire et non à pans coupés. Il est toujours orné de médaillons, mais ces médaillons sont en ronde-bosse et non plus saillants ; les détails décoratifs de ce bandeau et du toit ne sont pas dessinés avec autant de délicatesse et de précision. La partie inférieure, de la même manière, n'épouse pas le même profil. Il faut comparer côte à côte les

---

<sup>9</sup> La colonne Morris doit son nom à Gabriel Morris, imprimeur d'affiches de théâtre, qui remporta le premier marché de la ville de Paris en 1868 pour 150 colonnes, avec un monopole sur quinze ans. La société assure la fabrication et l'affichage. Ces colonnes remplacent les « colonnes moresques » mises en place sous le préfet Delessert en 1839, supports d'affichage pour les nombreux théâtres, à l'extérieur et urinoir à l'intérieur, qui seront toutes démolies en 1877. Pour les colonnes Morris, l'éclairage par becs de gaz est pris en charge par l'entreprise qui gère l'ensemble des éclairages de la ville. L'entretien de ces colonnes est assuré par les employés municipaux qui, en échange, ont la possibilité d'entreposer balais, brouettes et outils de jardinage dans certaines colonnes.

<sup>10</sup> La Compagnie Fermière des Colonnes Morris a été rachetée en 1986 par la société JC Decaux. Il est intéressant de remarquer que certaines des colonnes Morris de la société JC Decaux aujourd'hui installées à Paris offrent également, soit des toilettes publiques, soit des petits entrepôts à la disposition des employés municipaux. source : Réunion des Musées Nationaux, <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?rang=0&liste>

images de colonnes d'époques différentes<sup>11</sup> pour discerner les modifications alors évidentes. Le matériau plastique ne procure pas la même finesse de forme que la fonte initiale, ni le même aspect. Il est plus brillant et plus lisse. Il faut toutefois préciser que la forme de la colonne a évolué depuis la première installation au dix-neuvième siècle. Mais les modifications ont été très nombreuses pour le modèle installé depuis 2006, date à laquelle le contrat a été renouvelé avec la société JC Decaux pour 550 colonnes, en remplacement des 773 existantes (dans des conditions financières modifiées). Pourtant très peu de personnes perçoivent ces changements. Pour le promeneur ordinaire, il s'agit d'une colonne Morris qu'il regardera si besoin, ou ne verra même pas la plupart du temps. Parmi les 14 promeneurs dont nous relatons les discours dans la cinquième partie, seuls trois ont mentionné quelques différences, et deux se sont rapprochés pour toucher et sentir le matériau (perception haptique). Il est évident que l'entrepreneur a ici utilisé le percept pour concevoir une colonne plus moderne et moins coûteuse dans les principes de fabrication. Comme nous venons de le comprendre, le percept, pour être mémorisé, est dépouillé de détails informationnels. Pour le piéton parisien, la perception n'en est pas altérée. Il perçoit une colonne Morris emblématique du décor de sa ville. Par sa fonction d'affichage, elle lui fournit l'information dont il peut avoir besoin.

Pour expliciter le concept de percept visuel, nous reprenons la formule de Jacob et Jeannerod : « Les percepts visuels sont distincts des pensées et des croyances, mais ils interagissent avec l'un et l'autre » (Jacob & Jeannerod, 2003) :xiii. Dans la notion de percept, il faut entendre l'idée d'unité, de dénominateur commun qui relie des attributs différents pour composer une forme générique. En cela le percept est différent de la représentation que nous étudierons avec la notion d'intention. Nous appuierons à nouveau sur cet exemple pour parler de style et de perception sensible, dans les chapitres dédiés à l'objet dans la troisième partie<sup>12</sup>.

Ainsi reconnaître un objet qui est sous ses yeux implique une mise en correspondance entre l'information visuelle perçue dans l'instant et des informations enregistrées au préalable par le cerveau<sup>13</sup>. Mais la reconnaissance d'un objet n'est pas suffisante pour les opérations de la vie courante. Il faut aussi comprendre, nommer, utiliser, porter son attention... Ces sont ces mécanismes qui font l'objet des chapitres suivants.

---

<sup>11</sup> Par exemple la toile de Jean Béraud conservée au musée Carnavalet comparée à une photo récente.

<sup>12</sup> Voir 3.1.5.

<sup>13</sup> La chercheuse se souvient avoir erré, jeune adolescente, dans les rues d'une ville anglaise à la recherche d'une boîte aux lettres : elle n'avait pu identifier la colonne rouge comme l'objet auquel elle pouvait confier son courrier tant le parallélépipède jaune « à la française » était pour elle le percept adéquat.



## **1.2.2 Voir et comprendre**

Comme nous venons de le comprendre, voir un banc dans la rue et le reconnaître comme invariant de la catégorie des objets, présuppose non seulement d'être capable de lui attribuer tous les attributs perçus (la couleur, la forme, l'orientation, la qualité de la surface ...), mais aussi de comprendre que c'est un banc public sur lequel on peut s'asseoir. Un bébé par exemple peut voir le banc et en identifier les masses, contours et couleurs comme un objet, mais il ne comprendra pas ce qu'il est, et à quoi il peut lui servir.

Un apprentissage est nécessaire pour reconnaître et comprendre ce que sont les objets et comment les utiliser, les éviter ou les apprécier. C'est à la fois au cours de l'évolution humaine et de l'évolution personnelle que cet apprentissage s'est construit.

Identifier un objet usuel et simple s'apprend par la répétition, l'usage, le bon sens, le besoin. C'est un apprentissage implicite et pragmatique. On n'a pas besoin de professeur ni d'enseignement formel pour comprendre qu'on peut s'asseoir sur un banc lorsqu'on est fatigué dans la rue. Sans s'en rendre compte, l'enfant découvre et identifie les objets de son entourage quotidien. Il saura alors s'en servir sans hésitation.

### **1.2.2.1 Savoir épistémique primaire**

La capacité visuelle de savoir quelque chose à propos d'un objet que l'on perçoit est différente d'une croyance (penser le possible ou le vraisemblable). Voir un abri d'autobus permet de savoir qu'il y a un abri d'autobus à cet endroit. On sait ce qu'il est car on voit l'objet devant soi. Mais il faut savoir au préalable ce qu'est un abri d'autobus pour comprendre ce qu'on voit. Un étranger ou un bébé, on l'a compris, pourraient tout à fait voir cet abribus et tous ses attributs sans savoir à quoi il sert. Nous avons appris par l'expérience et par le regard à identifier tous les objets quotidiens. Si un objet nouveau répond aux mêmes attributs, nous n'aurons pas de mal à l'identifier. Par exemple, les nouveaux abribus de la ligne 3 du tram de Paris ont immédiatement été identifiés par les usagers, sans hésitation ni questionnement<sup>14</sup>. Cette reconnaissance s'est faite grâce à la forme générique d'un abri, très familière maintenant pour tout citoyen français. Et aussi grâce à l'emplacement de ces mobiliers le long de la ligne, lui-même signalé visuellement par des panneaux, les rails du véhicule et la pelouse semée entre ces rails, pelouse devenue d'ailleurs l'emblème visuel de ce mode de transport renouvelé dont la Ville de Paris s'enorgueillit. Tout un nouveau

---

<sup>14</sup> Nous avons interrogé des voyageurs à l'ouverture de la ligne 3 du tram parisien. Ces entretiens sont relatés dans (Levitte, 2007)

« paysage urbain » a été composé de manière à ce que les usagers l'identifient aisément, le reconnaissent et le mémorisent de manière implicite.

La compréhension fait ainsi appel à plusieurs mécanismes mentaux : la mémoire pour rappeler une forme déjà vue ou un environnement familier, et la comparaison pour jauger une forme nouvelle, entre autres processus.

Cette compréhension de l'objet n'est pas une croyance. Elle suppose une connaissance antérieure, un savoir épistémique qu'on appellera avec Jacob et Jeannerod (Jacob & Jeannerod, 2003) :159-162, un savoir épistémique primaire.

### **1.2.2.2 Savoir épistémique secondaire**

Ce savoir sur l'abribus permet également de comprendre que la ligne d'autobus 56 passe par cet arrêt et qu'il est donc possible de l'emprunter. Pourtant on ne voit pas l'autobus lui-même. On peut dire, par un raccourci, que l'on « voit que le bus 56 passe par ici ». C'est un savoir visuel secondaire, une déduction à partir d'un objet que l'on voit réellement, l'abri d'autobus, et d'un autre que l'on ne voit pas, l'autobus. À partir d'une expérience visuelle concrète l'observateur forme ainsi une connaissance abstraite. Cette connaissance ne pourrait se faire sans la première expérience visuelle. On peut recueillir une information (un fait) sur quelque chose que l'on ne voit pas à partir d'une information sur un objet que l'on voit (Jacob & Jeannerod, 2003) :148. Le point de départ est donc bien la vision et la confiance que l'on peut porter à ce que l'on voit. Il faut ensuite coordonner ce qui est devant soi avec les connaissances acquises précédemment. Ce processus inférentiel est inconscient ou automatique bien qu'il soit d'une très grande utilité dans la vie quotidienne. C'est une connaissance de faits fondés sur un objet visuellement non perçu (l'autobus) déduite à partir d'un objet effectivement perçu (l'abribus).

### **1.2.2.3 Perceptions non-épistémiques**

Un autre phénomène est à même de se produire : il peut arriver qu'on voie une forme et ses attributs, mais qu'il nous soit impossible de comprendre de quoi il s'agit, et a fortiori à quoi cela sert. Deux explications à cela sont possibles : soit on ne peut pas identifier l'abribus parce qu'il est mal éclairé, trop éloigné ou apparaissant dans un angle de vue non habituel, quoiqu'on voie bien la forme et ses attributs. Il s'agit d'une incapacité à conceptualiser, à reconnaître, à porter un savoir sur un objet. C'est l'ambiguïté dont nous parlions plus haut, et que le cerveau ne peut parfois pas résoudre.

Ce phénomène de non-reconnaissance peut se produire également face à un objet qu'on ne connaît pas. Les potelets de trottoir, par exemple, lorsqu'ils furent implantés pour la première fois sur les trottoirs parisiens ont laissé perplexes nombres de piétons. Certains le sont encore et ne comprennent pas ce qu'est cet objet, à quoi il sert, et encore moins comment le nommer. La question qui se forme face à ces deux situations est la suivante : pour faire une expérience visuelle doit-on être en mesure d'avoir des croyances véridiques et de former des concepts à propos de l'objet qui est devant soi ? On voit l'objet, l'expérience visuelle a bien lieu, contrairement à la non-vision d'un aveugle par exemple, mais on ne reconnaît pas, on ne sait pas. La différence entre voir et savoir existe donc bien. Descartes dans la Deuxième Méditation publiée en 1641 (Descartes, 1953) prétend au contraire qu'apercevoir des chapeaux et des manteaux lui suffit à porter le jugement que ce sont bien des hommes qu'il voit sur la place depuis sa fenêtre : « Mais je juge que ce sont de vrais hommes, et ainsi je comprends, par la seule puissance de juger qui réside en mon esprit, ce que je croyais voir de mes yeux » id. :281. Pour Descartes, voir c'est juger. Pourtant l'observation usuelle n'est pas aussi probante. Voir peut laisser perplexe.

Nous retenons de ces remarques une conclusion partielle, pour le moment : voir n'est pas toujours remarquer, ni identifier et encore moins savoir. Tout ce qui est capté par l'œil lors du traitement visuel ne participera pas à l'expérience visuelle de la perception.

Mais aucun de ces phénomènes de reconnaissance et de compréhension ne pourrait avoir lieu sans que l'attention n'entre en jeu.

### **1.2.3 L'attention**

Dans un premier temps tentons de cerner l'attention par son absence. Que se passe-t-il quand l'attention n'est pas au rendez-vous ?

#### **1.2.3.1 L'absence d'attention et la perception implicite**

Chacun a pu faire l'observation banale d'être passé quelque part sans avoir remarqué tel objet, tel détail ou telle personne. Comment définir ce phénomène : est-ce ne pas voir ? ou bien voir sans attention ?

Ce « non voir » peut avoir plusieurs raisons. Premièrement, parmi l'ensemble des choses, objets et personnes qui occupent notre champ visuel, notre œil ne peut pas tout capter. Nous devons choisir pour agir ou avancer. Croire que nous voyons tout est une illusion, ce n'est matériellement pas possible. Tel est le point de départ de toute compréhension de la

perception concrète et située dans la vie quotidienne : voir signifie opérer en permanence une sélection. C'est une opération de survie car nous ne voyons que ce qui nous est utile, faute de quoi nous nous ferions piétiner, écraser, bousculer sans cesse.

Deuxièmement, grâce à la routine, nous ne voyons plus ce que nous avons l'habitude de voir au même endroit ou pour remplir la même fonction. Notre attention n'a plus besoin de se poser sur certains objets. Nous pouvons ainsi les éviter ou les utiliser machinalement. Cette routine est très utile dans la rue, elle permet une grande économie d'attention comme nous le décrivons dans le paragraphe suivant.

Mais c'est la nature de ce « ne pas voir » qui est intéressante. Les neuroscientifiques parlent de perception implicite. Lors d'expériences en laboratoire, on a pu observer que, dans certaines conditions, une perception a bien lieu et peut être identifiée par l'activation de neurones spécifiques. Pourtant le sujet ne peut rapporter aucune perception, ni par la parole, ni par des gestes, si automatiques soient-ils. Quel est le sort, dans le cerveau, de ces stimuli ignorés ? Le sujet fait-il une expérience consciente de cette perception ? Comment le savoir puisque, pour le sens commun, ces deux informations se contredisent : voir c'est être conscient, alors que dans le cas rapporté, le sujet voit sans pour autant pouvoir exprimer qu'il a vu. Nous utilisons ici le terme de conscience dans son usage commun de « connaissance immédiate, plus ou moins intuitive, d'une chose à l'intérieur ou à l'extérieur de soi »<sup>15</sup>.

D'autres expériences ont pour but d'exposer le sujet à des stimuli très rapides et d'examiner par l'IRMf si les aires visuelles du cerveau s'activent. Oui, elles s'activent. Les chercheurs ont (Naccache, Blandin & Dehaene, 2002; Naccache et al., 2005) également conçu des tests au cours desquels ils prouvent que de telles perceptions modifient le comportement ou la décision des sujets, sans que ceux-ci puissent le rapporter<sup>16</sup>. Il s'agit d'expériences subliminales, c'est-à-dire présentées pendant des temps très courts, généralement de quelques dizaines de millisecondes. De tels comportements sont définis comme des perceptions implicites pour reprendre le terme utilisé pour des apprentissages (Cleeremans, Destrebecqz & Boyer, 1998). Les perceptions implicites sont donc des perceptions qui sont détectées dans le cerveau et qui modifient le comportement, sans pour autant pouvoir être rapportées par le sujet.

---

<sup>15</sup> Selon Le Petit Robert 2009.

<sup>16</sup> Stanislas Dehaene dans son cours de février 2008 au Collège de France a cité les expériences de Kouider et al (Kouider, Dehaene, Jobert & Le Bihan, 2007; Nakamura, Dehaene, Jobert, Le Bihan & Kouider, 2007) en imagerie cérébrale qui ont détecté des activations cérébrales à des images dites subliminales susceptibles d'influencer des décisions conscientes, même si la durée de vie de telles influences sont généralement très brèves.

Arrêtons-nous sur un aspect spécifique de ce « non voir » qui se produit très souvent dans la rue : la routine.

### 1.2.3.2 La routine

*« Et à partir de cet instant, je n'avais pas un seul pas à faire, le sol marchait pour moi dans ce jardin où depuis si longtemps mes actes avaient cessé d'être accompagnés d'attention volontaire : l'Habitude venait de me prendre dans ses bras et me portait jusqu'à mon lit comme un petit enfant ».*  
*Proust, Du côté de chez Swann<sup>17</sup>.*

Que sont les routines ? Il s'agit « d'habiletés acquises par l'expérience ... Ce sont des habitudes d'action qui ne demandent ni réflexion, ni représentation » (Quéré, 1997) :175. Nous évoquons ici toutes ces petites actions que nous faisons sans que nous ne nous en rendions compte ou sans qu'elles fassent appel à la conscience. Nous ne sommes pas capables d'en parler et la plupart du temps, nous n'en avons aucun souvenir. Sans ces « habiletés », la vie deviendrait très pesante, comme au ralenti. Tout ce qui se fait de façon répétitive, presque automatique, ne pourrait se faire. Ces routines sont très salutaires au cours du cheminement urbain car elles permettent de ne pas investir l'attention inutilement. Nous n'avons pas besoin de regarder chacun de nos pas, chacune des vitrines que nous dépassons, chacun des piétons que nous croisons. Nous inhibons notre vision pour laisser la place libre à ce qui est important, salvateur ou ce qui nous intéresse dans le moment. Dans la routine, il n'y a pas de place pour la pensée réflexive ni pour l'appréciation. Elle libère la conscience pour des activités de plus haut niveau. Elle allège les tâches cognitives liées à l'action pour céder la place à des actions appropriées et à des sensations. L'automatisme se produit à condition que les objets et la scène visuelle en général conservent une certaine normalité par rapport à l'ordinaire ; et conservent une pertinence pour les actions à mener (Hillstrom & Chai, 2006). Pour que cette routine salvatrice - qui permet une grande économie d'attention - puisse avoir lieu, il est donc important qu'une cohérence visuelle existe et que les objets soient placés de manière à ne pas troubler les habitudes.

Cette notion de perception implicite est récurrente au cours des promenades commentées que nous avons menées. Nous n'avons bien sûr pas pu étudier les cerveaux des promeneurs que nous avons interrogés, mais très souvent, ils ont affirmé ne pas voir ou ne pas avoir vu un

---

<sup>17</sup> Paris, Flammarion, 2009 : 224.

meuble qui pourtant leur « crevait les yeux » ou sur lesquels ils ont clairement porté leur regard, comme relevé sur le film enregistré par l'oculomètre. La question de ce « non voir » si essentielle ne trouve pas encore ici ni toute sa réponse ni ses causes. Nous y reviendrons à plusieurs reprises dans les pages qui suivent.

La possibilité de rapporter n'est pas l'unique manière d'aborder la question du « ne pas voir ». L'attention est un facteur qui, lui aussi, entre évidemment en jeu. Les liens entre attention et conscience (au sens où nous venons de la définir) sont complexes. Nous avons vu qu'un stimulus subliminal peut attirer l'attention, mais faire attention au stimulus est-il suffisant pour l'amener à la conscience ? Quels sont les liens entre attention et perception et conscience ?

### **1.2.3.3 Le fonctionnement de l'attention**

L'attention est un processus qui agit sur une idée ou un objet perçu pour influencer la sélection des stimuli, des attributs ou des objets qui sont en compétition, et permettre au sujet d'atteindre la cohérence. Quand l'attention est liée à la perception, elle réagit avec celle-ci en boucle ; l'une et l'autre se développent dans le temps. Comment et pourquoi l'attention s'actionne-t-elle ? Entre deux stimuli, quel est celui qui sera choisi et qui engendrera la réponse neuronale ?

Pour répondre à la première question, reprenons la structure du système visuel dans le cerveau. Le cortex primaire (V1) est restreint aux propriétés simples comme l'orientation ou le contraste. Les neurones des aires plus éloignées comme les cortex V2 ou V4 ont des champs réceptifs qui augmentent en taille et en capacité pour saisir la complexité de propriétés telles que les formes ou les couleurs (Serences & Yantis, 2006). Cette structure hiérarchique code avec efficacité les propriétés complexes des objets visuels. Mais cette efficacité a un coût. Sans l'attention, la rivalité entre deux stimuli complexes entraînerait soit une confusion soit un choix difficile à opérer. L'attention permet d'orienter la sélection sur le stimulus préférable. La mémorisation se fera alors au détriment du stimulus négligé : « les effets de l'attention se propagent dans l'ensemble de la hiérarchie visuelle afin qu'un ensemble stable et cohérent de neurones distribués à travers les aires corticales représentent l'objet observé par une activité synchronisée et des signaux en feedback ré-entrant. » (Yantis, 2005). L'attention permet ainsi de construire la cohérence qui donnera sens à ce qui est vu et qui pourra éventuellement introduire la préparation du mouvement. Reste à déterminer

comment cette rivalité hiérarchique s'impose, quels sont les facteurs qui la facilitent et qui l'éduquent. C'était notre deuxième question.

#### **1.2.3.4 Attention et sélection**

Les influences attentionnelles entrent en jeu de deux manières. Soit par un signal qui dépend des buts et des attentes du sujet – de son intention. C'est un contrôle attentionnel volontaire (descendant) qui a la double fonction d'augmenter le gain sensoriel de l'attribut et de diminuer la réponse des stimuli distracteurs (Serences & Yantis, 2006). Soit au contraire, le signal dépend du stimulus physique qui est devant les yeux, il est ascendant. On parle alors de contrôle attentionnel guidé par le stimulus. Selon Yantis et Serences « les données neurophysiologiques confirment que les facteurs volontaires tout comme ceux guidés par le stimulus jouent un rôle pour orienter l'activité neuronale ». Ces conclusions concordent d'ailleurs avec les observations psychologiques. L'attention sensorielle participe à l'activité réflexive du sujet alors que l'attention motrice porte sur la préparation d'un acte ou d'un mouvement à exécuter.

Cleeremans (Cleeremans, 2005) relate des observations riches d'enseignements sur la qualité et le rôle de l'attention. On demande à des sujets d'opérer des comptages sophistiqués pendant qu'ils regardent le film d'un match sportif. Ils sont tellement attentifs à la tâche complexe qui leur est demandée qu'ils ne voient pas un homme déguisé en singe qui traverse l'écran pendant plusieurs secondes. C'est un cas typique d'aveuglement au changement (*change blindness*) au cours duquel une modification importante se produit dans le champ de vision sans que l'observateur ne la remarque (O'Regan & Noe, 2002). Dans cette situation, l'attention a privilégié la tâche à accomplir à tout autre stimulus présent dans le champ visuel, aussi prégnant soit-il. Les observateurs, regardant à nouveau la même scène mais sans avoir aucune tâche à accomplir cette fois-ci, ont eu du mal à accepter leur précédent aveuglement. Les cas d'aveuglement attentionnel les plus évidents sont observés dans des scènes statiques et riches en détails propres à captiver l'intérêt : un signe important sur une photographie - la hauteur d'un parapet - est modifié sans que l'observateur ne le note, car son attention se porte sur le romantisme de l'échange de regards de deux amoureux.

L'attention est ainsi généralement guidée par la tâche à accomplir ou par l'intérêt porté à la scène visuelle. L'intention guide l'attention. L'observateur sait, pense, désire, recherche... Selon ce qu'il est et souhaite accomplir, son attention se portera plus spécifiquement sur

certaines scènes. C'est lui qui initie la direction de son attention C'est un processus descendant qui guide la perception.

### **1.2.3.5 L'attention et les facteurs qui la facilitent**

Certains traits sont plus propices à attirer l'attention, comme la différenciation. Un objet qui présente une hétérogénéité sera remarqué et gagnera la compétition contre tous les autres.

D'autre part, si le champ perceptif est très riche et les stimuli très nombreux, la sélection sera d'autant plus complexe et l'attention devra alors être sélective. La croyance populaire soutient qu'il suffit d'un signe distinctif pour attirer l'attention. Par exemple, une personne qui souhaite se faire remarquer dans une foule brandira une bannière en hauteur ou portera un vêtement de couleur vive. Plusieurs expériences ont prouvé que si le signe distinctif ne correspond pas à l'information nécessaire pour le sujet, il ne sera pas observé (Hillstrom & Chai, 2006). L'attention, dans ce cas, sera d'autant plus facile à attirer que la tâche dans laquelle l'observateur est impliqué est simple. Si le piéton marche dans un quartier connu, son attention sur un objet différent ou une scène distinctive sera plus facilement attirée que s'il est en train de traverser dans un endroit inconnu et apparemment dangereux.

Mais si deux signes distinctifs se présentent dans son champ visuel, lequel favorisera-t-il ? Les études spécifiques sur cette question montrent qu'il est plus aisé de porter son attention sur des attributs différents s'ils appartiennent au même objet ou à une scène visuelle cohérente, que s'ils appartiennent à des objets ou à des scènes différentes, même si les attributs et la distance sont identiques (Shapiro, Hillstrom & Husain, 2000) cité par (Hillstrom & Chai, 2006) :654. L'organisation perceptuelle, à condition qu'elle soit cohérente, influence ainsi la manière dont l'attention est portée<sup>18</sup>. En retour, l'attention participe à l'organisation de la perception : à la recherche d'une pharmacie, le promeneur gèrera la direction de son regard à la bonne hauteur et dans la bonne direction. Son champ visuel sera organisé et sélectionné en fonction de son besoin, dans l'instant. La structuration pourra changer l'instant suivant, si son attention se porte sur un bruit soudain par exemple.

Pour résumer : l'attention est un mécanisme qui coordonne les activités perceptuelles en établissant une hiérarchie entre les différents stimuli, dans le but de la mise en place de la compréhension ou de la décision de l'action.

Une question se pose encore : parmi les différentes possibilités que peut avoir l'attention pour se manifester, lequel, du stimulus ou de l'intention du sujet, prédomine-t-il dans le temps ?

---

<sup>18</sup> Ces conclusions correspondent aux principes de regroupement de la Gestalt Theorie – voir 3.3.1.



Doit-on considérer le système visuel comme un continuum qui intègre graduellement les informations entrantes, depuis la présentation concrète d'une image rétinienne jusqu'à la représentation de plus en plus abstraite ? Quand il y a une compétition entre la négligence et l'attention lequel l'emportera-t-il : les pertinences comportementales ou bien la saillance du stimulus ?

#### **1.2.3.6 La saillance**

Considérons maintenant les attributs de l'objet ou de la scène que regarde l'observateur. Au contraire de l'attention volontaire qui guide la perception, certains événements captent l'attention involontairement ou automatiquement : l'attention est attirée par des stimuli dits saillants.

Une évaluation prompte et une réaction vive à un objet potentiellement dangereux économisera bon nombre de questionnements et fera gagner un temps précieux. C'est là la première raison biologique et vitale de la saillance. Cette vision de bas niveau et rapide est traitée par les premières aires du système visuel, sans capter d'autres détails que la différence, la couleur, l'orientation et le sens du mouvement. Aucune considération sur l'objet lui-même ni interprétation sémantique n'est nécessaire. C'est un signal qui indique que le champ visuel ou l'objet perçus sont suffisamment différents de l'environnement immédiat pour attirer l'attention<sup>19</sup>. On comprend l'importance de ce phénomène et le rôle qu'il a joué - et joue encore - pour la survie et la protection physique. La saillance est la conséquence de la double interaction d'un stimulus avec d'autres stimuli d'une part, et du stimulus avec le système visuel d'autre part. Il s'agit « d'une forme de rivalité corticale purement ascendante entre les aires visuelles du cerveau » (Yantis, 2005). En conséquence, la saillance ne sera pas la même pour deux observateurs face à la même scène. L'expertise de l'observateur et son intérêt pour la scène ont ici un rôle important, nous y reviendrons.

Qui dit saillance dit donc différence significative. La saillance est provoquée par certains attributs (et non pas par des objets complexes dans leur ensemble) car ces attributs sont discernés plus rapidement par le système visuel. Il s'agit essentiellement de la couleur, de l'orientation, de la luminance<sup>20</sup> et de la direction du mouvement (Itti & Koch, 2001). Pour que la saillance soit efficace, elle doit être limitée dans l'espace. De plus, la scène doit offrir

---

<sup>19</sup> [http://www.scholarpedia.org/article/Visual\\_salient](http://www.scholarpedia.org/article/Visual_salient) - article rédigé par Laurent Itti, University of Southern, California, Los Angeles, CA

<sup>20</sup> Quotient de l'intensité lumineuse d'une surface par l'aire apparente de cette surface pour un observateur lointain (exprimé en candela par mètre carré) selon Le Petit Robert, 2009.

seulement un petit nombre d'objets saillants afin de favoriser la différence. Comme nous l'avons vu, son principal atout est d'être une source d'économie d'attention.

Dans le cas d'une situation de surcharge visuelle, comment la hiérarchie dont nous venons de parler se construit-elle ? Lors des expériences qui ont servi à mettre la saillance en évidence à l'aide de l'IRMf, les sujets devaient être en train d'exécuter une tâche attentionnelle difficile lorsque le stimulus saillant apparaissait (Yantis, 2005). Il s'agissait en effet de distinguer les circuits neuronaux empruntés par chacun des deux types d'attention, volontaire et involontaire. Les chercheurs cités par Yantis ont mis en évidence que la rivalité des stimuli était réduite si l'objet présenté était différent des autres, à la fois par sa couleur et son orientation. On appelle un tel objet un singleton. Dans des conditions de similarité entre les objets, l'inhibition et les réactions s'annulent. Ce serait donc le contraste qui serait encodé, au détriment des attributs spécifiques, en valeur absolue. Une fois la réponse neuronale à la saillance opérée, le signal se propage vers les autres niveaux de la hiérarchie perceptuelle, et les possibilités que ce signal déclenche une prise de conscience visuelle augmentent significativement.

L'observation comportementale prouve que dans la vie courante, l'effet de saillance se combine fréquemment avec l'attention intentionnelle par une coopération interactive. C'est souvent une saillance qui guidera une attention intentionnelle. Cette coopération permet de supprimer les rivalités entre les stimuli et de favoriser des événements saillants. Le phénomène de saillance peut alors être facilement prédit, et donc organisé. Il contribue à guider l'attention ou à la structurer. Pourtant il est important de ne jamais négliger le fait que cet effet de saillance est essentiellement lié à la couleur, au contraste, à l'orientation de l'objet et au mouvement. Une forme par exemple ne provoque pas le phénomène de saillance.

Cette notion de saillance est utilisée de manière intuitive par les aménageurs urbains pour signaler ou avertir d'une différence. Le piéton peut les percevoir dans la rue et ainsi être alerté sans effort attentionnel. Nous observerons fréquemment ce phénomène dans les promenades commentées avec, pour meilleur exemple, les enseignes de tabac ou de pharmacie.

### **1.2.3.7 La carte de saillance**

Koch et Ullman (Koch & Ullman, 1985) furent les premiers à parler d'une carte de saillance (*saliency map*). Les auteurs ont proposé de construire topographiquement les espaces à partir des informations les plus importantes (saillantes) dans un champ visuel. Ils expliquent que la « saillance d'un lieu déterminé se définit avant tout par la différence de ce lieu par rapport aux

lieux environnants, par sa couleur, son orientation, son mouvement, sa profondeur ... ». Cette notion est très utilisée en marketing et en design pour la conception de scènes ou d'images dans lesquelles les sujets doivent identifier rapidement la bonne information, comme dans des sites web ou des vitrines. Cette carte de saillance est observée par l'oculomètre que nous avons utilisé et que nous décrivons dans le chapitre sur la méthodologie.

L'attention est donc un phénomène clé dans le fonctionnement du système de perception, et tout particulièrement pour le piéton qui marche dans les rues encombrées. C'est l'attention qui permet la reconnaissance et la compréhension dont nous avons parlé. C'est aussi l'attention qui favorise la mémorisation et l'apprentissage. La mémoire est un autre facteur clé, voyons pourquoi, et quel est son rôle dans la perception.

#### **1.2.4 Perception et mémoire**

La mémoire n'a pas encore livré tous ses secrets aux neurosciences. Olivier Koenig remarque que si, grâce à l'étude de patients cérébrolésés, on sait aujourd'hui localiser dans l'hippocampe et le thalamus le mécanisme de stockage de l'information de nature explicite en mémoire à long terme, le lieu de stockage lui-même reste non identifié (Houdé, Kayser, Koenig, Proust & Rastier, 2003) :289. Il n'en reste pas moins que la mémoire est une fonction primordiale et « omniprésente » dans la quasi totalité des mécanismes perceptifs : « Pour reconnaître l'identité d'un objet, [...] il faut que l'information visuelle qui le concerne soit comparée avec les informations engrangées dans la mémoire à long terme » (Jacob & Jeannerod, 2003) :140. En un sens, la mémoire est indissociable de la perception et de l'attention.

Plusieurs types de mémoire ont été recensés par les psychologues et les neurosciences. La mémoire sensorielle et à court terme d'abord. C'est une mémoire transitoire qui intervient lors de tâches cognitives. Elle est limitée dans le temps par les besoins de la tâche et disparaît très rapidement. Elle devient nulle après environ 20 secondes. Elle ne peut s'appliquer que pour un nombre limité d'informations (l'empan), généralement sept au maximum, que ce soit des mots, des chiffres ou des objets. Dans les expériences que nous avons relatées dans le chapitre sur l'attention, la mémoire implicite était étudiée comparativement à la mémoire explicite. En se servant d'une image pour « amorcer », c'est-à-dire influencer de manière non consciente la présentation d'un stimulus, les chercheurs voulaient détecter la viabilité de leur intuition (Dehaene, 2007). Il semble bien exister une mémoire implicite ou subliminale, qui ne peut agir, elle aussi, qu'à très court terme.

Le second type de mémoire conserve les données de manière durable, c'est la mémoire à long terme qui engendre un état stable de stockage. Pour que la perception soit de qualité, « deux catégories de mécanisme doivent entrer en jeu : des mécanismes physiologiques, qui dépendent du temps de présentation ou du nombre de répétitions, et des mécanismes psychologiques d'organisation des informations.<sup>21</sup> ».

Certains types de mémoire ne sont plus liés au temps d'exposition à l'objet, mais plutôt à la manière dont celui-ci est perçu. On parle de mémoire épisodique, liée au contexte, à une situation précise, localisée à la fois dans l'espace et le temps : les souvenirs qui peuvent être rappelés au bout de plusieurs années portent sur des événements qui furent soit très agréables, soit très désagréables.

La mémoire sémantique par contre, fait appel aux connaissances générales sur le monde (Cohen, 2004) :168, indépendamment du temps écoulé et du lieu dans lequel le sujet se trouve. Dans ce cas, « la récupération est fortement liée à leur organisation » (Gaonac'h, 2003). Ces deux types de mémoire (épisodique et sémantique) sont parfois regroupés sous la notion de mémoire déclarative. Le sujet mémorise des connaissances qui peuvent être représentées, soit par le langage soit sous forme d'images mentales.

Ces différentes facettes de la mémoire correspondent à des réalités à la fois anatomiques, comportementales et fonctionnelles.

Ainsi comme l'attention, la mémoire est structurante et sélective. Elle permet d'organiser la perception. Personne ne retient tout ce qu'il voit, ce qu'il entend, ce qu'il lit, heureusement ! Cette sélection se fait souvent de manière consciente selon les objectifs, les intentions, les besoins de chacun. La mémoire est également « un outil de prédiction du futur » (Berthoz, 1997 - 2008) :288, dans la mesure où on lui demande de comprendre et agir maintenant.

La mémoire, quand elle s'applique à la perception visuelle et spatiale, n'échappe à aucun des mécanismes ou qualités décrits ci-dessus. Prenons l'exemple des toilettes publiques ou *Sanisettes*, installées dans les rues parisiennes depuis les années 80. En situation de « travail », l'observateur remarquera des détails de traitements de surface et de couleur, tout spécialement sur le nouveau modèle installé dans le courant de l'année 2009. Éventuellement, il souhaitera rapprocher ces détails d'une station Vélib' toute proche. Son œil pourra se porter alternativement sur l'un et l'autre mobilier. On a vu qu'il ne pourra mémoriser que 5 à 7 détails à la fois, probablement moins d'ailleurs, pour des informations visuelles très riches. Il

---

<sup>21</sup> Article de A. Lieury in Encyclopedia Universalis, téléchargé le 23 août 2009.

les oubliera très rapidement. Par contre, il fera appel à sa mémoire à long terme s'il souhaite comparer mentalement ce modèle à celui installé entre 1981 et 1986 par la même société JC Decaux. Ce petit bâtiment lui évoquera peut-être une anecdote qu'il a vécue quelques mois ou années plus tôt : un souvenir désagréable, un repère pour un rendez-vous précis à Paris ... C'est la mémoire épisodique qui lui permet de retrouver quelques détails notoires d'une situation, d'un événement, dans un lieu donné avec des personnes spécifiques. Et la mémoire sémantique ? Fonctionnera-t-elle ? Le promeneur pourra-t-il faire revenir à sa mémoire le nom précis de « *Sanisette*<sup>22</sup> » qui dénomme cet objet ? De notre expérience, très peu parmi les quatorze promeneurs en sont capables.

Dernier point. Nous faisons une distinction entre les deux termes : mémoire et rétention. On parle par exemple de retenir un plaisir ou une image dans l'instant, pour faire durer une sensation ou un sentiment, pour les garder vivants, alors que la mémoire restitue un souvenir ou rappelle une image (Lyotard, 1954).

La mémoire est ainsi très liée à la perception et à l'attention. Elle aide à donner du sens à ce qui est vu. Elle peut sous-tendre la comparaison et aider à situer dans l'histoire et la vie personnelle de l'observateur. Ce sera l'objet des chapitres sur la situation.

Nous avons vu, au travers des précédents paragraphes, les différents liens entre la perception et la reconnaissance d'objets. Nous avons étudié comment la perception entraîne la compréhension, ainsi que le rôle de l'attention dans ces phénomènes. Nous avons envisagé que, sans la mémoire, voir n'aurait que peu de signification. Il convient maintenant de s'arrêter sur l'apprentissage. Nous en avons déjà abordé l'un des aspects : les différents traitements des stimuli et des informations participent au développement des connaissances de l'observateur. Mais deux questions centrales demeurent : quelle est la nature de ce mécanisme et quelles relations s'établissent avec le regard ?

### 1.2.5 Voir et apprendre

*THINGS THAT LOOK LIKE WHAT THEY ARE If the affordances of a thing are perceived correctly, we say that it looks like what it is. But we must, of course, learn to see what things really are - for example that the innocent-looking leaf is really a nettle*

---

<sup>22</sup> Le nom « *sanisette* » est déposé par la société JC Decaux. 420 d'entre elles, dessinées par le designer Patrick Jouin, ont été installées au cours de l'année 2009. Ce nouveau modèle est conçu de manière à respecter l'environnement et l'accès des handicapés. Nous les citons plus bas, dans les chapitres sur le cahier des charges. Voir 3.2.1.1

*or that the helpful-sounding politician is  
really a demagogue.  
And this can be very difficult. Gibson (Gibson,  
1979-1986) :142*

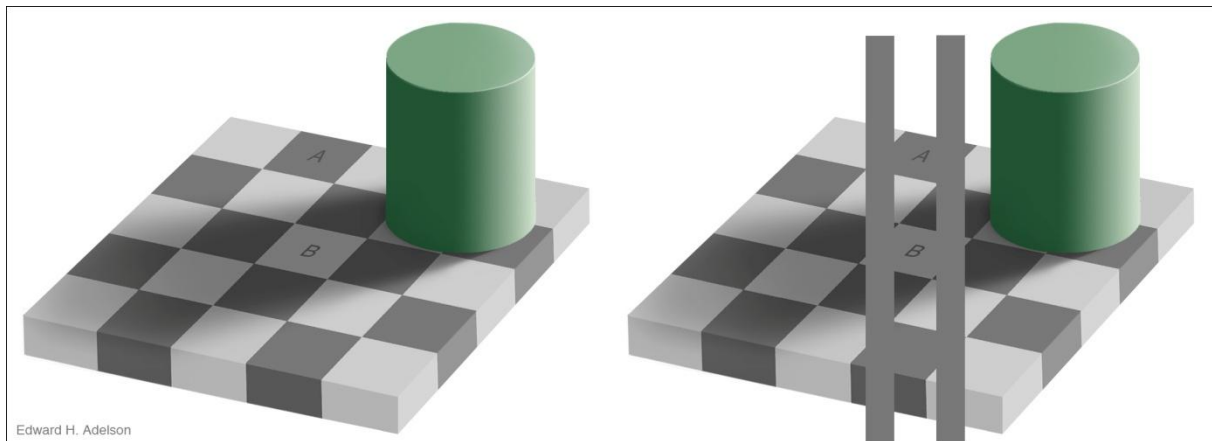
Le cerveau humain se développe jusque vers l'âge de vingt ans. Durant ce développement, peu de nouveaux neurones se créent, mais ce sont de multiples connections qui se forment ou se détruisent, si elles ne sont pas appropriées. La création et la destruction des connections se font au cours des différentes activités, au fur et à mesure des expériences. Le cerveau s'adapte ainsi à l'environnement dans lequel il évolue. Il s'ajuste aux structures physiques comme au contexte socioculturel. Une nouvelle architecture du cerveau est en place à la maturité de l'être humain. Notre cerveau est donc très différent de celui de l'homme des cavernes, bien qu'il en ait les mêmes dispositions génétiques. Et il continue d'évoluer tout au long de notre existence.

#### **1.2.5.1 La connaissance a priori**

Les connaissances qui ont été acquises lors de l'évolution sont conservées dans les gènes et se manifestent dans l'architecture cérébrale : c'est la « *connaissance a priori* » qui détermine ce que nous voyons et la manière dont nous le voyons. Si nous n'avions pas de connaissance *a priori* de l'existence d'objets, nous ne les distinguerions pas comme des objets avec un contour, une forme, une masse. Singer (Singer, 2009) :44-45 relate la simple expérience au cours de laquelle la connaissance implicite nous conduit à voir des espaces convexes ou concaves sur le même objet, selon son orientation et l'endroit d'où notre cerveau nous fait croire que la lumière arrive. De la même manière, on verra deux intensités de gris différentes sur un échiquier sur lequel est disposé un objet qui devrait faire de l'ombre<sup>23</sup>. Le cerveau construit l'éclaircissement et la qualité du gris de la surface, sans que nous soyons conscients d'une telle construction.

---

<sup>23</sup> [http://web.mit.edu/persci/people/adelson/checkershadow\\_downloads.html&usg=](http://web.mit.edu/persci/people/adelson/checkershadow_downloads.html&usg=) - téléchargé le 28 juillet 2009.



« Cela indique que le cerveau génère des inférences dont nous ne sommes pas conscients, et qu'il reconstruit le monde en permanence selon une connaissance *a priori*, et que nous, en tant que sujets percevants, devons prendre pour acquis ce que le système nous offre comme expérience consciente » (ibid. :45).

L'architecture du cerveau est enrichie, nous l'avons vu, grâce à tous les apprentissages qui surviennent au cours de la vie de chaque être humain. Alors que les sens, à condition qu'ils fonctionnent normalement, perçoivent d'une seule et même manière pour tous, le phénomène d'apprentissage par la perception, évolue, s'enrichit et peut se perfectionner de manière singulière et individuelle.

La perception on le sait, a des liens très étroits avec la cognition. C'est une « source fondamentale de la connaissance humaine du monde » (Jacob & Jeannerod, 2003) :ix. Henderson (Henderson, 2003) :500 décrit également ce lien : « le contrôle du mouvement de l'œil humain est 'intelligent' dans le sens où il se dirige non seulement sur les objets visuels disponibles dans l'instant, mais où il utilise également plusieurs systèmes cognitifs, comme la mémoire à court terme pour des informations qui viennent de se manifester dans la scène visuelle, et des informations visuelles, spatiales et sémantiques enregistrées à long terme dans des scènes visuelles similaires, ainsi que les buts et projets de l'observateur. »

Le regard utilise ainsi des connaissances acquises pour améliorer la compréhension de la scène visuelle et l'organisation spatiale des différents objets qui la compose. Le regard peut-il être également un outil d'apprentissage, et non uniquement l'outil de reconnaissance et de savoir que nous lui avons déjà reconnu ?

### 1.2.5.2 L'apprentissage explicite

Apprendre, c'est acquérir de nouvelles connaissances abstraites ou concrètes sur des objets ou des idées ; c'est développer des savoirs et des comportements, des valeurs, des préférences ou

des compréhensions. Il y a deux modes d'apprentissage. L'apprentissage implicite permet une modification adaptative et se manifeste à travers le comportement (Decety & Koenig, 2003). Il peut se produire sans la mémoire : on a appris, par exemple, à monter dans l'autobus en regardant les autres passagers, sans qu'on se souvienne de la manière dont cet apprentissage s'est construit. C'est un savoir-faire.

L'apprentissage explicite retiendra davantage notre attention, apprentissage qui peut s'exprimer par le langage et non uniquement par le comportement. Pour qu'il y ait apprentissage explicite, il faut qu'une information soit perçue (et donc que l'attention s'y soit portée), comprise, extraite et mémorisée à long terme pour être, à un moment donné, utilisée à nouveau en vue d'une action ou dans le cadre d'une réflexion.

D'autre part, l'apprentissage peut être formel, comme à l'école, dans un cadre spécifique où l'élève est en situation d'apprenant. Mais l'apprentissage peut également être informel, quel que soit le contexte.

Qui dit apprendre, dit mémoriser une information ou une connaissance, au sens où un être humain s'accorde avec un objet « pour établir avec lui une relation de vérité » (Besnier, 2005) :100. Par vérité, il faut entendre ce qui est conforme au réel ou à l'idée communément admise.

Peut-on apprendre en regardant ? Nous ne parlons pas d'apprendre à voir, mais bien de découvrir de nouvelles informations, par le simple fait de porter son regard sur un objet ou une scène visuelle.

### **1.2.5.3 Apprendre par le regard**

Voir n'est pas une condition suffisante pour apprendre. Pour que l'apprentissage s'inscrive, l'attention doit être active et un jugement doit s'opérer. Ce jugement peut s'appuyer sur un savoir antérieur.

Prenons un exemple. Un touriste parisien découvre la ville d'Athènes. Il a lu dans un guide qu'une ligne de métro existe dans cette ville inconnue. Il sait ce qu'est une station de métro et un métro. Son attention guidera son regard vers les objets qui pourraient signaler un accès, et il jugera « avec pertinence », devant un mobilier spécifique qu'il est en train de regarder ce que doit être une station de métro. Il apprendra ainsi à connaître, puis à reconnaître, un objet jusqu'alors inconnu. Cet apprentissage se produit à l'aide de quelques signes évidents qu'il pourra comparer mentalement à des expériences visuelles préalables : « le savoir implique que le sujet est en mesure d'exclure les scénarios incompatibles avec ce qu'il prétend savoir. »



(Dokic, 2004) :50. Bien entendu, il ne peut pas éliminer tous les scénarios qui ne correspondent pas à la situation. La pertinence est déterminée par la situation et elle est susceptible de changer constamment. La situation est instable par définition, notamment pour un piéton en marche dans la ville, alors que le savoir doit être stable et fiable. Jérôme Dokic précise : « le savoir dépend davantage du contexte global dans lequel se trouve le sujet, et de la fiabilité de la méthode qu'il utilise pour former des jugements sur son environnement » id. :52. Dans le cas que nous avons pris pour exemple, le fait que le promeneur soit dans une ville, et dans des quartiers où il sait qu'il trouvera l'objet « entrée de métro » qu'il recherche, ce contexte guide son regard et lui enseigne à reconnaître ce dont il a besoin à cet instant précis.

Ainsi la perception n'est pas un savoir, elle est un outil d'apprentissage. Elle seule ne suffit pas à former une connaissance. L'observateur devra se constituer « une méthode fiable de formation de jugements » (ibid.). Et ces jugements, on l'a vu, devront avoir une valeur de vérité. Une vérité apprise ne peut être individuelle pour constituer un savoir, au contraire de la croyance. L'apprentissage d'une chose perçue se fait grâce à un savoir partagé et reconnu comme vrai. Cette information doit être comprise puis mémorisée. C'est un processus de haut niveau qui implique des traitements descendants.

L'apprentissage par la perception est ainsi possible. Il demeure fondé sur des expériences. La capacité de formulation par des mots est une des preuves de la mémorisation de cet apprentissage. Voyons maintenant ce que l'on peut apprendre par le regard.

#### **1.2.5.4 Des apprentissages de différents types : l'exemple du potelet**

La perception peut engendrer un apprentissage de connaissances de types différents. Le piéton dans la rue peut apprendre à reconnaître et à mémoriser des formes, à comprendre un nouveau mobilier, à comparer des modèles différents, à situer des monuments dans l'histoire de la ville ou du pays ...

La connaissance commune est celle qui sert à la vie de tous les jours et qui ne demande guère de savoirs préalables, contrairement aux connaissances techniques et scientifiques. Nous avons remarqué un exemple de ce type dans les promenades commentées que nous avons réalisées. Nous parlions plus haut de la bitte qui est apparue soudainement en 2002 dans les rues parisiennes, sans référence visuelle préalable. Il a donc fallu qu'un apprentissage s'opère. Beaucoup de piétons ont d'abord appris à éviter de s'y cogner physiquement les pieds ou les bras, parfois à leurs dépens. Sans parler des jeunes enfants qui, dans un moment d'inattention,

vont les embrasser bien malgré eux et parfois avec douleur. Eux aussi ont dû apprendre à les identifier pour les éviter.

Une fois l'identification faite du potelet, il est aisé de s'en souvenir car nombreux sont les petits poteaux qui habitent les trottoirs de la capitale, et se rappellent aux passants par leur existence, sans crier gare<sup>24</sup>. La répétition, on l'a vu, aide à la mémorisation.

Puis, par réflexion et déduction, les Parisiens ont accepté de se poser des questions ou de faire appel à leur curiosité. Ils ont pu ainsi en comprendre l'utilité : il s'agit de protéger le piéton des stationnements intempestifs des véhicules. Il a fallu pour cela qu'ils observent que les automobilistes ne pouvaient plus se garer sur les trottoirs et que ces morceaux métalliques plantés de manière rapprochée près de la chaussée, ou le long des « bateaux » qui permettent l'accès à l'intérieur des bâtiments, interdisaient tout franchissement du territoire des piétons. Peut-être certains passants se sont-ils fait la remarque inverse : le territoire du trottoir est maintenant à leur entière disposition, et rares sont les endroits où les véhicules encombrant désormais l'espace dédié aux piétons. Il faut admettre que parfois le piéton est aussi un automobiliste et qu'il s'affronte alors à cet obstacle. Il en apprendra la fonction par expérience et non par déduction.

D'autres usages, non prévus à l'origine, sont apparus et font désormais partie du quotidien du passant qui a appris à apprivoiser l'objet. Il peut reposer sa paume sur la sphère qui termine l'objet dans sa partie supérieure, en attendant que le feu l'autorise à la traversée de la chaussée. D'autres ont accaparé la bitte de trottoir pour y accrocher leurs affiches, devenue support sauvage d'informations en tous genres.

L'objet a enseigné ce qu'il est, ce à quoi il sert et ce qu'il peut devenir à celui qui le regarde. Le seul regard enseigne et suggère ainsi des usages autorisés ou impromptus, des utilisations détournées.

Peut-être certains passants auront-ils remarqué qu'il existe plusieurs modèles de ce type d'objet ? Les potelets sont parfois bas, parfois plus hauts<sup>25</sup>, parfois la partie supérieure se termine par une boule, souvent peinte en blanc. D'autres ont un corps moulé, et non pas simplement droit. Certains auront imaginé les raisons de ces différentes formes et de leur couleur, ou essayé de comprendre comment ils sont fabriqués, avec quel matériau et par quel

---

<sup>24</sup> Ils sont 270 000 en août 2009 pour 97 500 arbres plantés en alignement sur les voies publiques. source : <http://www.airseparis.centrepompidou.fr/>. et <http://www.paris.fr>. - Ce mobilier est géré par la Direction de la Voirie et des déplacements de la ville de Paris

<sup>25</sup> Initialement d'une hauteur de 90 cm, ils ont désormais une hauteur réglementaire de 120 cm. d'après <http://systemepoucet.canalblog.com/archives/2008/05/01/8991557.html>

procédé. Dépassant le sens commun, la recherche de la réponse à ces questions a pu les guider dans des apprentissages techniques. Il aura fallu souvent une réflexion de bon sens pour valider la solution envisagée, ou peut-être une conversation avec un ami spécialiste de la question, ou encore une lecture dans un ouvrage, dans un journal, l'écoute d'une émission de télévision, qui fort à propos, a confirmé ou infirmé la supposition et ainsi a aidé à mémoriser les nouvelles connaissances sur le sujet, tout banal qu'il soit.

Le regard sur un objet de la rue peut également mener à un apprentissage culturel. Jean-Marie Schaeffer définit : « ... replacée dans l'évolution des formes de vie, la culture apparaît d'abord comme un moyen non génétique pour faire circuler de l'information entre individus » (Schaeffer, 2007) :286. Stanislas Dehaene propose une définition liée au recyclage neuronal : « la culture, c'est-à-dire l'ensemble des représentations mentales partagées qui caractérisent un groupe d'humains » (Dehaene, 2007) :201. Le cerveau ne se contenterait pas d'imiter ce qu'il voit, mais il « sélectionne des attracteurs culturels » de manière intentionnelle. Nous (la société) retenons les objets qui nous sont particulièrement utiles et nous les perfectionnons à chaque étape, à chaque époque.

Sans prétendre parler de recyclage neuronal pour les objets qui meublent les rues de Paris, nous suggérons l'idée que l'histoire du potelet – ou de la bitte de trottoir - enrichit toutefois la culture du piéton qui s'y intéresse. La forme d'origine est née sans doute au dix-huitième siècle, pour initier le cavalier novice aux difficultés de l'équitation, ce qui explique le diamètre rétréci sous la boule. On peut y attacher la longe de son cheval sans crainte qu'elle ne se détache. Le métal remplaça bientôt le bois. La forme s'est régularisée sur ordre de Napoléon Bonaparte, au début du dix-neuvième siècle, lorsque ce potelet fut utilisé pour y maintenir menottés les contrevenants au respect de la tranquillité publique. Le diamètre évolua avec la forme des menottes. Le potelet protège toujours le piéton innocent, mais aujourd'hui, c'est contre les véhicules. La boule n'a plus la fonction de retenir les menottes mais, peinte en blanc, elle aide les malvoyants à se repérer. Et la distance d'un mètre entre deux poteaux interdit tout stationnement ou circulation des voitures. Leur forme lisse empêche les utilisateurs de deux roues d'y attacher leur antivol. Voilà quelques-unes des réponses aux questions que le regard du piéton peut se poser au hasard de sa promenade.

À l'expérience commune, et aux apprentissages technique, formel, historique et culturel, il faut ajouter un dernier type d'apprentissage que nous avons pu recenser dans les promenades commentées : il s'agit du domaine du sensible. Il fera l'objet d'un chapitre entier sur l'appréciation sensible et esthétique, un peu plus bas.

### 1.2.5.5 Les différents modes d'apprentissage

Toutes ces informations que l'on peut découvrir à propos des potelets des rues de Paris, comment les apprend-on ? Quel rôle le regard joue-t-il dans cet apprentissage ? L'attention est le premier support, on l'a vu, de tout apprentissage visuel. Il faut que le regard soit soutenu, qu'il y ait un aller et retour entre la perception et l'attention pour que, dans le temps, des niveaux de conscience plus profonds soient atteints.

Proche du phénomène de l'attention, l'observation est également partie prenante dans l'apprentissage par le regard. Il faut non seulement faire attention, mais aussi examiner, constater ; ce qui prend davantage de temps encore. Et parfois, en conséquence, on doit examiner les ressemblances et les différences. Voir qu'un potelet présente des dissimilitudes avec celui que l'on a rencontré quelques minutes auparavant, implique qu'une comparaison mentale ait pris place. L'image du précédent objet est rappelée à la mémoire et mise en parallèle avec l'objet qui est devant les yeux. Certains traits caractéristiques de la forme sont alors analysés, remarqués. Un apprentissage prend place grâce à l'observation attentionnelle, et à la mémoire, encore.

L'imagination peut guider aussi le regard et aider à comprendre, puis apprendre la raison de cet objet. Une promeneuse ne s'était jamais interrogée sur cet objet avant notre rencontre. Sans quitter la bitte de trottoir qui était sous ses yeux, elle s'est imaginé les différents usages possibles, pour s'arrêter sur l'un d'eux, celui qui serait le plus utile pour la cycliste qu'elle est. Puis elle m'interrogea du regard, pour valider l'idée que son imagination lui proposait. Pour que l'apprentissage qu'elle était en train d'entreprendre ait valeur de connaissance, il fallait un assentiment, une confirmation. Son regard interrogateur tourné vers moi était à la recherche de cette validation qui lui permettrait de mémoriser ce nouvel acquis.

La logique, la déduction comme l'éducation peuvent également enrichir le regard pour favoriser un nouvel apprentissage. Avoir appris les principes du moulage aidera à comprendre comment le potelet est fabriqué industriellement, puis à apprendre à reconnaître les différents modèles possibles selon les matrices. L'une des promeneuses y a fait allusion, nous le lirons dans le chapitre consacré aux analyses<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Voir 5.2.10.

Les connaissances antérieures de l’histoire des formes et des styles aideront à situer dans la chronologie les gabarits qui sont devant les yeux et à dire que certains sont « contemporains » alors que d’autres évoquent plutôt un style « classique »<sup>27</sup>.

Les apprentissages par le regard sont donc nombreux et peuvent être complexes. Nous dressons ici la double liste des types et des modes d’apprentissage. Ce sera l’un des cadres de lectures des promenades urbaines de notre thèse, dans le cinquième chapitre.

*Types d’apprentissage*

Expérience commune
Technique, fonctionnel, scientifique
Historique, artistique
Sciences humaines et sociales
Esthétique

*Modes d’apprentissage*

Mémorisation, observation
Comparaison, imagination
Logique, déduction
Éducation
Émotion

**1.2.5.6 Apprendre : pouvoir différencier ou enrichir le regard ?**

Il reste une double question sur la perception et son lien avec les traits mentaux que nous venons de décrire :

- Est-ce qu’apprendre c’est enrichir des sensations initialement pauvres ? Les objets qui sont perçus évoluent dans le temps, car le sujet acquiert progressivement davantage d’images dans sa mémoire. La perception serait ainsi en correspondance décroissante avec la scène vue. Elle consisterait en une expérience qui deviendrait plus imaginative, plus déductive et plus inférentielle. La dépendance de la perception à l’apprentissage est inverse au principe de dépendance de la perception à la stimulation immédiate.

---

<sup>27</sup> Sur la notion de style, voir 3.1.5.

- Ou bien apprendre par le regard, est-ce différencier entre des impressions auparavant vagues et qui deviennent de plus en plus précises ? La perception des objets et des scènes visuelles change dans le temps, par le biais d'une élaboration progressive des variations des qualités, attributs et dimensions. L'expérience perceptuelle n'est pas une sensation, mais plutôt un « monde » qui acquiert de plus en plus de propriétés, car les objets deviennent de plus en plus distincts, au fur et à mesure qu'ils sont mieux compris. Dans cette deuxième théorie, celle que défend Gibson, la perception s'enrichit de réponses différentes et non d'images. Elle est de plus en plus en correspondance avec les stimulations (les objets perçus) qui deviennent plus discriminatoires et non pas imaginatives. Apprendre et percevoir consiste à répondre à des variables de stimulation physique auquel il n'a pas été répondu préalablement. Apprendre est toujours une amélioration, un rapprochement constant de l'environnement. Le développement perceptuel est toujours une question de correspondance entre stimulation et perception, et donc de la relation entre celui qui perçoit et son environnement, qui est donné par la situation extérieure.

Cette proposition serait satisfaisante si l'environnement était stable et avait une valeur intrinsèque. Mais, on le sait et on le verra en détail plus loin, l'environnement est constamment changeant. Nous acceptons l'idée que la perception s'enrichit des réponses différentes et non (seulement) des images proposées par l'imagination. Mais certaines questions restent encore en suspens.

Le percevoir, assisté à la fois par l'attention, l'observation, la curiosité, l'imagination et la déduction, participe à l'enrichissement de l'observateur. Apprendre par le regard est donc possible. Mais pour que l'apprentissage ait lieu et soit mémorisé, deux interrogations demeurent, l'une a trait au sujet, l'autre à l'objet. Apprendre ne peut se faire, on l'a vu, sans l'acquiescement de celui qui regarde. Cet accord dépend de l'individu, de son intention, de son désir et de sa capacité à accepter et confirmer ce qu'il vient d'apprendre : certitude, regard de l'autre ou lecture savante. C'est l'objet du chapitre suivant. D'autre part, tout objet, quel qu'il soit, a-t-il le pouvoir d'enseigner quelque chose à celui qui sait le regarder et veut bien apprendre ? La chose regardée doit-elle avoir des qualités intrinsèques pour déclencher l'intention d'apprendre et fidéliser le regard par l'attention et l'observation ? Ce sont là deux des questions qui sont au cœur de notre thèse et qui rejailliront dans les chapitres dédiés à l'objet et à l'analyse des promenades commentées.

Nous proposons maintenant de continuer l'examen de la perception.

### 1.3 La perception par les autres sens que visuels

*« Je compris que ce n'est pas le monde physique seul qui diffère de l'aspect sous lequel nous le voyons ; que toute réalité est peut-être aussi dissemblable de celle que nous croyons percevoir directement et que nous composons à l'aide d'idées qui ne se montrent pas mais sont agissantes, de même que les arbres, le soleil et le ciel ne seraient pas tels que nous les voyons s'ils étaient connus par des êtres ayant des yeux autrement constitués que les nôtres, ou bien possédant, pour cette besogne, des organes autres que des yeux et qui donneraient des arbres, du ciel, et du soleil des équivalents mais non visuels »  
Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, 1954*

Les chapitres précédents ont été consacrés à la perception par la vision. Nous avons vu que c'est la perception la plus courante et la plus évidente dans la vie quotidienne. C'est aussi celle qui a été le plus étudiée et analysée par les scientifiques. Nous avons pu puiser à de nombreuses sources, pour expliciter les principaux phénomènes et caractéristiques qui concernent notre sujet d'étude. Mais si le piéton perçoit avec ses yeux, les bruits et les sons, les odeurs et les fragrances, les surfaces et leurs aspects accompagnent continuellement sa marche urbaine. Nous nous arrêtons maintenant sur les autres sens, et sur leur relation avec la perception et la perception visuelle.

#### 1.3.1 Le toucher et la perception haptique

La perception par le toucher est la sensation ressentie par un contact de la peau sur un objet ou une surface. Ce contact se produit parfois sans que l'acteur ne le provoque, sans qu'il fasse aucun mouvement avec son corps. C'est la main posée sur un banc qui perçoit, de manière passive, le bois sous la paume. Mais le plus souvent le contact sera actif, c'est la « combinaison de la perception tactile par la peau et de la perception kinesthétique de la position et des mouvements des muscles et des articulations » (Wexler & van Boxtel, 2005). On parle alors de perception haptique<sup>28</sup>. Il y a intégration des informations cutanées et des informations proprioceptives et motrices liées aux mouvements d'exploration (Gentaz, 2005). Il s'agit d'une démarche consciente de celui qui, par exemple, pour comprendre en quelle matière est fabriqué le nouveau banc, s'approchera et, d'un geste prolongé de la main,

---

<sup>28</sup> du grec *haptēin* : toucher.

caressera la matière, sentira sous ses doigts sa chaleur, sa texture, sa finition et pourra en conclure qu'il s'agit d'un métal comme l'acier.

« Chaque région de la peau active des neurones particuliers du cortex somato-sensoriel : on dit que les neurones de cette région ont des 'champs récepteurs' comme pour la vision » (Berthoz, 1997 - 2008). Si la fovéa est la région qui permet l'acuité visuelle, la plus précise pour le toucher, ce sont les bouts des doigts qui induisent une acuité tactile optimum. « Comme dans le cas de la vision, les circuits de traitement haptique sont organisés en une hiérarchie [...], les différents stades étant représentés par des aires différentes du cerveau » (James, Kim, & Fisher, 2007).

D'autre part, le traitement neuronal de la perception haptique des objets suit des circuits différents, selon qu'il s'agit de percevoir les propriétés géométriques de l'objet ou ses propriétés physiques, comme la texture. Le circuit haptique impliqué dans le traitement des formes « peut être encore subdivisé en différentes voies pour l'analyse et la perception. Ces voies peuvent être analogues aux voies d'action et de perception du système visuel, et représentent deux points de convergence neuronale pour les modalités visuelle et haptique » (id.).

Les analogies et les convergences des traitements visuels et haptiques existent, et l'étude de leurs connections font encore l'objet de nombreuses recherches en laboratoire<sup>29</sup>. Si la perception visuelle a l'avantage de la rapidité et de la simplicité, afin de comprendre les formes générales d'un objet volumineux pour un piéton, la perception haptique, par un geste unique et dynamique, peut compléter, influencer ou modifier la perception visuelle, en apportant des informations plus précises et plus fines sur le matériau, le traitement de surface, la température.

### **1.3.2 L'odorat**

La perception olfactive est souvent considérée comme peu développée chez l'homme par rapport à celle des animaux<sup>30</sup>. Les individus humains sont pourtant aptes à sentir de multiples odeurs, grâce à de très nombreux récepteurs olfactifs.

---

<sup>29</sup> Nous avons suivi la conférence d'Edouard Gentaz du laboratoire de psychologie et neurocognition de l'Université de Grenoble II, dans le cadre du séminaire du professeur Stanislas Dehaene en 2010. Un programme pédagogique est en cours, qui étudie les qualités de l'apprentissage avec et sans perception.

<sup>30</sup> L'être humain aurait environ 950 gènes de récepteurs olfactifs contre 1300 identifiés chez la souris (Holley, 2006; Purves, Coquery, Augustine, Fitzpatrick & Hall, 2005).



Comment fonctionne le système olfactif ? Comparé au système visuel, il est plus « court » et « requiert un plus petit nombre d'étapes de traitement que les messages des autres sensorialités » (Holley, 2006):118, mais il est plus complexe. Si la vision et l'audition réalisent leurs tâches respectives en combinant leur sensibilité à une dimension du stimulus, par contre « aucune propriété physicochimique ne permet à elle seule de singulariser une espèce chimique. Pour reconnaître cette singularité, le système doit donc explorer simultanément un ensemble de propriétés, ce qu'il fait en multipliant les récepteurs qui répondent chacun à une certaine combinaison de ces propriétés. » id. :116.

Mais une partie importante des 950 gènes de récepteurs humains fait partie de la catégorie des pseudo-gènes, des gènes qui ont subi une détérioration, sans avoir été éliminés. Une explication de ce phénomène serait que la vision a pris le dessus par rapport à certaines fonctions de l'odorat. Mais l'odorat reste irremplaçable, notamment dans certaines fonctions affectives.

La plupart des odeurs que nous percevons, même les plus simples comme celle de la noix de coco, la violette ou le concombre, sont en fait des mélanges que nous sentons comme un seul et même parfum. Les substances odorantes peuvent déclencher des réactions physiologiques très variées, qui vont de la salivation à la nausée.

Une odeur se définit par trois attributs : la qualité qui permet de la différencier des autres, c'est son identité ; l'intensité qui croît avec la concentration des molécules odorantes ; et la valeur affective ou de plaisir.

Nombreuses sont les perceptions olfactives qui sont « non conscientes » dans la vie courante. « Ce pourrait bien être la règle plutôt que l'exception » (Holley, 2006):109. Nous sommes entourés d'odeurs devenues communes et auxquelles nous ne faisons plus attention. L'adaptation olfactive est fréquente et entraîne une baisse de la capacité à discriminer. Il faudra une intensité forte ou une qualité très nouvelle pour que nous la remarquions à nouveau. L'odeur est alors informative : le fumet du poulet rôti annonce la proximité d'un marchand et ouvre l'appétit ; les odeurs nauséabondes alertent sur la proximité d'ordures et détournent les pas. Les seuils de perception, l'intensité et la valence hédonique des odeurs sont sujets à de grandes différences individuelles.

Les essais de classification typologique des odeurs perçues n'ont pas abouti à des solutions convaincantes, d'autant qu'une même odeur peut changer radicalement si les concentrations sont plus élevées (Purves et al., 2005) :339.

Un espace public récent intègre un parfum : les nouvelles toilettes du TGV de la SNCF. Une enquête approfondie auprès des usagers a abouti à des solutions qui ont été mises en place pour procurer un meilleur confort, mais surtout une meilleure appréciation du moment « toilettes » par les voyageurs. Parmi les innovations, un parfum adapté à la décoration procure une « meilleure perception de l'hygiène et de la propreté »<sup>31</sup>. Il a été ajouté aux produits de nettoyage. Les rapports concluent à une satisfaction des clients, sans préciser quels sont les détails qu'ils ont identifiés et appréciés. Il s'agit là d'ajout olfactif pour contrecarrer ou cacher des odeurs peu appréciées.

Dans la rue, les odeurs proviennent principalement des boutiques et des piétons parfumés pour l'agrément ; de la circulation, des ordures et autres déchets ou excréments pour les désagréments. Parfois, un piéton attentif et dont l'odorat est sensible, profitera-t-il également du parfum des fleurs ou des arbres.

Il semble que c'est davantage l'olfaction qui influence la perception visuelle que le contraire. Une odeur attire l'attention et fait tourner le regard, alerte ou rassure, structure, et procure du plaisir ou du déplaisir.

### 1.3.3 L'audition

*« À travers les fenêtres fermées, le bruit de  
la ville lui parvenait  
comme la sourdine d'un monstrueux piano  
répétitif,  
la main gauche assurant par accords continus le  
bourdonnement grave des rumeurs pendant que la  
droite improvisait sur les motifs cliquetant et  
véloces, aigus et précis, fournis par les coups  
de pare-choc ou de klaxon  
dans la rue de Rome, les bris de glace de la  
miroiterie. »  
Jean Echenoz, Lac, 1989 :86*

L'audition fait également partie de la vie urbaine. Elle permet d'entendre des sons, organisés ou non, et en stéréophonie, si tout fonctionne bien. L'audition est rarement volontaire, on ne peut se boucher aisément les oreilles ! C'est un mécanisme complexe. Il est assuré par les deux oreilles, le nerf auditif et différentes aires du cerveau dans lesquelles le son est reçu, analysé et interprété. Il semble que les traitements des informations auditives se fassent principalement dans l'hémisphère droit du cerveau. Des expériences consistantes

---

<sup>31</sup> Selon un article de la revue « *Hôtellerie restauration* » de mai 2009, quatre thèmes et le parfum correspondant ont été retenus : galets, herbes sèches, salle de bain et ruban d'eau.

correspondent à la relative asymétrie du cerveau humain pour les tâches d'audition spatiale, et plus généralement pour « les traitements de l'espace global » (Zatorre, Bouffard, Ahad & Belin, 2002).

L'audition est « périphérique » dans la vie quotidienne. Elle accompagne nos activités mais ne les domine pas, sauf dans les moments où l'on choisit de se mettre en mode auditif : pour écouter quelqu'un, suivre une émission de radio ou de télévision ou encore apprécier de la musique. Par contre l'audition est latente, comme « à l'affût ». Elle participe à fournir des informations à la fois sur les objets et sur leur localisation spatiale (Hall & Moore, 2003; Zatorre et al., 2002).

Identifier et localiser un son dans la rue est de première importance. Nombreux sont les piétons que nous avons observés et qui se servent de ce sens pour traverser les rues, sans même regarder si des voitures s'approchent. Dans ce cas précis, l'audition est sémantique, puisque le son est immédiatement identifié à un objet précis. L'objet peut être perçu avec une précision auditive plus grande encore : un piéton expert saura quelle est la taille du véhicule et son type de motorisation. Une moto et un camion ne produisent pas les mêmes sons.

L'audition ne procure pas seulement des informations sur l'objet, mais aussi sur sa localisation, le sens de son déplacement et sa vitesse. Ces informations sont souvent perçues de manière implicite : le piéton ne peut pas expliquer ou décrire tous ces détails mais ses comportements les prennent en compte. Ses oreilles le protègent de maints dangers et le préparent à l'action, ou au contraire le freinent.

La saillance auditive - tout comme la saillance visuelle - peut structurer et orienter l'attention. Un son sera saillant si son intensité est plus grande ou s'il est nouveau dans l'environnement, par sa nature. Les chercheurs ont prouvé que perception et audition peuvent contrôler l'attention conjointement : « [...] les fonctions du contrôle attentionnel des cortex pariétal supérieur et préfrontal supérieur ne sont pas limitées au domaine visuel, mais incluent également le contrôle trans-modal de l'attention » (Shomstein & Yantis, 2004).

L'audition participe à la mémorisation et à l'apprentissage, sans doute de manière plus puissante que l'odorat ou le toucher. Si le sifflet de l'agent de circulation est de plus en plus rare à Paris, on sait que l'automobiliste appuiera sur son avertisseur sonore en cas de danger imminent. Le jeune enfant l'a appris parfois avec une grande frayeur. Dans la rue, toutefois, certains sons peuvent être agréables et devenir source de plaisir : le chant d'un merle au coucher du soleil qui domine le brouhaha de la circulation ou la musique d'un orchestre de rue va distraire de la fatigue de la journée. Le piéton, attiré par la saillance sonore, choisira de

centrer sa perception sur l'offre auditive, au détriment des autres sens. Des promeneurs, comme MC, nous ont avoué choisir leurs itinéraires selon le degré de bruit des rues et des avenues, préférant marcher sur un parcours plaisant et apaisant, dans des rues peu fréquentées par les automobilistes et les motocyclistes.

Nous avons envisagé quatre des cinq sens : la vue, le toucher, l'odorat et l'ouïe, et le rôle qu'ils peuvent jouer dans la perception quotidienne en milieu urbain. Le cinquième sens, celui du goût, n'a pas vraiment sa place dans une étude sur le piéton urbain. Par contre, la perception peut se faire, non seulement par les sens, mais aussi par l'ensemble du corps. C'est sur cette dimension que nous nous arrêtons maintenant.

### **1.3.4 La perception kinesthésique et proprioceptive**

Plusieurs auteurs ont étudié ce mode de perception dans des termes complémentaires. Ils partent tous de la grande richesse des ressources du corps humain, « doté d'une machinerie extraordinairement complexe comprenant des milliers de récepteurs (environ 30 000 fuseaux neuromusculaires), des réseaux nerveux avec de multiples relais conduisant les informations kinesthésiques vers les aires spécialisées du cerveau » (Faineteau, Gentaz & Viviani, 2005). L'être humain a la capacité d'appréhender la position et le mouvement des différentes parties de son corps dans l'espace. Mais pas seulement : « Dans les tissus profonds existent d'autres récepteurs encapsulés. Certains siégeant dans les ligaments et capsules articulaires sont responsables de la sensibilité dite kinesthésique consciente. [...] D'autres, tels les corpuscules de Pacini, ont une sensibilité élective aux stimuli vibratoires. Enfin, dans les muscles, les fibres sensibles issues des fuseaux neuro-musculaires éveillent au niveau du cortex cérébral des sensations lors des contractions ou des étirements passifs des muscles. »<sup>32</sup>. La kinesthésie est la perception de l'espace et de la place du sujet dans l'espace. Elle se produit à l'aide de capteurs distribués sur l'ensemble du corps. Certains auteurs font une distinction entre kinesthésie et proprioception<sup>33</sup>, selon que la perception cutanée, la perception haptique, fait ou non partie de ce mode de perception. Nous décidons d'employer l'un ou l'autre terme comme synonymes.

---

<sup>32</sup> Selon Laget, P. : Proprioception. *Encyclopedia universalis*. Consulté le 2 septembre 2009.

<sup>33</sup> « C'est Sherrington qui introduit le terme de proprioception. Avant lui, le terme de kinesthésie avait été introduit par Bastian (1880). La kinesthésie est entendue comme le sens du mouvement et de la position, et inclut, outre les récepteurs articulaires ou tendineux, les récepteurs cutanés. Bien que Sherrington définisse la proprioception de façon très voisine de la kinesthésie, une différence importante entre la kinesthésie de Bastian et la proprioception de Sherrington est que, pour ce dernier, les récepteurs cutanés participent non plus de la proprioception mais de l'extéroception, plus précisément du toucher » (Massin & Monnoyer, 2003).

Mark Wexler (Wexler & van Boxtel, 2005) précise que cette perception « fournit des informations sensorielles sur l'état actuel de la posture du corps et de son mouvement, à partir des signaux provenant de l'organe vestibulaire de l'oreille et de certains muscles ».

Gibson, dont nous étudierons plus bas les théories sur la perception et leurs applications par les designers<sup>34</sup>, soutenait (i) que la proprioception ne repose pas seulement sur des propriocepteurs physiologiques, mais également sur toutes les entrées perceptives (visuelles, auditives etc.) véhiculant une information sur notre corps et (ii) que les propriocepteurs ne constituent pas un système perceptif indépendant mais relèvent du système haptique. .

Il s'agit donc d'une perception par des capteurs situés sur l'ensemble du corps, perception qui informe plus ou moins explicitement sur ce même corps, à condition qu'il soit en action. C'est un mode de perception très important, et longtemps négligé. Il est d'autant plus pertinent d'en prendre compte lors de la perception pendant la marche urbaine que l'ensemble du corps est alors en action. Les phénomènes, qui participent de la bonne compréhension de l'environnement dans lequel baigne le promeneur, sont donc très nombreux et d'une grande variété. Nous verrons dans les promenades commentées plusieurs exemples qui correspondent à cette description. Par exemple la promeneuse KU qui identifie les pavés lors de la marche par la qualité du ressenti de ses pieds, sans avoir besoin de les regarder. Ou telle autre, CD, qui ressent par son corps, le mouvement de ses pieds et la tension de ses jambes, que la rue dans laquelle elle est en train de marcher est en pente descendante. Cette sensation, vécue par tout son corps, dans ses muscles, ses tendons, en proprioception, lui permet de déduire qu'elle se dirige vers la Seine.

Nous commençons à envisager que la perception pendant la marche, dans un corps en mouvement, est différente de la perception de l'être statique. C'est le sujet qui nous intéresse maintenant, dès que nous aurons fait un petit détour par la synesthésie. Ce détour ayant pour simple objectif d'aider à ne pas confondre les termes et les phénomènes qu'il recouvre.

#### **1.3.4.1 La perception synesthésique – aparté**

La synesthésie ne nous concerne pas directement puisque c'est une sensation qui est peu courante. Il s'agit d'un « phénomène dans lequel une stimulation unimodale conduit à une perception dans une autre modalité. » (Hubbard, 2005) Elle met en relation des sensations appartenant à des sens différents. Contrairement aux perceptions décrites dans les paragraphes précédents qui sont communes à tous les êtres humains en bonne santé, la synesthésie ne

---

<sup>34</sup> Voir 3.1.3.5. et 3.3.2.

touche que quatre pour cent de la population, d'après les données récentes. C'est une sensation qui survient de manière involontaire et automatique. Il s'agit de perceptions consistantes et génériques présentes chez des personnes n'ayant aucune anomalie du cerveau. Les synesthésies sont de plusieurs sortes : elles peuvent s'appliquer à des formes visuelles ou à des concepts, comme les jours de la semaine ou les mois de l'année. Les études en cours en neurosciences suggèrent « que la synesthésie est due à des co-activations de régions adjacentes du cerveau ». (id. :673). On parle de synesthésie "graphèmes-couleurs" lorsque les lettres de l'alphabet ou les nombres sont perçus colorés. La "synesthésie numérique" (*number form synesthesia*) associe automatiquement et systématiquement les nombres avec des positions dans l'espace. Dans d'autres types de synesthésie, la musique et d'autres sons peuvent être perçus colorés ou avoir une forme particulière.

Nous avons pris le temps de définir ce phénomène pour ne plus le confondre avec ceux qui précèdent et sur lesquels, au contraire, nous nous appuyerons pour l'analyse des promenades commentées.

#### **1.3.4.2 Les influences et interactions des différentes perceptions**

Dans la vie pratique, tous nos sens interagissent continuellement. Une analyse détaillée et découpée comme celle que nous venons de proposer, répond au besoin de l'étude sans correspondre à la réalité vécue. Le ventriloque fournit la preuve par exemple, que la vue peut donner l'illusion que ses paroles sortent de la poupée dont il manipule les lèvres, alors que les siennes restent quasi closes. Dans la rue et dans la vie courante, tous les sens et toutes les perceptions se combinent, et c'est dans ce sens que Gibson parle de système perceptuel (Gibson, 1979-1986). Nous avons vu comment attention auditive et attention visuelle peuvent se rejoindre. On peut citer les relations étroites entre l'olfaction et la vue, pour certaines personnes. Chaque être est différent et les sensibilités varient : tel piéton sera très vite alerté par les bruits et les identifiera facilement. Tel autre remarquera tous les parfums printaniers et les mauvaises odeurs que d'autres ignoreront. La phénoménologie est différente.

Lors des promenades commentées, nous avons observé plusieurs trans-modalités, comme le toucher et l'audition : taper du doigt sur un matériau et entendre le son produit, pour en conclure que le matériau de la colonne Morris est du plastique, ce que la perception visuelle ne pouvait suffire à informer. On peut remarquer dans cet exemple, que la perception haptique aurait pu donner des éléments de réponse, si le promeneur avait caressé le matériau de la main. Mais le son était plus éloquent à cet instant, pour cette personne-là. Percevoir

visuellement une forme et la découvrir tactilement, ne produit pas la même expérience ni la même compréhension dans des conditions normales d'appréhension. Ce sont des perceptions qui se complètent et s'enrichissent continuellement et mutuellement.

Nous venons de décrire les principaux mécanismes qui permettent ou sous-tendent la perception. Après avoir décrit la vision physiologique, nous nous sommes arrêtés sur les moyens que le cerveau utilise, lors de la perception, pour identifier et reconnaître, puis comprendre et mémoriser. Ensuite l'attention nous a aidés à découvrir les processus de l'apprentissage. Nous avons vu qu'un tri s'opère dans notre activité perceptive parmi l'ensemble de toutes nos sensations, décidant de ce qui est utile et de ce qui ne l'est pas, de ce qui est possible et de ce qui ne l'est pas, et ainsi de ce qui sera perçu et de ce qui ne le sera pas. Ce cheminement a permis de cerner quelques phénomènes importants : l'invariance du percept, la saillance et certaines qualités qui attirent l'attention, et enfin l'apprentissage par le regard. Nous avons également compris que la perception n'est pas que visuelle. Elle engage la plupart des sens, et même le corps dans son entier. Nous devons maintenant étudier quels sont les liens entre le regard et les mouvements du corps, puis en quoi la marche modifie la vision.

#### **1.4 La vision pour l'action**

*« Agir, c'est se saisir des choses et se les approprier en en faisant un certain usage. Pouvoir agir suppose non seulement déployer en perspective à partir de nous les apparences des choses environnantes dans les deux dimensions du champ visuel et la troisième dimension ajoutée par les mouvements de nos organes de perception; mais encore extraire une de ces choses de ce système des orientations, la dépouiller de ses propriétés externes, et la lier au corps propre : point zéro, origine des orientations. La première condition correspond à la constitution ordinaire, la seconde à une nouvelle constitution, non plus visuelle mais haptique. » Petit, 2003) :27*

*Notre perception est contrainte par les hypothèses que nous faisons sur le monde. Nous sommes devenus prisonniers de ces hypothèses. (Berthoz, 2003a)*

*La doctrine selon laquelle la vision serait extéroceptive, qu'elle recevrait seulement de l'information de l'extérieur, est simplement fautive. (Gibson, 1979-1986)*

Lors de l'étude physiologique de la vision brossée ci-dessus, nous avons constaté que les mouvements des yeux, des paupières, tout comme les saccades, étaient incessants et indispensables pour capter les objets et les scènes visuelles. Le regard n'est jamais fixe au sens physique du terme, la tête aussi est toujours en mouvement même lors de la vision dite statique. Nous avons également vu comment, dans la perception proprioceptive, le corps entier participe de la perception. Il s'agit maintenant d'étudier les liens entre la perception et l'action, les relations entre l'agir et les mouvements du corps, avant d'aborder ensuite spécifiquement ce qui se passe lors de la marche.

#### **1.4.1 Les liens entre les mouvements du corps et la perception**

Nous comprenons que la perception ne peut se produire sans le mouvement, mais ce n'est pas le seul lien qui existe entre perception et action. La locomotion, les mouvements de la tête ou la manipulation d'objets, affectent la perception et la représentation que le sujet se fait des objets et de l'espace environnant (Wexler & van Boxtel, 2005). C'est en fait tout un cycle d'allers et de retours entre les choses vues, qui fournissent des informations pour les actions à venir, et les actions elles-mêmes (mouvements de la tête et des yeux, gestes et marche) qui permettent la perception du sujet et la modifient : on oriente son regard face à l'objet observé, on bouge la tête, on tend l'oreille, on tourne autour. Berthoz affirme même que « l'action influence la perception à sa source » (Berthoz, 1997 - 2008) :77, en constatant que la direction du regard modifie la perception vestibulaire du mouvement. Le système vestibulaire est le principal système sensoriel pour le mouvement et pour l'orientation par rapport à la verticale. Les récepteurs en sont situés dans l'oreille interne.

Il est aisé de comprendre que les mouvements du corps peuvent modifier la perception extérieurement, en modifiant le point de vue et la composition de l'environnement perçu. Il s'agit là de géométrie et de perspective. Un autre aspect moins connu doit également être pris en compte. Berthoz explique que « lorsque la tête tourne, le cerveau est [...] informé de cette rotation par [une] combinaison d'informations visuelles, vestibulaires et proprioceptives. La mesure du mouvement est d'emblée, dès la première synapse du système nerveux central, multisensorielle » (Berthoz, 1997 - 2008) :76. Des signaux non visuels interviennent en effet dans la perception, et il a été récemment prouvé que « l'action motrice et la vision de la profondeur sont [...] reliées intérieurement : exécuter ou préparer un acte, indépendamment de ses conséquences sensorielles, est souvent suffisant pour modifier la perception et la



représentation de l'espace et de formes en volume, de l'observateur. » (Wexler & van Boxtel, 2005).

Lorsque le sujet voit un objet en volume tout en bougeant, selon que le mouvement du sujet est passif (généré par exemple par un véhicule<sup>35</sup>) ou actif, certaines aires du cerveau ne sont pas activées de la même manière. Le sujet n'est bien sûr pas conscient de ces processus, mais ces mécanismes naturels et implicites permettent une réaction rapide, comme à l'approche d'un danger par exemple.

Le cerveau réagit donc à de multiples signaux du corps pour comprendre les volumes qui l'entourent. Mais qu'en est-il alors de la constance de la perception ? Comment se construit l'invariance perceptuelle des objets (leur taille, leur orientation) lorsque le corps est en mouvement, alors que les images rétinienne changent de géométrie ? En effet, si on suit la logique de ce que nous avons appris, tel carré devrait apparaître comme un losange effilé quand on s'en éloigne. Emmanuelle Combe (Combe & Wexler, 2009) a comparé les différences de perceptions d'objets : par des personnes en mouvement alors que les objets sont fixes d'une part ; et d'autre part par des sujets statiques qui regardent des objets en mouvement. Elle en conclut que « la performance est toujours plus proche de la constance parfaite pour l'observateur en mouvement - ou manipulant lui-même l'objet - que lorsque c'est l'objet qui est en mouvement [indépendamment du sujet] ». Certaines informations seraient donc transmises par le déplacement même de l'observateur<sup>36</sup>. Là encore, le mouvement de celui qui perçoit préciserait et enrichirait la perception visuelle. En fait le cerveau reconstruit ce qu'il voit selon la logique de la scène visuelle, et non en suivant fidèlement ce qui est effectivement perçu.

L'expérience quotidienne le confirme : il est vrai que dans la vie courante, il semble normal que la position des objets apparaisse constante, indépendamment des mouvements de notre tête et de notre corps. C'est une perception habituelle et commune. Lors de la marche par exemple, la forme et la taille des objets paraissent invariantes malgré les changements d'angle de vue et de distance qu'imposent les différents points de vue. Le rôle de ces invariances est de séparer les informations sensorielles en deux composants : l'un est sous le contrôle volontaire du sujet - comme l'orientation d'un objet que l'on a identifié -, et l'autre ne l'est

---

<sup>35</sup> Le mouvement actif est par exemple le déplacement par la marche, alors que le mouvement passif sera le déplacement du corps par la chaise roulante ou assis dans l'autobus.

<sup>36</sup> Les neurophysiologistes ont découvert, par exemple, que le mouvement alternatif d'avant en arrière de la tête du pigeon (et autres oiseaux) pendant la marche est ce qui lui permet d'appréhender visuellement la profondeur et la tridimensionnalité de son environnement, alors que la position latérale de ses yeux ne lui permet pas la vision stéréoscopique (Frost, 1978) cité par Ferreira José, thèse de doctorat, « Mobilis in immobili » 2009.

pas, comme un mouvement. Si le rôle de la perception est de récolter autant d'informations que possible sur le monde extérieur pour accomplir une action le plus efficacement possible, il est important de séparer ainsi les données, et de concentrer toutes les ressources sur les variables qui ne sont pas sous le contrôle du sujet (Wexler & van Boxtel, 2005) :436. Pour saisir un objet en vol, on focalise l'attention sur le parcours de l'objet, sans questionner sa taille.

Qu'en est-il de la perception de la distance et de la profondeur, troisième dimension ? L'information sur l'éloignement d'un objet ou d'une scène provient de messages visuels, spécifiquement grâce à la convergence des deux yeux. Le rôle de la prédiction sensorimotrice, comme anticiper par exemple l'effort qu'il faudra fournir pour monter une colline et la « voir » plus éloignée qu'elle ne l'est, influe également sur la perception de la profondeur. Ainsi, le cerveau constitue une carte mentale qui permet aux muscles et au corps de se diriger avec économie dans la direction visée.

#### **1.4.1.1 Voir pour agir**

Qu'en est-il alors de la relation entre voir et agir ? Si l'observateur doit diriger son regard sur un objet, ou réaliser une action précise sur cet objet ou sur l'environnement, il lui sera nécessaire de transformer les informations visuelles recueillies en une commande motrice appropriée. Selon les chercheurs, la répartition des capacités perceptives à travers le champ visuel dépendrait de l'action en cours de préparation ; et la perception de l'espace dépendrait du potentiel à agir dans cet espace : « ces résultats suggèrent que l'action et l'intention d'agir jouent un rôle important dans la perception du monde visuel. » (Collins, Doré-Mazars & Lappe, 2007; Collins, Rolfs, Deubel & Cavanagh, 2009).

Monter dans un autobus peut servir d'exemple à ces lois visuelles. Avant même de bouger les jambes pour accomplir le geste, le sujet doit procéder à deux actions simultanées. Il doit à la fois porter son regard sur la marche à franchir, et identifier la barre qu'il pourra saisir de sa main. L'emplacement et le diamètre de la barre doivent être évalués avant l'action, tout comme la hauteur de la marche qui doit être perçue, non pas en centimètres, mais en nature de gestes à fournir par les membres inférieurs. L'intention de monter dans le bus - dont les proportions sont bien connues du voyageur expert, et dont les outils d'aide au déplacement sont identiques d'un autobus à l'autre -, permet au sujet de porter son regard sur la verticalité de la marche et de repérer aisément l'endroit où il devra poser chacun de ses pieds ; il doit aussi anticiper et savoir où il placera ses mains. Si son corps est alerte, il accomplira cette

tâche sans efforts perceptuels et cognitifs trop lourds. Tout se passera de manière implicite. Il aura anticipé ses mouvements par le regard, pour positionner ses pieds et ses mains avec précision et dans la bonne séquence temporelle. À l'aide de la vision, le voyageur crée les schémas des postures et gestes nécessaires à l'action, ou rappelle un schéma déjà mis en pratique auparavant, et enregistré dans sa mémoire. Il peut aussi éventuellement copier les gestes d'une personne qui se trouve par exemple devant lui et sur laquelle il pose son regard, et ainsi créer pour lui de nouveaux schémas de manière exogène. Mais bien sûr, la première condition qui est indispensable, c'est que les dimensions des lieux et des espaces soient vues de manière constante : la hauteur de la marche et le diamètre de la barre ne doivent pas évoluer selon le point de vue et la distance de l'observateur. Le cerveau doit pouvoir coder ces informations de manière invariante.

La perception, lorsqu'elle est liée à l'action, n'est donc pas seulement sélection, elle est aussi *interprétation active* et *anticipation dynamique*.

L'objet, qui guide la stratégie du contrôle du mouvement, est placé au centre de la vision à l'aide des saccades et des mouvements de la tête. Ce sont des mécanismes anticipateurs qui suggèrent au cerveau ces tâches de guidage, spécifiquement dans les déplacements du corps, par des trajets mentaux qu'il construit et qui lui permettent de faire des prédictions. Il élabore des plans internes à partir d'expériences préalables (Berthoz, 1997 - 2008) :137.

La perception, lorsqu'elle est liée à l'action, a ainsi trois caractères principaux : elle est dynamique car liée au mouvement du corps, prédictive car elle participe à l'anticipation du geste, et productive car sans elle beaucoup d'actions n'auraient pas lieu (Viviani & Stucchi, 1992; Viviani, 1998).

Ainsi, tout ceci confirme que pour interroger la nature et la qualité de la perception d'un objet quotidien, le sujet central de ce travail, il est nécessaire d'inclure les mouvements du corps et de situer celui-ci dans le cours de ses actions. C'est le cœur de la méthodologie que nous appliquons dans les promenades situées. Nous y reviendrons plus tard.

Mais toutes les perceptions ne sont pas uniquement destinées à l'action. On peut regarder sans intention d'agir, voir par plaisir ou pour toute autre raison. Comment se fait la sélection entre voir pour agir, et voir pour regarder ? Quelles sont les voies qui favorisent l'une ou l'autre ? Les neuroscientifiques proposent-ils des réponses à ces questions ?

#### 1.4.2 Les deux voies : la perception sémantique et la perception visuomotrice

Ungerleider et Mishkin ont découvert, au début des années 1980, la ségrégation anatomique des deux voies corticales distinctes (ventrale et dorsale) chez les primates non-humains. L'explication qu'ils en ont proposée est que la voie ventrale permettrait l'identification des objets. Ils l'ont appelée la voie du « quoi ? », en opposition à la voie du « où ? », qui permet de localiser les objets, et qui est la voie dorsale. Au milieu des années 1990, Milner et Goodale, examinant les effets de lésions cérébrales sur des patients, ont remis en cause le rôle de la voie dorsale. Pour eux, cette voie « est au service de la transformation visuomotrice pour guider visuellement la main dirigée vers des objets » (Jacob & Jeannerod, 2007; Jacob & Jeannerod, 2003). Jeannerod et Jacob ont repris le problème et défendu le principe d'une distinction fonctionnelle entre deux traitements visuels des objets : un traitement qu'ils appellent « sémantique » et qui permet de reconnaître et d'identifier les objets. C'est le traitement dont nous avons parlé dans les paragraphes sur « perception et reconnaissance », plus haut<sup>37</sup>. Ces auteurs appellent le deuxième traitement, traitement « pragmatique » parce qu'il permet la guidance visuelle des actions vers un objet. Nous l'avons décrit et analysé dans le paragraphe précédent. Par traitement « pragmatique », Jacob et Jeannerod n'entendent pas seulement la vision visuomotrice qui servira à agir, mais aussi celle qui permet de reconnaître un objet et de comprendre comment on peut s'en servir – sans pour autant l'utiliser dans l'instant.

L'un des aspects concerne particulièrement notre étude. Les attributs visuels nécessaires pour l'un ou l'autre traitement ne sont pas les mêmes : on a besoin d'une finesse de grain et de détails sur les couleurs, la texture par exemple, plus précis pour le traitement sémantique, alors que pour le traitement pragmatique, le contour et l'orientation spatiale suffisent. Dans la vie courante et pour le sujet en bonne santé, les deux canaux fonctionnent harmonieusement et de manière implicite, sans qu'on ait besoin de faire de différence et de s'en rendre compte. Cette distinction toutefois est importante pour comprendre comment le piéton regarde dans la rue. Nous avons remarqué depuis longtemps que certaines personnes « ne voient rien ». Elles sont incapables de rapporter quelque détail que ce soit sur les objets devant lesquels elles sont passées ou qu'elles ont utilisés. On pourra rétorquer que tout le monde n'a pas la même sensibilité aux choses, ou le même intérêt pour les objets. Bien sûr, mais être « aveugle » à ce point ! La piste que donnent ces auteurs est une première solution à ce questionnement : peu

---

<sup>37</sup> Voir 1.2.1.5.

de détails sont nécessaires pour agir avec un objet ou comprendre comment il fonctionne. Jacob et Jeannerod pensent que des représentations visuomotrices se forment afin de « fournir les informations visuelles pour le bénéfice de l'intention motrice d'un sujet. » (Jacob & Jeannerod, 2007) :338. Ces représentations ne serviraient pas à former des croyances – donc à acquérir de nouvelles connaissances, mais bien à agir ou à envisager d'agir sur ou avec un objet. Ces représentations sont non-conceptuelles, à l'opposé des percepts visuels<sup>38</sup> qui doivent informer sur l'objet à l'aide de la mémoire à long terme et des circuits du raisonnement. Pour fixer un percept, on doit donc recueillir des informations sur les propriétés stables, afin de permettre la reconnaissance de ce même objet dans une situation différente. La mémoire doit enregistrer les qualités indépendamment de l'objet spécifique et sans le codage précis à partir du point de vue de celui qui observe. Au contraire, le circuit visuomoteur doit saisir les attributs visuels qui sont immédiatement utiles pour saisir un objet ou agir avec/sur lui. Ce ne sont donc pas du tout les mêmes qualités qui doivent être vues, selon l'une ou l'autre situation.

Pour en faire la démonstration, les auteurs s'appuient entre autres, sur la patiente DF atteinte d'agnosie aperceptive. Bien qu'incapable de reconnaître la forme visuelle des objets qu'on lui présente, elle peut les saisir de sa main avec une précision quasi normale. Elle peut même introduire des jetons dans une fente, alors qu'elle ne voit ni l'un ni l'autre. Elle est donc capable d'avoir une représentation visuomotrice d'un objet, sans pouvoir en forger un percept visuel. La représentation visuomotrice n'est pas suffisante pour identifier ou reconnaître un objet. Mais elle permet pourtant d'agir, car le sujet est capable de situer l'objet dans l'espace par rapport à son propre corps ; alors que pour forger un percept, il faut pouvoir s'abstraire physiquement de la perception pour le reconnaître dans toutes les situations, indépendamment de soi.

Cette dernière notion est primordiale, et nous mène à étudier la place du percevant au cours de l'action de la perception.

### **1.4.3 Perception égocentrique et perception allocentrique**

Dans la rue il arrive qu'on regarde un objet qui est juste là, qu'on peut toucher. Parfois au contraire, on regarde l'objet là-bas, à distance, à côté de cet autre objet. Ce sont des mécanismes différents qui se produisent dans chacun de ces cas perceptuels. Étudions-les.

---

<sup>38</sup> Voir plus haut 1.2.1.5.

Reprenons l'exemple de la rue, puisqu'il s'agit souvent de s'y orienter et de s'y repérer. Selon les circonstances nous le ferons soit par rapport à des objets éloignés de nous, soit en fonction de notre corps, point d'ancrage de notre perception. Dans ce second cas, il s'agit de la perception égocentrée, les coordonnées de l'objet se font par rapport à celui qui regarde. C'est la situation que décrit James Gibson, quand il affirme que « percevoir c'est se rendre compte (*be aware of*) des surfaces de l'environnement et de soi-même dans cet environnement-ci » (Gibson, 1979-1986) :255. L'auteur décrit là, parfaitement, la vision égocentrique : celui qui perçoit est au centre de la scène perçue et il code les informations de cette scène en fonction de son corps.

Mais est-ce toujours le cas ? L'objet est un but qui se trouve soit dans la sphère intra personnelle, soit dans la sphère extra-personnelle. Par contre, si la perception se porte sur des mobiliers par rapport à d'autres objets, ou si ces mobiliers sont absents et imaginés, la vision est allocentrique et uniquement dans la sphère extra-personnelle.

La perception égocentrée est indispensable pour l'action immédiate, nous venons de le comprendre dans l'exemple de l'autobus dans lequel un piéton veut pénétrer. On ne peut monter dans cet autobus que si nos gestes sont coordonnés avec ce que l'on perçoit dans l'instant, et par rapport à soi-même. Par contre, pour reconnaître et apprécier une fontaine, observer un jardin paysager, la référence à soi n'est pas toujours nécessaire. La situation de la scène visuelle dans l'espace sera bienvenue. Cette perception allocentrique permet également de comprendre si l'objet est en mouvement, indépendamment de soi ; c'est l'illusion de la gare bien connue des voyageurs : est-ce notre train qui s'ébranle ou celui du quai voisin ? Le seul moyen de le savoir est de prendre comme référence un point fixé au sol, donc en vision allocentrique stabilisée. La référence égocentrique exige, au contraire, une remise à jour constante de la perception au cours du déplacement, par les mouvements des yeux, de la tête et du corps.

Ces deux codages dépendraient de circuits cérébraux, apparus à des stades différents de la maturité : « Les premiers réseaux de neurones qui se développent chez le fœtus humain sont les réseaux pariéto-frontaux. Ce sont eux qui sont activés dans des tâches égocentrées. La manipulation mentale des cartes géographiques et des plans de ville, qui est allocentrée, exige le développement des réseaux du lobe temporal et du cortex préfrontal qui n'arrivent à maturité que tardivement. On peut supposer que « la capacité pour l'enfant de s'imaginer dans le miroir est liée à la capacité de s'imaginer d'un point de vue allocentré. » (Berthoz, 2003b) :104. Cette capacité à réfléchir à la distance entre deux objets, indépendamment de

soi, permet une manipulation mentale des relations entre objets. De plus, ce codage allocentrique ne change pas, même lors du mouvement du sujet.

### 1.4.3.1 L'exemple du plan

*Il n'existe nulle coïncidence entre le plan  
d'une ville dont nous consultons le dépliant  
et l'image mentale qui surgit en nous, à  
l'appel de son nom, du sédiment déposé dans la  
mémoire par nos vagabondages quotidiens »  
Julien Gracq, La Forme d'une ville :3*

Pour expliciter ces deux modes de perception, prenons l'exemple de la carte géographique. Nombreux sont les piétons qui avouent avoir du mal à lire et utiliser un plan pour savoir quel chemin emprunter, et dans quelle direction orienter leurs pas pour atteindre leur destination. On voit souvent des promeneurs se contorsionner devant une carte affichée sur un mur, ou au dos d'un panneau publicitaire. Ils ne peuvent pas la faire tourner sur leurs genoux, comme on le fait souvent, en voiture par exemple. Dans le métro, près des sorties où est systématiquement affiché le « Plan du quartier », les voyageurs empruntent également des postures du corps très comiques. Leurs mouvements et acrobaties sont la preuve que cette représentation mentale n'est pas très aisée, et que l'implication physique est nécessaire, non pas pour la lecture de la carte en elle-même, mais pour la situation de celui qui la regarde dans l'espace, et pour son utilisation correcte, afin de prendre la bonne direction, sans trop d'errance. Sans doute est-il également utile d'anticiper les mouvements du corps, de manière kinesthésique, comme nous l'avons évoqué au début de ce chapitre. Ces postures sont le signe de l'appropriation physique, et ce dans les trois dimensions, alors que l'outil offert par les services dits publics, lui, est affiché en deux dimensions. D'autant plus qu'en France, contrairement à ce qui se passe au Japon, tous les plans et toutes les cartes sont orientés avec le Nord en haut, et non en fonction de la position de celui qui les regarde. Il faut alors faire une sorte de simulation, par l'amorce des mouvements du corps, la marche à engager, tout en cherchant à se représenter mentalement, non pas le paysage qui sera traversé, mais les gestes et positions qui seront nécessaires pour atteindre le but. On pourra, par exemple, faire un petit geste du bras gauche pour matérialiser le tournant à prendre en haut des marches. Et quand on « sort du plan », quand on arrive justement en haut des marches sur le boulevard, le regard se porte sur le paysage alentour. Après avoir gravi les escaliers du métro, on se trouve dans la rue bruyante et mouvante, on quitte instantanément l'image en deux dimensions et la représentation mentale et imaginaire, pour s'immerger dans une réalité de bruits, d'odeurs, de

mouvements, d'objets et de passants. L'objet plan, qui fut un support éphémère pour le repérage, se métamorphose en scène animée. Ainsi la carte est un outil d'aide qui assiste l'orientation abstraite. Mais le retour à la réalité perçue est souvent déconcertant.

Un apprentissage est nécessaire pour l'utilisation de la carte ou du plan, apprentissage qui se fait dans l'enfance le plus souvent, en famille ou dans des environnements sociaux. Ce n'est pas un apprentissage implicite ou a priori. Certaines personnes restent dans l'incapacité de se l'approprier, toute leur existence durant. Des examens précis et des recherches en psychologie comportementale auraient prouvé qu'il est plus difficile pour les femmes que pour les hommes d'adopter la lecture allocentrique qui permet le repérage. Nos ancêtres mâles l'ont acquis, contraints de s'orienter sans cesse pour la chasse, alors que nos mères, pour protéger leur progéniture, ont développé des instincts égocentriques (voir par exemple Pease & Pease, 2001). Pourtant, dans les promenades commentées, nous rencontrerons plusieurs exceptions à cette règle – si c'en est une.

Pour utiliser une carte, il faut ainsi à la fois une compétence (apprise et cognitive) et une performance (agie et sensorimotrice). Cette performance nous remet en chemin, celui de la marche dans la ville...

#### **1.4.4 Voir et marcher**

Dans un sens, la marche est une action comme une autre, et l'importance des mouvements et de la situation égocentrique ou allocentrique que nous venons de voir, est la même pour le piéton arrêté ou en déplacement. Les deux voies, « sémantique » et pragmatique » du système de perception fonctionnent et agissent.

##### **1.4.4.1 Les positions du corps et de la tête**

Mais pour qu'un piéton puisse marcher à une allure normale dans la rue, plusieurs conditions spécifiques doivent être réunies. Il doit respecter son centre de gravité, et conserver une certaine verticalité pour se déplacer horizontalement, dans le sens de la marche. À chaque pas, son équilibre est remis en jeu et son centre oscille, d'un pas et de l'autre. Ce centre de gravité est contrôlé par son système vestibulaire. Il doit également avoir une vision égocentrique du chemin qu'il parcourt, du sol sur lequel il pose un pied après l'autre, des objets qu'il rencontre et qu'il devra éviter. Si ces éléments n'étaient pas codés en relation à son corps, il ne pourrait s'y référer.



D'autre part il doit anticiper chacun de ses pas et son regard doit précéder le mouvement de son corps. Comment cela se passe-t-il ? C'est à nouveau la lecture d'Alain Berthoz qui nous éclaire. Pour la personne dont la vision fonctionne normalement, « pendant la marche, la tête est stabilisée en rotation autour de positions déterminées par la direction du regard » (Berthoz, 1997 - 2008) :112. L'endroit où le regard se pose est donc de première importance lors de la marche. La tête est stable par rapport à la verticale. La gravité est une référence fondamentale pour cette opération.

Le mouvement de la marche provoque une altération de la réalité perçue : la perspective des formes visuelles évolue au rythme du déplacement, le corps perd sa verticalité et s'oriente habituellement vers l'avant. Son sens d'attraction vers le centre de gravité se modifie. La proprioception est en action, et tous les muscles et tendons participent de la perception. L'audition des sons et des bruits s'amplifie puis diminue, en fonction de la distance de la source sonore, un parfum apparaît pour s'évanouir, et ainsi de suite. Avant d'aborder l'univers phénoménal dans les parties suivantes, nous voulons ici comprendre les conséquences de la marche pour la perception physiologique.

#### **1.4.4.2 Champ visuel et flux optique**

Nous sommes tellement habitués à voir et à marcher en même temps, que nous n'avons pas conscience de tous les mécanismes mis en action par notre corps, et qu'ils ne nous surprennent d'aucune manière.

Gibson (Gibson, 1979-1986) :206 fait une différence documentée entre le monde visuel et le champ visuel. Le champ visuel est ce que les deux yeux perçoivent. Il est constitué des assemblages de masses colorées visibles dans la limite d'un ovale de 180 degrés environ autour de l'observateur, et de 140 degrés en hauteur. Ce champ bouge et oscille si l'observateur est en mouvement ou penche la tête. C'est une expérience spécifique. Le monde visuel, quant à lui, n'a aucune frontière. Il se compose d'objets qui se cachent les uns les autres, et n'est pas modifié par le mouvement de l'observateur. C'est le résultat des informations saisies dans le champ optique par un système visuel, auquel s'ajoute la conscience du corps de l'observateur.

Le champ visuel est, en d'autres termes, la totalité de la zone dans laquelle la vision est possible pour la personne qui regarde devant elle. Le champ visuel dépend de la position des yeux, et donc de la tête. Le déplacement engendre chez le marcheur un flux optique qui défile à la même allure que son déplacement. Il s'agit donc de changements perceptifs continus des

flux sensoriels, et aussi des relations qui s'établissent entre la personne en déplacement et l'environnement immédiat. Les informations extéroceptives concernent la position des objets et des surfaces, en fonction du déplacement. Il se produit un défilement visuel en périphérie, ainsi qu'une expansion visuelle des obstacles. Les informations proprioceptives procurent des renseignements sur les mouvements des segments du corps, les uns par rapport aux autres ; elles situent aussi la position et l'orientation du corps pris dans sa globalité dans l'environnement. Le marcheur va donc réguler sa posture en fonction du flux visuel (Coulet & Deleau, 2006) :85.

Si l'on parle de flux, c'est qu'il y a mouvement continu. En effet, le promeneur aura l'impression que son environnement est en mouvement, qu'il défile, alors que c'est lui qui est en mouvement. On parle également dans ce cas de vitesse de défilement.

#### **1.4.4.3 La perception périphérique et le doute perceptif**

Tout ce qui n'est pas au centre de la vision est perçu avec moins de détails, moins de finesse, et donc moins d'attention et de conscience. C'est ce qu'on appelle la vision périphérique, au cours de laquelle la fovéa n'est pas sollicitée. Le marcheur se fie à toutes ses appréhensions sensorielles. Il se repose sur ce qu'il perçoit, sans pour autant « y faire attention ». C'est seulement s'il a une « bonne raison » qu'il va faire bouger son corps, afin que ce qui était périphérique devienne central, et donc pleinement vu, avec tous les détails nécessaires à la compréhension ou à l'action, à l'aide de la partie centrale de l'oeil.

La perception périphérique peut être déléguée à la vision, mais aussi à l'audition. Beaucoup de piétons rapportent que l'audition leur permet d'identifier, de manière floue, des situations liées à leur sécurité. Dans la rue, ils sont en alerte par rapport aux bruits de fond et ne réagissent, c'est-à-dire n'y prêtent attention, que si ces bruits sont des signaux qu'ils jugent importants.

Cette notion introduit celle du doute perceptif. Dans certaines situations, le piéton qui avance on l'a vu, en mode quasi automatique, peut avoir un « doute perceptif » qui pourra être préoccupant et qui forcera alors sa perception dans la direction où ce doute se produit : objet, mouvement, son. La « normalité des apparences » (Pecqueux, 2009) :17 a disparu. Le piéton doit alors gérer sa relation à son environnement de manière différente, et porter sa conscience, pour des raisons de sécurité ou tout aussi bien de curiosité, sur ce qui fait la différence, sur ce qui n'est plus évident ou ce qui crée ce questionnement, qui s'impose à lui momentanément. Il prolongera son attention, jusqu'à ce que son interrogation soit résolue. Il pourra même

modifier son attitude, si la situation l'exige. Nous nous souvenons des informations étudiées dans le chapitre sur l'attention, et de ce qui peut justement capter cette attention.

#### 1.4.4.4 La perception de l'espace et des espaces

L'espace personnel est constitué par l'espace qui entoure le sujet, c'est l'espace égocentrique dont nous venons de parler. Il est perçu par les sens internes, et en principe localisé dans les limites du corps propre (Berthoz, 1997 - 2008) :108. Le corps peut se prolonger dans l'outil à saisir et la perception haptique joue alors un rôle certain.

Le marcheur est le point central de sa vision égocentrée, c'est lui qui indique le point de vue et la direction, on l'a compris. Le sens de sa marche est contrôlé par sa vision, mais aussi par l'ensemble de ses membres et de son corps. Et ainsi, la perception procure des informations à la fois objectives - sur le monde extérieur - , et subjectives, sur le corps propre en mouvement. Il s'agit d'un système perceptuel complexe, qui implique des points de vue de type différent, comme nous l'avons vu : « ... le cerveau ne se contente pas en quelque sorte de suivre les pieds, mais la locomotion est guidée par une simulation interne de la trajectoire. C'est cette poursuite de la trajectoire qui entraîne, pensons-nous, une orientation de la direction du regard vers la nouvelle direction attendue (il y a prédiction). [...] Chez l'enfant, cette anticipation par le regard et la tête apparaît entre 3 et 8 ans » (Berthoz, 2003b) :109 ... « la tête anticipe d'environ 300 ms<sup>39</sup> sur le mouvement du corps » (id. :111). Il faut le même temps pour imaginer un déplacement que pour le réaliser effectivement.

Non seulement le marcheur est le point central de sa perception, bien sûr, mais lorsqu'il bouge, il a une conscience interne de son mouvement, tout en devant fixer son attention sur la stabilité de son environnement extérieur, le sol particulièrement, mais aussi les bâtiments et autres aménagements, s'il est dans la rue. Il y a ainsi une double conscience entre le soi subjectif mouvant et l'objectif extérieur et stable. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles les personnes qui vivent dans des petits villages ou à la campagne ont souvent des problèmes d'adaptation et d'équilibre physique pendant les premières heures de leur arrivée dans une grande cité. La stabilité y est plus difficile à repérer, tant tout est mobile en ville : voitures, métro, cycles ou autres transports en commun tout comme les piétons.

D'autre part, lors de la marche, le flot de ce que nous voyons se modifie. Par flot optique, nous entendons « la configuration (*pattern*) qui se forme sur la rétine, lors du déplacement de

---

<sup>39</sup> Millisecondes

l'observateur, ou de la scène observée » (Wexler & van Boxtel, 2005)<sup>40</sup>. Ce flot est « arrivant » tout d'abord, au-devant de nous. Il se rapproche en quelque sorte et grandit, notre perception est plus précise au fur et à mesure où nous nous approchons du paysage que nous rencontrons. Puis à un moment précis, à environ cinquante centimètres devant nous, le flux perceptuel devient « disparaissant ». Il s'éloigne ou plutôt, c'est nous qui nous en éloignons. La taille des objets diminue, juste avant de disparaître complètement de notre champ de vision. Le paysage est alors derrière, c'est du passé. Il n'existe que dans notre mémoire, éventuellement. Nous ne le voyons plus mais nous pouvons le percevoir mentalement, si nous le retenons.

Si ce flux se fige, cela signifie que le marcheur est à l'arrêt, bien qu'il continue de bouger la tête et les yeux : le champ visuel est fixe. Il n'y a plus de flux.

#### **1.4.4.5 Voir les objets en marchant**

Lors de la marche, les surfaces et les angles visibles d'un objet disparaissent graduellement, alors que d'autres apparaissent, occultant les premiers. Cependant, le marcheur n'a aucun mal à identifier l'objet, ses angles et ses surfaces, comme appartenant à ce seul et même objet. Le phénomène d'invariance que nous avons étudié plus haut se produit également pendant la marche. Il n'est pas conscient pour le marcheur. Ainsi, un objet apparaîtra toujours le même, et sera reconnu comme identique, quel que soit l'angle de vue, l'intensité de l'éclairage qui l'illumine ou la distance qui le sépare de celui qui le regarde.

En effet, à tous les éléments qui varient et aux évolutions du corps du marcheur, il convient de superposer le mouvement de la lumière, et le déplacement des rayons du soleil qui altèrent la manière dont l'objet est éclairé, donc perçu.

Par exemple,, on peut voir deux mâts d'éclairage situés à des distances différentes. On comprendra alors que ce sont les mêmes mâts, et on les verra à la même hauteur alors que l'image sur la rétine sera plus grande pour le mât le plus rapproché de soi. L'expérience (voir deux mâts de hauteur différente) est différente de la représentation (voir que ces deux mâts ont la même hauteur). Une connaissance, ici acquise par l'expérience, entraîne une perception qui diffère de ce qui est effectivement vu. Ce processus cognitif est implicite.

Au cours de cette marche, le point de fuite et la perspective sont sans cesse mouvants, ils avancent au même rythme que celui de l'observateur. D'autre part tout ce qui ne frappe pas le

---

<sup>40</sup> L'auteur note que le même flot optique peut mener à des perceptions de formes en 3D très différentes selon qu'il est généré par le mouvement de l'observateur ou celui de l'objet observé.

centre de la rétine est estompé. Il est nécessaire de tourner la tête pour que la fovéa soit face à l'objet que l'on souhaite voir avec précision. Si l'on ne tourne pas la tête, la vision sera imprécise et floue. C'est la vision périphérique qui peut alerter sur une présence, un danger, sans que les éléments puissent être observés et analysés de manière détaillée. On parlera alors d'une sensation, d'une propriété non représentationnelle de l'expérience.

Dans une ville, le cadre dans lequel on évolue est très souvent délimité par les bâtiments qui le ferment latéralement par le sol - fréquemment le macadam foncé des trottoirs - et en partie supérieure, le petit bout de ciel où se rejoignent les sommets des immeubles et la frondaison des arbres. Une perspective visuelle s'inscrit dans ce cadre qui est en perpétuelle évolution. Mais dans la mesure où le marcheur ancre sa perception dans la fixité du sol – et donc de la Terre – il trouve sans problème la stabilité et la récurrence visuelles qui lui sont indispensables.

Pourtant ce monde n'est pas mouvant, il est persistant pour nous : persistant parce que nous pouvons toujours percevoir le sol, même si nous ne le regardons pas en permanence, mais nous le sentons par kinesthésie ; persistant parce que nous le sentons sous nos pas ou qu'il résonne. C'est la même expérience que fera le petit enfant, rassuré par la permanence de la chaleur de la main de l'adulte et qui peut jeter son regard tout autour de lui, entendre sa mère sans la voir et ainsi percevoir qu'elle est présente et attentive à lui.

#### **1.4.4.6 La marche, où chacun porte son corps différemment**

Petite digression : l'observation des promeneurs, lors des promenades commentées, amène au constat que chacun marche à un rythme différent. Les raisons en sont multiples : parfois c'est pour s'adapter à la marche de son compagnon de route, parfois parce qu'on est pressé ou en retard, mais souvent aussi, parce que c'est dans notre personnalité de nous mouvoir de cette manière et à cette allure. Le « mou » déambule nonchalamment, l' impatient hâte le pas, et ainsi de suite. La manière dont chacun porte sa tête est également différente : celle-ci marche la tête haute et regarde loin devant elle, celui-ci tourne la tête de gauche et de droite, curieux de tout. Et cet autre a les yeux fixés sur ses pieds, il ne voit « pas plus loin que le bout de son nez ».

Ces spécificités personnelles, ou idiosyncrasiques, ont sans doute des causes multiples, depuis la personnalité et les caractères psychologiques, jusqu'à la constitution corporelle et les problèmes de squelette. Les uns et les autres pouvant d'ailleurs être reliés.

Mais du coup, le regard est différent. Il ne se porte pas au même endroit, ni de la même manière sur les points à fixer. De même qu'une personne grande ne voit pas les choses comme une autre qui sera plus petite, sans parler d'un enfant qui mesure à peine un mètre de haut. Et les conséquences sur la perception sont certaines. Les points de vue sont différents pour l'un ou pour l'autre. Marcher rapidement implique une perception rapide des objets, mais pas forcément avec moins de précision, si le regard est aigu et l'intention précise. Nous commençons à comprendre que le croisement des contraintes, des natures, des intentions et des états de chaque individu est complexe et va sans cesse influencer sur la perception.

#### **1.4.4.7 Vision et vitesse : aparté**

Un autre point doit être abordé ici : celui de la modification de la perception, en lien avec l'évolution de la vitesse. Aujourd'hui, en 2010, nos yeux et notre cerveau sont habitués à circuler en voiture, en avion, en train et à rétablir les formes vues à vive allure. Imaginons ce que fut le premier voyage en train pour nos arrière-grands-parents. Se déplacer à 100 kilomètres à l'heure a des conséquences sur la vision et la compréhension des formes. Même aujourd'hui, monter en voiture pour quelqu'un qui n'en a pas une grande habitude, reste un défi visuel qui peut aller jusqu'à troubler son équilibre et sa compréhension. « Une technique de transport, écrit Desportes, impose au voyageur des façons de faire, de sentir, de se repérer. Chaque grande technique de transport modèle donc une approche originale de l'espace traversé, chaque grande technique porte en soi un 'paysage' » (Desportes, 2005).

La vitesse rend impossible la perception des détails, la vision en est transformée et le cerveau doit, dans l'instant, rétablir la forme telle qu'elle est ancrée au sol pour en comprendre la signification. Jean Carlu, le concepteur d'affiches français, pour le prouver, construisit en 1937 une expérience qui est rapportée par Lazslo Moholy-Nagy (Moholy-Nagy, 1947) :245-246. Il plaça une affiche du peintre Toulouse-Lautrec des années 1900 sur un véhicule qui avançait à l'allure d'un cheval au pas, puis une affiche contemporaine conçue dans les années 1930, sur un véhicule qui se déplaçait à l'allure d'une automobile (environ 70 kilomètres à l'heure). Les deux affiches furent déchiffrées et comprises aisément par les passants restés sur le trottoir. Mais lorsqu'il fit accélérer le véhicule qui transportait l'affiche de Toulouse-Lautrec à l'allure d'une automobile, on ne vit alors que du flou. La conclusion de Moholy Nagy est claire : « Les implications sont évidentes. L'artiste, l'architecte et le publiciste doivent prendre en compte la rapidité de déplacement des véhicules [...] Ce nouveau point de

vue dans les arts visuels est la conséquence naturelle de cette époque de la vitesse, où il faut prendre en considération l'œil en mouvement ».

Aujourd'hui, le cerveau est largement habitué à restituer la configuration des formes lorsqu'elles sont vues à grande vitesse. Cette expérience met en évidence qu'un apprentissage a dû avoir lieu, apprentissage dont nous n'avons nullement conscience.

#### **1.4.4.8 L'exemple de la perception de l'*Abribus***

Afin de résumer tous les processus qui entrent en jeu pour la vision lors de la marche, prenons l'exemple de l'abri d'autobus. De nombreux abris ont été installés dans les rues et avenues de Paris, pour permettre aux usagers d'attendre sans trop d'inconfort. Depuis 1964, c'est la société JC Decaux qui fournit les *Abribus*<sup>41</sup> et les installe gratuitement, en échange du double support publicitaire d'affiches de grand format.

Ces abris ont été conçus pour rendre plusieurs services distincts : la protection contre la pluie, le vent et le soleil, la possibilité de s'asseoir sur un banc qui offre deux places, et des outils de communication : à l'intérieur de l'abri le « *thermomètre* » décline le trajet des autobus de manière schématique, linéaire et horizontale, à l'aide de couleurs codées. Parfois, un panneau électronique indique le temps d'attente prévu pour chacun des autobus attendus. À l'extérieur, un panneau fixé au sommet des côtés latéraux, indique quels sont les autobus qui s'arrêteront à cet arrêt et le terminus qu'il rejoindra. Aujourd'hui, un code couleur mis en place par la RATP permet de les identifier rapidement. Les mêmes couleurs figurent en effet au sommet de l'avant des autobus et sur les parties latérales, où des panneaux indiquent les principales étapes du circuit de chaque ligne. Ainsi, l'utilisateur a-t-il intégré « sa » couleur, qu'il peut identifier à distance, soit sur l'autobus qui s'approche, soit sur l'abri qu'il est en train de rejoindre. Un panneau précisant le nom de la station est fixé sur la largeur de l'abri, face à la rue, de manière à ce que les voyageurs de l'autobus puissent savoir où ils sont arrivés. Enfin, les abris offrent un plan général des lignes d'autobus parisiens au dos, c'est-à-dire du côté du trottoir où circulent la plupart des piétons. Souvent les promeneurs s'y réfèrent pour identifier le chemin vers leur destination. D'autres essaient de trouver les lignes d'autobus qu'ils pourront emprunter pour atteindre leur but.

La forme générale de ces abris a peu changé depuis les premiers modèles connus dans les années cinquante et leur installation systématique au cours des années 70. À Paris, on a

---

<sup>41</sup> Nom commercial déposé par la société JC Decaux. Il doit s'écrire avec une majuscule. Il est aujourd'hui devenu quasiment un nom commun.

toujours vu des petites maisons ouvertes sur deux ou trois côtés, comprenant des parties vitrées montées sur des structures métalliques. C'est avec les premiers modèles de la société JC Decaux que la publicité y a fait son apparition. Puis la rationalisation des outils de communication a été mise en place et le banc s'est installé, souvent maladroitement, sous les affichages.

Le modèle actuel est plus vitré, notamment pour le toit. C'est un détail que l'on remarque surtout quand le soleil darde et que l'abri n'abrite plus. Ce sont aussi des détails qui ont changé au fil de années et des designers auteurs des modèles les plus récents, comme le dessin des poutres qui soutiennent la toiture, l'aspect (et peut-être la qualité) du matériau acier, et enfin la forme et le matériau des bancs. Aucun décor, aucun ajout inutile, l'objet est sobre, on pourrait dire banal.

La plupart des abris parisiens offrent dorénavant un double banc métallique dont le ressenti par le corps n'est pas très agréable en hiver. Par contre la forme est plus ergonomique qu'avant. Les précédents bancs épousaient la forme inverse de celle du séant ce qui provoquait souvent des glissements incontrôlables. L'objectif de cette forme, dit-on, était de prévenir la position allongée, notamment celle des sans-abri, qui parfois en trouvent un justement, dans cet espace de quelques mètres carrés.

Le nom lui-même d'abri d'autobus est surprenant, car ce n'est pas l'autobus qui est abrité ou qui abrite bien sûr, c'est bien l'abri qui protège le voyageur. Le raccourci sémantique n'étonne plus personne et l'expression est passée dans le langage courant.

Mais revenons au marcheur qui s'approche de l'abri et qui le perçoit lors de son mouvement. À distance, l'aubette<sup>42</sup> apparaîtra dans son large champ visuel. S'il ne pose pas son regard directement dessus, sa vision en sera floue. Il pourra néanmoins l'identifier à partir de quelques attributs : la forme et la couleur. En se rapprochant, alors que son flux visuel est mouvant, tout comme le point de fuite et donc la perspective, il en aura une meilleure perception, mais modifiée. L'angle de vue n'est plus le même. Pourtant l'objet est toujours perçu comme le même abri, présenté dans le même espace, avec les mêmes proportions. Le marcheur n'a aucun doute. Les angles du toit, selon la règle géométrique, sont plus obtus, mais l'oeil les perçoit toujours comme droits. S'il n'oriente pas son regard directement sur l'abri, s'il regarde et marche au centre du trottoir d'un boulevard un peu large, comme le

---

<sup>42</sup> Terme utilisé par Wikipédia et contesté par certains lecteurs, pour désigner un « abri public pour les usagers des transports en commun ».



boulevard Voltaire sur lequel nous avons réalisé les promenades commentées, la perception de l'abri sera de plus en plus floue et vague, et finira par disparaître du flux visuel.

Si au contraire, le promeneur a l'intention de prendre le bus, il tournera le regard dans la bonne direction, sachant que les arrêts d'autobus sont toujours placés sur les bords des trottoirs. S'il est habitué à se déplacer en autobus, s'il est « expert », il orientera la fovéa de son œil pour qu'elle rencontre précisément le panneau de signalisation qui indique quels sont les autobus qui s'arrêtent à cet endroit. Il ne lui faudra qu'un seul coup d'œil pour identifier que la couleur de « son » autobus est signalée et qu'il peut se poster à cet endroit. Cette perception rapide se fait dans l'action et oriente non seulement son regard, mais aussi l'ensemble de son corps. L'identification du bon signe permet à son cerveau d'anticiper le changement de direction que prendront ses jambes, à la suite de la direction de son regard, pour le diriger vers l'abri où il s'arrêtera et peut-être s'assiéra.

Son intention peut être différente. Il souhaite peut-être consulter la carte qui est placée sur la face extérieure de l'abri. Il s'interroge : « Passe-t-il ici un autobus qui puisse me déposer près du musée du Louvre ? ». Il devra se diriger vers le plan, comme il s'est dirigé vers l'intérieur de l'abri, ses yeux guidant sa tête et son corps. Puis, dans un regard allocentrique, comme nous l'avons vu plus haut, il cherchera où se trouve sa position actuelle sur la carte fixée au panneau. Ensuite il devra localiser sa destination sur la même carte, pour tenter de trouver la ligne qui relie l'une à l'autre. On sait que cet exercice n'est pas toujours aisé, qu'il exige d'une part des lectures à la fois horizontales et de biais, d'autre part qu'il est nécessaire de relier des lignes parfois énigmatiques et interrompues graphiquement. C'est souvent l'expertise et la connaissance déjà acquise du réseau de la RATP qui permet la bonne utilisation d'un tel outil.

Mais plus que tout, c'est cette abstraction qui est difficile. Il faut voir un lieu qui correspond à un point sur une carte en deux dimensions représentant un espace à trois dimensions qui, dans la réalité, est animé de tous les mouvements, les odeurs, les bruits, les couleurs et les lumières de la ville. On doit s'abstraire de la vie bourdonnante pour identifier sur ce papier vertical, les quelques millimètres vers lesquels on souhaite se rendre. Et accepter que ce petit bout de carte contient toute la vie du monde et mon expérience à venir.

Ainsi, voir des objets en marchant dans la rue fait appel à des mécanismes complexes et sophistiqués, mais dont le marcheur n'est pas conscient et qu'il n'a pas besoin de comprendre. Son cerveau qui calcule et oriente ses pas, ainsi que toutes ses connaissances acquises lui

permettent une démarche régulière et une compréhension harmonieuse, la plupart du temps, de tout ce qui l'entoure.

Car la perception d'un objet ou d'une scène n'est jamais isolée de l'environnement alentour.

#### **1.4.5 Voir, se mouvoir : l'activité collective**

En forme de transition, prenons le temps de réfléchir aux relations des passants entre eux. En effet, marcher dans la rue, c'est aussi éviter les autres, les dépasser, les regarder ou encore entamer un échange. Il s'agit d'évoluer de manière suffisamment ordonnée dans des espaces relativement restreints pour ne pas heurter autrui ou se blesser. Il faut donc à la fois voir et donner à voir dans un corps mouvant. C'est « une forme particulière d'être ensemble » (Relieu, 1996), « une indifférence active » (id.) dans laquelle les interactions sont rares et rapides, à l'opposé des rencontres sociales. Au cours des promenades commentées, nous avons été plusieurs fois questionnés par des passants inconnus sur un chemin à prendre, une direction à trouver, une clinique à rejoindre. Les schémas d'interrogation et de réponse sont répétitifs, comme codés pour une bonne conduite urbaine à respecter pour ne pas heurter ou effrayer l'autre. Ce court échange pourtant force le regard vers autrui ou sa destination.

Observer la circulation piétonne sur un axe passant comme le boulevard Voltaire, dans le onzième arrondissement de Paris, peut évoquer quelque ballet ou pas de danse. Les différents acteurs ne croisent pas leurs regards, font même sans doute des efforts pour ne pas se regarder, et pourtant ils évoluent dans une coordination quasi parfaite : rares sont les accidents et les corps ne se heurtent presque jamais. On s'évite mutuellement dans une totale indifférence, on échange des coups d'œil furtifs espérant ne pas être remarqué, on refuse le contact direct, on s'épie à l'insu l'un de l'autre. Pourtant, plusieurs promeneurs ont exprimé qu'ils aimeraient regarder les passants lors de leur marche. Nous avons observé, grâce à l'oculomètre, que RBS portait son regard systématiquement sur toutes les jeunes filles et souvent sur les autres passants aussi. L'autre fait partie du paysage, on apprécie sa présence, on est sensible à ce qu'il représente de vivant. Il prend souvent plus de place dans la rue que le mobilier et tous les objets que nous étudions dans le cadre de la thèse.

Ce mode d'être est étonnamment efficace et contraire au bon sens qui voudrait qu'il soit indispensable de se regarder pour ne pas se cogner. Il y a anticipation de la trajectoire à emprunter, par un coup d'œil rapide et quasi automatique, comme nous venons de l'étudier dans les paragraphes qui précèdent. L'observation des enregistrements vidéos par l'oculomètre confirme que ce regard est porté quand le piéton entre dans le champ visuel du

promeneur. On pourrait en conclure que l'autre a également vu notre promeneur, que son regard s'est porté sur lui et que l'ajustement est conjoint. L'« indifférence civile » dont parle Relieu (Relieu, 1996) est alors conjointement acceptée, avec une interaction réduite au minimum d'échanges entre les deux personnes. Ce mode d'être à l'autre est commun à toutes les grandes villes du monde. Les relations mondaines dans les villages sont très différentes, car on y dialogue aisément, on y croise des regards éloquents et la parole s'engage fréquemment, sauf lorsque l'étranger s'immisce et qu'on l'observe à distance. C'est souvent à l'étranger de faire le premier pas et de s'identifier dans sa différence.

La parole est ainsi très limitée dans les rues de la ville. Si certains piétons échangent et dialoguent, c'est dans un schéma brut, qui débute par un salut esquissé pour poser la question rapidement. Dans les grandes cités, on craint l'inconnu qui vous aborde, il pourrait demander un service qu'on n'a pas envie de rendre ou de l'argent que l'on ne veut ou ne peut pas offrir. Si l'on accepte de s'arrêter, on répond rapidement à la question, et les deux interlocuteurs reprennent leur chemin après un éventuel remerciement et un possible encouragement en retour.

Ces échanges sont différents de la conversation sociale ou de la rencontre amicale fortuite. Si la rue est un espace remarquablement sonore et bruyant, les voix des passants sont rares, sauf dorénavant, celles de ceux qui parlent à leur téléphone, parfois sur un ton très élevé, isolés dans leur échange et dans l'ignorance totale de tout l'entourage qui pourrait partager leur conversation. Le passant demeure tout aussi indifférent à ces paroles qu'à tous les corps environnants.

Le rythme de la marche de chacun est différent. On règle son allure sur celle du compagnon qui est à nos côtés, ou de l'enfant dont on tient la main. On modifiera son pas pour dépasser celui-ci, on le ralentira pour mettre de la distance avec celui-là qui marche près de nous depuis quelques secondes. On règle son rythme en fonction de cet autre que pourtant on ignore. L'un court pour sauter dans un autobus, l'autre s'arrête pour nouer son lacet ou attendre que son chien achève de se soulager. Des couloirs se forment ainsi, qui tracent virtuellement la trajectoire de chacun, pour se fondre très vite dans la masse de la rue. Ce sont des réseaux de chemins individuels qui partagent l'espace disponible en un maillage complexe, vivant, aléatoire et éphémère.

L'univers de la rue est donc le lieu d'une perception dans le mouvement et dans une situation particulière et spécifique. Elle n'est pas restreinte à la seule vision, mais engage le corps tout autant que la dimension sociale d'être dans la rue, que nous développons plus bas.

Car la perception d'un objet ou d'une scène n'est jamais isolée de l'environnement alentour. À l'occasion de certains des exemples que nous avons choisis, nous avons décrit le cadre de la perception et le champ visuel, nous avons évoqué la lumière et les rayons du soleil, les mouvements des autres et des véhicules, ou les odeurs et fragrances de la rue avec ses bruits et ses embarras. Il s'agit maintenant de relier l'action de la marche du promeneur à sa situation.

## **1.5 Situation et action**

*"Le micro-gestuel quotidien engendre des espaces (le trottoir, le couloir, l'endroit où l'on mange) mais aussi le macro-gestuel le plus solennisé (le déambulatoire des églises chrétiennes, le podium). Lorsque se produit la rencontre entre un espace gestuel et une conception du monde qui possède sa symbolique, alors surgit une grande création, le cloître, par exemple. Alors, chance : un espace gestuel attache au sol un espace mental, celui de la contemplation et de l'abstraction théologiques."  
(Lefebvre, 1974 - 2000) :250*

### **1.5.1 La vision est toujours située**

Dans la vie quotidienne<sup>43</sup>, on ne résout pas un problème comme à l'école, en appliquant les lois et les principes que l'on vient de nous expliquer. Si pour les besoins de l'étude et de la recherche, il est pratique de mettre des sujets dans des laboratoires et devant des machines pour examiner leurs réactions, dans la « vraie vie » nous sommes immergés dans un environnement qui interagit en permanence sur la manière dont nous percevons et dont nous agissons.

En étudiant la perception dans les paragraphes précédents, nous avons compris l'importance de l'attention et de la mémoire pour reconnaître et apprendre par la perception. Nous avons également compris le rôle des différents sens et comment le mouvement participe de la perception au moment de la transformation de la chose vue en représentations, en percepts ou en objets pour agir.

Dans ce chapitre, nous nous attachons à étudier non plus le pilote mental ou ce qui se passe dans la tête de l'individu isolé, mais la conscience que ce même individu acquiert par la

---

<sup>43</sup> Certains paragraphes de ce chapitre ont fait l'objet d'une présentation au colloque de Cerisy « Lieux et Liens, 25 mai-2 juin 2009. La publication est sous presse.

situation spécifique. Comment inclure les connaissances des possibilités qui sont offertes par la situation, sans en exclure les conduites, les émotions et les savoir-faire ? Comment la situation oriente-t-elle et détermine-t-elle la perception ? La perception est située dans l'espace « *hic* », dans le lieu ou la suite de lieux dans lequel le sujet se trouve. Elle se déroule également dans le temps, dans le « *nunc* ». L'un et l'autre sont indissociables et entremêlés, même si parfois l'un sera privilégié par rapport à l'autre en fonction de l'attention que lui portera le sujet. C'est le double cadre des perceptions et des actions quotidiennes « *hic et nunc* ».

Mais la situation n'est pas seulement un cadre statique, elle ouvre aussi des perspectives et oriente les intentions préalables. Quéré (Quéré, 1997) :181 explique qu'« une situation ne prend pas forme dans le domaine de la pensée discursive, mais dans celui de l'expérience ». La situation est ainsi unique, comme toute expérience. Elle est de plus qualificative de l'expérience, car les qualités « pénètrent et colorent tous les objets et événements qui sont matériellement impliqués dans une expérience ». Nous verrons, dans l'étude de la théorie de Gibson et des affordances<sup>44</sup>, que la gamme des actions possibles est sans cesse actualisée en fonction de la situation présente. Il y a ainsi une trilogie qui s'opère entre le sujet et ses intentions, les objets perçus et la situation qui relie l'un à l'autre.

Mais au-delà de l'environnement extérieur à la personne, la situation intègre aussi ce qu'est le sujet.

### **1.5.2 La perception dans l'action, le piéton dans la rue – spécificité**

Dans la rue, le piéton est en interaction avec tout un milieu avec lequel il a appris à se familiariser, mais qu'il n'a pas choisi. Le voilà néanmoins engagé dans des relations avec d'autres, êtres humains, objets et artefacts, dans « le cadre d'un système structuré, culturellement construit et socialement organisé » (Quéré, 1997) :175. C'est une situation spécifique.

#### **1.5.2.1 Environnement / ambiance / aménagement / contexte**

Plusieurs termes gravitent autour de l'idée de situation dont les définitions vont permettre de préciser les concepts et d'envisager une nouvelle définition de la situation du piéton en marche dans le milieu urbain.

---

<sup>44</sup> Voir 3.1.3.3. et 3.1.3.5.

### 1.5.2.2 L'environnement

On parlera d'environnement pour décrire l'ensemble physique dans lequel le sujet est amené à s'orienter et qu'il a la possibilité de percevoir autour de lui, lors de ses mouvements et déplacements. L'environnement occupe l'espace à 360 degrés « à la ronde », telle une sphère, dans un large champ de vision global et général. La limite de l'environnement serait celle du regard, c'est-à-dire l'infini, pour autant que cette notion ait un sens dans une ville construite de manière aussi dense que Paris. L'environnement n'existe que dans sa relation avec celui qui l'occupe : pas d'environnement sans l'être qui y évolue, et surtout pas de sujet sans l'environnement alentour. Nous faisons ici abstraction des autres sens du mot environnement. Nous ne le concevons pas, par exemple, dans son sens lié aux questions d'écologie et de développement durable.

Le concept d'environnement a particulièrement été développé par l'anthropologie écologique comme le rappelle Tim Ingold (Ingold, 2008). Cet auteur pose la question de la nature du lien à l'environnement en terme de préséance : peut-il exister une action dans le monde environnant qui ne soit pas précédée et prédéterminée par une représentation mentale interne, par une intention conçue par la pensée ? Même si nous devons retrouver cette question fondamentale dans le chapitre sur la perception liée à l'intention présentée sous un angle différent, quelle réponse Ingold donne-t-il ici ?

Nous proposons de confronter les points de vue de deux auteurs. Gibson (Gibson, 1979-1986), d'une part, défend que percevoir c'est comprendre les qualités de l'objet et de l'environnement, indépendamment de la nature et des intentions de celui qui regarde. Jakob von Uexküll (von Uexküll, 1965), de son côté et tout comme Gibson, ne peut accepter que les animaux vivent dans un monde sans signification. Mais pour ce second auteur, les significations proviennent davantage de la perception directe, qu'elle soit visuelle ou multisensorielle. C'est donc l'organisme vivant qui pointe vers l'environnement. Il définit l'*Umwelt* comme une bulle de réalité dans laquelle l'être évoluerait. Il pense que, pour les animaux, « la vie de chaque créature est tellement enveloppée dans son propre *Umwelt*, qu'aucun autre monde ne lui est accessible ». L'homme par contre peut, s'il en fait l'effort, prendre un point de vue de neutralité sur les choses et son environnement immédiat (Ingold, 2008) :146. L'environnement serait ainsi offert et perçu intrinsèquement, sauf si le sujet décide ou tente de changer de point de vue, de s'abstraire pour juger dans une démarche de conscience.

Se pose encore la question des limites de cet environnement. Où débute-t-il, où finit-il ? Notre première définition proposait que ce soit le regard qui le délimite. Ce qui est au-delà de ce qui peut être vu sort du « champ ». Mais si nous adoptons la définition de *l'Umwelt* avec von Uexküll, les frontières visuelles ne sont plus valables. Tim Ingold propose l'expression de *meshwork*, de maillage, empruntée à Henri Lefebvre dans « La Production de l'espace », publié en 1974, qu'il relie à la texture, l'aspect que prend l'activité humaine dans l'espace. D'où l'invention du terme « *architextural* ». Ingold en conclut : « C'est dans ces flux et contre-flux, serpentant à travers et au milieu, sans début ni fin, et non pas en tant qu'entités reliées soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, que les êtres vivants sont définis au monde à partir d'exemples et de modèles (*instantiated*) » id. :151. Nous ne sommes pas loin de l'acteur-réseau de Bruno Latour (Latour, 2005) cité par Ingold (Ingold, 2008) :152, pour qui le réseau est proche de la toile que tisse l'araignée, filée au gré de sa vie et de sa perception, et non pas structurée a priori comme le chemin de fer par exemple<sup>45</sup>. Le développement vivant des acteurs se fait entre les différentes lignes qui vont et qui viennent en étoile et dont le sujet est le centre. C'est une ramification sans fin et en devenir. Cette approche évoque le flux visuel que nous avons étudié lors de la marche du piéton, flux qui se développe au rythme des pas du promeneur, de manière linéaire. L'environnement du piéton actif aurait une structure concordante à celle de sa perception.

Nous revenons à notre point de départ : le sujet est au centre de l'environnement qu'il perçoit. Cet environnement le constitue car il forge son regard et génère sa culture visuelle, tout comme il constitue cet environnement par la sélection et la compréhension qu'il fera des objets et scènes qui le composent. L'environnement se déploie au rythme de l'évolution du marcheur. Il forme une toile maillée, comme un tissu ou une texture qui regroupe tous les environnements possibles de tous les déplacements envisageables de tous les piétons de la ville de Paris, pour reprendre notre exemple. La perméabilité est vaste. Le piéton évolue, non pas sur un macadam rigide et bien identifié, mais dans un environnement en changement incessant, et quasi fluide. Isaac Joseph (Joseph, 1993) parle « d'espace d'adhérence d'une fonction urbaine [...] dans lequel les activités du citoyen peuvent se chevaucher, bifurquer selon les opportunités, s'articuler dans un seul et même déplacement ».

L'environnement de la rue est ainsi social, culturel et politique à la fois. Il pourrait favoriser des rencontres et des interactions entre individus ou bien les gêner, individus, qui, ensemble,

---

<sup>45</sup> Merleau-Ponty (M. Merleau-Ponty, 1964) :84 cite la phrase de Delaunay à ce propos : « Le chemin de fer est l'image du successif qui se rapproche du parallèle : la parité des rails ».

constituent un pan de la société. C'est un des maillages possibles. Il est à noter que ces individus ne dialoguent pas toujours entre eux comme on l'a vu et que, malgré tout, l'absence de lien social peut participer de ce qu'est la société.

Aussi, l'environnement véhicule des messages au travers des formes et des signes de ses objets et de leur agencement. Tous ces objets racontent l'histoire passée, participent de la vie quotidienne d'aujourd'hui. Ils informent également sur la vie politique. Nous en verrons les moyens et les principes plus bas.

Dans le foisonnement de la rue, le sujet sélectionne ainsi des objets (des figures perçues sur un fond) et les agence ou les configure en fonction de sa perception et de son intention. Il crée à chaque instant son environnement qui, lorsqu'il est stabilisé et identifié par le piéton, lui permet l'économie cognitive : « la perception des éléments d'un environnement structuré dispense l'agent d'un traitement 'lourd' des informations nécessaires à son action, c'est-à-dire d'un traitement médiatisé par des opérations de représentation, de manipulation de symboles, de calcul et d'inférence. » (Quéré, 1997) :173.

Mais l'environnement stabilisé, c'est déjà l'aménagement.

### **1.5.2.3 L'aménagement**

L'aménagement, dans le langage technique de l'urbanisme, se compose de tous les éléments stables et statiques, construits et installés de manière permanente. Le mobilier urbain, les plantations et toutes les constructions de taille non architecturale comme les trottoirs, les axes de circulation, en font partie. Les aménagements meublent les espaces interstitiels entre les immeubles ou les monuments et les voies de circulation. Ils mettent en scène les actions ordinaires des habitants et passants, acteurs de la vie urbaine.

Habituellement, le piéton peut se fier à une certaine permanence des objets et des espaces aménagés. Les objets qui composent cet aménagement sont aisément identifiés et reconnus : en effet, la répétition au travers de la ville des différents mobiliers et des schémas d'installation, en favorise la reconnaissance et l'identification rapide. Ces objets et leur mode d'implantation peuvent appartenir à l'histoire récente de la ville ou à des vécus plus anciens. Un code visuel s'instaure au fil des mois et des années, par l'emploi d'objets récurrents aux formes répétitives, dans des couleurs normées. Codes, normes, cahier des charges, autant



d'outils qu'utilisent les urbanistes et les designers lors des phases de l'élaboration des projets sur lesquels ils travaillent. Nous abordons cela dans le chapitre consacré au mobilier urbain<sup>46</sup>.

Le piéton curieux ou érudit a appris à dénoter les traces anciennes de sa ville, et peut en reconstituer une certaine histoire. Le piéton ordinaire a un savoir intuitif, son œil est exercé à éviter, reconnaître, faire attention ou ignorer tel aspect, tel détail.

Il peut aussi prévoir. Son incertitude est réduite et ses décisions d'action sont simplifiées. L'aménagement participe à créer un environnement qui favorise le contrôle des actions en imposant certaines opérations - ou en les rendant impossibles, comme ne pouvoir traverser les chaussées aux endroits où des chaînes ou des barrières bloquent la marche. L'aménagement induit et guide la perception que le sujet pourra accepter, refuser ou transcender. Parfois ce sera l'aménagement ou l'objet, dans sa structure et son fonctionnement, qui gèrera la conduite, par exemple les feux de signalisation. C'est alors un système étranger qui coordonne le sujet. Mais dans la rue, et surtout dans les rues des grandes cités de certains pays<sup>47</sup>, le piéton accepte rarement de s'en laisser imposer. La ville lui reste disponible et elle offre de nombreuses « affordances » au passant. Joseph (Joseph, 1993) cite l'aménagement « sadique » de la ville de Los Angeles qui force à une circulation « rigide, sans issue, captive ».

Ainsi la perception est à la fois simplifiée et orientée par l'aménagement. Elle favorise des routines qui peuvent être salutaires, et même salvatrices dans la rue. Mais aussi très dangereuses parfois car n'appelant plus la conscience explicite et donc l'attention sécuritaire. Si l'environnement appelle la perception et l'individuation, l'aménagement est du domaine public et institutionnel. Si l'aménagement peut être conçu de manière à favoriser la sécurité et engager aux rencontres et au lien social, c'est dans l'environnement que l'individu acceptera ou refusera l'un et l'autre.

### **1.5.2.3.1 Des espaces types**

Les aménagements créent ainsi des fonctions et des espaces différents dans la ville. On peut classer les aménagements conçus spécifiquement pour le piéton. Nous reprendrons cette classification de manière plus systématique, lors de l'analyse des promenades commentées :

---

<sup>46</sup> Voir 3.4.2.

<sup>47</sup> Il est intéressant de noter les différences de modes d'être et de traverser les chaussées d'un pays à l'autre : le Suisse ne pensera jamais à transgresser la couleur d'un feu de signalisation, alors que dans les pays plus méditerranéens dans lesquels on peut inclure Paris, on constate l'attitude opposée : le piéton, tout en se gardant de se mettre en trop grand danger, ne prend pas le feu de signalisation comme un impératif à respecter.

les espaces de circulation,

les espaces de déambulation où l'on flâne ou fait ses courses

les espaces de traversée de voie,

les « carrefours consacrés » (Joseph, 1993), tels les marchés ou les abords de monuments comme les mairies,

les espaces de rencontres tels les parcs ou jardins publics.

Le rythme de la marche et des échanges entre les piétons n'est pas le même dans chacun de ces aménagements. Et suivant l'allure, comme on l'a vu, le port de la tête et les mouvements du corps, les regards diffèrent. L'intérêt perceptif n'est pas porté sur les mêmes détails, le temps consacré à l'espace change, selon l'intention et le rythme proposé par les objets de la rue, que le sujet a le choix d'accepter ou pas.

L'aménagement permet la mise en scène de l'espace en lieux différenciés dont les fonctions et l'utilisation sont suggérés, parfois offerts, et dont l'usager consentira ou non à s'emparer. Et parfois justement les aménagements sont détournés, tel poteau de signalisation devient support d'annonce, telle cabine téléphonique se transforme en abri contre la pluie ou en hébergement d'urgence.

Dans la rue et lors de la marche, le piéton est souvent dans un milieu familier qu'il traverse quotidiennement mais qu'il n'a pas choisi, dont il n'a pas sélectionné les différents éléments. Pour se déplacer et atteindre ses différents objectifs, il fait appel à des capacités de raisonnement, de calcul, de mémoire ou de prédiction, d'inférence, de représentations et d'appréciation. Il a tendance à prendre appui sur des indices qu'il trouve dans son champ visuel immédiat, et qui lui seront instantanément compréhensibles et utilisables. On a compris que c'est l'une des qualités des aménagements que de confirmer pour le promeneur les formes qui lui sont familières.

Dans une situation riche et complexe, le piéton doit se coordonner, sélectionner les opérations requises et actualiser sans cesse les informations. Il cherche la plupart du temps l'économie cognitive. Celle-ci sera d'autant plus grande qu'il aura des expériences préalables dans ce lieu précis. La routine s'acquiert, on s'en souvient, et elle permet au piéton d'acquérir une expertise, celle de ne plus voir ! Parfois cependant, il pourra goûter un instant privilégié et ressentir une appréciation sur le mode sensible.

Le paysage urbain est habituellement structuré de manière à faciliter cette cognition économe. Certains objets ou agencements, au contraire, peuvent être les vecteurs d'une perception sensible. Mais un problème surviendra, si la *situation* ne permet pas cette économie, par

exemple s'il y a des choix à opérer, une sélection des actions et itinéraires, une représentation et une manipulation visuelles des symboles. C'est souvent ce qui se passe dans un lieu nouveau ou modifié, pour le touriste ou l'étranger au quartier.

### 1.5.2.3.2 L'exemple de la fontaine et des ... palmiers

Lors des promenades commentées, nous avons rencontré un exemple typique de cette situation. Nous remontions la rue de la Roquette dans la partie nouvellement aménagée qui longe le jardin public. C'est un espace de quelque dix mètres de large qui s'allonge sur une centaine de mètres, en retrait des arbres plantés le long du trottoir principal comme dans de nombreuses rues de Paris, et qui a été doublé d'une plantation d'arbustes. Sur la partie gauche, d'autres arbustes poussent généreusement derrière des barrières. Ils prolongent la verdure du jardin public qui se trouve derrière le mur. Le sol sur lequel nous marchons est pavé, des bancs ont été implantés alternativement à gauche et à droite ainsi ... qu'une fontaine en fonte qui a déjà bien servi. Elle n'a pas été repeinte depuis longtemps et elle est d'un gris sale, assez éloigné du vert foncé typique du mobilier urbain parisien. Elle est petite, pas plus de quatre-vingts centimètres au-dessus du sol. Nous sommes au printemps ou en automne<sup>48</sup>, le temps est clément et la chaleur agréable n'assoiffe pas les passants. Dans cet environnement qui pourrait évoquer un jardin public par l'abondance de la verdure, mais qui n'en est pas, puisque nous n'avons poussé aucun portail, la présence de la fontaine ne semble pas se justifier. Lors du passage dans cet espace spécifique, cet objet familier, de par sa situation dans cet aménagement précis, n'a pas attiré le regard ni suscité d'intérêt, dans la plupart des promenades réalisées.

Par contre, non loin de là, l'incongruité d'une autre situation saute aux yeux de nombreux passants. Au centre du rond-point de la place Léon Blum, lui aussi récemment aménagé, les usagers du quartier furent surpris de découvrir, un beau matin, quatre palmiers apparus durant la nuit. Plantés dans de grands pots en bois peints en blanc, ces arbres avaient été livrés après la fermeture de *Paris-Plage*<sup>49</sup>. Plusieurs panneaux explicatifs ont été installés sur les trottoirs alentour, mais ces informations n'attirent pas autant l'attention que les arbres eux-mêmes. Ils créent ainsi, ces malheureux arbres expatriés, un nouveau paysage décalé et forcent le regard

---

<sup>48</sup> Les 14 promenades commentées, comme nous l'expliquons plus loin ont été réalisées en deux temps, à l'automne 2008 et au début du printemps 2009.

<sup>49</sup> Plages estivales installées depuis 2002 par la municipalité, tous les étés pendant 4 à 5 semaines sur 3,5 kilomètres des voies sur les berges de la Seine rive droite, interdites à la circulation pour l'occasion. Pour agrémenter les diverses activités ludiques et les plages de sable, des palmiers sont installés pour être ensuite conservés jusqu'à l'année suivante.

dans une situation inconnue. C'est en effet la situation qui est insolite : sur un emplacement nouveau, dans un climat mal adapté à la végétation méditerranéenne, très urbain, surgissent des plantes qui évoquent habituellement détente et soleil. L'installation n'est pas habituelle, elle questionne et continuera d'interroger les passants car, habituellement, le centre des places propose un autre type d'aménagement ou une végétation plus locale. Les palmiers ont passé ensuite l'hiver en serre, mais ils sont revenus à la fin du mois d'août suivant. La surprise revint, moins forte et moins prolongée sans doute, l'habitude aidant. Ainsi le mobilier urbain a une place assignée par l'habitude et bien sûr par la logique du projet urbanistique. Tout changement important sera remarqué, alors que des changements mineurs passeront inaperçus. C'est toute la question de l'attention que nous avons traitée plus haut, et de la fluence dont nous parlerons à propos de la perception sensible.

Mais les aménagements et installations créent un espace qui sera perçu différemment, selon la nature de l'ambiance, générale ou précise, dont la perception met en jeu des moyens très subtils.

#### 1.5.2.4 L'ambiance

*« Ensuite ils avaient pris, via Saint-Lazare,  
vers le quartier Europe  
où la lumière souvent, rappelle celle de  
l'Europe de l'Est,  
où dans les rues plus dégagées qu'ailleurs, par  
des perspectives  
plus obtuses, un fond d'air frais demeure  
toujours même par temps chaud,  
où les bruits sonnent comme s'ils venaient d'un  
peu plus loin.  
Quelques-unes de ces rues, les plus  
introverties,  
conservent toute l'année un petit air de  
vacances  
ou de pénurie ... »*  
*Jean Echenoz, Les grandes blondes, 1995 :105*

Jean-François Augoyard (Augoyard, 2007)<sup>50</sup> travaille sur le concept d'ambiance dans le domaine architectural, et urbain par extension, depuis 1979. Il en est l'un des fondateurs, et a

---

<sup>50</sup> Jean-françois Augoyard est philosophe et urbaniste. « Fondateur du Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain (CRESSON) en 1979, il est actuellement Directeur de Recherche au CNRS, directeur adjoint de l'Unité Mixte de Recherche (CNRS/Ministère de la Culture) 1531 : Ambiances architecturales et urbaines fédérant le CRESSON et le CERMA (Ecole d'Architecture de Nantes) et co-responsable d'une formation doctorale française sur les ambiances architecturales et urbaines. Il dirige aussi la collection « Ambiance, ambiances" aux Editions "A la Croisée ". »  
[http://www.archipel.org/archive/bios\\_comp/txtaugoyard.htm](http://www.archipel.org/archive/bios_comp/txtaugoyard.htm) du 25 octobre 2009.

constitué un réseau international autour d'un premier colloque qui s'est tenu à Grenoble en septembre 2008. Refusant l'opposition entre le sujet qui voit et l'objet qui est vu, il parle d'une « permanente construction sensori-motrice de l'espace vécu » et d'« atmosphères offertes à la libre appropriation ». Il définit : « l'ambiance naît de la rencontre entre les propriétés physiques environnantes, ma corporéité avec sa capacité de sentir, se mouvoir et une tonalité affective ». C'est en fait un « conglomérat de données physiques, de sensations et d'appropriations subjectives » (Augoyard, 2003) :285.

#### **1.5.2.4.1 L'ambiance visuelle**

L'ambiance peut être visuelle, nous avons compris que la vision est prépondérante dans la vie de tous les jours. De nombreux aspects visuels peuvent contribuer à modifier une ambiance. Nous en citons ici quelques uns parmi les plus probants.

Les couleurs participeront à l'ambiance (Itten, 1973; Pastoureau, 2007), la chaleur présumée des jaunes et des oranges ou l'agressivité d'une masse rouge modifiera la manière dont le lieu sera ressenti. Le vert des arbres procurera une impression de sérénité. Il faut aussi mentionner que le rapprochement de deux couleurs peut modifier une ambiance ; la taille importante d'une tache colorée aura un impact visuel plus fort que la même couleur portée sur une surface plus petite.

Les masses et les volumes interviennent également pour créer une atmosphère dans la rue. Un bâtiment élevé, imposant et opaque n'aura pas le même effet qu'un immeuble de même hauteur construit en acier et verre transparent. Le matériau, qui allie masse et couleur, influera sur le ressenti visuel d'un espace : les panneaux d'affichage JC Decaux en métal peint en marron foncé et d'une hauteur de plus de huit mètres obturent le champ visuel de manière passive et créent pour les promeneurs qui le remarquent une impression de masse menaçante. Ce sont, on l'a compris, les masses, les matériaux et les couleurs qui contribuent à donner une impression sensible générale, davantage que l'objet lui-même et ce qu'il représente visuellement.

C'est sans doute la raison pour laquelle les abribus dont on a parlé plus haut sont de plus en plus transparents. Ils laissent passer la lumière et le regard, offrant des panneaux en verre sur le toit et sur tous les côtés, sauf, bien évidemment, celui où s'installent les affiches publicitaires, raison d'être économique de cet objet. La comparaison entre le modèle des années 1980 et le modèle actuel offre un exemple probant de cet argument. De plus, la

transparence permet à chacun de voir ce qui se passe dans l'abri dans une « ambiance » de plus grande sécurité, ou de suppression de toute intimité.

#### **1.5.2.4.2 La qualité par la lumière et la circulation de l'air**

Parmi les éléments qui participent à l'ambiance d'un lieu urbain, il faut encore ajouter l'air et la lumière. La lumière peut être naturelle, c'est celle du soleil qui darde et incommode, comme sous le toit de l'abribus, ou dont on peut agréablement se protéger à l'ombre d'un arbre dont la frondaison est fournie, et sous lequel justement on trouvera un banc. Ce peut être aussi la lumière artificielle du luminaire. Les éclairagistes ont, de nos jours, de multiples sources à leur disposition pour varier la qualité de l'éclairage. Le plus puissant mettra en valeur le bâtiment historique et symbolique comme la mairie. Il est le plus souvent installé dans des spots orientés sur les signes notoires telles les statues ou les corniches. Il guide le regard vers l'indice qu'a choisi le donneur d'ordre, détail qui n'est pas toujours le plus intéressant pour l'historien d'art, ou l'amateur de détails architecturaux. Les éclairages sécuritaires sont plus jaunes et moins violents, mais tout aussi efficaces pour éviter les coins obscurs dans un lieu supposé dangereux.

Plusieurs formes de luminaires les abritent, conçus à des époques différentes. Sur le trajet des promenades commentées, dans un quartier populaire du onzième arrondissement, nous en avons compté six modèles différents avec les promeneurs. Ils ont été heureux de les comparer dans leur forme, leur style, leur matériau et leur efficacité présumée<sup>51</sup>.

La Ville de Paris a mis également en place des éclairages « d'ambiance », justement, installés près des squares et des placettes où les habitants peuvent se rencontrer. Ce sont des éclairages indirects, moins haut placés que les éclairages de la circulation, embusqués dans des vasques qui diffusent la lumière sur un large spectre, et non pas ponctuellement comme pour l'éclairage sécuritaire.

Dans la journée, les mâts et les vasques de ces différents systèmes d'éclairage participent du mobilier et de l'aménagement que nous venons de définir, et aussi de l'ambiance par leurs formes et leurs couleurs.

Le quatrième élément participant à l'ambiance urbaine est la circulation du vent et les courants d'air. Bien peu d'urbanistes ou d'aménageurs intègrent ces éléments au moment de la conception. C'est pourtant un facteur important et qui peut devenir très importun. Le vent peut s'engouffrer dans un lieu et le rendre alors si inconfortable que les passants le fuiront. Le

---

<sup>51</sup> Voir 5.2.5.

plus agréable des paysages urbains deviendra insupportable et refoulera le piéton même avide des plaisirs esthétiques. Si le confort physique et l'abri contre les éléments naturels ne sont pas assurés, si le vent soulève toutes les poussières ou les jupes, le piéton sera contraint à clore les paupières et à se refermer sur soi et dans ses vêtements qu'il serrera hermétiquement.

#### **1.5.2.4.3 L'ambiance par le toucher et les odeurs**

Le toucher peut participer tout aussi bien à l'ambiance. Il n'est pas rare de voir un piéton s'approcher d'un mur ou d'un objet pour le toucher, le caresser, en sentir la matière, la texture, la chaleur, sous sa paume. Un bon exemple à cet effet, est le matériau des bancs des abribus qui refroidit la main et la peau du corps à travers les vêtements en hiver. Ce toucher participera alors à l'ambiance générale du petit bâtiment, le transformant en lieu piètrement accueillant.

Les autres sens sont aussi mis à contribution dans la constitution d'une ambiance urbaine. Qu'il s'agisse des odeurs provenant d'ordures non ramassées ou des égouts lors des chaleurs estivales, des matériaux utilisés pour la construction des bâtiments ou des mobiliers, l'olfaction est sans cesse stimulée, on l'a vu, dans l'espace urbain. Ce sont aussi parfois heureusement, le fumet du pain du four du boulanger ou l'odeur des roses du fleuriste et pourquoi pas, les fragrances des buissons en fleurs au printemps. L'aménageur n'est pas responsable de toutes ces odeurs, mais il devra en tenir compte et pourra les intégrer dans son projet global.

#### **1.5.2.4.4 Sons et écologie du paysage sonore de Murray Schafer**

Les sons participent grandement à l'ambiance de la rue. Non seulement les bourdonnements des véhicules ou du métro souterrain en bruit de fond, la musique d'un riverain échappée d'une fenêtre ouverte ou jouée par un orchestre de rue ; mais aussi la résonance, due là encore aux matériaux de construction qui renvoient plus ou moins l'écho, ou à leur agencement qui peut participer à l'étouffement des bruits à cause du coude fait par une rue, ou à leur dispersion sur une avenue large et droite. Tout cela contribue à créer un lieu plus ou moins calme, plus ou moins bruyant ; rebutant les marcheurs ou favorisant l'intimité.

Murray Schafer a monté le World Soundscape Project en 1979 à l'Université Simon Fraser au Canada, pour déterminer l'impact des changements sonores dans les activités et les manières de penser des individus. En français, on a adopté à sa suite, l'expression de « paysage sonore ». Il est parti du principe que les sons et les bruits sont issus des actions et non des

réflexions des différentes sociétés. Il a défini deux types d'ambiances sonores : « Le paysage sonore *hi-fi* est celui dans lequel chaque son est clairement perçu, en raison du faible niveau sonore ambiant. [...] Dans un paysage sonore *lo-fi*<sup>52</sup>, les signaux acoustiques individuels se perdent dans une surpopulation de sons [...] la perspective s'évanouit. » (Schafer, 1979)<sup>53</sup>. Tous les sons n'ont donc pas le même statut dans le paysage, et auront des conséquences différentes sur la perception. Soit ils l'inhibent, s'ils sont trop violents ou prégnants et polluent toutes les autres perceptions ; soit ils l'encadrent et la rendent plus faciles, s'ils sont agréables, adaptés à la situation ou encore tellement familiers ou anodins qu'on ne les remarquera pas.

#### 1.5.2.4.5 L'ambiance dans une perception globale

Un dernier point participe à l'ambiance : l'organisation, la structuration et la maintenance des espaces. Un lieu pourra apparaître confus, les éléments qui le composent sembleront dépareillés et implantés dans le désordre. Le passant ne s'y sentira ni à l'aise ni détendu. Peut-être aura-t-il du mal à trouver la raison de son désagrément. Le fouillis perceptuel engendrera une ambiance de confusion et un ressenti d'inconfort. De même, une organisation rigide créera une ambiance froide, déshumanisée, alors que des éléments plantés selon un schéma d'usage convivial suscitera des réactions positives à son ambiance chaleureuse.

Souvent, il suffit de pas grand-chose pour gâcher une ambiance. Le climat peut jouer un rôle important. Les promeneurs ont rapporté des éléments plus positifs par une journée ensoleillée que lorsque le temps était gris et maussade. L'état de propreté est également souvent remarqué. Une avenue, dont les trottoirs n'ont pas été balayés récemment et dont le sol est jonché de feuilles mortes à l'automne, sera perçue comme triste et mal aménagée. Et parfois, c'est tout le quartier qui sera considéré comme négligé et peu fortuné, au regard de quelques papiers abandonnés<sup>54</sup>.

Ainsi, il y a ambiance s'il y a interaction de signaux physiques avec la perception du sujet, son état affectif et ses représentations sociales et culturelles. Une ambiance est une organisation spatiale, parfois - mais très rarement - construite intentionnellement par les aménageurs. L'ambiance est toujours perceptive. C'est le « *je ne sais quoi* » qui « fait la

---

<sup>52</sup> Certains auteurs traduisent *lo-fi* par « ambiance sonore fluide ou compacte » (Lapoujade & Lecourt, 2001)

<sup>53</sup> Il est à noter que Murray Schaffer a également préconisé l'enregistrement des sons pour constituer un catalogue historique. En effet de nombreux bruits disparaissent de la ville comme les sirènes des bateaux, le coup de sifflet de l'agent de police ... et aussi les cris du vitrier ou du rémouleur offrant ses services ambulants.

<sup>54</sup> Voir 5.2.7. dans l'analyse des promenades.



différence », sur lequel on a du mal à placer le doigt pour le définir, et qui pourtant est tellement important dans la vie quotidienne et le confort ou l'inconfort sensible ordinaire. L'ambiance est vécue de manière personnelle et singulière, au travers des sens et du corps. Chacun va en faire une expérience différente dans un même environnement, et dont l'aménagement est identique. Cette définition, à l'aide de la perception sensible du sujet, introduit un des aspects de la qualification esthétique, positive ou négative, sur laquelle nous revenons dans le chapitre sur l'esthétique de l'ordinaire. L'ambiance, aussi, contribue à la marchabilité, concept que nous adoptons plus bas<sup>55</sup>.

L'ambiance fait ainsi partie du cadre de la situation, c'en est l'un des éléments sensibles. L'ambiance n'est pas l'aménagement, on l'a compris. Ce n'est pas non plus le contexte.

#### **1.5.2.5 Le contexte**

Le contexte est également un ensemble d'éléments singuliers qui participent à une situation donnée dans un domaine plus général. C'est le champ qui procure un sens, une intelligibilité à une action, un événement ou une phrase. Le contexte est une notion abstraite, alors que l'environnement est concret. Tout comme lui, il n'évolue pas avec le sujet au cours du déroulement de l'intrigue. C'est l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère la situation. Il ne dépend pas du sujet, il relève de l'objet et de son environnement, alors que la situation dépend de l'un *et* de l'autre. Dans notre exemple, le contexte est un contexte d'occurrence, c'est l'espace public urbain.

Le lieu d'une situation peut être ainsi défini à la fois par un environnement, par des ambiances, dans un contexte et par des aménagements, mais elle n'est rien de tout cela. Elle implique une reconfiguration perceptive de l'espace (ou une « perception située ») par l'individu, pour un temps donné.

#### **1.5.3 La notion d'intrigue**

L'action située doit donc être appréhendée de manière holistique et en tant qu'expérience cognitive et sensible (Berleant, 2000). D'autre part, la situation se développe dans le temps. Elle ne peut pas être limitée à l'instant seul. Chaque situation a une durée, avec un début et une fin, une évolution, une transformation plus ou moins rapide, et des retours en arrière. Chaque instant appartient à un tout en train de se faire. La situation est alors une succession de petites scénettes dans une activité plus générale dont le point commun ou l'unité, est le

---

<sup>55</sup> Voir 3.4.1.2.

déroulement d'une action qui arrive à un terme. L'unité de la situation peut ainsi être spatiale, et/ou temporelle, et/ou intentionnelle. Des éléments hétérogènes sont composés par le vécu du sujet, et intégrés vers le dénouement de la situation créée par l'événement extérieur ou l'intention du piéton. C'est ce que nous proposons d'appeler *l'intrigue* qui se développe comme une petite histoire. Nous préférons ce terme à celui de scénario qu'utilisent certains auteurs (par exemple : Pacherie, 2003), parce que l'intrigue se crée dans l'instant vécu. Elle est impromptue et spontanée, alors que la notion de scénario se rapporte davantage à une situation prédite, pré-écrite, prévue. Le concept d'intrigue permet de donner une cohérence à des séries d'actions et de perceptions, reliées entre elles, soit par le but à atteindre, l'histoire en train de se faire du point de vue du sujet, soit par la nature de l'environnement alentour. C'est le point de vue extérieur, à partir des objets.

Parmi les situations possibles dans l'environnement urbain, en voici quelques-unes dont l'unité est différente. La rencontre de deux piétons sur un trottoir et leurs échanges au sujet de leur promenade respective aura une unité temporelle. Le piéton qui cherche l'arrêt de l'autobus, qui le trouve et s'y assoit, puis monte dans le véhicule, aura une unité intentionnelle. Le piéton qui s'arrête pour étudier un plan, aura une unité spatiale.

Chacune de ces intrigues a également une unité spatiale plus ou moins localisée, mais dont la perception se modifie avec les mouvements des yeux et du corps. Et dans une même situation, le passant perçoit des ambiances, évolue dans des aménagements, utilise ou remarque des objets fixes ou mobiles, identifie des personnages (et leurs animaux), est témoin d'événements et des mouvements des autres piétons et des véhicules. La richesse de chaque situation est vaste ! La situation est donc un « tout contextuel ». C'est une reconfiguration permanente de l'espace proposé, une lecture et une sélection des différentes figures qui se positionnent sur le fond ; avec des objets qui apparaissent soit au premier plan, soit, au contraire, comme faisant partie de ce même fond, en fonction de l'intention ou de l'expérience en train de se faire. C'est l'intrigue, la petite histoire isolée, dans le déroulement plus long de celui du déplacement ou de la promenade.

Dans la situation et l'intrigue telles que nous les avons décrites, il y a l'expérience vécue et organisée. « L'espace est constitué par ce jeu subtil entre le vécu et le perçu », résume Alain Berthoz (Berthoz & Jorland, 2004) :273. Nous n'avons pas encore parlé de l'individu qui perçoit, du « moi » vivant, du moi qui est acteur, en percevant. Abordons le percevant dans son individualité.

#### 1.5.4 La situation personnelle

Schutz en 1975 (Schutz, 1975) utilise le concept de « *situation biographique* » pour définir les préoccupations et les intentions à l'instant  $t$  d'un sujet, liées à la définition de la situation présente. Dans cette situation biographique, l'observateur fera appel autant aux éléments de l'environnement immédiat qu'aux éléments de son savoir (à  $t-1$ ) et de sa perception sensible, éléments qui sont pertinents pour agir dans la situation présente : si je dois me rendre dans un endroit donné et que je vois un arrêt de bus, je vais le remarquer, m'y arrêter, lire les plans et m'asseoir. L'arrêt de bus me procurera tous les services prévus à cet effet. Alors que si je n'ai pas cette intention à  $t-1$ , je ne remarquerai sans doute même pas l'arrêt, avec ses plans et son banc.

La situation biographique dépend de la situation précise. Elle est différente de la personnalité du sujet, qui comprend à la fois son vécu psychologique, sociologique et historique, sans oublier l'idiosyncrasie<sup>56</sup> qui est individuelle, générale et indépendante du moment présent. Situation biographique et personnalité, au sens où nous venons de le définir, s'additionnent dans ce que j'appellerai « *la situation personnelle* » : les intentions et préoccupations de l'instant co-existent avec ce que je suis, mes goûts, mon histoire, mes soucis du moment, mes handicaps et mes compétences particulières, et aussi la société dans laquelle je vis et son histoire, mes implications politiques ou associatives, ou mon refus de toute opinion, ce qui est en soi une prise de parti...

Pour continuer avec l'exemple de la fontaine, déroulé dans le chapitre sur les aménagements, imaginons quelques exemples de situations personnelles. Si j'ai soif à l'instant  $t-1$  par un temps estival, je verrai plus probablement la fontaine à l'instant  $t$  que par un temps froid et hivernal. Si j'ai un jeune garçon turbulent, je remarquerai aussi cette fontaine, car je sais qu'elle me rendra de précieux services tôt ou tard. Même observation pour l'utilisateur de Vélib' qui envisagera une pause salutaire. Mais je pourrai aussi l'apprécier parce que je m'intéresse à l'histoire de Paris ; parce que, technicien, spécialiste ou sensible aux détails visuels, je remarquerai que le bouton-poussoir est chromé alors que le corps de la fontaine est en fonte et que cela détonne visuellement. Ce sont deux matériaux aux aspects de surface et aux couleurs qui ne sont pas habituellement utilisés conjointement. L'artiste peintre, à son tour, sera peut-être touché par l'aspect vieillot de l'objet, alors que tous les mobiliers urbains installés depuis dix ans affichent un aspect très contemporain. Il sera ainsi inspiré et sortira

---

<sup>56</sup> « Disposition particulière, généralement innée, à réagir à l'action des agents extérieurs » (Le Petit Robert 2009).

crayon et calepin pour le croquer. Dans cette série de situations, on voit se mêler les idiosyncrasies (goûts et rejets personnels, ...), aux situations sociologiques (la maman, le peintre, le technicien), aux spécificités liées à l'histoire de la ville à laquelle on peut s'intéresser explicitement et qui, quoiqu'il en soit, illustrent la vie quotidienne de tout parisien, à titre d'exemple<sup>57</sup>.

La situation personnelle n'est pas toujours analysée explicitement par le sujet dans l'instant présent. Il faut souvent une anomalie, une rupture dans le flot des routines, pour qu'il en prenne conscience. Cette prise de conscience ne se fait pas obligatoirement par la pensée. Ce peut être un ressenti, une émotion, un plaisir ou un déplaisir qui la déclenche. Quelle est la place de la situation personnelle, dans cette prise de conscience ? Ce ressenti n'existerait pas, ou serait modifié dans un autre contexte, un paysage différent, devant un autre mobilier, pour un sujet différent.

Ainsi la situation *hic et nunc* participe activement aux décisions, actions et perceptions du sujet. C'est la situation elle-même qui, structurée d'une certaine façon, propose des possibilités, présente les actions et les oriente pour le sujet dans sa « *situation personnelle* ».

### **1.5.5 Une nouvelle définition de la situation comme intrigue**

Dans le cadre spécifique de la rue, une définition plus complète de la situation se dessine pour le moment, définition que nous utilisons dans la suite de la thèse :

Une action située est une expérience vécue dans un cadre géographique et un environnement perceptuel et contextuel, pour laquelle les informations spatiales sont liées aux aménagements et à l'ambiance, autant qu'à la situation biographique et personnelle. L'intrigue a une unité temporelle, liée au déroulement dans le temps d'une série d'actions reliées entre elles, soit par l'intention de l'acteur, soit par la cohérence de l'aménagement alentour. Elle est unique et ne se renouvelle que sous une forme différente. Au cours de la marche, ce sont les pas qui font se rejoindre deux intrigues. « Être situé, c'est être inséré dans un espace structuré et aménagé, et c'est occuper une position dans un champ comportant des objets disposés d'une certaine façon ; mais c'est aussi savoir identifier sa position dans un système de repères d'ordre topographique et être orienté » (Quéré, 1997) :183.

Cette définition de la situation et de l'intrigue pourrait évoquer un inventaire informe, « à la Prévert », de tous les possibles, sans limite annoncée. Nous demandons au lecteur d'être

---

<sup>57</sup> Tous ces exemples sont tirés des analyses des quatorze promenades de l'enquête et on les retrouvera dans le cinquième chapitre.

patient et d'accepter pour le moment la proposition de ce que nous avançons : voir en marchant dans la rue, c'est vivre une intrigue qui dépend de multiples points de vue, que ce soient les angles de vision ou les positions du corps imposées par la déambulation, ou encore les états mentaux, subjectifs, historiques et sociaux de celui qui regarde. Notre propos est de soumettre un modèle de lecture de cette perception comme expérience individuelle. Mais pour cela, nous devons encore explorer quelques-uns des domaines qui la constituent.

### **1.5.6 Les principales conclusions de ce chapitre**

Dans les pages qui précèdent, nous avons abordé plusieurs points qui vont sous-tendre l'analyse des promenades commentées. Nous les listons ici, avant de prolonger l'étude :

- la saillance
- le percept et l'invariance
- la perception par tous les sens
- la perception lors du mouvement
- voir pour agir ou voir pour regarder
- perception égocentrique et perception allocentrique
- l'apprentissage par le regard et les différents modes et types d'apprentissage
- la situation de l'intrigue

Au-delà des concepts en eux-mêmes, se dessine également une approche globale de la perception qui ne peut se faire que dans le mouvement et par tout le corps. La perception est un moment de l'action en train de se faire : nous percevons le monde à travers nos capacités à agir, mais aussi à travers nos habitudes, notre culture et tout ce que nous sommes. Il n'y a pas de « perception en soi », abstraite, de ce que je fais et de ce que je suis.

Nous avons amorcé un tour de la perception en commençant par les différents mécanismes qui la sous-tendent, mécanismes physiologiques communs à tous les humains - dont les organes fonctionnent normalement. Nous avons étudié ses liens avec la mémoire, l'attention et la compréhension. La perception lors du mouvement, et notamment lors de la marche est incluse dans cette étude. Nous avons ensuite étudié la mise en situation et compris que l'on ne voit jamais un objet isolé de ce qui l'entoure. Nous avons, dans ce chapitre, énuméré les éléments physiques de l'environnement de l'objet comme de la personne qui observe ou agit. Il est temps d'aborder maintenant celui qui perçoit, et de parler de l'expérience dans sa richesse psychologique et sociologique. Nous venons de l'entrevoir avec le « moi biographique ».

Si l'attention et la mémoire peuvent participer à orienter ou soutenir le regard vers tel objectif pour en comprendre de manière explicite l'usage ou la raison, pourquoi certains observateurs remarqueront-ils un détail et d'autres se tourneront-ils vers un autre objet ? On ne peut pas laisser de côté les intentions de l'observateur, pas plus que sa personnalité, l'ensemble de son être individuel et subjectif. Tentons d'en faire l'examen. C'est l'objet de cette deuxième partie.

## 2 De l'intention à l'appréciation

*« Voir, c'est déjà une opération créatrice, et qui exige un effort. Tout ce que nous voyons, dans la vie courante, subit plus ou moins la déformation qu'engendrent les habitudes acquises, et le fait est peut-être plus sensible en une époque comme la nôtre, où cinéma, publicité et magazines nous imposent quotidiennement un flot d'images toutes faites, qui sont un peu, dans l'ordre de la vision, ce qu'est le préjugé dans l'ordre de l'intelligence. L'effort nécessaire pour s'en dégager exige une sorte de courage ; et ce courage est indispensable à l'artiste qui doit voir toutes choses comme s'il les voyait pour la première fois : il faut voir toute la vie comme lorsqu'on était enfant ; et la perte de cette possibilité vous enlève celle de vous exprimer de façon originale, c'est-à-dire personnelle ».*

*Henri Matisse*<sup>58</sup>

William James, qui fut l'un des fondateurs de la psychologie scientifique américaine, déclare dans son *Précis de Psychologie* publié en 1892 : « Tandis qu'une partie de ce que nous percevons vient, par l'intermédiaire de nos sens, de l'objet qui est devant nous, une autre partie, (il s'agit peut-être de la partie la plus importante) vient toujours de notre propre esprit » (James, 1892-2003) :293. Cinquante ans plus tard, et dans le même ordre d'idée, Gibson, lui aussi psychologue américain, fait une remarque qui semble, à première vue, découler du bon sens : « Percevoir devient plus vaste, plus précis, plus riche, plus rempli au fur et à mesure que l'observateur explore l'environnement. » (Gibson, 1979-1986) :255. Il continue : « anticiper, prévoir ou imaginer avec créativité, c'est être conscient (*aware*) de surfaces qui n'existent pas ou d'événements qui ne se reproduiront pas mais qui pourraient

---

<sup>58</sup> In Fourcade, Henri Matisse : *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972 : 321.

survenir ou être fabriqués dans ce que nous appelons les limites du possible ». Nous proposons ici de tenter d'explorer ce niveau de « conscience » et d'intentionnalité, et de comprendre en quoi et comment il peut modifier et orienter le regard.

## **2.1 Perception et intention**

Dans de nombreuses circonstances, le sujet est amené à voir en fonction de sa « propre initiative ». Brentano (cité par Jacob, 2004) a réhabilité le terme d'intentionnalité au sens d'une caractéristique de la conscience qui permet de distinguer les faits physiques des faits « psychiques », tels que les croyances, les jugements, les désirs, les représentations. Si on en revient à l'origine latine du verbe *tendere*, avoir l'intentionnalité c'est être tendu vers, viser quelque chose, tel un archer. L'intention est la tension d'un esprit vers un objet, ce qui implique « la capacité de représenter [une idée, un but] au moyen de la capacité de viser un objet » (Jacob, 2004) :49.

Le désir tout comme l'intention partent du monde, de ce qui est devant soi, pour former un ordre qui n'est pas encore réalisé. C'est ensuite l'action qui rendra l'intention concrète et vivante car elle la traduira en faits concrets. C'est donc « l'esprit qui s'ajuste au monde » (id. :142), et non l'inverse, comme dans la croyance. L'intention suppose une représentation du monde dans l'esprit de celui qui la formule. Il s'agit du monde, non pas tel qu'il est mais tel qu'il devrait ou pourrait être. Il est question des états de choses non réalisés qui sont encore, à ce stade, soit possibles soit impossibles. On ne peut pas avoir l'intention de faire quelque chose qui est déjà fait.

L'intention, qui est toujours formulée dans le présent, ouvre ainsi la voie du futur - souvent du futur immédiat - pour le passant qui marche dans la rue. Seul le piéton, celui qui formule l'intention, est visé par cette intention, même si l'intention peut inclure une tierce personne. Si par exemple un promeneur, voyant un ami au loin, pense qu'il serait bon de le saluer, c'est le promeneur qui agira selon son intention quelques secondes plus tard. Qu'il ait déjà salué cette personne la veille n'a aucune incidence sur l'intention actuelle. Le passé enrichit le contenu de l'intention, mais pas l'intention elle-même. Si de plus, il avait envie (avait le désir) de saluer cette personne, l'intention que procure cette rencontre est un pas de plus vers l'action de la saluer. Le désir sans l'intention demeure une vue de l'esprit, alors que l'intention qui s'ajuste au monde mène à l'action.

Au fil des pages qui précèdent, l'intention a parfois été mentionnée pour expliciter les notions de mémoire et d'attention. On avait pressenti que l'intention pouvait guider la perception par

le biais de l'attention, on en comprend maintenant le mécanisme. Par exemple, avoir l'intention de prendre l'autobus orientera le regard vers l'abribus et enrichira la compréhension des différentes informations qui y figurent.

### **2.1.1 Le « voir pour »**

Ainsi, voir ce sera peut-être aussi et en même temps un « *voir pour* » ... se repérer, se protéger, se diriger... La notion d'intention nous mène directement, en quelque sorte, à cette qualité du voir. Il s'agit du regard intentionnel qui dépendra parfois du besoin dit écologique : celui qui remarque la fontaine en été parce qu'il a soif, ou cet autre qui cherchera « le petit bonhomme vert » sur le feu de signalisation posté à un carrefour, un peu caché, avant et afin de traverser la rue en toute sécurité.

La richesse informationnelle est la même potentiellement pour tous et à chaque moment, si les conditions sont analogues en termes de visibilité, d'éclairage et autres...

Pourtant chacun « fait abstraction d'informations non pertinentes pour ses besoins » (Pacherie, 2003) :269 à tel instant donné afin de favoriser ce qui est utile ou indispensable à l'intrigue présente, en train de se dérouler. Ainsi la même scène ne sera pas perçue de manière identique par deux promeneurs qui marchent côte à côte mais qui ont deux intentions différentes. L'un verra l'arrêt de bus qu'il souhaite prendre, l'autre portera son regard sur le banc qui le jouxte et sur lequel il lui tarde de se reposer.

Lors de ce « *voir pour* » le regard est souvent égocentrique, il prend son point de départ dans le corps propre et dans la conscience de soi. Par exemple pour retrouver son chemin, on se souviendra de telle vitrine qui nous avait attiré et était à notre gauche. Le regard cherchera ces indices, spécifiquement. Il faut être orienté « c'est-à-dire disposer d'un champ perceptuel structuré selon certains axes en fonction du centre qu'est le corps » (Quéré, 1997).

Ce « *voir pour* » et dans un objectif précis est souvent utilisé, partiellement, par le designer qui doit définir les usages et utilisations du produit à concevoir dans un cahier des charges. Il sait que le futur objet sera examiné par le consommateur ou l'utilisateur et devra être « *vu pour* » tourner les vis s'il s'agit d'un tournevis, ou faire du café pour la cafetière. Mais le « *voir pour* » n'est pas l'usage, c'est l'objectif, la direction, l'intention parmi toutes les possibilités qu'offre la scène visuelle dans laquelle l'objet précis se présente à celui qui regarde. L'intention participe de la sélection perceptuelle. C'est une visée qui donne également du sens à ce qui est perçu.



L'intention peut être tour à tour être également implicite. Le promeneur se laissera guider par ses perceptions, ses sensations au hasard de la promenade, et son regard se portera sur les objets qui l'entourent. Ses besoins et ses envies sont indécis et son « *voir pour* » ne sera pas soutenu pleinement par sa conscience, c'est de « l'intentionnalité inattentive, implicite » (Lyotard, 1954) :29. Alors que son mal de tête ou sa recherche de pain pour son repas engageront au contraire sa perception consciente et explicite jusqu'au point parfois de guider ses mouvements et ses pas dans la direction dans laquelle il sait qu'il pourra satisfaire ses recherches : pharmacie, banc, boulangerie... Comme dans le cas de l'amateur de journaux ...

### **2.1.2 L'exemple du kiosque à journaux**

Prenons l'exemple du lecteur qui est à la recherche de son journal quotidien dans un quartier parisien qu'il ne connaît pas. Il déambulera de préférence sur des boulevards ou le long d'axes passants, en espérant trouver une place publique, un lieu dégagé peut-être proche d'une bouche de métro ou d'une activité collective attirant les promeneurs, comme un square, des magasins d'alimentation ou tout autre boutique populaire. Il sait, étant habitué aux rues de Paris, que c'est dans des espaces de ce type que sera installé ce dont il a besoin à ce moment précis : le kiosque à journaux. En effet, chaque type d'objet qui habite les rues est implanté spatialement selon des codes urbanistiques que le passant reconnaît, souvent de manière implicite. Il identifie chaque typologie d'espace au type de mobilier et d'aménagement qui lui correspond. Nous en avons parlé plus haut dans le paragraphe sur les aménagements<sup>59</sup>.

Ce piéton lancera son regard au loin, si sa vision le lui permet et s'il a coutume de porter la tête haute. Un autre, qui a tendance à regarder ses pieds en marchant, devra lever la tête en alternance pour observer le paysage à la rencontre duquel il s'avance. Il tentera de repérer les signes avant-coureurs d'un tel espace : arbres, changement de direction ou élargissement du trottoir, signalétique d'une bouche de métro sont autant d'indices visuels prémonitoires<sup>60</sup>. L'expert connaît intuitivement les codes des aménageurs, même si, souvent, il n'est pas capable de verbaliser les grands principes et directives spécifiques de la ville dans laquelle il déambule fréquemment. L'habitude de marcher dans des lieux similaires a exercé son regard et il peut identifier, en un « clin d'œil » et de manière intuitive, la qualité ou les fonctionnalités des espaces qu'il aborde dans sa marche. Et ainsi son intention guide son regard et l'aide à repérer tous les signes explicites et implicites qui habituellement participent

---

<sup>59</sup> Voir 1.5.2.3.

<sup>60</sup> Voir 3.4.2.1.

de la « mise en scène » de l'environnement et de la situation à la recherche desquels il se trouve.

Des kiosques, il y en avait 371 dans les rues de Paris en Juillet 2009<sup>61</sup>, dont seulement 330 utilisés. Au cours de sa marche, il se rapprochera certainement de l'objet recherché. Le moindre signe qui pourrait s'apparenter à un élément de kiosque l'aidera à le reconnaître dès qu'il entrera dans son champ visuel. À Paris, deux modèles principaux co-existent aujourd'hui. Si les formes générales sont les mêmes : un parallépipède rectangle de 5 mètres sur 3 environ, offrant de vastes faces pour l'affichage publicitaire de la presse qui en sont des éléments saillants lorsque le kiosque est ouvert, de nombreux détails les différencient. Le premier modèle, celui qui fut implanté dans les années quatre-vingt, est tout de verre et de métal. Il présente des protubérances en forme de petites pyramides sur les faces latérales, au dos et sur le toit. Le type implanté depuis 2008, et dont les exemplaires se multiplient dès l'année 2009, est inspiré de l'édicule dessiné par l'architecte Gabriel Davioud<sup>62</sup>, collaborateur du Baron Haussmann, de l'aveu même de la société AAP<sup>63</sup>, responsable de la gestion de ce mobilier. En comparaison du kiosque des années quatre-vingt, les signes les plus distinctifs en sont la couleur vert foncé et les éléments décoratifs qui constituent le toit qui le couronne. Son style est aisément reconnaissable comme datant du milieu du dix-neuvième siècle<sup>64</sup> grâce à des décors stylisés qui rappellent la nature, et à l'aspect évoquant l'écorce d'un fruit du petit

---

<sup>61</sup> Selon le rapport Balluteau pour le Ministère de la Culture – Juillet 2009.

<sup>62</sup> Gabriel Davioud (1824-1881) assurera la direction des travaux de tout le Second Empire « où Napoléon entend donner à la capitale une physionomie nouvelle ». Il est responsable de la création des bois de Boulogne et de Vincennes et des mobiliers qui y sont implantés, puis de nombreux squares de la capitale. Et aussi du théâtre du Châtelet et du théâtre lyrique. (Jarassé, 1981).

<sup>63</sup> « La plupart des kiosques relèvent de la gestion d'une société spécialisée, l'AAP (Administration Affichage et Publicité) qui finance la fabrication, l'installation et l'entretien des édifices. Elle n'a pas de responsabilité dans le commerce des journaux qui relève du schéma habituel issu de la Loi Bichet. L'AAP est donc responsable de ce mobilier urbain, mais pas de son contenu presse. Elle commercialise l'affichage apposé au dos des édifices, qui constitue l'essentiel de ses recettes. » Rapport Balluteau du Ministère de la Culture de Juillet 2009. Cette société a obtenu la concession jusqu'en 2015. Son capital est détenu par des sociétés de messageries de presse (NMPP et SAEM Transports Presse), ainsi que par la société Hachette SA (49%).

<sup>64</sup> « La révolution urbaine de la capitale au dix-neuvième siècle, sous la férule énergique du baron Haussmann, va amener les pouvoirs publics à structurer et moderniser la diffusion des journaux et le premier kiosque des "temps modernes" est inauguré en 1857 sur les Grands Boulevards, suivi de 60 autres dans les deux années qui suivent. En 1859, les premiers kiosques sont remplacés par un nouveau modèle en chêne, de forme octogonale, muni d'un dôme en zinc surmonté d'une flèche. » La ressemblance avec les kiosques actuels s'inscrit donc dans une continuité esthétique et historique indéniable.

« Jusqu'alors propriétés de sociétés privées, en 1874 les kiosques sont rétrocédés à la Ville de Paris pour entrer dans le cadre d'une concession. À la fin des années 1880, on compte 340 kiosques parisiens auxquels il faut rajouter une centaine de "baragues" dans les quartiers périphériques. Dans le même temps, les grandes villes françaises comme Marseille et Lyon s'inspirent du modèle parisien et commencent elles aussi à développer leur réseau de kiosques. » voir : <http://www.aap.fr/histo.html>, téléchargé le 9 octobre 2009.

Les premiers kiosques à journaux lumineux sont conçus en 1857 par l'architecte Gabriel Davioud, collaborateur du baron Haussmann in [http://www.egodesign.ca/fr/article.php?article\\_id=390](http://www.egodesign.ca/fr/article.php?article_id=390). Béatrice Méon-Vingtrinier, [http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?liste\\_analyse=687](http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?liste_analyse=687) - (Jarassé, 1981).

dôme arrondi qui le surmonte. Ce style est celui des colonnes Morris qui aujourd'hui sont composées d'un dôme très similaire. On peut penser également à celui de certains lampadaires encore installés dans les rues de Paris qui furent également dessinés par Davioud (Jarassé, 1981) :36, 52.

Que ce soit un bout du toit ou le vantail extérieur où s'affichent la « une » des magazines, ou encore la face arrière, son matériau et/ou sa couleur, un petit élément sera suffisant pour que le piéton l'identifie comme le kiosque en son entier, et dans son invariance. À tel point que, interrogé ensuite sur les aspects précis du bâtiment, il sera sans doute incapable d'en rapporter aucun détail. Il ne pourra en dire ni la couleur précise, ni la forme, ni même l'agencement de l'espace ou les qualités des éclairages. Mais d'un coup d'œil, il aura vu et identifié le bâtiment qu'il cherchait. Il se fera la remarque, peut-être, que ce kiosque est différent de ceux qu'il connaissait dans un « avant » non situé précisément dans le temps. Mais certains indices suffisent à l'identification rapide et le détail importe peu dans cette circonstance. Les signes utiles seront sans doute différents pour chaque piéton, car chacun a une sensibilité personnelle aux divers aspects du même objet pour des raisons qu'il nous faut étudier. À cet instant, notre piéton se dirigera sans aucune hésitation, peut-être même en hâtant le pas, l'esprit soulagé de pouvoir bientôt s'adonner à sa lecture quotidienne : son intention l'a guidé efficacement vers l'objet de son désir.

La notion d'intention appelle invariablement celle de la représentation. Nous avons à plusieurs reprises utilisé ce terme. Il est important de cerner ce concept et de comprendre comment l'utiliser dans le cadre du vécu subjectif de l'observateur.

## **2.2 Perception et représentation**

Plusieurs auteurs de théories sur la perception associent invariablement le terme de perception à celui de représentation. Ils l'utilisent au sens initial de « représentation du monde », image mentale de la chose vue (pour des revues, voir : Bullot, Casati, & Dokic, 2005; Havelange, Lenay & Stewart, 2002; Jacob & Jeannerod, 1999). Si l'on accepte la définition plus précise du terme de représentation comme la « reproduction d'une perception antérieure » (Lalande, 1926 - 2002), on comprend que la perception est première et qu'elle a permis que les sensations physiologiques se soient inscrites dans la mémoire à long terme. Ces sensations perçues seront rappelées sous forme de représentation au moment où l'on sera à la recherche d'un objet similaire à celui vu initialement, dans le « voir pour » par exemple. L'indice, le détail, la forme que l'on remarquera devra correspondre à la représentation que nous nous

sommes faite afin que ce signe puisse guider le regard et le corps - ou la pensée - vers l'objet perçu dans l'instant présent, et qui correspond à la représentation mentale enregistrée.

Représentation et correspondance ne sont pas synonymes. Lorsqu'on emploie le terme de représentation, il s'agit davantage d'image mentale que d'équivalence. La représentation est plus précise que la correspondance. Tel kiosque peut correspondre à l'idée qu'on se fait du lieu où l'on peut acheter des journaux, alors que ce kiosque-ci en est la représentation, l'image mentale du kiosque que je vois habituellement dans Paris et à la recherche duquel je me trouve à ce moment précis.

Il ne s'agit pas de remplacer une perception en train de se faire mais bien d'utiliser cette perception mémorisée, cette représentation, au moment adéquat. Ce serait « l'entité interne, correspondant cognitif individuel des réalités externes expérimentées par un sujet. » (Denis, 2003). Cette définition, qui s'appuie sur la psychologie cognitive, met en avant à la fois le côté individuel de la représentation et l'idée d'un modèle intériorisé de l'environnement et des objets qui l'habitent. Ce processus se produit à l'aide d'informations conservées sous forme réduite et peu précise (ou plus abstraite). La représentation n'a de rôle que lorsqu'elle est activée par la mémoire. Elle est différente pour chaque individu. Elle est personnelle et pourra être actualisée, modifiée au fur et à mesure des changements qui seront opérés dans le modèle perçu : si les modèles du kiosque parisien évoluent, la représentation du kiosque pour l'individu évoluera parallèlement. Comme on l'a vu dans le chapitre précédent, les formes des lieux de vente de journaux des rues de Paris ont en effet récemment changé. La représentation que s'en font les piétons de cette ville évoluera lentement, au rythme où chacun en prendra conscience.

### **2.2.1 Représentation sociale**

Cet exemple précis, lié à l'univers de la rue, permet d'aborder la représentation collective ou sociale : « En réalité la perception résulte d'un long dressage et d'une discipline (sociale) qui ne s'interrompt pas ; comme les choses ne peuvent entrer dans notre esprit et qu'on ne peut expliquer alors la liaison des états de conscience que sont nos souvenirs par les forces et rapports du monde inerte, alors on est bien obligé d'imaginer un principe d'attraction entre les images tel que le principe d'association par contiguïté dans le temps et dans l'espace. ... Tout rappel d'une série de souvenirs qui se rapporte au monde extérieur s'explique donc par les lois de la perception collective. » (Halbwachs, 1997) :86. En effet, l'image du kiosque

évoluera pour tous les Parisiens et tous les utilisateurs d'une époque donnée, si le mobilier de référence change de forme, d'aspect, de couleurs.

On peut envisager que la représentation ne sera pas identique pour tous les individus et que chaque citoyen se constituera une image légèrement différente selon sa sensibilité, son intérêt, ses capacités d'observation plus ou moins développées, sa culture historique et la formation de son regard. Mais, « globalement », la représentation sera similaire puisque fondée sur le même objet perçu au quotidien dont on conserve la structure des objets représentés. En ce sens la représentation est proche du percept dont nous parlions plus haut, mais les deux notions ne sont pas synonymes.

### **2.2.2 Représentation et percept**

Les chercheurs en neurosciences (Koenig in Houdé et al., 2003 :384) parlent de « patrons stockés en mémoire (ou « traces ») [qui] peuvent correspondre aux patrons d'activité neuronale engendrée par les stimuli lors de l'activité perceptive ». Un indice de cette assertion est que le stockage se fait dans « les zones mêmes où l'encodage perceptif du stimulus a lieu » (id.). La rencontre répétée d'un même stimulus en renforce la représentation. Les représentations perceptives ne sont pas de la même nature que les représentations sémantiques qui sont, elles, davantage liées à la mémoire associative et aux mots qui évoquent des pensées ou des images pour le locuteur comme pour le lecteur.

La représentation n'est pas non plus le percept. Si le percept est l'unité de perception constituée de la réunion d'attributs élémentaires comme nous l'avons étudié lors des questions de liages dans les chapitres dédiés à la vision, la représentation est plus riche et plus complexe. Elle est liée à la forme et à l'objet qui est constitué de toutes ses qualités variées : couleurs et nuances, styles et découpes des matières, traitements et aspects de surface, usages et fonctionnalités, pour n'en citer que quelques-unes. Nombreuses sont « les finesses de grain » qui peuvent intégrer la représentation alors que le percept est « nu » et schématique. D'autre part, le percept correspond à la chose effectivement vue, alors que la représentation peut être modifiée par l'imagination et les erreurs de la mémoire. La représentation perceptuelle prend son point de départ, donc et en principe, dans le monde perçu. Elle renvoie à lui, mais elle n'en est pas l'image fidèle. Ainsi la représentation n'est pas obligatoirement plus pauvre en propriétés ou en informations que la perception puisqu'elle peut être enrichie par l'imagination. Elle est différente bien qu'ayant la même source. Elle pourra aussi être

différente de l'objet de référence, ou fausse, mais elle n'en est pas moins une représentation même si les informations fournies ne sont pas exactes.

Restons dans le domaine de la perception du mobilier urbain des rues de Paris pour envisager que la représentation soit provoquée par tout autre chose que la perception. Il s'agira cependant d'une représentation perceptuelle. Prenons l'exemple d'un promeneur qui aurait conçu une représentation mentale et visuelle d'un kiosque à journaux inconnu de lui dans la réalité, à partir d'une description verbale qu'un ami lui aura faite ou bien à la lecture d'un livre. Une représentation visuelle peut également naître à la perception d'une image, que ce soit un tableau vu dans un musée, l'illustration d'un livre ou d'un magazine ou encore lors d'une émission de télévision. Les mots comme les images planes (à deux dimensions) peuvent ainsi engendrer des représentations qui paraissent abstraitement (virtuellement) en volume, à trois dimensions, et qui seront, face à la réalité de la rue et du véritable objet, comparées à des objets en trois dimensions. La perception, qui est en principe première et précède l'acte de se représenter, peut être enrichie, ou appauvrie au contraire, lorsqu'elle se transforme en représentation mentale. Mais cette image mentale demeure un objet et non un simple signe ou un symbole, alors que pour les linguistes une représentation dans le domaine du langage est un signe (Fortis, 2003).

On verra plus loin comment et pourquoi Gibson s'oppose à la notion de représentation. Il semble pourtant que, chez de nombreuses personnes, des représentations se forment fréquemment et soient rappelées à l'esprit et/ou verbalisées à l'occasion de réflexion ou de conversation, pour étayer et enrichir la perception présente et/ou l'absence d'exemples immédiatement perceptibles. Du moins est-ce l'expérience que nous avons constatée dans les promenades commentées. Nous rapportons de nombreux exemples où les promeneurs parlent d'objets qu'ils n'ont pas devant les yeux et sur lesquels ils sont capables de faire de nombreuses variations et citations, en rapport avec l'objet tel qu'il est « en réalité ». C'est le travail de l'imagination de JCD par exemple lorsqu'il évoque le tram de Montpellier et qu'il compare les ambiances de Paris et de sa ville d'adoption<sup>65</sup>.

Nous retiendrons que la représentation est une image mentale qui est différente de l'objet du monde visible qu'elle représente. Elle peut être plus ou moins précise selon que la mémoire, l'imagination, les connaissances et les images enregistrées séparément ont agrémenté, orné ou déparé la perception initiale. Approfondissons la notion d'imagination.

---

<sup>65</sup> Voir 5.2.6.

### 2.2.3 Représentation et imagination

L'imagination est une faculté de l'esprit. L'image est à la racine de l'imagination qui serait « soit la simple reproduction des sensations en l'absence des objets qui les ont provoquées, soit des créations libres dans notre fantaisie » (Bernis, 1954) :5. Le premier sens correspond à ce que nous avons appelé la représentation plus haut. Nous retiendrons le deuxième sens comprenant que chacun est doté d'imagination et peut l'utiliser plus ou moins fréquemment ou intensément dans la vie courante. On peut reprendre l'expression conclusive de cette auteure à notre compte : « L'imagination est la fonction mentale dans sa totalité orientée vers le possible » (id. :89).

#### 2.2.3.1 Imagination et perception : le « voir en »

L'imagination est importante à ce point de notre étude pour son lien étroit avec le sensible d'une part, et avec le possible d'autre part. Le sujet, à l'aide de son imagination, inventera (imaginera) des situations ou des objets non existants mais qu'il souhaiterait voir ou appréhender dans la situation présente. Le mobilier qui est sous ses yeux ne lui suffit pas ou ne le satisfait pas pleinement. Il se prend alors à construire une autre réalité, la sienne, en imagination, réalité qui correspond mieux à sa sensibilité, à ses goûts, à ses attentes, à ses désirs : nous sommes déjà dans l'esthétique que nous développons plus bas.

Nous avons constaté, dans les promenades commentées que nous avons réalisées, que le voir direct est très fréquemment appuyé par un « voir en » - en se souvenant, en s'étonnant, en comparant, en apprenant, en imaginant. Ce voir dénote une activité cognitive descendante profonde. Alain Berthoz<sup>66</sup> montre que le noyau précunéus est activé dans la plupart des tâches de ce type et serait « l'œil de l'esprit » (*mind's eye*) : l'attention a été attirée par un détail, par une nécessité, par le questionnement de l'enquêteur, et le regard est alors soutenu par une activité mentale abstraite qui permet de comprendre et d'analyser pour exprimer - puisque telle est la finalité de notre promenade.

Par exemple, l'étonnement a été fréquent, on s'en souvient<sup>67</sup>, quand le regard se posait sur les palmiers qui avaient été installés presque furtivement au cours d'une nuit de la fin août sur la

---

<sup>66</sup> (Berthoz, 2003b) :117 « Ce noyau serait requis pour l'imagerie consciente visuelle, et serait fondamental pour l'évocation des souvenirs épisodiques impliquant une imagerie visuelle et non pas une imagerie sémantique. Il serait impliqué dans de nombreuses tâches visuo-spatiales : le traitement mental des attributs (caractéristiques visuelles et spatiales des objets) visuo-spatiaux, le traitement de l'attention spatiale lors de l'apprentissage, du rappel (à partir de la mémoire) ou de la reconnaissance de figures géométriques complexes, et enfin lors de l'imagerie visuelle et visuo-spatiale, lorsque nous imaginons des objets ou des lieux. »

<sup>67</sup> Voir plus haut 1.5.2.3.2.

place Léon Blum, après le démontage de l'opération *Paris-Plage*<sup>68</sup>. La surprise et le contraste font écho au non voir décrit plus haut, surprise générée par la nouveauté ou l'incongruité. Une évocation peut s'ensuivre comme le souvenir de vacances récentes en Tunisie sous les palmiers justement. Une image mentale imaginée se forme à partir de la scène visuelle.

Voir ce peut être aussi faire appel à sa mémoire pour comparer les boîtes aux lettres avec celles remarquées à Londres ; ou encore, à la vue du banc urbain se représenter mentalement les bancs tournants en acier qu'on apprécie tant dans le parc de la Villette. Comparer aide à percevoir plus finement tel détail différent ou à éprouver plus ou moins d'appréciation. C'est un travail de l'imagination. Voir engage alors une projection mentale dans le temps ou dans l'espace et permet de s'évader comme CD qui a grandi dans des villes moyennes et est enseignante depuis quatre ans à Paris : « *Ce que j'aime bien à Paris, c'est le métro aérien. Le métro parisien me fait penser à un manège, oui, et les petites roues, tu sais, moi, ça m'évoque un manège, avec les roues...* »

Prenons un autre exemple, celui de la cabine téléphonique qui engagea LB dans des digressions imaginatives.

#### **2.2.3.1.1 L'exemple de la cabine téléphonique**

C'est en 1884<sup>69</sup> que les premières cabines téléphoniques firent leur apparition dans les rues de Paris. « Fin 1885, Paris compte 35 cabines enregistrant chacune une trentaine de communications hebdomadaires »<sup>70</sup>, et, détail intéressant pour le design de produit : « Les premiers téléphones sont horizontaux, obligeant ces messieurs à se pencher en avant au-dessus d'une sorte de pupitre, ce qui a pour effet d'écraser leur haut-de-forme contre l'habitacle. L'ingénieur Clément Ader, l'inventeur de l'avion, qui travaille alors à la Société générale des téléphones, met donc au point un téléphone mural vertical<sup>71</sup>. » C'est dans les années 1970 que les cabines téléphoniques se sont multipliées en France, grâce à un système de paiement automatique. La cabine a ainsi pu sortir du bureau de poste et être utilisée de jour comme de nuit.

---

<sup>68</sup> « Grande manifestation populaire parisienne qui réaffirme son engagement dans une démarche collective » selon le Maire de Paris, Paris-Plage est une animation estivale installée depuis 2002 sur les berges de la Seine qui offre différentes activités de type balnéaire aux Parisiens pendant plusieurs semaines des mois de juillet et août. <http://www.paris.fr/portail/ete2009/>.

<sup>69</sup> D'après Gilles Klein, le 8 août 2006 sur *News.fr* consulté le 12 novembre 2009 sur <http://www.zdnet.fr/actualites/internet/0,39020774,39362570,00.htm>.

<sup>70</sup> Cécile Ducourtieux, *Le Monde* daté du 24.05.09

<sup>71</sup> id.



Il en existe aujourd'hui plusieurs modèles : « Le fameux modèle dit 'de Paris', y est sur-représenté : cage en verre et alu au look inchangé depuis les années 1980, avec son odeur caractéristique de 'chaud' et de tabac... »<sup>72</sup>. C'est le plus fréquent sur le parcours que nous avons établi. Si le premier modèle conçu en 1881 à l'occasion de l'Exposition Internationale d'Électricité de Paris a été comparé à un « confessionnal »<sup>73</sup>, aucune intimité n'est aujourd'hui possible dans ces petits édifices entièrement transparents. La cabine est parfois accolée aux abris d'autobus, ou combinée en deux ou trois unités. Le plan n'est pas exactement carré, un des angles n'est pas droit, ce qui permet à trois cabines accolées de s'intégrer dans un carré. La partie supérieure qui forme le toit est en métal plié. Elle est légèrement plus large que la cabine elle-même pour des raisons de protection, sans doute.

Le téléphone proprement dit est fixé sur la paroi opposée à la porte également en verre qu'il faut pousser en posant sa main sur l'ancien logo de France Télécom, le responsable de l'installation et la maintenance, maintenance qui n'est pas très rigoureuse. En effet, nombreuses sont les cabines qui sont détériorées, auxquelles il manque une porte, ou dont les tablettes sont cassées. Le règlement de la communication se fait par carte et il est désormais possible de s'y faire appeler par un correspondant à qui on communique le numéro affiché sur le panneau apposé à cet effet.

Ces cabines sont de moins en moins utilisées pour la communication. Elles se transforment parfois en abri temporaire lors d'un orage, ou de secours pour les personnes sans domicile. De nombreux vols de l'argent amassé dans les machines dans les années 1980 et une célèbre grève des préleveurs de fonds qui bloqua tous les téléphones publics de Paris, entraînèrent la fin du règlement des communications à l'aide de pièces de monnaie. Le paiement par carte prépayée ou carte bancaire est aujourd'hui la norme. Mais les téléphones portables individuels ont fortement réduit l'utilisation de ces lieux de service public qui continuent d'être utilisés soit par les personnes peu équipées, soit par ceux qui appellent des destinations moins onéreuses par ce moyen que par les autres systèmes proposés, soit par celles qui souhaitent conserver leur anonymat.

Ces « publiphones » participent du « service universel » qui garantit la possibilité de communiquer à tous les citoyens, où qu'ils soient sur le territoire. Tout village doit donc en être équipé. Il y aurait aujourd'hui 152 000 cabines en France métropolitaine. Pourtant 60% des cabines ont disparu depuis 1997 et seuls 22 techniciens en assurent la maintenance

---

<sup>72</sup> id.

<sup>73</sup> id.

technique. Bien des détails ne sont jamais remis en état car ne faisant pas partie des problèmes signalés, ce qui explique l'aspect abandonné de cet objet un peu insolite sur les trottoirs de la capitale.

LB, la trentaine dynamique, marche le regard porté haut et au loin. Elle commente après avoir dépassé d'au moins six pas l'objet en question :

*« On pourrait pas avoir de belles cabines téléphoniques comme à Londres ? Rouges ou vertes ? Je suis jamais allée à Londres mais je me dis que si j'y vais j'aimerais bien ... entrer dedans. J'aimerais bien m'en servir en tout cas ! (Durant ces quelques secondes pendant lesquelles elle parle de cabine téléphonique, son regard se porte sur tous les garages à vélo sur ce trottoir et celui d'en face). Ça me donnerait envie... de téléphoner, de rentrer dedans. Alors qu'à Paris pas du tout. Elles sont sales ... enfin y'a tout ... .. »*

La simple vue d'une cabine un peu déglinguée emporte LB de l'autre côté de la Manche et lui permet de pénétrer dans des petites constructions qu'elle ne connaît que par image. Elle se projette dans une situation qu'elle n'a jamais vécue mais qu'elle souhaiterait entreprendre<sup>74</sup>. Et surtout, elle évoque l'aspect global de la cabine britannique qu'elle apprécie et qui provoque chez elle un réel plaisir sensible. Cet objet est pour elle un signe clair d'une fonction, et surtout, pour cette Française, c'est le symbole d'un lieu inconnu et rêvé, imaginé et envié. La forme et la couleur de l'édicule londonien sont typiques de cette ville et l'objet serait sans doute incongru dans les rues de Paris qui a choisi depuis plus d'un siècle des formes et des couleurs fort différentes pour son mobilier urbain. On voit bien ici comment LB, à partir d'une image mentale, d'une représentation forgée par des copies en deux dimensions d'un original, vues dans un livre, un film ou à la télévision, construit en imagination une scène et une comparaison. Cette imagination est du domaine du sensible et dénote une appréciation. Elle modifie son regard qui est porté dans l'instant sur un autre objet, similaire dans sa fonction mais si différent dans son aspect.

---

<sup>74</sup> Pour la « petite histoire », quelques jours plus tard, je recevais un email de LB avec des photos d'elle dans une cabine londonienne suite à son très récent voyage : son souhait s'était réalisé, et la promenade que je lui ai proposée a eu un impact sur sa perception, a influencé la sélection de son regard, sans doute. Voir 6.1.4.2.

### 2.2.3.1.2 Imagination par le regard de l'autre

C'est dans cette catégorie d'abstraction que se situe également le voir par le regard de l'autre qui pourrait nous épier dans la cabine téléphonique ou lors de notre sortie des toilettes publiques. Parfois le piéton se pense regardé par autrui et agira en conséquence. Son imagination modifiera son regard et son attitude. Parfois, au contraire, il voudra se protéger du regard et aimerait - imaginerait - des lieux plus intimes, comme des cabines téléphoniques moins transparentes : comme le commente FP :

*« ça c'est un élément de mobilier urbain qui tend à disparaître vraiment avec le fait que tout le monde ait un téléphone sur soi mais c'est un élément très important, c'est un élément très paradoxal parce que, à la fois c'est un élément transparent et en même temps c'est censé être intime. »*

Ou JCD qui fait une remarque analogue :

*« tu vois, les cabines téléphoniques, ça a besoin d'être relooké. Ces panneaux en verre (pointe de la main) ça pourrait être fermé à moitié. Je trouve que c'est désagréable que les gens te voient, à moitié opaque, quelque chose où, quand tu téléphones, c'est assez intime. »*

Pour insister sur l'œil de l'autre qui nous épie, il faut anticiper sur les toilettes dont on parle dans quelques paragraphes plus bas avec KU, de culture japonaise, comme exemple du rôle de la psychologie dans la perception. On assistera au déploiement de son imagination apeurée à la vue des toilettes publiques dans un espace déversant des douches froides, *« et on sera envahi et même si on tape, personne ne va entendre ... »*. Mais ce qui la gêne le plus, elle l'exprime clairement en comparant, par l'imagination encore, l'emplacement habituel des toilettes publiques dans son pays le Japon :

*« Et au Japon, tout est gratuit, à Tokyo, sauf que c'est dans l'enceinte des transports en commun. C'est pas vraiment une borne, enfin un espace qui est posé en plein milieu de la rue. Parce que ce qui est gênant c'est que tout le monde va regarder, ah, y'a telle personne qui va entrer ... voilà ... dans les toilettes (rires) »*

Les toilettes font partie de l'espace personnel et intime. L'émotion forte de KU est à l'origine de son emballement imaginatif et de son dégoût esthétique sur lequel nous revenons plus bas. Les concepts de représentation et d'imagination impliquent aussi celui de leur conscience par l'individu qui en fait l'expérience. Revenons à cette notion de conscience, à l'appui de la philosophie et plus précisément de la Phénoménologie.

### **2.3 Perception et conscience de**

*« Parfois se forme un nouveau nœud de significations : nos mouvements anciens s'intègrent à une nouvelle entité motrice, les premières données de la vue à une nouvelle entité sensorielle, nos pouvoirs naturels rejoignent soudain une signification plus riche qui n'était jusque-là qu'indiquée dans notre champ perceptif ou pratique, ne s'annonçait dans notre expérience que par un certain manque, et dont l'avènement réorganise soudain notre équilibre et comble notre attente aveugle. »*

*(M. Merleau-Ponty, 1945) :190.*

*« La lumière venant de la toile vers celui qui regarde, l'espace de la toile ne se trouve plus sur la toile ni au-delà, mais devant elle. Et le spectateur se trouve physiquement dans cet espace [...] Si le regardeur se déplace, les reflets changent, la vue de la toile en est modifiée. Elle n'existe sous cet aspect qu'au moment même du regard qu'on lui porte [...] Ce qui importe c'est la nature de l'émotion éprouvée et l'action d'une œuvre sur le champ mental du regardeur. Si on change, il y a dissolution de la première vision, effacement, apparition d'une autre ; la toile est présente dans l'instant où elle est vue, elle n'est pas à distance dans le temps »*

*Pierre Soulages, entretien avec Serge Lemoine, 21 juillet 2004, et texte repris sur les murs de l'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, 14 octobre 2009 - 8 mars 2010*

La question de la perception est étudiée par les philosophes depuis l'Antiquité. Elle a été l'objet de maints textes et débats. Nous ne retenons ici, comme nous l'avons établi d'entrée, que ceux qui mènent à la croisée de notre problématique sur la perception des objets quotidiens et de son aspect pragmatique. Nous cherchons, dans le cadre de ce travail, à être à

l'écoute de la perception et non à la classer dans une catégorie, qu'elle soit l'intellection de Locke ou les qualités sensibles de Descartes<sup>75</sup>.

Nous avons compris dans les premières pages que la perception offre le double intérêt – ou la double difficulté – d'être indissociable à la fois de celui qui perçoit et de la chose perçue. Avec les notions d'intention et de représentation dans les deux chapitres précédents, nous sommes entrés dans la subjectivité de l'être qui perçoit : « Normalement, les choses sont les objets de notre perception visuelle. Percevoir n'est pas simplement avoir des images dans notre champ visuel comme des vignettes dans un album. C'est déployer une activité complexe (oculo-céphalo-somato-motrice) de nature à faire varier ces images et à contrôler leur variation en les enchaînant en séries concordantes, coordonnées à leur tour aux séries parallèles de sensations internes des mouvements corporels qui les animent. Activité qui est l'aspect subjectif du processus par lequel, dans la perception, nous nous donnons activement les choses tout en étant persuadés que ce sont elles qui se donnent et que nous les recevons passivement. » (Petit, 2003) :27

Aborder l'être qui perçoit dans son individualité c'est ainsi s'approcher de la question de la conscience. Lors de l'étude de l'attention, nous avons parlé de la « conscience de » au sens commun de « connaissance immédiate, plus ou moins intuitive, d'une chose à l'intérieur ou à l'extérieur de soi » (Rey & Hordé, 1998). Dans ce chapitre-ci, consacré à celui qui perçoit et non plus aux mécanismes visuels, nous abordons la conscience en tant qu'elle s'attache à la conscience du monde perçu par l'individu. L'observateur déchiffre le monde qui l'entoure et qu'il perçoit comme le sens qu'il donne au monde, c'est le sens objectif, vécu par lui-même, découvert par sa perception (Lyotard, 1954).

Cette notion de conscience dépendant directement de la perception évoque la Phénoménologie, « logique fondamentale qui cherche comment *en fait* il y a de la vérité pour nous » (Lyotard, 1954) :46. Le *fait* de Husserl, c'est l'expérience, la certitude éprouvée par celui qui juge ; c'est ce qui est « *effectivement* vécu » (id.). Toute la difficulté réside dans ce *vécu* qu'il faudra décrire et accepter comme la vérité - ou une vérité pour lui - , comme l'expérience vraie, l'expérience de la conscience. La Phénoménologie se présente comme une « science » capable de réconcilier le moi et le monde, le sujet et l'objet, qui « [...] se détournant de l'emprise du monde, oriente le regard vers les vécus en lesquels se constitue ce

---

<sup>75</sup> Nous nous appuyons sur l'ouvrage de (Barbaras, 2009).

monde, c'est-à-dire vers le champ des phénomènes au sens de la phénoménologie. » (Greisch, 2008).

Pour l'individu, faire une expérience dans le monde c'est être conscient de quelque chose et viser une réalité, sortir de soi-même pour se trouver en présence de l'univers, au sens de tout ce qui n'est pas lui-même. L'appartenance au monde environnant et non à la subjectivité pose le problème de la relation de l'homme (en sa finitude) au monde (dans sa transcendance - qui dépasse l'ordre de la réalité simplement perçue). C'est à ce point que la perception et la conscience doivent être reliées.

### 2.3.1 Vers une phénoménologie de la perception

Si tout objet est objet *pour une conscience*, il faut décrire la manière dont je connais l'objet, ce qu'est l'objet pour moi, comment je le perçois.

Husserl, qui fut l'élève de Brentano dont nous avons évoqué les écrits sur l'intentionnalité, cherche à connaître les conditions réelles de la connaissance concrète. Il s'appuie sur le cadre du *cogito* de Descartes et du sujet absolu qui se suffit à lui-même. Il écrit : « Je découvre [la réalité] comme existant et l'accueille, comme elle se donne à moi également comme existant » (cité in Lyotard, 1954 :18-19). La relation entre la chose et la perception de la chose est imparfaite mais irréductible, puisque la perception est un flux continu que l'on ne peut fixer, qui est déjà passé au moment où on veut le saisir.

On retrouve l'opposition du sujet et de l'objet qui fonde la philosophie classique. Mais dans cette dichotomie, le corps se substitue au sujet. Il est question du « 'corps propre' (corporéité) c'est-à-dire [...] comme part éprouvée de l'extériorité, ou part objectivée de l'intériorité » (Trémolières, 2008). Le second membre de l'opposition, l'objet, représente le monde dont nous parlions plus haut, « c'est-à-dire non pas l'étendue abstraite de la géométrie, mais un lieu habité, vécu. » (id.). C'est donc d'un « être au monde » dont il est question, pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty.

En effet, tout en reprenant les problématiques de Husserl, Merleau-Ponty prend appui sur l'expérience et la sensation première reçue par les sens qui a un « contenu qualitatif singulier » (Barbaras, 2009) :19. Il explique : « entre ma sensation et moi il y a toujours l'épaisseur d'un *acquis originnaire* qui empêche mon expérience d'être claire pour elle-même » (Merleau-Ponty, 1945) :261. Il s'agit moins de dépasser la dualité corps-monde que de décrire ce qu'il appelle « l'entrelacs - le chiasme » : une « dimension » que cherche à traduire les notions de « visible » (de préférence à « monde ») et de « chair » (de préférence à

« corps »), ou encore de « parole », nouveau lieu d'une recherche que son auteur n'a pu continuer (Merleau-Ponty, 1964) puisque le texte « Le Visible et l'Invisible » fut publié après sa mort.

Pour expliquer la vision, dans l'optique phénoménologique qu'il défend, il déclare qu'il y a toujours autour « un horizon de choses non vues ou même non visibles. La vision est une *pensée assujettie à un certain champ* et c'est là ce qu'on appelle un *sens*. » (Merleau-Ponty, 1945) :261. Au centre de la vision, sont le regard et l'homme qui voit, dans l'usage spécifique qu'il fait de ses sens : il faut « regarder pour voir », affirme-t-il en citant Renée Dejean (Merleau-Ponty, 1945) :278. Et aussi : « Il est vrai que le monde est ce que nous voyons, et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir. » (Merleau-Ponty, 1964) :18. Cette expression explicite l'importance du rôle du sujet dans la captation de la scène visuelle.

### **2.3.1.1 « L'Œil et l'Esprit »**

C'est le dernier ouvrage de Merleau-Ponty, « L'œil et l'Esprit » (Merleau-Ponty, 1964) qui semble le mieux enrichir la réflexion que nous menons ici sur la place du sujet piéton en mouvement et en observation dans la ville. En effet dans ce court ouvrage, l'auteur se tourne vers les artistes qui ont probablement nourri ses visites dans les musées et les galeries, dont il a lu les écrits et qu'il a parfois rencontrés : Paul Cézanne, Henri Matisse, Paul Klee, Alberto Giacometti, Auguste Rodin ... On peut noter également que ce texte a été écrit alors qu'il séjournait au milieu des paysages de la Montagne Sainte Victoire que Paul Cézanne avait si longtemps peints, s'acharnant à y découvrir « l'instant du monde ».

Merleau-Ponty tente de comprendre ce lien entre le monde et le corps propre, à la source de tout savoir. Refusant de manipuler les choses comme le fait la science, il veut les habiter maintenant, dans son corps et « sans devoir d'appréciation », afin de trouver le « fondamental » de « toute la culture ». « Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être » (id. :17). Il propose que la perception soit une ouverture sur le monde à partir d'un rayonnement de soi, et non une appropriation de celui-ci. Mais le corps en mobilité à partir duquel s'opère la perception est également lui-même perçu et « fait partie de l'étoffe même du monde ».

Lors de l'étude de la perception pendant la marche, nous avons étudié cet aspect de la perception par le corps et du corps. C'est le phénomène de la proprioception et des différents capteurs liés aux muscles et aux tendons qui permettent de saisir par les sens ce qui est vu. Mais il s'agit également du rôle du mouvement pour comprendre le volume et l'espace. Et

enfin la constatation que la vision du corps propre en train de se mouvoir fait partie intégrale du champ visuel. Ces principes scientifiques de la vision, Merleau-Ponty les découvre pour les intégrer dans sa compréhension du phénomène vécu, de l'expérience ressentie, « l'étincelle du sentant sensible » (id. :21). Le corps doit accueillir ce qui lui est extérieur pour faire « écho » avec ses yeux qui sont les « computeurs du monde » (id. :25). Les yeux ont un don qu'il faut exercer, « apprendre en voyant » [...] « ce qui a été ému par un certain impact au monde » (id. :26).

L'auteur s'appuie sur le « dilemme » de Malebranche : « l'esprit sort par les yeux pour aller se promener dans les choses puisqu'il ne cesse d'ajuster sur elles sa voyance » (id. :28). C'est la voyance, la vision « qui sait tout ». Elle est donnée, nous ne la faisons pas, c'est elle qui nous fait. Il s'oppose en cela, lui aussi, à Descartes qui dans *La Dioptrique* (Descartes, 1953) affirme que la chose, tout comme la vision, appartient à la pensée qui « déchiffre les signes donnés dans le corps » (id :41). Pour Merleau-Ponty au contraire, le phénomène survient avant la pensée, et indépendamment. Il est lié à la présence de celui qui regarde, qui est « englobé » dans l'espace, autour de lui et non seulement devant lui.

Et si, toujours pour Merleau-Ponty, on prend l'exemple de la couleur que l'on voit, il ne s'agit pas de la teinte qui ressemble à la couleur de la nature, mais de celle qui « crée d'elle-même à elle-même des identités, des différences, une texture, une matérialité, un quelque chose... » (id. :67). Cette approche n'est pas sans rappeler la question du liage et des attributs. Nous avons vu<sup>76</sup>, en étudiant le système cérébral dédié à la vision, que chacun de ces aspects (texture, forme, couleur ...), correspond à des séries de neurones différents qui seront reliés les uns aux autres suivant le ou les scénarios possibles. La proposition de Merleau-Ponty ne s'appuie aucunement sur cette approche scientifique bien évidemment, et pourtant elle retrouve la distinction des différents éléments qui constituent la chose vue en attributs, en phénomènes sensibles, « cœur des choses », appréhendés indépendamment.

Et quand il parle du mouvement dans les pages 77 et suivantes, on croirait être dans la rue guettant un piéton aux « attitudes instables en suspens entre un avant et un après », d'un homme « qui enjambe l'espace ». Rodin est son guide ici et son anti-modèle la photographie qui fige le pas, alors que le regard participe du mouvement du corps en train de se faire.

Bien que dans ce court texte l'auteur « entre en peinture », ses conclusions sont très utiles pour notre approche de la perception située. Si la « vision est la rencontre, comme un

---

<sup>76</sup> Voir 1.2.1.3



carrefour, de tous les aspects de l'Être », elle s'impose à soi comme première, avant ce qu'on voit, avant ce qu'on sait voir ou pense voir. Il parle de vision même, de « perception sensible » qui est un rapport immédiat à l'objet ou la scène qui est devant soi à l'instant présent.

### **2.3.1.2 La multiplicité des vécus**

Mais le mystère de la perception n'est pas dévoilé. La chose vue tout entière n'est pas perçue dans son entièreté. Elle « s'esquisse dans une multiplicité de vécus » (Barbaras, 2009) :59, sous de nombreux points de vue, des aspects toujours différents, selon tous les mouvements de mon corps, les changements de lumières, l'évolution des choses et des gens alentour, de mon humeur, et ainsi de suite. Les esquisses sont presque infinies ! L'objet est, sans exister : c'est le vécu qui le fait vivre par des affleurements successifs et progressifs. Posséder visuellement la chose vue, est-ce possible ? Si Husserl « organise [...] une cohabitation de l'empirisme et de l'intellectualisme plutôt qu'il ne les dépasse vraiment » (Barbaras, 2009) :72, et ne peut pas faire aboutir la rencontre du perçu et du percevant par la perception qui reste une « connaissance objective s'appuyant sur des sensations » (id :75), Maurice Merleau-Ponty a pu pousser la démarche jusqu'à ce qu'il appelle l'Être : « Je glisse du subjectif à l'Être », écrit-il dans une note de novembre 1959 (Merleau-Ponty, 1964) :267. Tel aspect apparaît comme un certain mode de rencontre avec le monde, une certaine manière d'être du monde, quel que soit le domaine du sensible : la vue, le toucher, le ressenti, l'ouïe ... La dynamique du mouvement de l'être vivant permet une phénoménologie active. On en revient à l'expérience dont nous sommes partis, l'expérience globale de la perception du monde, dans laquelle se situent objets et choses qui le composent. L'être est intrinsèquement sensible, et même s'il n'est pas possible de voir le sensible, c'est lui qui rend le phénomène de la perception réel et vécu. C'est donc le sensible et non la subjectivité qui sous-tend, pour la Phénoménologie, la perception et l'appréhension du monde : « la perception n'est pas un certain rapport d'un sujet à l'être mais ce que l'être exige, la vie qu'il attend de nous, afin d'être » (Barbaras, 2009) :106.

La proposition de Merleau-Ponty est de se former au contact de la perception, de penser selon la perception et non pas de penser pouvoir posséder le monde par la vision. Le mouvement entre le monde et le percevant est incessant, en soi comme au-dehors de soi. On pourrait dire avec Gilbert Simondon que Merleau-Ponty recherche « cette compréhension de l'activité perceptive comme une fonction d'ensemble qui s'intègre elle-même dans une existence du

sujet inséré dans le monde » (Simondon, 2006) :96. Cette approche n'exclut ni le sujet en rapport avec ses conditions sociales ni sa situation psychologique.

Tentons de voir si l'approche que propose Merleau-Ponty peut enrichir l'étude de la perception du promeneur dans la rue de Paris. Avant de se lancer dans cet exercice, il faut faire un tour plus complet de l'observateur, et examiner comment l'être individuel dans sa personnalité, celui qui vit en société et qui a un passé, va influencer, modifier et enrichir sa perception. La Phénoménologie est une philosophie du concret qui n'hésitera pas à s'emparer des données psychologiques, sociologiques ou historiques pour s'éclairer elle-même.

### **2.3.2 Perception et psychologie de celui qui regarde**

Il ne s'agit pas de prétendre devenir psychologue ou de faire le tour de la question psychologique. Nous ne voulons pas non plus établir une psychologie du piéton urbain. La psychologie est la science qui permet de comprendre les différents comportements et états mentaux. C'est en cela qu'elle peut enrichir notre étude. Notre question est la suivante : comment le monde psychologique de celui qui regarde peut-il influencer sa perception ?

La Phénoménologie, on le sait, s'intéresse à l'existant et au monde qui l'entoure - et non pas à l'intériorité opposée à l'extériorité du moi - puisque c'est dans le monde que « [l'individu] se connaît » (Merleau-Ponty, 1945) :11. L'homme est engagé dans des situations, des vécus, la psychologie doit ainsi être « à la première personne », à l'opposé de la science qui agit avec le recul et l'objectivité de la troisième personne.

En parlant d'un morceau de tissu, Merleau-Ponty déclare : « C'est par mon surgissement dans le monde que l'étoffe a un sens. [...] Ce qui suppose encore un point de départ et un point d'arrivée, une visée, un point de vue. » id. :493. Nous retrouvons l'intention du sujet, « un sujet qui n'est rien que projet du monde, et le sujet est inséparable du monde, mais d'un monde qu'il projette en lui-même » (id.). Le vécu advient dans une dynamique physiologique du comportement dont on tentera d'expliquer la cause, en dépassant l'alternative objectif/subjectif : « le psychologue voit toujours la conscience comme placée dans un corps au milieu du monde, pour lui la série stimulus-impression-perception est une suite d'événements à l'issue desquels la perception commence » id. :29 note 1. Il continue : « La seule méthode possible est de suivre, dans son développement scientifique, l'explication causale pour en préciser le sens et la mettre à sa vraie place dans l'ensemble de la vérité ». Si l'on parle de relation du voyant au monde, c'est cette relation qu'il convient de définir et

d'analyser. Toute la psychologie réside dans cet interstice. Analyse causale et intentionnalité devront être considérées conjointement.

Tentons d'appliquer cette analyse à l'état psychologique d'une personne qui perçoit dans la rue un objet qui déclenche en elle un trouble et un désarroi profonds.

### 2.3.2.1 L'exemple des toilettes publiques et de la peur

*« Parente pauvre de la musique militaire, femme répudiée du kiosque à journaux, la vespasienne est le confessionnal du libre-penseur  
Léon-Paul Fargue, Le piéton de Paris, 1932<sup>77</sup> :247*

KU est japonaise, elle vit majoritairement à Paris depuis l'enfance. Elle se dit très familière des rues dans lesquelles elle déambule fréquemment avec plaisir. Pourtant la simple vue des *Sanisettes*<sup>78</sup> déclenche chez elle une peur incontrôlable. C'est une situation qui relève très probablement de la psychologie personnelle de cette personne. Pour la comprendre il est nécessaire à la fois de contextualiser cette peur dans la situation précise de la perception des toilettes publiques, d'étudier le mobilier dont il est question - et qui est à l'origine de cette réaction, et enfin de savoir ce qu'est la peur et ce qu'elle signifie, avec le recul de l'objectivité et de la science psychologique. Écoutons ce qu'elle s'exprime dès qu'elle aperçoit l'objet en question lors d'une promenade commentée. Nous reproduisons ici la séquence qui dura plusieurs minutes :

*« Ah oui, les toilettes publiques par exemple, que moi je trouve immondes. Et vraiment, en tant que femme je pense que ça me fait vraiment peur, rien qu'à voir cet espèce de bunker qui est posé ... Je sais pas j'ai une image ... J'ai déjà quand même emprunté, en cas d'urgence, mais déjà ça me fait terriblement peur. Parce qu'on a l'impression qu'on va se faire enfermer et qu'une fois que ça se ferme que voilà on peut plus ... on va plus pouvoir sortir, et que l'eau sera comme une cabine de douche on sera vraiment envahi et que même si on tape, personne ne va entendre. C'est vrai qu'il y a un côté ... je sais pas, enfin c'est ... pour les hommes peut-être, mais pour les femmes j'ai l'impression que c'est un élément qui me fait très peur. Et je pense que*

---

<sup>77</sup> Paris, Gallimard, l'Imaginaire.

<sup>78</sup> Toilettes publiques désormais gratuites à entretien automatique installées pour la première fois à Paris en 1980 par la société JC Decaux pour remplacer les anciennes vespasiennes obsolètes et malodorantes. Wikipédia <http://fr.wikipedia.org/wiki/Sanisette> du 27 août 2009. « *Sanisette* » est une marque déposée par JC Decaux. Voir plus bas au sujet du cahier des charges 3.2.2.2.

*c'est devenu gratuit. Oui, c'est gratuit (elle regarde sur le toit), mais ... bon ... c'est vrai qu'à Paris, on n'en voit pas beaucoup des toilettes publiques. Au Japon, c'est souvent associé à la station, donc il y a toujours quelqu'un qui peut surveiller, oui, oui. Si on était à l'intérieur de la RATP, mais je pense qu'on n'a pas la place, mais à Havre Caumartin, ou à une autre station, il y a une toilette publique, mais payante, oui. Et au Japon, tout est gratuit, à Tokyo, sauf que c'est dans l'enceinte des transports en commun. C'est pas vraiment une borne, enfin un espace qui est posé en plein milieu de la rue. Parce que ce qui est gênant c'est que tout le monde va regarder, ah, y'a telle personne qui va entrer ... voilà ... dans les toilettes (rires) »*

Pour rester fidèle à ce que nous venons d'énoncer et aux textes de Merleau-Ponty, nous conservons l'extrait du discours de la promeneuse dans son intégralité. Il s'agit bien d'une suite d'événements « stimulus-impression-perception ». Le stimulus est l'édicule qui est devant les yeux de KU et qui frappe son regard. L'impression est la réaction que ce stimulus provoque en elle, et la perception est le résultat qui se produit dans son être et cette peur exprimée avec tant de force et d'insistance.

Les toilettes qui sont la raison de cet effet sont installées dans un petit bâtiment posé habituellement sur des parties de trottoir plus larges et offrant des possibilités de circulation piétonnes plus aisées que de coutume : une petite place ou un angle vaste où plusieurs rues se rejoignent, par exemple. Cette maisonnette dans le modèle dont il est question dans cette intrigue<sup>79</sup> est de couleur marron foncé et offre quatre faces aveugles aux angles arrondis. La porte coulissante située à l'un des angles est en métal légèrement brillant. Elle est en retrait par rapport à la façade et son procédé d'ouverture n'est pas visible. Il n'est pas évident de comprendre, par la seule vision de l'objet « inanimé », comment l'utilisateur parviendra à pénétrer dans cet espace apparemment si parfaitement hermétique et dont on ne voit rien de l'intérieur depuis l'extérieur. Il existe comme un mystère et qui engage une question complémentaire : lorsqu'on sera à l'intérieur comment la porte se refermera-t-elle puis s'ouvrira-t-elle pour la sortie ? Quelques effets de surface animent les murs de rainures formées dans le béton qui en est le matériau principal. Plusieurs informations sont affichées

---

<sup>79</sup> La mairie de Paris a signé un nouveau contrat avec la société JC Decaux pour l'installation à partir du mois de mars 2009 de 400 toilettes publiques conçues par le designer Patrick Jouin. Ce nouveau modèle, dans le « style » du Vélib', est respectueux des contraintes actuelles de respect de l'environnement et de l'accès aux personnes handicapées. Voir le catalogue de l'exposition « Patrick Jouin, la substance du design », Paris, Centre Pompidou du 15 février au 24 mai 2010.

sur la face la plus visible par les marcheurs. On peut apprendre ainsi sommairement le mode d'emploi : appuyer sur un bouton si le voyant est vert, ou bien attendre si ce voyant est rouge, ou encore passer son chemin si le mécanisme est en panne. L'ensemble du bâtiment se présente sous un aspect austère et « ringard » pour citer d'autres promeneurs, peu compréhensible a priori. De nombreux citadins le comparent d'ailleurs communément à un « blockhaus », sans doute pour son apparence massive et son matériau de ciment, détails qui font penser aux bâtiments que les Allemands construisirent le long des côtes normandes et bretonnes pendant la dernière guerre mondiale. Mais les Parisiens s'y sont habitués car les *Sanisettes* sont apparues depuis les années 80. Une personne non avertie de ce type d'objet aurait toutefois quelques difficultés à en identifier l'usage et la raison d'être. En terme de signalétique, un panneau fixé sur le toit indique que ce sont des toilettes - et qu'elles sont gratuites<sup>80</sup> -, et une étiquette sur la porte coulissante affiche le logotype habituel de ce type d'espace. On peut y noter que ces lieux d'aisance sont destinés à la fois aux hommes et aux femmes, contrairement à la séparation des genres dans de nombreux lieux publics de ce type. Le graphisme soutient la perception de l'objet pour en éviter toute compréhension erronée.

C'est la rencontre de cet objet précis qui déclenche la peur chez KU. Les nombreux autres objets que nous avons croisés pendant les trois quarts d'heure précédents de notre promenade n'avaient nullement entraîné de réactions comparables. Nous pouvons penser qu'une photo ou le même objet apparaissant dans un film n'aurait pas non plus provoqué le même impact sur KU. C'est donc cette situation spécifique qui génère la peur. Comment l'expliquer ?

La promeneuse elle-même en donne certaines explications dans son récit : elle ressent une peur non seulement de rester enfermée, mais aussi de se faire doucher par l'eau froide de la chasse d'eau ! La seule vue de l'objet déclenche cet état intérieur qui semble violent d'après ses dires et l'attitude corporelle que la chercheuse observe à cet instant. Un psychanalyste trouverait sans doute des causes profondes dans l'inconscient de la promeneuse qui exprime elle-même une angoisse féminine d'être prise au piège sans pouvoir appeler de l'aide. Elle ne donne pas d'explication au fait qu'un homme pourrait utiliser ces toilettes plus sereinement : *« pour les hommes peut-être, mais pour les femmes j'ai l'impression que c'est un élément qui me fait très peur »*.

KU fait également référence à son pays d'origine, le Japon, où les toilettes publiques sont nombreuses et toujours surveillées dans un environnement bâti. On comprend que l'ensemble

---

<sup>80</sup> Depuis le 15 février 2006. voir <http://www.paris.pause-pipi.fr/>, consulté le 24 novembre 2009.

de ce qu'elle est sociologiquement et psychologiquement - femme, d'origine japonaise, craintive - participe de sa réaction. Sans doute y a-t-il d'autres raisons qui ne montent pas à sa conscience à ce moment précis ou qui sont moins facilement exprimables, liées à sa vie intime, à sa perception profonde d'elle-même, à des événements passés et douloureux ou à des situations futures qu'elle imagine possiblement menaçantes pour son corps.

On remarquera que sa crainte<sup>81</sup> n'est pas feinte. Elle est même intense et systématique devant cet objet-ci, elle le précise. Sa perception est orientée, non pas par ses intentions, mais davantage par ce qu'elle ressent dans son intériorité profonde et par la représentation qu'elle a construite de cet objet spécifique. Sa personne psychologique est appelée à sa conscience et forge son ressenti : l'objet suscite pour elle, à ce moment précis, la conscience de son angoisse. Le monde lui apparaît alors transformé par son vécu alors que son imagination est sollicitée par son identité psychologique. Son imagination, d'ailleurs, prend le relais de sa vision de la réalité et crée une scène entière qui pourrait être celle d'un film d'horreur. C'est une expérience qu'elle vit à ce moment et dans ce lieu précis, qui se déroule en l'espace de quelques minutes seulement. Une série de phénomènes prennent place dans le vécu de cette personne, phénomènes qui sont le signe d'une signification profonde et intime. Elle-même, en tant que sujet, peut en être l'observatrice. En tant que chercheuse, nous en avons été témoin. Cette scène a enrichi notre compréhension, non pas de la personne elle-même puisque là n'est pas notre interrogation, mais du phénomène de la perception par cette personne-ci dans son être psychologique, devant cet objet précis qu'elle regardait à cet instant donné. On n'en recherchera pas les causes, mais on pourra en étudier les différentes conditions et tous les conditionnements qui modifient le regard. On tentera, alors, éventuellement, d'en trouver des explications.

### **2.3.2.2 L'être psychologique**

Ainsi la psychologie du sujet nous intéressera dans la mesure où elle modifie la manière dont celui-ci perçoit ce qu'il se passe autour de lui – autour d'elle - et les objets en situation dans le paysage urbain. Sans entrer dans une typologie ou un classement des genres, on décèlera ici ou là que cette appréhension du monde est redevable à la curiosité ou au contraire à la morosité d'un individu. L'ouverture aux autres permettra à l'un de remarquer les piétons et d'être attentif à leur façon d'être. Un autre passant davantage tourné vers l'introspection, aura tendance à privilégier les références antérieures ou des événements de sa vie passée. Un

---

<sup>81</sup> La peur est une émotion. Nous y reviendrons dans le chapitre sur l'esthétique.

promeneur plus extraverti ne verra que ce qui est nouveau et s'engagera facilement vers le futur. Autant de caractéristiques psychologiques qui modifient le regard. Il ne faut pas oublier non plus, comme nous venons de le voir, les accidents de la vie, les états mentaux passagers, les humeurs dues aux difficultés rencontrées récemment ... La liste est longue de tous les possibles. Nous en découvrirons lors de l'analyse des promenades commentées. Retenons pour le moment que le regard est également modifié et enrichi par l'être psychologique dans son expérience vécue.

Le piéton a également une histoire, son histoire propre, celle de sa famille, de sa nation, des objets qui l'entourent et des aménagements des rues qu'il traverse quotidiennement. Comment ces aspects influencent-ils sa manière de voir ?

### 2.3.3 Perception et histoire

*« L'histoire est-elle monotone ? Elle devrait l'être. Que ce soit répétition des jours ou des saisons, des guerres ou des révolutions, des catastrophes ou des épidémies, - ses éléments sont toujours semblables et d'une désolante identité. On accorde à la rigueur, il est vrai, que les sujets de ces maux étant renouvelés - ce sont des hommes d'ici ou là, de telle ou telle génération -, on tiendrait là une cause de diversité. Une première vue de l'histoire, surtout annalistique, ne saurait aboutir à rien d'autre qu'au nil novi sub sole, et à la considération de la fatalité. »*

*Raymond Queneau, Une histoire modèle, Paris, Gallimard, 1966, :91.*

L'être qui s'offre au monde a une existence propre et une histoire personnelle. Il a vécu, vit à cet instant et vivra des événements multiples qui ont forgé et forgeront son être, ont orienté et modifieront ses perceptions et son mode de percevoir.

Mais en quoi ce piéton fait-il partie de l'Histoire ? Reprenons avec Lyotard l'exemple de Heidegger à propos du meuble ancien : « Qu'est ce qui est *passé* dans ce meuble ? C'est [...] le « monde » dont il faisait partie » (Lyotard, 1954) :92. Or ce *passé* est présent visuellement aujourd'hui, tout en étant absent puisqu'il n'est plus. La provenance de sa subjectivité a été présente dans le vécu humain qui en a été fait. La conscience de ce meuble est la conscience de son passé, de son histoire dans une série infinie d'événements, dans le flux des instants vécus. Ainsi ce n'est pas l'objet qui est historique, c'est le sujet, dans sa perception, de par même son origine, qui en fait un objet inscrit dans une histoire. Nous nous trouvons devant

une série de vécus (passés, présents et futurs) et de perçus inachevés d'un objet, dont l'unité est toujours en question. Et « dès lors il ne faut pas dire que le temps s'écoule *dans* la conscience, c'est au contraire la conscience qui, à partir de son maintenant, déploie ou constitue le temps » (id :94). Perception et histoire ne sont compatibles que si le sujet percevant en est le point central et si l'on accepte que le passé est celui qui est perçu maintenant dans son expérience sensible.

Voyons si ce concept s'applique à la perception du mobilier urbain. C'est l'exemple du lampadaire qui éclaire les rues de Paris la nuit et qui, le jour, n'est pas toujours invisible.

### **2.3.3.1.1 L'exemple du lampadaire**

JF, la trentaine, a grandi à la campagne puis il a été étudiant à Toulouse. Il est parisien depuis quelques mois seulement. À un moment de la promenade, il fait le commentaire suivant :

*« Ah oui pour les lampadaires, on en a plein et de formes différentes, mais ce qui ne change pas, c'est les couleurs. Tous les poteaux sont de la même couleur. (Il pointe de la main, d'un geste large, à chaque fois : ) Là on en a qui sont plus en vase, là qui sont plus en lanterne : sur la place devant la mairie. Ça fait plus joli, plus Paris, ancien, machin, c'est un style. C'est pas ce que je préfère. Je préfère quand ça éclaire. J'aime bien qu'ils changent aussi. (Se retourne à 180 degrés) C'est marrant sur cette petite place elles sont en soucoupes, enfin en bol, juste devant la mairie elles sont en horloge et là elles sont en boule. Sur le boulevard, pour les voitures peut-être, elles sont plus fortes peut-être je sais pas, il faudrait revenir la nuit quand elles éclairent.*

*Là on a plus le style, je sais pas comment on dirait ça : Renaissance Empire, enfin sous les rois, devant la mairie. Tout ce qui est autour du parc je dirais que c'est années 80, la forme, c'est simple, les rayures du verre, 80, 90, c'est simple, on n'a pas fait dans les choses arrondies, les petits piliers qui s'entrelacent, des machins ... Il est droit, cylindrique, c'est un poteau. Et les autres là, les plus grands, ils sont pas ronds, ils sont polygonaux, les poteaux, et ensuite ce sont des boules, des éclairages en boule avec le support qui est par-dessus et l'éclairage qui est dessous. Alors que ceux-la, les vases sont plus alimentés par le dessous et ils éclairent par en haut. Ici dans le parc on doit avoir une lumière diffuse, d'ambiance un petit peu, et sur les bords, une lumière beaucoup plus dirigée et beaucoup plus là pour avoir moins de problèmes au niveau de la circulation et de la visibilité. Les boules, pareil - années 80, 90. J'aime*



*sans aimer, je sais pas. J'aime les regarder. Est-ce que je mettrais ça à la maison ? Non pas forcément. C'est peut-être celles que je trouve les moins laides, plus simples, ces boules. »*

Cet extrait est riche d'observations et de détails, notamment sur les différentes formes. Nous n'en extrayons tout de suite que les éléments qui explicitent notre questionnement sur les liens entre histoire, mobilier urbain et perception. JF remarque que les lampadaires installés devant la mairie sont différents de ceux installés sur le boulevard voisin. Il suggère que ce modèle-ci est « ancien ». En effet, la conception de certains éclairages de la ville de Paris remonte au dix-neuvième siècle. Ils ont été dessinés à l'époque de Napoléon III par Gabriel Davioud<sup>82</sup>. Un œil exercé décèle aisément que ce luminaire date d'une époque passée de l'histoire de Paris et reconnaît les nombreuses moulures qui décorent le mât. Il verra que les trois lampadaires en verre ont des formes adaptées aux chandelles du temps jadis et aux gestes de l'allumeur de réverbères, formes que les urbanistes contemporains ont conservées en l'état. Bien sûr, c'est maintenant l'énergie électrique qui alimente les ampoules. Elles sont sans doute à basse consommation, comme l'exigeraient les économies d'énergie bien comprises en ce début du vingt et unième siècle. Le passant sera aussi intéressé par les lignes courbes qui relient les trois lanternes et par le soin apporté au dessin de tous les éléments en fer forgé qui constituent la partie supérieure du candélabre.

Se tournant vers les lampadaires du boulevard non loin de là, et qu'il peut embrasser du même regard, JF constate que les modèles plus récents n'offrent pas tant de soin dans les lignes et que les mâts sont droits et sans décor. La chercheuse, qui a des notions en matériaux et dessin industriel, peut commenter que les lanternes plus contemporaines sont dessinées à l'aide de lignes simples et facilement réalisables par une industrie reproductrice de formes selon des lois d'efficacité et d'économie de moyens.

C'est aujourd'hui, en 2008, que le piéton fera ces observations dans l'environnement présent. L'Histoire de ce mobilier, de l'aménagement de la ville de Paris et de la nation française habite l'objet que JF est en train de contempler. Tout ce passé est inscrit dans l'objet sous forme de possibles. Il se manifestera à la conscience de tel piéton pour enrichir son regard et participer à sa perception. L'Histoire de la nation et l'histoire du modèle sont vécues pour cet individu précis. Alors que, pour cet autre piéton, aucune conscience de ce type ne se

---

<sup>82</sup> Pour une biographie de cet architecte, voir le chapitre sur le kiosque à journaux dans le « voir pour » 2.1.2.

manifestera à ce moment-là. Il passera son chemin sans remarquer ces détails. Un troisième, comme JF, en aura une vision tronquée, élaguée par sa mémoire un peu défaillante des cours qu'il a suivis au lycée, il y a plus de dix ans, avec un intérêt forcé et quelque peu superficiel. Nous savons que l'Histoire n'est pas une. Les recherches et les études scientifiques des chercheurs l'enrichissent en permanence. L'étude des textes et des nouvelles sources tout comme les idéologies modifient les compréhensions des faits et des pensées des hommes. L'Histoire, peut-on affirmer, est ainsi différente pour chacun et nouvelle à chaque époque selon l'importance que la société donnera aux événements et aux actes. D'autre part, chacun aura un intérêt plus ou moins grand pour cet aspect du vécu qui l'environne.

La lecture d'un objet quotidien se fera donc selon l'histoire – et l'Histoire – que tel observateur insufflera à l'instant où il projettera son regard et sa conscience sur lui.

### **2.3.3.2 Histoire et apprentissage**

Nous avons parlé plus haut des apprentissages possibles pour l'observateur qui est face à un objet. Nous avons compris qu'il est possible d'apprendre par la vision directe. L'histoire participe des types d'apprentissages. Un piéton averti et instruit reconnaîtra en effet directement certaines des formes comme les courbes dont nous parlions plus haut, ou la lanterne si typique d'un mode d'allumage d'autrefois. Il sera aisé pour ce piéton d'attribuer ces signes spécifiques à des factures et à leur chronologie. S'il connaît déjà l'histoire de France et de Paris, même un tant soit peu, s'il est familier des différents styles décoratifs, il situera aisément ce qui est devant ses yeux dans la ligne des différents modèles qui se sont succédé dans le temps. Il pourra peut-être même dater tel objet avec une précision plus ou moins grande. Ou bien, à l'opposé, dans la mesure où l'objet est tout à fait significatif de son époque, le simple fait de l'observer pourra enseigner à un autre piéton, peut-être moins érudit, que ces formes sont plus anciennes que d'autres. Sa situation dans un espace dédié à un monument sera une indication de l'importance de l'objet, ou une explication pour sa forme différente de ce qui est commun et quotidien. Le plaisir de l'observation pourra l'entraîner dans une bibliothèque ou dans des conversations qui enrichiront alors son savoir avec davantage de précisions et de détails. Comme nous le proposons, cette histoire pénétrera l'observateur par la vision de l'objet porteur de tout son passé. L'enseignement que chacun en tirera dépendra à la fois de ses connaissances acquises, de son intérêt général et aussi, de sa « situation biographique » dans l'instant. Une représentation se forgera alors pour lui, en fonction de son ouverture au monde et de soi, de son être.

Certains mobiliers sont très différents et deviennent ainsi exemplaires, surtout dans les rues de Paris. Pourquoi ? C'est la question du monument, et celle du monument historique.

### 2.3.3.3 Monument et histoire

Le mobilier urbain a-t-il droit au titre de *monument* ? Si oui, dans quelles conditions ? Françoise Choay (Choay, 2009) explique l'origine du mot monument à partir du verbe latin « *monere* », avertir. Ce terme serait comme un raccourci, telle une injonction : « rappelle-toi à la mémoire commune ! ». Le monument a un rôle relatif à la mémoire et est construit à destination d'une communauté humaine bien définie. Les édifices ainsi dénommés sont habituellement des tombeaux, des églises, et les fameux monuments aux morts que l'on trouve dans chaque ville, chaque village français. Ainsi, le monument sert à rappeler à la mémoire commune l'identité du groupe à travers le souvenir de personnages, de la religion ou de tout autre aspect de la société, et ce, à tous les échelons.

C'est « un artefact construit *ex nihilo* dans une communauté humaine à des fins mémorielles » (id.). Le « monument sans qualificatif » comme le définit Alois Riegl (Riegl, 2001) est érigé délibérément, parfois de manière non consciente. Il fait ainsi partie de l'identité et de la culture du groupe au sein duquel il a pris naissance. Le « *monument historique* », au contraire, est une « affaire de savants ». Il est choisi en raison de sa valeur pour l'Histoire et de ce qu'il apporte au savoir. Mais il n'a pas été construit en tant que monument historique. Ce choix des institutions intervient souvent beaucoup plus tard et pour des raisons indépendantes de celles qui ont présidé à son érection.

C'est le cas de quelques mobiliers urbains que l'on trouve dans les rues de Paris : les fontaines Wallace en font partie, tout comme les entrées de métro dessinées par Hector Guimard. Examinons le cas de ces premières, à partir des commentaires d'une promeneuse.

#### 2.3.3.3.1 L'exemple de l'histoire des fontaines Wallace

MC a toujours habité le quartier dans lequel les promenades sont organisées. Elle est à la retraite depuis longtemps maintenant, puisqu'elle a plus de soixante-dix ans. Lorsque nous arrivons près de l'entrée du square de la Roquette, elle fait quelques remarques que voici :

*« Et puis il y a aussi les fontaines Wallace. Mais ça, malheureusement elles ne servent plus, parce que il n'y a plus personne qui vient boire ... moi j'ai connu au début encore avec le gobelet. Y'avait le gobelet sur place donc qui était attaché avec une*

*petite ficelle. Donc c'est un bienfaiteur américain qui nous avait ... il trouvait probablement qu'il n'y avait pas assez d'eau dans Paris alors il nous avait installé ... C'est des puits artésiens, ça. C'est l'eau des puits artésiens. C'est bien de les avoir gardés ! C'est peut-être un peu un côté respect du patrimoine parce que ça sert à rien ! Finalement ça sert à rien, faut bien dire, ça sert plus ... ».*

Ce point de vue de MC est très spécifique. Elle a expliqué auparavant qu'elle s'intéresse à l'histoire de sa ville au point de collectionner des cartes postales anciennes des rues de son quartier, et de consulter des bibliothèques pour élucider telle question qu'elle se pose. Son oeil est donc averti sur l'histoire qu'elle recompose un peu à sa manière. Nous ne nous arrêterons pas tout de suite sur ses propos esthétiques et ses jugements de goût. Ce sera plus bas l'objet de tout un chapitre.<sup>83</sup>. Considérons ici comment l'histoire participe de sa perception.

Reprenons d'abord les faits, comme les historiens les relatent. Sir Richard Wallace, qui avait vécu à Paris pendant les années de la guerre de 1870, le siège de Paris et de la Commune, fit don à la ville de Paris en 1872 de « cinquante fontaines à boire, à établir sur les points les plus utiles, pour permettre aux passants de se désaltérer » (Massounie et al., 1995) :205. Ces fontaines furent parmi les premières à être conçues en tant que mobilier urbain et non pas comme des édifices fixes et intégrés à l'architecture, telles toutes les fontaines installées dans les rues de Paris depuis le Moyen Age. Celles-ci étaient reliées au système d'approvisionnement récent d'une eau abondante et purifiée, dont pouvaient profiter tous les Parisiens, depuis les travaux de Belgrand et du baron Haussmann avec la création du canal de l'Ourcq. En effet, avant cette époque récente, l'eau était rare et putride dans la capitale. Quelques personnes aisées pouvaient se faire livrer ce liquide précieux, alors que la plupart des Parisiens devaient se rendre à des fontaines, véritables monuments qui étaient installés dans tous les quartiers. On en trouve encore quelques exemplaires, comme celle de la rue de la Roquette, en cours de restauration et située non loin de là.

En fait, ce sont 80 fontaines qui furent mises en place à partir de 1872. Puis la ville en installa une trentaine d'autres, à ses frais et à la même période. Dans son testament, Wallace demandait de « les maintenir en nombre et place d'origine » ce qui explique que ces fontaines soient restées implantées dans les mêmes lieux, et qu'elles soient toujours utilisées à ce jour.

---

<sup>83</sup> Voir 5.2.10

Si certaines ont été remplacées ou déplacées, c'est toujours à proximité des lieux initialement choisis, selon les contraintes des nouveaux aménagements urbains. Le modèle est aujourd'hui celui qui avait été initialement conçu. Il est fidèlement reproduit dans des moules conservés par la Ville de Paris (tout comme la RATP a conservé les moules des entrées de métro dessinées par Hector Guimard au début du vingtième siècle). Des trois modèles différents, le plus connu est celui qui se trouve sur le circuit de notre promenade. C'est un petit édifice orné de quatre cariatides en fonte dessinées par le sculpteur nantais Charles-Auguste Lebourg<sup>84</sup>. Les statues soutiennent un dôme « à écailles de dragon, et dont le sommet est orné de petits dauphins aux yeux exorbités » (Massounie et al., 1995). Le socle est également en fonte. Il est décoré de figures aquatiques sur les faces, et géométriques aux angles. La base en béton ou ciment n'a aucun décor. Un gobelet, en effet, était à l'origine relié à la fontaine et permettait à chacun de boire. MC, la promeneuse dont nous venons de lire les commentaires, l'avait utilisé. Elle précise qu'il avait été supprimé pour des raisons d'hygiène – c'est en 1952 que cette décision a été prise !

Ce modèle a été surnommé « le temple des quatre déesses », appellation qui n'a plus cours aujourd'hui à notre connaissance. En 1884, ce mobilier était déjà très apprécié puisqu'un rapport statuait : « Ces fontaines sont aimées du public qui s'y presse constamment ; tous les quartiers en réclament... » id. :206. Mais elles n'ont pas pour seule fonction le plaisir des yeux : « Il y a [...] une question d'hygiène et de moralité. Faire boire de la bonne eau à tout le monde et rendre moins terrible la tentation du mauvais vin, c'est là le double but qu'il faut atteindre » peut-on lire dans *La Revue Politique et Littéraire* du 12 août 1876 (cité in Massounie et al., 1995). La question sociale est abordée, nous la développons quelques lignes plus bas. Aujourd'hui - et nous revenons précisément à notre sujet - ces fontaines sont toujours très appréciées et reconnues comme l'un des symboles du paysage urbain de la ville de Paris. Elles sont ainsi devenues « monument », au sens où nous définissons ce terme ci-dessus. Elles font partie de l'histoire et de l'identité culturelle de la ville. Chacun se l'approprie à sa convenance et selon les circonstances de l'instant. Les cinéastes s'en emparent souvent pour signifier la localisation de telle scène.

Si l'édifice a été conçu pour rendre service aux Parisiens et laisser une trace de leur « généreux bienfaiteur », les services municipaux respectueux, aidés par le testament de

---

<sup>84</sup> Charles-Auguste Lebourg 1829-1906 avait réalisé les bustes de Sir et lady Wallace. Les cariatides furent fondues par Barbezat au val d'Hosne. « À l'époque chacune coûtait six cent soixante quinze francs, la Ville prenant en charge la plomberie intérieure et l'alimentation en eau, y compris la mise en place d'une filtration pour que l'eau soit de bonne qualité » (Massounie, Prévost-Marcilhacy, Rabreau & Andia, 1995) :207.

Wallace, en ont fait, a posteriori, un *monument historique* toujours reconnu et utilisé aujourd'hui. Les fontaines Wallace font partie du patrimoine historique des Parisiens et sans doute des Français.

La promeneuse MC apprécie cette trace de l'histoire et l'affirme haut et fort : « C'est bien de les avoir gardées ! C'est peut-être un peu un côté respect du patrimoine [...] ça fait d'un mobilier urbain d'une certaine époque qu'on sauvegarde. C'est quand même moins laid [...] ». Nous revenons plus loin sur le jugement esthétique que cette appréciation suscite. Nous constatons pour le moment, et dans un premier temps, que son regard se porte sur des détails qu'elle comprend et qu'elle situe dans une histoire plus générale de l'objet, de la vie urbaine et de la nation auxquels elle est rattachée. Son œil, dans le parcours qu'il fait de l'objet à l'occasion de l'enquête de la chercheuse, perçoit des détails nouveaux, il s'enrichit. L'expression orale explicite cette exploration visuelle. Le monument historique participe de la relation entre le sujet et son vécu dans l'instant.

C'est ainsi que nous proposons d'inscrire l'histoire dans la compréhension de la perception des objets quotidiens : il ne s'agit pas de l'histoire du sujet, c'est bien de l'histoire de l'objet dont il est question, mais de l'histoire telle qu'elle est vécue, appréhendée et reçue, comprise, perçue par le sujet.

Il faut continuer d'approfondir les particularités dues à la subjectivité de l'observateur : l'individu participe également à la société. Le contexte social doit être pris en compte dans une étude sur le regard.

#### **2.3.4 Perception et société**

L'être sociologique qu'est le piéton peut porter son regard différemment selon ses origines ou son ancrage dans les différentes communautés sociales dans lesquels il a évolué. La société considérée comme entité a forgé des règles. Elle interagit ainsi sur chaque individu qui y obéit ou les refuse. Turiel, cité par (Granié, 2009a) dans ses travaux sur le développement de la moralité chez les enfants et les adolescents, classe ces règles en quatre domaines. Deux de ces domaines prennent principalement en compte le rapport à autrui, les deux derniers sont centrés sur l'individu :

- « le domaine moral, constitué des actions mettant en cause le bien-être physique et psychologique d'autrui (frapper, voler, se moquer) ;
- le domaine conventionnel, centré sur les comportements assurant la cohésion du groupe et son fonctionnement et soumis à la présence d'une autorité ;

- le domaine prudentiel, centré sur les comportements relatifs à son propre bien-être physique et psychologique (hygiène, protection) ;
- le domaine personnel regroupant les actions laissées au libre choix de chacun (goûts, amis). »

#### **2.3.4.1 Les différentes règles et conventions de la vie citadine**

Considérons tout d'abord les deux premiers domaines, ceux qui ont trait au groupe. Si on adopte les conclusions de l'auteur, la morale garantit et protège contre les actes d'autrui qui pourraient mettre en cause l'intégrité physique de l'individu. Dans la rue, en principe et dans des circonstances normales et habituelles, le piéton ne craint pas d'être ridiculisé ou violenté par un inconnu. Le regard des autres est une garantie en quelque sorte de sa propre protection, à condition qu'il reste ostensiblement visible. Les espaces urbains doivent permettre cette visibilité ; les aménagements et les éclairages participent à éviter la création des recoins et autres lieux aveugles ou obscurs.

C'est sans doute le domaine conventionnel qui est le plus appliqué lorsqu'on est dans la rue. Tout piéton sait, pour l'avoir appris et surtout compris par expérience, que certaines conventions régulent les échanges avec autrui dans l'espace public. L'institution a établi des règles, matérialisées par la surveillance des gardiens de la paix et l'implantation de certains mobiliers comme les panneaux de signalisation et les feux de régulation de la circulation. La compréhension de ces panneaux est indispensable pour circuler, même à pied, dans une ville importante. Bien qu'aucun code du piéton ne soit ni enseigné ni testé, chacun doit comprendre les principaux signes, et y prendre garde en tant qu'être social. L'apprentissage se fait dans la petite enfance, au sein de la famille et à l'école primaire, principalement. Un piéton qui arriverait pour la première fois à l'âge adulte dans une grande ville devrait rapidement s'adapter et identifier les principaux signes et aménagements à respecter, pour évoluer harmonieusement avec les autres et pour sa propre sécurité. D'autres aménagements et mobiliers contraignent la circulation des piétons. Nombreux sont les poteaux, reliés ou non par des chaînes, qui empêchent les traversées dangereuses ou le piétinement des espaces verts. Ce sont des conventions matérialisées.

#### **2.3.4.2 L'exemple des barrières, chaînes et autres interdictions pédestres**

Revenons sur l'exemple des chaînes et des poteaux qui gardent trottoirs et brins d'herbe des rues de Paris. FP, la quarantaine et père célibataire, est journaliste. Il a souvent l'occasion de

voyager à l'étranger. Ici il s'insurge contre la fermeture des espaces verts qu'il oppose à l'ouverture des parcs de Londres :

*« Il y a tout un système de protection des trottoirs qui plus largement se retrouve au niveau des barrières. Je suis toujours étonné dans la ville par le nombre de barrières ou de ... tous les espaces qui sont un peu sympas et qui pourraient être ouverts. Dans une ville comme Londres,[...] tous les parcs sont ouverts, ils sont immenses et ils sont ouverts jour et nuit. Alors j'imagine que ça crée des problèmes aussi, c'est dans les possibilités (rire), mais au moins ils sont toujours accessibles. Dans Paris il n'y a qu'un parc qui soit accessible vingt quatre heures sur vingt quatre, c'est le Champ de Mars et ... le Champ de Mars d'ailleurs beaucoup de jeunes en ont profité toujours [...] ça c'est dommage parce que du coup tous les parcs sympas sont toujours fermés. Et le moindre petit ... bout de ... d'arbre et de ... pelouse et machin, c'est toujours fermé ! jamais ouvert ! »*

Les conventions varient d'une ville à l'autre, d'un contexte social à un autre. La culture de la pelouse collective sur laquelle on marche pieds nus au Royaume-Uni est radicalement différente en effet de l'urbanité monumentale d'une ville comme Paris, qui encercle chacun de ses arbres et protège le moindre de ses jardins. Les grilles et barrières métalliques sont foison de ce côté-ci de la Manche. Sur le parcours commenté que nous avons choisi, nous en comptons plus d'une vingtaine, sans prendre en compte celles destinées spécifiquement aux arbres isolés plantés sur le boulevard Voltaire. Le dessin, la forme, le matériau, les dimensions de toutes ces grilles sont très variés. L'inventivité - mais malheureusement pas la créativité - ne manque pas pour la conception de ces objets qui sont pourtant toujours et invariablement de couleur verte. Il s'agit du vert foncé dit « bouteille » qui se fond avec le feuillage et qui rappelle celui des bancs, des kiosques, des colonnes Morris, bref de la plupart des objets urbains. Sauf le gris des nouveaux garde-fous, installés lors de la réfection de la place Léon Blum en 2007.

Pourquoi l'aménageur parisien insiste-t-il donc tant pour entourer ainsi la verdure ? Que les jardins publics soient gardés et protégés contre les actes malveillants peut expliquer certes qu'on en interdise l'accès la nuit. Les barrières ne sont toutefois pas suffisamment élevées pour en prévenir le franchissement dans la plupart des cas, mais leur simple existence matérialise la preuve de l'infraction éventuelle, et permet à l'autorité de sévir si besoin. Est-ce



là l'explication ? Ce serait un aménagement qui formaliserait une règle sociale du domaine conventionnel. Mais pourquoi encadrer les buissons ? Pourquoi cerner de métal, parfois haut de quelques centimètres seulement, les herbes bien tondues des jardins et plates-bandes ? Est-ce un signe, un repère pour que le piéton identifie aisément l'espace vert, assez rare il faut le dire, dans la capitale ? L'objet cerné, l'herbe, est un objet en soi et n'a pas besoin d'être signalé. Est-ce, comme dans le cas précédent du jardin public, le symbole d'une interdiction de dépasser ? En France, on pense que marcher sur l'herbe la détériore. En Angleterre, au contraire, on piétine le gazon pour lui donner force et vigueur. Les précipitations pluviales ne sont pas non plus les mêmes d'un pays à l'autre certes, et la couleur de l'herbe s'en ressent. Il suffit pour cela de se rendre de Calais à Douvres en été pour constater à quel point là-bas, la verdeur du paysage frappe les yeux. Nous ne connaissons pas la réponse exacte à cette interrogation et à la différence d'aménagement entre les deux pays. Mais nous pouvons certainement en conclure que les coutumes sociales et les conventions ont des conséquences sur la nature et les types de mobiliers qui habitent les villes, d'une société à l'autre.

#### **2.3.4.3 Prudence et conventions du piéton en tant qu'individu social**

Revenons aux quatre domaines de Luriel et examinons maintenant les deux paragraphes qui concernent l'individu. Il s'agit d'abord du domaine qu'il appelle « prudentiel » ; celui qui a trait à la protection individuelle et à la sécurité que le piéton se porte à lui-même.

Les Parisiens n'hésitent pas à transgresser les conventions sociales de la rue. C'est alors la prudence qui est en cause « relative au bien-être physique ». Celui qui traverse la chaussée sans respecter les feux, ou sans emprunter les passages matérialisés pour les piétons, enfreint un règlement en toute connaissance de cause. Il sait, de surcroît, qu'il a peu de chance d'être verbalisé ou réprimandé pour cet acte. Les raisons de cette infraction peuvent être d'ordre psychologique (rébellion, indépendance ...) ou sociologique : appartenance à un groupe, importance d'une image sociale, absence de respect pour les règles établies. Marie-Axelle Granié dans l'article cité plus haut (Granié, 2009a) explique que les règles d'adhésion aux stéréotypes sociaux de sexe favorise l'internalisation de la prise de risque. Un adolescent se reconnaissant des traits de caractères liés aux stéréotypes masculins aura plus tendance à internaliser les actes de transgression des règles, que ce soit un jeune garçon ou une jeune fille. Le piéton joue, à travers un tel acte, un rôle d'exemple pour les autres qui tenteront de l'imiter ou refuseront de copier la transgression. Lors des promenades, nous avons systématiquement interrogé chaque promeneur sur sa manière de traverser les rues. Très rares

sont ceux qui rapportent ne jamais bafouer les règles. Cette habitude à enfreindre le règlement n'est pas universelle, puisqu'il est impensable de traverser les rues ainsi en Suisse ou en Californie, pour citer les pays où nous l'avons tenté. Celui qui le ferait risquerait une contravention, au moins d'être réprimandé ou de devoir affronter des regards très réprobateurs des autres citoyens.

La société, et nous sommes dans le quatrième domaine de Luriel, est le rassemblement d'individus dont chacun diffère au niveau de ses goûts et de ses engagements. Liberté est laissée à toutes les préférences et les idiosyncrasies dans l'espace urbain, à condition que les règles précédentes soient respectées. C'est le domaine plus sensible de l'esthétique auquel nous consacrons un chapitre plus loin.

#### **2.3.4.4 Le phénomène social du piéton urbain**

Ici encore, il ne s'agit donc pas de repenser la sociologie en son entier ou de la définir dans son histoire ou celle des sciences humaines. Notre propos est de comprendre comment la sociologie du piéton peut enrichir ou modifier sa perception de l'objet quotidien. S'il faut aller aux « choses mêmes » pour en comprendre le sens, nous acceptons que tout comportement recèle une signification. Qu'il soit psychologique, social ou historique, nous aborderons le phénomène observé avec la question : que signifie-t-il ? Nous ne voulons pas réduire à ses conditions d'apparition le comportement avec le sens qu'il porte, mais plutôt répondre à cette question essentielle, pour expliquer et faire comprendre. Mais cela n'équivaut pas à dire que toute compréhension est immédiate. Peut-on même comprendre un autre ? Nous nous tournons à nouveau vers le Merleau-Ponty de la « *Phénoménologie de la Perception* ». Si l'on veut établir une étude du social, « champ permanent ou dimension d'existence » (Merleau-Ponty, 1945) :420, la réponse ne peut être que positive. Le social n'est pas un objet et nous ne pouvons nous placer dans « la société comme un objet au milieu d'autres objets ». La société n'est pas non plus en nous comme « objet de pensée ». Nous sommes plutôt en contact avec lui puisque nous sommes en vie : « le social est déjà là quand nous le connaissons ou le jugeons [...]. Avant la prise de conscience, le social existe sourdement et comme sollicitation » (Merleau-Ponty, 1945) :420. « La question est toujours de savoir comment je peux être ouvert à des phénomènes qui me dépassent et qui, cependant, n'existent que dans la mesure où je les reprends et les vis, comment la présence à moi-même [...] qui me définit et conditionne toute présence étrangère est en même temps dé-présentation [...] et me jette hors de moi » id. :422.

Notre héritage social est comme un champ sur lequel nous avons une « ouverture ». Ce n'est pas la survivance d'états antérieurs ni une conscience du passé qui s'est évanouie, mais ces états « existent dans ma vie avant d'apparaître comme objets de mes actes » et « ma vie se précède et se survit toujours ». On parlera davantage d'environnement social. Ce social n'est pas d'abord le mien, c'est le social à plusieurs, « sédimenté », qui a participé à me constituer : mes pensées, mes intentions et mes actions s'y sont forgé et révèlent ce que je suis. Si je suis originaire du social dont je fais partie, les explications que je projette sur les gestes et les conduites de l'autre font partie du réseau de conduite, comme un flux (encore) commun des intentionnalités, cette fois-ci.

Il ne faudrait pas réduire le social au *social-pour-moi* ou *selon-moi*. Le social est saisi comme vécu, et il s'agit de décrire ce vécu correctement « pour en reconstituer le sens ; mais cette description à son tour ne peut se faire que sur la base de données sociologiques, elles-mêmes résultats d'une objectivation préalable du social » (Lyotard, 1954) :84. C'est ce que nous avons tenté de faire à l'aide des distinctions de Luriel. Ainsi, on peut dire que notre regard est façonné par la société dans laquelle nous avons grandi et qui nous entoure, tout comme l'histoire, les lieux et les objets historiques nous ont enrichis.

Dans le cadre de notre étude, nous observerons les attitudes des usagers de la rue et dénoterons les comportements relevant du social, d'expériences apprises ou ancrées dans la société spécifique du promeneur. Nous tenterons d'en comprendre les raisons, et d'en tirer les conséquences utiles à la perception et à la compréhension des objets qui meublent les rues traversées. À titre d'exemple, arrêtons-nous devant un objet à la fois typique car facilement identifié depuis de nombreuses années, et complexe par l'usage qu'en font les citoyens en tant qu'êtres sociaux.

#### **2.3.4.5 L'exemple du Récup'Verre ou « colonne d'apport volontaire du verre »**

La ville de Paris s'enorgueillit d'avoir installé 1050<sup>85</sup> « colonnes à verre » dans les rues de Paris, pour permettre aux Parisiens d'y déposer leurs bouteilles et bocaux vides. Certains immeubles sont également équipés de bennes spécifiques au verre qui sont collectées une fois par semaine. Elles ont un couvercle blanc. La préservation de l'environnement et

---

<sup>85</sup> En 2006, 7 colonnes à verre enterrées ont été mises en place, à titre expérimental, sur les espaces civilisés conçus par la municipalité. Les avantages sont multiples : insonorisation, fréquence de collecte moins importante, etc. Elles sont vidées de une à trois fois par semaine selon leur implantation et vitesse de remplissage. Fin décembre 2005, 60 colonnes du parc ont été équipées en ouvertures surbaissées pour les rendre accessibles aux personnes à mobilité réduite.

particulièrement les questions de recyclage sont un axe de communication privilégié de la nouvelle politique de la ville : « La Mairie de Paris souhaite en ce début d'année, mettre à l'honneur le geste citoyen de tous les Parisiens qui aident au recyclage du verre, et les sensibiliser à l'importance du volontariat et de la spontanéité dans la bataille écologique d'aujourd'hui. » Cette note fut affichée en 2007 sur le site Internet de la municipalité et publiée dans la presse quotidienne. Chaque citoyen était ainsi invité à venir retirer une carafe d'eau (du robinet) fabriquée à partir du verre recyclé qui avait été déposé dans ces fameux sites « d'apport volontaire du verre », matérialisés par les colonnes installées sur la voie publique. Notons au passage le vocabulaire compliqué et peu explicite qui a été fabriqué à l'occasion de ces nouveaux concepts.

Ces colonnes - qui n'ont justement pas la forme de colonnes - sont globalement sphériques, d'une couleur vert « cru », que l'on remarque de loin. Elles sont massives : environ deux mètres de haut et autant de large. Les habitants doivent y porter volontairement leurs récipients vides et les glisser dans l'un des quatre orifices ronds, situés en hauteur et cernés d'un caoutchouc noir. « On » (les services municipaux) dit que ces objets sont « insonorisés à 92% ». Les habitants dont les fenêtres sont situées à proximité peuvent sans doute garantir que le bruit des bouteilles qui chutent au fond de la colonne n'est pas autant étouffé que cela est annoncé. Sans parler du ramassage régulier par les camions automatisés : toutes les bouteilles sont déversées d'un seul coup dans la benne, depuis le Récup'Verre maintenu en équilibre dans les airs. L'opération est certes rapide et le vidage ne prend que quelques secondes, mais des secondes fort sonores. Écoutons un promeneur. FP, qui parlait plus haut des grilles autour des pelouses, et qui commente depuis quinze minutes environ les objets que nous rencontrons, sans jamais négliger d'ajouter une pointe d'humour ou d'impertinence sur son environnement quotidien. Lorsque ses yeux se posent sur l'objet en question :

*« (pointe le Récup' Verre devant lequel nous passons) Ah ça c'est étonnant. C'est le truc le plus ... Ça encore une fois c'est un élément de recyclage ... donc qu'on pourrait dire positif à la base, du recyclage du verre ! C'est évidemment horrible ! Et en plus alors ça c'est la pollution sonore maximale de cette ville ! Quand on vide ça, ça fait un bruit mais insupportable qu'on entend ...mais là on l'entend ... très loin quoi ... c'est incroyable ! (relance) j'en ai un en bas de chez moi que j'entends ... quand on le vide j'entends oui ... »*

FP est né et a grandi à Paris. Aucun des objets qui meublent les rues ne lui est a priori étranger. Son moi social – en tant que Parisien – guide et nourrit sa manière spécifique de voir. Parce qu’il l’a souvent vu, utilisé, et peut-être aussi lu (il est journaliste), il sait à quoi sert ce « truc ». Il devrait être capable de le nommer. L’intérêt et l’importance du recyclage ne lui sont pas étrangers et il semble adhérer au principe puisqu’il le qualifie de « positif ». Par contre, en jouant sur les expressions issues de la protection de l’environnement : « pollution sonore » et « recyclage », il revit sous nos yeux la souffrance auditive que lui fait vivre régulièrement la manipulation de cet objet. Son expérience vécue dans la société fait qu’il perçoit le Récup’Verre différemment d’un autre promeneur.

De même, lorsque le même FP, père célibataire d’une jeune fille de 16 ans, passera devant une école, il remarquera les barrières et les chaînes qui protègent les enfants de la circulation automobile. Ses commentaires avisés sur la sécurité des enfants, ses implications avec la mairie et les services du commissariat de police et la protection de sa petite fille à la sortie de l’école est une attitude typiquement sociologique. Seuls les parents de jeunes enfants ont d’ailleurs fait des remarques sur ces sujets, parmi les quatorze promeneurs. Leur relation à la ville, à ces instants précis, est celle d’un parent tout entier investi dans la sécurité de ses enfants. C’est une relation essentielle, et non une simple rencontre d’un objet anodin.

La situation est donc un phénomène dont le sens est reconstitué dans le contexte spécifique et que nous pouvons objectiver comme un fait social, pour les exemples cités.

### **2.3.5 De la perception comme un processus : transition vers les émotions**

Dans la définition de l’être subjectif, nous avons commencé par aborder le rôle de l’intention du sujet dans sa perception, ce qui a mené au concept de représentation. Nous avons ensuite étudié, à l’aide de la Phénoménologie, la place que peuvent prendre la psychologie, l’histoire et la sociologie dans la perception, et les influences possibles de ces trois composantes dans l’orientation du regard du piéton urbain. Car percevoir, c’est discriminer, c’est faire la différence ou identifier la permanence et la similarité. Les mécanismes de la vision, de l’attention, de l’apprentissage que nous avons étudiés dans la première partie, répondent à un système compliqué et complexe dans lequel interviennent également les spécificités subjectives et individuelles de celui qui regarde, à la fois dans les dimensions de son être et dans les relations qu’il établit avec son environnement. Cette description des données objectives et subjectives qui encadrent la perception, ne peut être complète que si on y adjoint la dimension émotionnelle et les liens entre perception et émotion. Il s’agit de s’accorder sur

une définition de ce terme et de décrire les différentes émotions, puis de les relier à notre propos de la perception des objets quotidiens, vus lors de la marche dans les rues de Paris. Il faudra comprendre ensuite comment les émotions, qu'elles soient implicites ou explicites, peuvent guider ou détourner le regard dans leurs liens avec l'attention, la mémoire et la prise de décision. Ce qui nous mènera aux notions de plaisir, et enfin de plaisir esthétique.

## 2.4 Les émotions

*« Ma théorie [...] est la suivante : les changements organiques suivent directement la perception du fait stimulant, et notre sentiment de ces changements au moment où ils surviennent constitue l'émotion. D'après le sens commun, nous perdons notre fortune, nous nous désolons et pleurons ; nous rencontrons un ours, prenons peur et fuyons ; un rival nous insulte, nous nous mettons en colère et frappons. L'hypothèse à défendre ici est que cet ordre est incorrect, qu'un état mental n'est pas immédiatement induit par l'autre, que les manifestations corporelles doivent d'abord s'interposer entre eux. Il est plus rationnel de poser que nous sommes désolés parce que nous pleurons, en colère parce que nous frappons, effrayés parce que nous tremblons, et non que nous pleurons, frappons ou tremblons parce que nous sommes désolés, en colère ou effrayés, selon le cas ».*

(James, 1892-2003) :341-342

### 2.4.1 Que sont les émotions ?<sup>86</sup>

Pour les psychologues, les émotions sont des états mentaux brusques et observables que les individus peuvent partager directement (Nadel in Houdé et al., 2003) :170, et dont la cause est soit extérieure (événementielle), soit intérieure. C'est un « ensemble compliqué de réponses chimiques et neuronales » (Damasio, 1999-2002) :71, qui s'accompagnent de réactions corporelles viscérales et peuvent se manifester par des comportements physiques ou des expressions du visage. Cet aspect physique les distingue des sentiments qui sont décrits comme des états plus durables et sans manifestation autonome. Les émotions permettent d'orienter les choix de l'individu et influencent ainsi le raisonnement et la perception du monde. Ces modifications mentales ont pour finalité de « placer l'organisme dans des

---

<sup>86</sup> Les paragraphes sur les émotions sont extraits en grande partie d'un article présenté en décembre 2007 dans le cadre des Ateliers de la Recherche en Design de Bordeaux et publié dans les actes (Levitte, 2008b).

circonstances contribuant à sa survie ou à son bien-être » (Damasio, 2005) :61. De plus, les émotions répondent à un large spectre de stimuli différents, sans doute pour une meilleure efficacité et la protection de l'espèce - si on se place dans une perspective évolutionniste. La peur, par exemple, peut être provoquée par la vue d'un lion rugissant, par un accident automobile ou encore par la vue de toilettes publiques, comme nous l'avons remarqué dans un extrait de la promenade de KU ci-dessus, dans le chapitre dédié à la psychologie<sup>87</sup>. Autant de raisons très diverses du déclenchement d'une seule et même émotion. Les émotions semblent donc profondément interagir avec nos autres fonctions cognitives. « Les émotions sont essentielles à la poursuite de l'unité d'une personnalité, au travers des révisions que nos actions, celles des autres et les mutations du monde, nous imposent » (Livet in Houdé et al., 2003 :175). Les émotions ont ainsi le pouvoir de faire voir *autrement*, de remettre en question ce que nous croyons et ce que nous aimons : « Les émotions ne sont pas seulement des modifications de notre fonctionnement interne, elles aident également à contrôler la manière dont nous percevons le monde » (Panksepp, 2003).

#### **2.4.1.1 Les différentes émotions**

Il existe différents types d'émotions, nous le savons tous d'expérience. De nombreux auteurs les ont définis et classés selon leur compréhension et leur discipline respectives. Damasio (Damasio, 2005), neurologue américain, a déterminé trois catégories selon les zones du cerveau mises en jeu et l'adaptation des comportements de l'homme au cours de son évolution individuelle et collective. Il parle d'émotions primaires ou universelles telle que la peur, le dégoût et la surprise. Les émotions secondaires ou sociales sont la sympathie, l'embarras et la honte. Et enfin les dernières apparaissent en arrière-plan ou ont des références culturelles. Il s'agit du bien-être ou du malaise, son contraire.

Pierre Livet, philosophe, distingue trois autres types d'émotions in (Houdé et al., 2003) :174-176 selon les états du sujet qui sont affectés : les « émotions cognitives qui sont déclenchées par une révision des attentes » (comme la surprise, la découverte, la mise en cause...) ; les émotions affectives qui sont « liées à des révisions qui vont ou non dans le sens de nos préférences » (contentement, tristesse) ; et enfin les « émotions appréciatives liées à des révisions face à un changement dû au monde ou à l'action » (déception, soulagement ...). Alors que Damasio propose de différencier les émotions selon les circuits cérébraux, Livet

---

<sup>87</sup> Voir 2.3.2.1

adopte plus conventionnellement, des différences liées à la révision cognitive et fait appel à la mémoire, à des sensations déjà perçues que l'événement actuel rappelle et compare.

<i>Selon Livet</i>		<i>Selon Damasio</i>	
Émotions cognitives (révision des attentes)	<b>Surprise</b> , découverte	Primaires ou universelles	Peur, dégoût, <b>surprise</b>
Affectives (révision des préférences)	Contentement, Tristesse	Secondaires ou sociales	Sympathie, embarras, honte
Appréciatives (changement du monde ou des actions)	Soulagement déception	En arrière-plan ou culturelles	<b>Bien-être</b> , malaise

Figure – les différentes émotions selon Livet et Damasio

Ce tableau est peut-être la preuve qu'il est difficile de trouver un consensus sur les différents types d'émotion, bien que tous les auteurs s'accordent sur le fait qu'il existe bien des différences entre les unes et les autres. Il faut ajouter que parfois, les émotions n'ont pas d'objet. On parle alors d'humeur (on est de bonne ou de mauvaise humeur), état qui peut également orienter et modifier la perception.

#### 2.4.1.2 L'exemple de la corbeille de propreté urbaine

Voici un essai de validation (et de projection personnelle) de ces catégories appliquées à la corbeille de propreté urbaine Citec45L à sac transparent mise en place à Paris à partir de 1997<sup>88</sup>.

La première émotion dite cognitive à la vue de cette corbeille pourrait avoir été, les jours qui ont suivi son installation, la découverte visuelle d'un objet urbain apparu de manière soudaine, et dont la totale transparence a permis de rassurer lors des premiers plans « *Vigipirate* ». Il y a double surprise. La première due à la nouveauté formelle du produit par rapport aux corbeilles installées à cette époque à travers la ville ; la deuxième causée par l'utilisation de composants inhabituels issus du domaine domestique (le sac poubelle transparent et l'élastique pour l'attache). Les exigences de sécurité ont engagé l'entreprise Rossignol à concevoir, très rapidement et à moindre coût, ces produits nouveaux qui devaient être immédiatement intelligibles. Les Parisiens ont été ainsi confrontés dans leurs habitudes,

---

<sup>88</sup> 36 000 poubelles de ce type sont installées aujourd'hui à Paris. Les deux appels d'offres depuis 2006 pour les remplacer n'a pas encore abouti en 2010, à notre connaissance. Ils ont été considérés comme infructueux pour des raisons de sécurité pour les éboueurs lors de la manipulation.



et leur regard a été forcé par les couleurs, les formes et les matériaux. Découvrir l'élastique noir qui retient le sac a pu également déclencher une émotion cognitive chez certains, par sa simplicité et son astuce quasi enfantine, émotion que je ressens encore en observant les employés le manipuler avec dextérité. C'est l'émotion cognitive de Livet, ou une émotion primaire de surprise de Damasio.

Le second type d'émotion est affectif, et concerne une révision de nos préférences, de nos goûts. Ce serait pour cette même corbeille urbaine, la déception de certains devant les deux verts non assortis du métal et du sac, ou l'absence de raffinement des formes très techniques (profilés «sortis du moule»), de la partie métallique supérieure, et le manque de soin des finitions et des systèmes de fixation au sol. Ou, au contraire, ce serait le plaisir déclenché par l'effet de transparence du sac vide qui flotte au gré des courants d'air et du vent, la simple rondeur du support supérieur qui évoque un souvenir agréable ... Ce sont des émotions sociales, selon Damasio, qui déclenchent une sympathie ou un embarras pour le produit.

Le troisième type d'émotion de Livet est appréciatif et implique « des révisions lors d'un changement dû à l'action et au monde ». Pour cette corbeille - lors de son installation en tout cas - l'émotion fut liée pour nombre de Parisiens qui le mentionnent encore, à la situation tendue lors des attentats répétés dans la capitale et dont l'un d'eux eut lieu dans une corbeille, justement. Voir ces objets à chaque coin de rue était comme un signe, un avertissement visuel qui déclenchait une petite réaction physique d'appréhension et d'attention renforcée, réponse chimique liée aux émotions. Dix ans plus tard, cette émotion n'est plus générée sans doute avec la même intensité. La corbeille est devenu un signal culturel, témoin de l'histoire récente de la ville. Preuve aussi de la situation sécuritaire toujours aléatoire dans les grandes métropoles. On peut, de plus, éprouver une certaine déception, un étonnement, un agacement à la vue de ce produit qui a été installé il y a dix ans dans l'urgence et qui est resté en l'état, avec tous ses défauts et sa désuétude maladroite. Notre exigence de citoyen aurait le droit d'être « esthétique » dans un environnement où l'esthétisation (au sens d'attention donnée à ce qui est beau, soigné et « à la mode ») a envahi tous les domaines, publics et privés. Enfin, ma mauvaise humeur, due au manque de sommeil ou à un échec passager, me fera voir cet objet comme désagréable, gênant ma circulation s'il n'est pas vidé et une preuve supplémentaire de la saleté des rues de Paris jamais nettoyées ! (j'imite là la « râleuse professionnelle » qui trouve quelque plaisir à rouspéter sans cesse).

Ainsi, une ou de multiples émotions peuvent jaillir à la vue d'un objet quotidien et banal. Notre représentation en sera transformée. Les émotions n'appartiennent pas à l'objet. Elles

participent aux multiples expériences temporaires qu'un individu peut avoir lors d'une relation avec cet objet. Mais comment tout cela marche-t-il ?

#### **2.4.2 Le fonctionnement des émotions**

Nous revenons ici vers les neurosciences pour comprendre le mode de fonctionnement physiologique et enrichir notre approche. Même si l'étude des émotions par les sciences cognitives et les neurophysiologistes est récente et encore balbutiante, les recherches actuelles ont pu prouver que de multiples systèmes neuronaux sont engagés à différentes étapes du traitement de l'information émotionnelle (pour des revues, voir : LaBar & Cabeza, 2006; Panksepp, 2000; Staub, Bruggimann, Magistretti & Bogousslavsky, 2002). On a compris que les émotions suscitent des états affectifs en créant des réactions physiques (viscérales, musculaires, épidermiques ...) dont le sujet peut prendre conscience ou pas, et qui entraînent des réactions comportementales plus ou moins évidentes et violentes. En tout état de cause, les émotions dépendent des situations et des individus. Elles posent la question de l'intentionnalité et de la conscience que le sujet peut avoir de son état. La pluralité de leurs formes explique sans doute la grande variété avec laquelle elles sont analysées par les spécialistes. Le premier résultat des études scientifiques est qu'elles ne sont plus considérées comme un frein potentiel dans les actions quotidiennes ni comme une pathologie handicapante, comme l'ont longtemps cru philosophes et psychologues. On sait maintenant en effet qu'elles ont un rôle à jouer dans nos processus d'information et de compréhension sur le monde et sur nous-mêmes. D'autre part, on peut être conscient de percevoir un objet sans être conscient des émotions qu'il nous procure ; ou bien on peut être conscient de ressentir des émotions sans pouvoir les rapporter à un stimulus précis. Quoi qu'il en soit, on peut affirmer que les émotions font partie intégrante des processus cognitifs.

La tentative de définition ci-dessus a mis en lumière la complexité des processus impliqués et la multiplicité des liens entre émotion, cognition et perception. Lade et Nadel (2000) cités par Panksepp (Panksepp, 2003) suggèrent que la « pure cognition sans émotion pourrait ne pas plus exister [chez l'homme] que la pure émotion sans cognition ».

Comment les émotions peuvent-elles interagir sur nos perceptions, nos apprentissages et nos prises de décision ? C'est la question à laquelle il faut maintenant tenter de répondre. Les réponses pourront ouvrir d'intéressantes pistes de questionnements, sachant que c'est la diversité de leur rôle dans l'orientation de la perception et des appréciations esthétiques par des observateurs différents qui nous intéresse davantage à ce moment de notre étude.

### 2.4.2.1 Émotion et attention

*« De même les yeux, d'un seul coup, s'accommodent à une nouvelle étendue : par un mouvement d'ensemble nommé attention, par quoi un nouvel objet est fixé, se prend. Cela est le résultat d'une attente, du calme : un résultat en même temps qu'un acte : en un mot, une modification. »*

*Francis Ponge, Les Façons du regard<sup>89</sup> :174*

Nous avons étudié l'attention dans la première partie, et avons compris son rôle dans la direction qu'elle peut donner au regard. La hiérarchie des circuits neuronaux permet, grâce à l'attention, une sélection de ce qu'il *faut* voir. Nous avons, par là même, défini le concept de saillance qui, par l'intermédiaire de quelques-uns des attributs de la scène ou de l'objet, favorise la différence et déclenche la prise de conscience visuelle. Quel lien peut-il exister entre émotion, attention et saillance ? Nous retrouvons la double question du traitement ascendant issu du stimulus, et de celui, descendant, qui suppose l'intervention intentionnelle plus profonde du sujet.

#### 2.4.2.1.1 Le traitement ascendant implicite

Commençons par la situation dans laquelle un stimulus (un objet ou une scène visuelle) peut déclencher une émotion à la suite de laquelle l'attention sera sollicitée.

Les expériences révèlent que les stimuli émotionnels sont mieux détectés, et plus rapidement, que les stimuli neutres. Par exemple, la vitesse de la recherche visuelle de visages exprimant des émotions est augmentée, tout comme la lecture de mots émotionnels est plus rapide. Patrick Vuilleumier (Vuilleumier, 2005) a cherché à comprendre les raisons de ces mécanismes. Ses expériences l'ont amené à proposer que « sous certaines conditions dans lesquelles les ressources de l'attention sont limitées – dans le temps ou l'espace – l'information émotionnelle a la priorité sur l'attention et la conscience, et est traitée par un accès privilégié. » Mais le plus intéressant dans les travaux récents de ce chercheur est que certaines modulations, liées à des stimuli émotionnels, peuvent se produire dans le cortex visuel, *avant ou en même temps*<sup>90</sup> que les étapes traditionnellement associées à la perception ou à la reconnaissance d'objets, alors qu'on fait l'hypothèse que les circuits neuronaux sont différents. La raison en serait, non pas seulement que le stimulus émotionnel aurait tendance à

---

<sup>89</sup> in Paris, Gallimard, La Pléiade, 1999.

<sup>90</sup> Je souligne.

« capturer » l'attention ; mais plutôt que « les modulations émotionnelles peuvent renforcer le traitement de certains stimuli, pour amplifier leur prise en compte dans la représentation neuronale, afin de contrecarrer d'autres stimuli entrants ». Le cerveau met ainsi tout en œuvre pour trouver la solution optimale, dans une situation donnée. Des modulations émotionnelles peuvent « affecter la perception et la conscience en imposant une source distincte d'influence sur les représentations sensorielles, basées sur des signaux de nature affective. » (Vuilleumier & Driver, 2007). Une qualité émotionnelle induit donc une conscience nouvelle, une perception différente et/ou plus rapide. Ce chercheur affirme aussi qu'une telle qualité est perçue avant, et a la même valeur, dans notre système de perception, que la vision : il y aurait une *perception du cerveau*. Berridge (Berridge, 2003) arrive à la même conclusion et explique comment le système cérébral<sup>91</sup>, lorsqu'il est activé, cause des réactions affectives positives au plaisir sensoriel et provoque « des changements dans la manière dont les patients agissent sur leurs émotions ». Il en conclut qu'il « doit y avoir des interactions entre les systèmes neuronaux qui génèrent la conscience et ceux qui génèrent les processus centraux des émotions ». Il ne parle toutefois pas de la perception dans ces expériences-ci. On parle alors de pré-attention. Il s'agit souvent d'émotions implicites, dont le sujet n'a pas conscience, au sens où il ne peut rapporter par des mots ou des gestes que ce phénomène s'est produit lors de sa vision, bien que les expériences prouvent qu'elles ont bien eu lieu : les aires visuelles s'activent ou les choix s'opèrent en fonction d'images qui ont bien été présentées, mais sous forme « masquées », subliminales.

Si on reprend l'exemple de la corbeille utilisé ci-dessus, la saillance peut être la couleur. La nouveauté de la teinte provoquera des émotions plus ou moins fortes, plus ou moins conscientes et attirera le regard qui se stabilisera sur l'objet. L'attention sera sollicitée par l'émotion, et le regard se prolongera. Mais ce peut être le processus opposé qui se produit.

#### **2.4.2.1.2 Un traitement émotionnel descendant et explicite**

L'attention ou l'intention peuvent inversement guider le regard et provoquer une émotion explicite. On parle alors de traitement descendant. Le lien profond entre le visuel et l'émotionnel n'est pas unique à l'homme. Comment se produit cette mise en relation de la raison avec l'émotion ? (Berridge, 2003) :121. Phelps et LeDoux (Phelps & LeDoux, 2005),

---

<sup>91</sup> Cortex orbitofrontal.

dans un article consacré au rôle de l'amygdale<sup>92</sup> chez l'animal et l'être humain étudient l'importance de cette région du cerveau pour une meilleure attention aux stimuli saillants. Regroupant les études sur les liens entre les deux phénomènes, et s'appuyant sur des expériences enregistrées par des IRM fonctionnelles ou par l'observation de patients lésés, ils précisent que « l'influence de l'amygdale sur la plasticité sensorielle du cortex peut entraîner une perception renforcée des stimuli qui ont acquis des propriétés émotionnelles par apprentissage ». En influençant l'attention et la perception, l'émotion peut aussi modifier l'accès au traitement de l'information. « Elle permet le traitement préférentiel des stimuli qui sont émotionnels et potentiellement menaçants » (id. :180) donc une modification du comportement. La vision n'est donc pas toujours première.

Reprenons une fois encore l'exemple de la corbeille de propreté. L'émotion de la peur des attentats a orienté le regard vers l'objet, sans que le piéton ait toujours le temps d'analyser ce qui se passait en lui. L'émotion était première et soutenait le regard par une attention. Mais ce n'est pas toujours ainsi que cela se produit. Ce peut être l'inverse. Comme on l'évoquait plus haut, on peut la regarder en la comparant aux anciennes corbeilles et ressentir à la vue de celle-ci un rejet, un dégoût pour sa forme trop simple, absente de toute sophistication et dont tous les raffinements décoratifs ont été soigneusement supprimés. La réflexion, la comparaison, l'appel à des connaissances antérieures participent à la naissance de l'émotion négative. La boîte aux lettres est le support d'une bonne démonstration de ce mécanisme.

#### **2.4.2.2 L'exemple de la boîte à lettres**

Un geste aussi banal que de « mettre une lettre à la poste » peut enclencher des souvenirs et les émotions qui lui sont liées. JCD a cinquante ans. Il circule tant en voiture qu'à pied quand il est à Paris, car il partage son temps entre Montpellier et la capitale. Lorsque nous nous approchons d'une boîte aux lettres, sa parole s'enthousiasme et tout son corps s'anime :

*« Ça je les trouve très sympa les boîtes à lettres (s'arrête et la touche), ça je trouve que ça gêne pas dans le ... (met sa main dans la fente) d'abord les couleurs on la voit et on*

---

<sup>92</sup> « L'amygdale ou complexe amygdalien est un groupe de neurones du cerveau en forme d'amande (d'où son nom) situé au pôle rostral du lobe temporal, en avant de l'hippocampe. Elle fait partie du système limbique et est impliquée dans les émotions. L'amygdale a fait l'objet de nombreux travaux en neurosciences mais son rôle exact reste encore mal compris. Suivant les théories, elle est considérée comme l'interface entre souvenir et désir, comme l'association entre stimulus et renforcement, comme un système de conditionnement affectif, ou comme un filtre sensoriel transmettant un message activateur selon la signification affective du stimulus » - Wikipédia téléchargement du 19 novembre 2009.

*voit bien que c'est une boîte à lettres, y'a un côté rassurant je trouve (relance) tu te dis voilà, j'ai l'impression d'être relié avec cette boîte à lettres, relié avec la communication, avec les gens, je sais pas trop aller profond mais ... je trouve qu'il y a une très grande utilité, voilà . Je trouve que c'est utile, pratique et rassurant, alors que y'a ... y'a une utilité et tu vois je trouve que c'est dommage que pour inciter les gens à ramasser les crottes de chien y'ait pas des bornes comme ça beaucoup plus parlantes [...] »*

Les gestes et les paroles du promeneur manifestent une émotion positive vis-à-vis de l'objet. C'est sans doute la saillance colorée qui a attiré son regard, puis l'émotion spontanée qui s'est formée a retenu ses pas à cet endroit. C'est un traitement émotionnel et attentionnel ascendant. Ensuite souvenirs et interprétations, on pourrait même dire imaginations, renforcent sa perception et l'enrichissent d'émotions différentes : « *rassurant* », dit-il. Puis, dans un troisième temps, des pensées différentes qu'il ne peut ou ne veut pas « *trop approfondir* », comme dans une boucle, en une spirale qui explicite le ressenti et les pensées sur « l'utilité ». C'est un traitement descendant. JCD conclura d'ailleurs la promenade avec cette remarque : « *Ça m'a plu ! de m'arrêter, parce que du coup c'est vrai comme on ressent beaucoup de choses, et souvent on traverse Paris et on se retrouve dans des états, on sait pas pourquoi et voilà ça m'a permis de... comme je suis assez sensible visuellement ...* ». On voit que les émotions peuvent avoir un rôle puissant, plus important sans doute que de seulement provoquer le désir de possession chez l'acheteur. JCD se sent envahi d'expériences qu'il ne se formule habituellement jamais et dont il est rarement conscient. Dans ces instants, au cours de cette petite *intrigue*, son regard est orienté puis structuré par ses émotions. Et son œil s'est enrichi, il a guidé son attention plus avant, il a forcé des souvenirs et des compréhensions de valeurs sociales, humaines et individuelles.

Il reste à comprendre comment provoquer de telles émotions dans un produit. Mais auparavant, arrêtons-nous sur le rôle de la mémoire et de l'influence des émotions dans la prise de décision.

### **2.4.3 Émotion, mémoire et prise de décision.**

Que mémoire et émotion soient liées n'est pas à prouver, c'est une expérience ordinaire que chacun a souvent faite. On se souvient facilement d'un événement entaché d'une émotion forte. D'autre part, l'apprentissage du langage oral puis écrit se fait en liaison avec des

expériences agréables ou désagréables, des joies et des peines auxquelles se trouveront ainsi associées les croyances, les idéologies, les coutumes et les habitudes sociales de chaque individu. On peut en conclure que nos « mémoires émotionnelles constituent l'essence de notre histoire personnelle » (LaBar & Cabeza, 2006). Il est intéressant de comprendre le processus et les qualités de ce binôme. Ces auteurs expliquent que le mécanisme se produit dans les régions fronto-temporales agissant « conjointement pour déclencher la rétention d'événements qui provoquent des émotions et les retrouver là où ils sont conservés à long terme ». Comment et quand une émotion peut-elle être « rappelée » ? De nombreux chercheurs ont travaillé sur les liens entre les émotions et la prise de décision : « l'information émotionnelle est primordiale pour des décisions personnelles et sociales appropriées » (Schulkin, Thompson & Rosen, 2003). L'homme a appris à répondre à ces changements internes que sont les émotions et aussi à les anticiper. Cette anticipation dépend de l'intensité du stimulus et de sa mémorisation, même si ces processus ne sont pas toujours conscients ou explicites. Mais ce qui rend les émotions spéciales, c'est que le stimulus émotionnel provoque quasi systématiquement une action ou une réponse évidentes pour celui qui en fait l'expérience. Damasio (Damasio, 2005) :157 explique longuement ce lien qu'il appelle *marqueurs somatiques* : « le signal marque les options et les résultats d'un indice positif ou négatif qui réduit l'espace de prise de décision et augmente la probabilité pour que l'action se conforme à l'expérience passée [...] Le signal émotionnel n'est pas un substitut du raisonnement proprement dit. Il joue un rôle auxiliaire et *accroît l'efficacité du processus de raisonnement* <sup>93</sup> ».

L'hypothèse est que, face à un événement (ou un objet) émotionnel ambigu, l'individu ne fera pas appel à sa mémoire alors que, en cas de certitude, le rappel de la mémoire, et donc de l'émotion qui lui est associée, se fera systématiquement et sera alors plus rapide. Pour économiser le temps des représentations émotionnelles, il est donc utile de favoriser les émotions visuelles fortes qui seront mémorisées. Il s'agira ensuite de les provoquer de manière claire. Les responsables de conception de produit des entreprises travaillent déjà sur de telles recherches pour influencer et accélérer l'acte d'achat, en faisant appel à des émotions enregistrées au préalable et appréciées par l'acheteur<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Je souligne

<sup>94</sup> En matière de signalétique urbaine, un exemple réussi, à mon avis, de ce rappel d'une émotion de certitude, est le toit des auvents du tram de la ligne T3 à Paris, qui s'illumine de couleurs dès la nuit tombée. Lors des entretiens que j'ai menés en décembre 2006, j'ai noté que les usagers citaient systématiquement ce toit et ses couleurs changeantes comme un détail mémorisé attractif, joli, amusant, nouveau, et qu'un sourire accompagnait

### 2.4.3.1 L'exemple du souvenir du tram de Montpellier

Au cours d'une promenade en ville, des émotions fortes peuvent s'enregistrer durablement dans la mémoire. C'est l'exemple que raconte JCD. Nous avons tout à l'heure relaté la perception des boîtes aux lettres de ce promeneur. Il raconte maintenant les émotions que lui procurent la vue du tram de Montpellier, ville dans laquelle il habite quand il n'est pas à Paris :

*« Je suis dans l'agglomération de Montpellier donc si tu veux pour aller à Montpellier j'utilise le tram et [...] en fait ce sont des trams, ce sont des fleurs, tu vois des fleurs orange, c'est tellement voyant que tu oublies, [...] je ne pense pas aux choses [...] au reste, parce que je vois le tram se promener, je le vois arriver et c'est réjouissant de, même de rentrer dans ce tram qui est spacieux, avec des banquettes avec des fleurs ! et des couleurs !, et donc t'oublies toutes les imperfections. Et tu attends toujours ce tram sur des arrêts spacieux, où tu peux t'asseoir, tu peux acheter tes tickets où tu peux ... et donc je trouve que le voyage a beaucoup plus .... d'attrait. »*

JCD se réfère à sa mémoire pour décrire une expérience visuelle et émotionnelle qui s'est produite dans le passé, à plusieurs reprises. Les émotions de réjouissance et d'attrait qu'il ressent lors de son déplacement sont si fortes qu'il est encore capable de les vivre en les exprimant avec précision et force, plusieurs semaines plus tard. Dans cet extrait, il analyse également la conséquence des émotions qu'il a ressenties : il « oublie tout ». Son attention est captivée à tel point qu'il profite du plaisir visuel sans se soucier des aspects qui pourraient être négatifs. La valence fortement positive est prévalente. Il cite les couleurs, les formes, l'espace et les fonctionnalités comme sources explicites de ce ressenti puissant.

Montpellier s'est en effet équipé d'une deuxième ligne de tram, qui a été mise en circulation quelques mois<sup>95</sup> avant ce commentaire. La conception des stations et de l'aménagement intérieur, comme la décoration des livrées des voitures, ont été confiées aux designers Elisabeth Garouste et Mattia Bonetti. Ces designers avaient fait un travail identique pour la première ligne dans cette même ville, avec des solutions très différentes et plus

---

fréquemment leurs phrases. Ils avaient évidemment vécu une émotion dont ils se souvenaient et qui les aiderait à reconnaître de loin l'auvent et toute la station. Voir (Levitte, 2007).

<sup>95</sup> En décembre 2006



conventionnelles<sup>96</sup>. Le choix des couleurs, qui vont du jaune au rouge aussi bien dans les stations que dans et sur les rames, apporte une identité fortement marquée et très visible dans les quartiers urbains et suburbains traversés. Ce sont des fleurs stylisées qui constituent le décor extérieur et le tissu des sièges des trains, alors que les mêmes couleurs sont reprises en lignes horizontales sur les abris ou en aplat sur les bancs extérieurs. La réjouissance de JCD est telle que chacun de ses déplacements devient un plaisir. On pourrait presque envisager qu'il emprunterait ce tram-là spécialement pour retrouver l'émotion positive qui s'y déclenche pour lui, puisque le simple souvenir évoqué lors de notre conversation plusieurs jours ou semaines plus tard, entraîne cette même émotion qu'il revit en se la remémorant.

#### **2.4.4 Émotion et cognition**

Les émotions sont ainsi liées à une révision des attentes, qu'elles soient évaluatives, appréciatives ou cognitives. S'il y a révision des attentes, il y a recherche d'une cohérence, recherche bien souvent inconsciente. Ce serait un effort cognitif entre ce que nous percevons et ce que nous savons ou attendons, un différentiel ou un choc entre la réalité et l'attendu (harmonie) qui crée cette émotion. L'émotion intervient à un niveau plus immédiat, alors que l'attention sollicite un système complexe. L'origine de l'attention peut être une émotion mais aussi une analogie, un souvenir, une connaissance, un savoir ou une curiosité. L'émotion peut avoir un rôle déclencheur de l'attention, mais elle peut intervenir après l'attention, être provoquée par elle, comme on l'a vu. Les émotions ne sont donc pas seulement une réaction à la perception ou à l'attention, elles sont aussi structurantes et actives, faisant partie intégrante des processus de cognition et de perception. Le processus fait intervenir un système complexe, alliant des connaissances que le sujet a emmagasinées dans sa mémoire, ses expériences vécues et ses connaissances du monde culturel présent et passé. Lorsque le spectateur rencontre l'objet, il projette sur celui-ci ses « états internes », fixe son attention sur une partie de l'objet puis sur une autre, attribue à telle figure une signification, à tel détail une valeur symbolique. Il provoque et ressent ainsi des émotions. Berridge décrit une boucle neuronale au sein des processus essentiels des réactions affectives de valence positive et des liens croisés qui permettent d'évaluer l'affect et le plaisir conscient. Les expériences que relate cet auteur ont trait principalement au sens gustatif, mais il prouve que les différents plaisirs « partagent au moins certaines étapes des circuits neuronaux ».

---

<sup>96</sup> Le concept décoratif des trams de la ligne 1 est une hirondelle en vol sur un fond bleu soutenu.

Il faut maintenant parler du plaisir car il a une place toute particulière parmi les émotions et les expériences émotionnelles.

#### **2.4.5 La notion de plaisir et de récompense**

Parmi toutes les expériences, il en est une caractéristique : le plaisir. Est-ce même une émotion ? Notre question centrale sera : le plaisir peut-il co-exister à toutes les activités et à tous les mouvements qui se côtoient dans les rues ? Avec comme questions annexes : quel est son mode de fonctionnement ? et quel rôle joue-t-il dans la perception ? Nous n'aborderons pas le plaisir sous l'angle moral que proposent les stoïciens et qu'a repris la culture populaire. Nous ne nous arrêterons pas plus à la métaphysique des grecs anciens, de Platon et d'Aristote, qui voulaient résoudre sa relation au bien.

##### **2.4.5.1 Définitions**

Le plaisir semble être la « chose la mieux partagée ». Le nourrisson connaît sans doute cette expérience dès ses premiers instants de vie. Les éthologues l'attribuent également aux animaux. Il suffit de caresser un chat pour comprendre que le plaisir fait partie de son quotidien. C'est un processus dont on trouve trois modèles différents dans la littérature philosophique (Hadreas, 1999). Nous tenterons d'en voir les relations avec la perception.

Le plaisir peut être premièrement une sensation, comme la définit Descartes dans la Sixième Méditation (Descartes, 1953) :320 : « Je remarquais ces commodités par un certain sentiment de plaisir ». Il y aurait une relation de cause à effet entre la sensation de plaisir et son corrélat physiologique. La recherche en neurobiologie s'attache actuellement à cette définition. Deuxièmement, le plaisir peut être présenté comme une satisfaction. Ce modèle est lié à l'anticipation et donc au désir. Il est utilisé lorsque les notions de contrôle du plaisir sont en cause. Les économistes l'étudient pour comprendre les prises de décisions. Le troisième modèle part du principe que le plaisir participe d'une succession d'activités qui sont données comme plaisantes (procurant du plaisir), même s'il n'existe pas à proprement parler de satisfaction d'un désir. On peut, par exemple, apprécier marcher sans qu'un désir de marcher soit à satisfaire. La seule condition est de marcher et d'apprécier le fait de marcher.

On comprend donc que le plaisir définit des types d'expériences très variées. Elles ont leur source soit dans le sujet lui-même (que ce soit dans son corps ou à partir de ses réflexions ou souvenirs), soit dans des stimuli extérieurs – objets, scènes, événements. D'autre part, le plaisir n'est pas seulement individuel, il peut être aussi social et partagé par une foule lors

d'un spectacle, par exemple. Ou encore échangé par le regard ou des mouvements du corps. On peut donc difficilement isoler le plaisir de l'activité qui en est la source, ce qui explique les problèmes expérimentaux rencontrés par les neurobiologistes qui ont tenté vainement de déterminer le centre du plaisir dans le cerveau (Hadreas, 1999)<sup>97</sup>. Les expériences relatées dans cet article mettent également en avant le fait que, chez l'animal, la recherche du plaisir est indépendante de la satisfaction des besoins vitaux, comme boire ou manger. Des rats, au cours de certaines expériences ont activé des déclencheurs de plaisir au risque de leur vie puisqu'ils en oubliaient de manger. Le plaisir n'est pas la satisfaction, mais la satisfaction peut en être le résultat sans que ce soit une condition nécessaire. On peut par exemple prendre du plaisir à voir tel objet dans la rue, alors qu'on le trouvera très difficile à utiliser, ou à l'opposé de nos exigences de goût. Ainsi, le plaisir est une expérience subjective. Il est indépendant du jugement que l'on peut porter sur l'objet ou sur la raison du plaisir.

Le plaisir est agréable, on l'apprécie et on cherche à le ressentir aussi souvent que possible, à travers différentes actions, par les rencontres sociales ou amoureuses, la nourriture, les achats, les visites de musées, la liste en serait quasi infinie ! Cette recherche se fait souvent par l'ouverture du sujet à l'environnement extérieur, mais pas seulement, puisque des pensées et des souvenirs peuvent également procurer du plaisir. Le plaisir participe à la régulation des actions de protection, de survie et d'ouverture au monde, régulation que Damasio appelle l'homéostasie et qui suscite des besoins et des motivations.

Le plaisir est-il un acte intentionnel, comme Hadreas (Hadreas, 1999) tente de le prouver ? Dans la mesure où des états mentaux peuvent engendrer un plaisir, on ne peut pas l'affirmer. Le plaisir peut être à la fois intentionnel et causal.

#### **2.4.5.2 L'anhédonie**

En forme de parenthèse, nous proposons une courte mention du syndrome médical vécu par certains malades atteints du trouble psychiatrique appelé l'anhédonie. Ces patients ne ressentent pas – plus – de plaisir dans des situations normalement plaisantes. C'est une « insensibilité au plaisir » comme l'a définie Théodule Ribot dès 1896. Des recherches sont en cours pour comprendre l'impact de ce phénomène sur la perception, notamment sur les contrastes dans une image visuelle. Chez les sujets anhédoniques, « la diminution du plaisir en fonction du contraste d'images émotionnelles (i) souligne la correspondance entre l'anhédonie physique et sociale et le contenu sensoriel et social des images respectivement,

---

<sup>97</sup> Cet article propose également une revue de cette question.

(ii) soulève la question de la qualité du traitement perceptif dans l'anhédonie. » (Rey, 2009). Les qualités fortement contrastées sont indispensables pour que ces patients ressentent du plaisir. Stéphanie Dubal évalue que l'intensité du contraste doit être supérieure de 20% pour un ressenti similaire à des sujets dits normaux<sup>98</sup>.

### 2.4.5.3 Le plaisir comme valence

Les remarques qui précèdent confirment que le plaisir (ou le *dé-plaisir*) n'est pas une émotion mais qu'il accompagne souvent celle-ci, parfois dans une relation étroite. Damasio écrit que « le plaisir est une qualité constitutive de certaines émotions ainsi qu'un déclencheur de certaines d'entre elles. » (Damasio, 1999-2002) :103. L'état de plaisir peut se produire au cours de l'anticipation de l'action qui apportera le plaisir : on peut éprouver du plaisir à l'idée que l'on mangera un bon plat lors du prochain déjeuner, et vivre un plaisir différent en mangeant effectivement ce plat. Le plaisir pourra être renforcé pendant l'action elle-même, ou inversement, il pourra disparaître. Le plaisir est associé à la récompense d'éprouver une sensation plaisante, et il incite donc à sa recherche et à son approche. Pour résumer, on dira que le plaisir est une valence qui sera soit positive, soit négative. Il est une composante des différentes émotions : telle surprise peut apporter un plaisir plus ou moins grand. L'opposé du plaisir, sur cette échelle, serait l'expérience très contemporaine de frustration, ou celle plus classique de déplaisir. Le plaisir est un affect « premier », le plus petit dénominateur commun de plusieurs émotions comme le contentement, l'appréciation ... La nature subjective même du plaisir fait qu'il est difficile à rapporter donc à mesurer. Différents tests ont été mis en place pour mesurer soit les muscles du visage<sup>99</sup>, soit les réactions dermiques des mains<sup>100</sup> et ainsi évaluer la force du plaisir vécu. Les chercheurs en économie et en psychologie se sont emparés de ces tests pour calculer les appréciations des sujets et en conclure les relations entre plaisir et prise de décision ou achat.

---

<sup>98</sup> Conférence « Perception émotionnelle et anhédonie » du 20 février 2006 dans le cadre du Séminaire du Laboratoire de Neurosciences Cognitives & d'Imagerie Cérébrale sur « Personnalité et conduites adaptatives », bâtiment Chaslin, Hôpital de la Pitié Salpêtrière.

<sup>99</sup> L'électromyographie faciale capte les mouvements des muscles zygomatiques du sourire et ceux du front, les corrugator supercilii (Reber, Fazendeiro, & Winkielman, 2002).

<sup>100</sup> La conductance électrodermale (*Skin Conductance*) part du principe de la capacité du corps à conduire le courant. Cette mesure, relative à chaque personne, permet d'évaluer un état de stress ou de relaxation. Elle est mesurée par un capteur placé à l'extrémité de deux doigts d'une main. Le signal mesuré par les deux électrodes est représentatif du courant transmis par la peau. La résistance de la peau au passage du courant étant modifiée par l'état émotionnel, la courbe issue de ce capteur permet de voir par exemple, les capacités de relaxation en situation de stress.

En tout état de cause, cet affect de plaisir est très facilement reconnaissable par celui qui le vit, parmi toutes les expériences quotidiennes qui ont cours, car il est saillant. Il peut être plus ou moins important et prévalent. Il appelle davantage de plaisir dans une boucle d'aller et retour entre le stimulus, l'émotion et le plaisir lui-même. Comme cela fonctionne-t-il ?

#### **2.4.5.4 Le plaisir, la récompense et l'attention perceptuelle ou cognitive**

Nous venons de voir que le plaisir peut être indépendant de l'appréciation et du jugement que l'on porte sur l'objet ou la scène qui procure ce plaisir ; et qu'il est toujours agréable, c'est la récompense qui est offerte et qui soutient l'attention. C'est « le signal de départ qui guide l'organisme à continuer des activités importantes » (Kahneman, Wakker & Sarin, 1997) : la valence positive est une incitation à la continuation de l'action. Il devient ainsi l'une des raisons de choix et d'attention lors des actions, des perceptions, des relations humaines. C'est un aspect essentiel de la vie quotidienne. La valence négative, au contraire et dans la plupart des cas, entraînera une sortie de l'attention, ou à l'opposé, une intensité plus grande si le sujet souhaite en comprendre la raison ou la source. Il y a un va-et-vient causal entre le regard et le plaisir, dont le cheminement sera interrompu soit par la décision du sujet, soit, comme souvent dans la rue, par un événement extérieur qui détournera l'attention. Dans ce cas précis, le plaisir est lié à la perception : voir un bel objet ou sentir l'odeur des fleurs du jardin public procure un plaisir instantané, par un traitement ascendant, directement issu du stimulus. On peut également éprouver du plaisir dans l'achèvement d'une tâche dans laquelle on s'est engagé. Comprendre un mécanisme, se souvenir d'informations importantes, sont autant d'activités cognitives qui procurent du plaisir dans le cas de la réussite, ou de la frustration s'il y a échec. Ce sont des traitements descendants.

L'expérience de plaisir est très différente d'un sujet à l'autre, et d'un moment à l'autre pour le même sujet, bien sûr, mais le processus d'aller et retour et d'augmentation ou de diminution du plaisir est le même pour tous. Le plaisir, ou le déplaisir, est ainsi un régulateur de l'attention. L'économiste Kahneman (Kahneman et al., 1997) a développé le concept d'utilité inventé par le britannique Bentham, dans un ouvrage intitulé « *An Introduction to the Principle of Morals and Legislations* » publié en 1789. Il distingue « l'utilité de décision » qui aboutit à une prise de position, de « l'utilité vécue (*experienced*) » qui a des qualités hédoniques. Cette deuxième utilité peut être elle-même soit instantanée, vécue et rapportée dans l'instant dont elle ne peut être détachée, soit remémorée par la mémoire à long terme. L'auteur propose de rattacher cette dernière à la première utilité, l'utilité décisionnelle. Le

plaisir ne dépendrait pas alors de l'objet lui-même ou de son contenu, mais de l'information vécue face à cet objet et inscrite dans la mémoire.

Afin d'étudier si ce schéma peut s'appliquer à la perception, tentons de faire une liste classificatrice de tous les types de situations dans lesquelles le piéton peut éprouver du plaisir dans la rue.

#### **2.4.5.5 Les situations propices au plaisir, dans la rue**

Cheminant sur les boulevards de Paris, le piéton peut tout d'abord éprouver du plaisir, simplement parce qu'il est de bonne humeur. Il se trouve dans un état intérieur qui dépend uniquement de lui-même en tant qu'individu. Heureux, tout lui semblera plaisant autour de lui. Maussade, il remarquera les points négatifs, la saleté, le bruit, tout l'importunera et renforcera sa mauvaise humeur. D'autre part, il peut prendre du plaisir à marcher, par exemple après une longue journée d'immobilité au bureau, à faire bouger ses membres. Déambuler librement est un plaisir en soi. Il s'agit d'un plaisir corporel, musculaire. Mais son agrément peut provenir de l'environnement de la rue. Commençons par l'ambiance que nous avons définie plus haut<sup>101</sup>. Un climat doux et clair, ou un vent frais et bienfaiteur, ou encore un soleil printanier, autant d'éléments qui favoriseront son plaisir. Dans certaines villes comme Nantes, on a aussi du plaisir à sortir lorsqu'une petite pluie fine s'abat sur la ville, si typique de cette région. L'ambiance plaisante peut venir des aménagements ou des bâtiments, des couleurs, des sons ... mais ne reprenons pas tout le chapitre déjà décrit. De même, ce peut être un événement qui soit source du plaisir : l'orchestre de rue, le marché hebdomadaire, la sortie des écoles, la rencontre d'une amie ... la liste là encore est longue. Les sons, les odeurs, des sensations nombreuses s'ajouteront pour renforcer le plaisir de la scène et capter l'attention des marcheurs. Et le plaisir peut être déclenché, plus spécifiquement, par un objet, un mobilier qui attirera le regard. Là encore les raisons peuvent être différentes. Le plaisir se manifestera parce que l'objet semblera différent, amusant, intelligent ou agréable à regarder, joli, bien conçu. Toutes ces expériences sont des « expériences vécues » dans l'instant, pour reprendre la terminologie de Kahneman. Ce sont aussi des expériences initialement ascendantes, dépendant directement de ce que voit le sujet. Les objets ou les scènes perçus pourront aussi susciter des « voir pour » : tel objet correspond aux projets et intentions du piéton et son plaisir en est ainsi renforcé. Ou le « voir en », son imagination ou sa compréhension sera immédiatement déclenchée. Le processus cognitif ainsi mis en marche

---

<sup>101</sup> Voir 1.5.2.4.

peut procurer un plaisir en soi comme nous venons de le voir. Celui qui détachera ces plaisirs de l'instant pour se les remémorer plus tard, pourra ressentir également un plaisir, ou « utilité remémorée », qui lui permettra de comparer ou d'analyser.

Les plaisirs – et les déplaisirs – peuvent être ainsi très nombreux dans la rue, provenir de sources très variées et attirer l'attention de manières différentes. En voici un tableau récapitulatif :

<i>Source perceptuelle</i>	<i>Source cognitive</i>
Etat intérieur	Satisfaction
Etat corporel	Compréhension, apprentissage
Ambiance	Achèvement, accomplissement
Événement, scène, individu	Voir
Objet ou groupe d'objets situés	<i>Voir pour</i>
	<i>Voir en</i>

*Typologie des plaisirs*

Plaisir instantané
Plaisir remémoré
Plaisir décisionnel
Plaisir esthétique

Figure : Sources et types de plaisir

Mais l'un d'entre eux nous intéresse spécifiquement. Plaisir instantané ou remémoré, c'est le plaisir ressenti pour un objet que l'on apprécie, le plaisir esthétique. Avant de l'analyser, décrivons-le au cours d'une promenade.

#### **2.4.5.6 L'exemple de la fontaine Wallace du point de vue du plaisir**

Il s'agit d'une promenade enregistrée par un oculomètre<sup>102</sup> portable dont nous expliquons plus loin le fonctionnement. Sachons pour le moment que cet appareil nous rapporte l'endroit où le sujet porte son regard. RBS, jeune et bel étudiant en art dramatique, est né à Paris. Il circule en scooter depuis trois mois. Aujourd'hui piéton à nos côtés, il déambule lentement, posant

---

<sup>102</sup> L'oculomètre permet d'enregistrer sur la scène visuelle perçue, l'endroit où se pose l'œil du sujet, trois fois par seconde. Voir la description détaillée dans 4.1.4.

son regard sur tous les deux roues que nous croisons, qu'ils soient à l'arrêt ou en circulation. Il ne manque pas non plus de jeter un œil sur les jeunes filles qui passent sur notre chemin. À cet instant précis, il découvre la fontaine Wallace<sup>103</sup> :

*« Ah sinon on peut voir une autre fontaine (il est encore à 10 mètres environ et pose déjà son regard sur la fontaine Wallace, de manière répétée et exclusive). Ah ! ces fontaines-là sont très jolies, elles sont vraiment jolies. Y'en n'a pas vachement dans Paris. (Son regard se déplace uniquement entre la partie médiane, composée par les sculptures des cariatides, et le haut du socle). Je crois qu'à un moment, ils ont réduit le nombre de fontaines qu'on avait. Et c'est plutôt joli. Je les utilise. Je bois ou je me lave les mains, des trucs comme ça. (relance sur joli) (Se rapproche lentement, mais reste à cinq mètres environ et ne se rapprochera pas davantage). Ce qui me frappe surtout, c'est ces quatre femmes qui soutiennent cette fontaine et ... la forme est assez jolie. Et même, ça a un côté (son regard se porte pour la première fois sur la partie supérieure de la fontaine qu'il décrit maintenant) assez austère et dangereux parce que ça finit par un pic. ... mais après c'est assez étonnant, parce qu'on n'y a pas complètement accès à cette fontaine. (Son regard maintenant oscille à nouveau entre la partie médiane où coule l'eau, et la partie supérieure du socle, sous les sculptures des quatre femmes). On peut que tendre les mains. On peut pas tendre son visage par exemple. Mais c'est, c'est joli quoi. C'est bien conçu. »*

RBS, on l'a remarqué au début de la promenade, regarde intensément un objet avant d'en parler parfois plusieurs secondes plus tard. Ce n'est pas non plus un grand bavard, il observe plus qu'il n'exprime. C'est le cas pour cette fontaine sur laquelle il a déjà jeté son regard depuis le pigeonnier. Nous le savons grâce à l'oculomètre.

Il s'agit d'une fontaine Wallace dont la décoration est volontairement artistique<sup>104</sup>. Comme on l'a étudié dans le chapitre dédié à la relation entre regard et histoire, elle fait partie des quelques mobiliers urbains de la capitale datant du dix-neuvième siècle et qui ont été conçus comme objets tant décoratifs qu'utilitaires. Ces objets donnent aujourd'hui une identité très forte à Paris. C'est un symbole dont RBS semble peu familier, même s'il a grandi à Paris.

---

<sup>103</sup> Nous proposons une analyse plus approfondie et récapitulative dans les analyses, voir 5.2.10

<sup>104</sup> Voir 2.3.3.3.1. Offerte en 1875 par Sir Richard Wallace aux habitants de Paris pour qu'ils bénéficient d'eau potable, elle a été conçue d'après un cahier des charges très complet. C'est le sculpteur Charles-Auguste Lebourg qui eut la charge de la création des quatre cariatides.



Pourtant, il en saisit la valeur ajoutée décorative. Il explique qu'elle lui rappelle la petite fontaine sur laquelle il a fait un commentaire quelques minutes auparavant. Il désigne immédiatement l'objet par une évaluation esthétique très positive. Évaluation ponctuée par la rareté : « *y'en n'a pas vachement dans Paris* ». Il donne une explication vague à cette rareté, « ils » les auraient supprimées. Il revient une deuxième fois sur son appréciation et enchaîne sur l'usage qu'il fait de toute fontaine : boire et se laver les mains.

Pendant toute cette séquence qui dure 97 secondes, RBS porte son regard quasi exclusivement sur la fontaine, sans prononcer beaucoup de paroles. D'abord de haut en bas sur les trois parties principales (chapeau, partie centrale et socle), puis uniquement sur les statues, pour revenir sur les parties extrêmes alternativement. L'exclusivité de son regard est notoire : alors qu'il a porté son œil sur chacun des scooters que nous avons rencontré jusque-là, sa vision reste ici insensible à tous les deux roues qui continuent pourtant de circuler. Pour répondre à ma question sur le terme « joli », il fait quelques pas, tout en restant à bonne distance. Il ne cherche pas à voir les détails ou à se servir de l'eau de la fontaine comme d'autres promeneurs l'ont fait. Il souhaite garder une vue d'ensemble, sans doute. Son regard se focalise sur les statues dont il parle aussitôt « *ces quatre femmes qui soutiennent la fontaine ... c'est assez joli* ». Son regard explore l'objet et ainsi le découvre, pour répondre aux objectifs de l'enquête quelque peu artificielle. Dès qu'il remarque la partie supérieure, il la qualifie d' « austère » comme il l'a fait, un peu plus tôt, pour la bouche de métro de la place Léon Blum. Tout à l'heure, l'austère était le contraire du joli et de l'arrondi. Ici, c'est le pic qui exprime la rigueur, le danger, même. Son investigation visuelle des formes est une perception sensible à partir de l'ensemble. Puis, avec davantage de précision, elle devient une perception esthétique de la partie centrale des sculptures : « *c'est assez joli* ». Pour la partie haute, il formule un jugement du domaine de l'émotion : « *austère* ». Sa réflexion sur la forme le mène dans un deuxième temps, à questionner l'usage : « *Mais après c'est assez étonnant parce qu'on n'y a pas complètement accès quoi, à cette fontaine* ». Par une projection mentale, il s'imagine en train de l'utiliser, c'est le « *voir en* », puisqu'il n'a pas soif maintenant, mais qu'il se projette mentalement en train de faire le geste. Il visualise immédiatement les freins qu'il devra affronter, très pragmatiquement. Il utilise sans doute un réseau cérébral différent : le système visuomoteur, qui permet la transformation de la perception en action (P. Jacob & Jeannerod, 2003), à la différence du système sémantique utilisant la voie ventrale, pour la perception plus fine et détaillée qui a précédé et dont nous parlions dans un chapitre précédent de la première partie. La lecture de la forme de l'objet

usuel lui donne des indications sur la manière de l'utiliser. C'est ce que Gibson appellerait une affordance. Et ici pour RBS, la réussite n'est pas au rendez-vous. La forme est lisible : c'est une fontaine et il n'a pas hésité à l'identifier comme telle dès qu'il l'a vue. Mais sa structure ne correspond pas à l'utilisation qu'il prévoit d'en faire. Par une démarche cognitive, il comprend abstraitement que la fontaine inhibera le geste de tendre son visage pour se rafraîchir.

Mais n'anticipons par trop vite, nous parlerons de ces aspects bientôt. Revenons au plaisir. Cet inconvénient d'usage est compensé par l'aspect qu'il apprécie, et la valence générale du plaisir reste positive. C'est ce qui nous intéresse ici. Le regard exclusif et concentré sur l'objet du promeneur, comparé au regard vagabond qui a précédé et qui suivra, dénote une expérience intérieure qu'il apprécie de manière évidente, selon nous. Cette expérience serait du domaine du plaisir, un plaisir instantané. L'objet saillant qu'est la fontaine Wallace a attiré son attention dans cette situation-ci. Elle est sur le parcours de la promenade, l'esprit de RBS est libre de toute contrainte et tout stress. Son regard peut se porter et se laisser attirer par un objet différent et inhabituel pour lui, c'est ce que lui demande la chercheuse. La saillance est clairement située. Le plaisir s'est alors manifesté et le regard curieux s'est maintenu sur l'objet qui a pu être observé en détail. L'œil a parcouru pendant toutes ces longues secondes un objet quotidien certes, mais qui n'est pas banal pour ce promeneur dans cette situation précise. Malgré le côté artificiel de notre enquête, le piéton, de toute évidence, vit une expérience dans l'instant, instant qu'il prolonge par plaisir. Une boucle s'active, qui suit l'intensité et l'exclusivité de son regard. De la saillance ascendante, une observation descendante se crée, alimentée par la curiosité, la réflexion, la projection dans l'action de boire, la comparaison mentale avec une autre fontaine, et le plaisir de la découverte. Autant de mécanismes cognitifs qui enrichissent le regard, puis nourrissent le plaisir pour enrichir encore avec d'autres éléments la perception. Et soudain, RBS sort de la boucle plaisir/attention, par lassitude peut-être ou pour respecter le rythme de la promenade ...

Dans cet extrait, on assiste à la découverte d'un objet peu observé par ce promeneur : il y a saillance qui rompt la routine et qui le motive à prendre le temps de porter son regard plus longuement. La récompense attendue - et récoltée - est la satisfaction sensible. Le promeneur ressent assez de plaisir pour prolonger son regard et enrichir son expérience. Plus l'œil parcourt longuement et exclusivement l'objet, plus le plaisir se précise. L'expérience sensible devient alors esthétique. Il y a donc trois étapes dans la découverte de RBS : la surprise qui amorce le regard, le plaisir sensible qui motive la poursuite de la démarche et le cycle de la

récompense, et enfin une attitude mentale cognitive qui lui permet de comprendre comment faire usage de l'objet par le regard.

Cette notion de plaisir ainsi approfondie conduit naturellement notre investigation sur la perception des objets quotidiens vers l'appréciation et l'interrogation esthétiques.

## **2.5 Voir et apprécier : vers une esthétique de l'ordinaire**

*« Peindre c'est se remettre à aimer. Pour voir comme le peintre voit, il faut regarder avec les yeux de l'amour. Son amour à lui n'a rien de possessif : le peintre est obligé de partager ce qu'il voit. Le plus souvent, il nous fait voir et sentir ce que nous ignorons ou ce contre quoi nous sommes immunisés. Sa manière d'approcher le monde vise à nous dire que rien n'est vil ou hideux, que rien n'est banal, plat ou indigeste si ce n'est notre propre puissance de vision. Voir ce n'est pas seulement regarder ; ce qu'il faut c'est regarder-voir ; c'est pénétrer du regard et observer. Ou encore comme John Marin l'a dit un jour : « l'art doit montrer ce qui se passe dans le monde »*

*Henry Miller, 1962<sup>105</sup>*

Si on délaisse le jugement du « beau » pour entrer dans le ressentir, une porte s'ouvre vers l'esthétique en tant qu'expérience sensible et cognitive, reliant l'émotion et l'attention. Plaider pour une appréciation esthétique de l'ordinaire qui aurait pris son indépendance par rapport à l'art, c'est s'interroger sur la relation du quotidien à celui qui regarde. C'est également prendre en compte la situation et l'engagement de cette relation et les indications qui la favorisent. On assimile souvent imagination, émotion et plaisir à l'esthétique. Nous venons de voir que ce n'est pas toujours le cas. Où se situe l'esthétique ?

### **2.5.1 Essai d'une définition moderne de l'esthétique<sup>106</sup> : une expérience sensible**

Le mot esthétique vient du grec *aisthesis* qui « désigne à la fois la faculté et l'acte de sentir » (Talon-Hugon, 2004). Sentir s'entend pour cette auteure ici, par opposition à comprendre. L'esthétique parle de notre expérience sensitive, qu'elle soit vécue ou simplement possible. Cette expérience est provoquée par une perception qui apporte une information et une

---

<sup>105</sup> in « Peindre, c'est aimer à nouveau », Paris, Buchet Chastel.

<sup>106</sup> Ce chapitre reprend en grande partie l'article présenté aux Ateliers de la Recherche en Design qui ont eu lieu en juin 2008 à Nantes. Il a été publié dans les actes (Levitte, 2008a).

cognition sur soi et sur le monde. Si le terme d'esthétique fut lié au Beau puis à l'Art dans la culture philosophique moderne, il ne l'est plus de manière inéluctable aujourd'hui. Nous n'employons ici ce terme ni dans le sens d'une discipline de la philosophie, ni comme synonyme de beau, mais simplement comme une perception ou une appréciation sensibles n'ayant pas forcément comme objectif un jugement ou une évaluation. « L'attitude esthétique est une composante anthropologique fondamentale qui a traversé toutes les civilisations » (Augoyard, 2007). D'un point de vue anthropologique, la vision humaine s'est forgée au contact de la nature, et la sensibilité s'est d'abord portée sur les paysages vivants et naturels. L'appréciation peut être considérée comme un accord plus ou moins grand avec le réel environnant. L'appréciation des objets manufacturés est relativement récente, et l'on peut supposer que les mécanismes d'appréciation se sont adaptés aux nouveaux types de choses regardées et aux cadres figés et construits qui les environnent.

L'appréciation esthétique peut être volontaire. On s'engage sciemment et explicitement dans une attention pour en obtenir généralement une satisfaction, comme se rendre au musée ou porter son regard vers un objet socialement reconnu en tant qu'esthétique – nous avons vu l'exemple du monument. Mais l'appréciation peut également être inattendue, notre attention peut être attirée à notre insu : « c'est en faisant l'expérience d'une disposition affective positive ou négative face à l'organisation perceptive des stimuli, que nous découvrons que nous avons glissé dans l'attitude esthétique. Nous en sortons en général tout aussi facilement et silencieusement que nous y sommes entrés. » (Schaeffer, 2000) :17.

Cette appréciation dépend de la relation qui s'établit entre celui qui voit et les qualités et attributs de l'objet regardé. Je ressens des affects (je fais une expérience) et ma perception se modifie tout comme ma représentation de l'objet regardé a changé. L'appréciation esthétique n'est pas toujours positive, on peut faire des expériences négatives ou déplaisantes. De plus, toutes les expériences qui relèvent du sensitif peuvent être du domaine de l'esthétique, dans un large spectre qui s'étend du plaisir au déplaisir, de l'admiration au rejet, de l'évocation à l'attirance. D'autre part, il est possible de ne pas avoir d'appréciation esthétique. Cette absence peut être ressentie comme négative si, par exemple, devant un objet réputé beau, nous ne ressentons aucune expérience d'admiration ou de plaisir, alors que tous autour de nous s'extasient. Cette absence peut tout aussi bien être vécue comme neutre.

On ne peut pas proprement parler d'un *genre* (qui est caractérisé par des traits communs déterminant le choix des moyens), dans le sens où l'esthétique est ici définie, mais plutôt d'un *mode* esthétique (forme particulière sous laquelle se présente un fait, un phénomène). Faire

une expérience esthétique est un phénomène spécifique et singulier, contrairement à d'autres expériences communément vécues dans la vie quotidienne. C'est une expérience qui est tout à la fois (Berleant, 2000):88-128 :

- physiologique, qualitative et difficilement mesurable ;
- sensitive et sensible ;
- immédiate, directe et intuitive ;
- intrinsèque et se suffisant à elle-même ;
- et enfin intégrale, au sens où elle ne peut être divisée, telle l'unité première d'une expérience plus complexe.

### **2.5.1.1 L'exemple du banc public**

Prenons un exemple : je marche dans une ville inconnue et mes yeux rencontrent un banc totalement différent de ceux qui sont installés dans la ville dans laquelle j'habite. J'apprécie (expérience qualitative) les lignes et les formes, les couleurs, les volumes, le bois et l'acier, et les petits cristaux en relief sur le matériau (perception sensible et sensitive). Je ressens (vécu direct et intuitif) de l'étonnement (émotions), et je suis attirée. J'imagine par le regard son confort ou son inconfort, sans pouvoir encore comparer (intrinsèque) avec d'autres expériences. Je pense aux bancs connus et je les différencie mentalement (cognition). Mon plaisir pousse alors mon regard vers une attitude plus profonde et plus longue, vers une analyse sensible de ce que je ressens dans ce regard, de ce que je comprends, de ce que je vois, de ce que je suis et sais, de ce que je découvre dans mon champ de vision et qui m'environne. Je suis passée, à l'aide de l'attention qui sous-tend mon regard dans une expérience visuelle qui a une certaine durée, à une expérience esthétique, puis une attitude esthétique globale dans laquelle mon être sensible et pensant est impliqué. Mon regard a été forcé par l'objet : c'est la réussite ! Au sens où l'objet m'a invitée à le rencontrer et le reconnaître. Nous avons bien là une expérience du domaine sensitif, au cours de laquelle des allers-retours se font entre le regard et l'objectivité des faits d'une part, et la subjectivité d'autre part qui comprend la sensibilité et la réflexion individuelles.

Pour approfondir la subjectivité, nous avons déjà abordé les notions de représentation et d'imagination. Nous avons également compris ce que sont les émotions et comment elles peuvent altérer la perception. Le plaisir et la récompense qu'il procure font également partie des composantes de la perception dite esthétique. Il faut maintenant approfondir ce que cette sensibilité a de spécifique lorsqu'elle devient esthétique au cours de l'expérience. Nous

comparerons ensuite l'appréciation et le jugement portés sur un objet et leurs liens avec l'esthétique. Notre question centrale est la suivante : l'esthétique et l'ordinaire peuvent-ils coexister dans la rue ? Cette question aura-t-elle alors une réponse ? Commençons par la première question :

### **2.5.2 L'expérience esthétique : une expérience cognitive ?**

Jean-Marie Schaeffer (Schaeffer, 2000) :19 donne deux conditions indispensables à l'existence d'une conduite esthétique : « il *faut* que ce (dé)plaisir soit le régulateur de l'activité de discernement, de même qu'il *faut* que la source de la (dis)satisfaction soit une activité cognitive. ». Jean-Pierre Changeux démontre pour sa part que : « le plaisir esthétique résulterait [...] d'une entrée en résonance, d'une mobilisation concertée d'ensembles de neurones situés à plusieurs niveaux d'organisation du cerveau, du système limbique au cortex frontal : un objet mental élargi réaliserait cette harmonie de la sensualité et de la raison » (Changeux, 1994):46. Il parle de « mise en relation raison-plaisir [qui] ferait intervenir tout un système de connaissances que le sujet a emmagasinées dans sa mémoire, ses expériences vécues et ses connaissances du monde culturel présent et passé » (id. :126). Même si Changeux semble limiter ses remarques à la notion de plaisir, cette affirmation correspond à de nombreuses observations empiriques. L'activité cognitive ne serait pas initiatrice de l'expérience esthétique, mais elle en faciliterait l'attention - par l'intermédiaire du plaisir - et engagerait dans une direction plutôt qu'une autre, celui qui se trouve impliqué dans la spirale de tous les possibles de la situation de l'expérience dont nous parlons plus bas. L'expérience esthétique participerait également à l'éducation, non seulement du regard, mais à l'éducation au sens large de celui qui s'implique et s'engage dans la relation à l'objet : on aime cet objet, on questionnera les raisons de l'appréciation, on apprendra à la retrouver et à la cultiver au travers de différentes situations et relations à des scènes visuelles variées. Nous pouvons ainsi compléter le tableau que nous avons proposé plus haut<sup>107</sup>.

Ces observations nous permettent d'affirmer deux points importants. Le premier est que l'esthétique n'est pas irrémédiablement liée à l'art ni au beau. Il est ainsi possible de vivre une expérience esthétique face à un objet réputé laid ou simplement banal. L'une des preuves de cette assertion est que les modes font aimer et haïr tour à tour les mêmes œuvres. Le deuxième point qu'il faut retenir est que l'expérience esthétique ne correspond pas obligatoirement à une démarche volontaire ou explicite : on peut ressentir un plaisir sensible à

---

<sup>107</sup> Voir 1.2.5.5.

son insu, dans un lieu non dédié socialement à ce type d'expérience. Mais adoptons-nous une attitude esthétique différente, si nous sommes face à une œuvre d'art ou face au quotidien ou à un objet ordinaire ? Le design industriel et le travail du designer peuvent-ils relever de l'esthétique ?

### 2.5.3 L'art et/de l'ordinaire

Si au Japon ou en Afrique (sur ce sujet, on peut lire Saito, 2001; Touré, 2004; van Lier, 1969), il n'existe pas de séparation stricte entre les objets à usage culturel, culturel et courant, dans nos cultures occidentales objets artistiques et objets ordinaires sont systématiquement différenciés. Toutefois les objets du quotidien sont parfois tolérés dans l'univers des objets culturels ou « esthétiques », dans une mise à distance et à l'écart de leur environnement et de leur usage habituels. Ils sont alors exposés dans un musée ou dans l'univers domestique, en ornement sur la télévision par exemple. On les étudie, dans ces circonstances, avec les mêmes critères que l'art : cohérence formelle, pouvoir expressif, matérialisation d'une idée, créativité et originalité, aux dépens de tout autre facteur comme l'aspect pratique ou la relation au corps. Mais l'ordinaire, le quotidien et l'utile ont-ils droit à l'esthétique ? Si le ressenti peut s'apparenter à une appréciation (ou à un rejet) esthétique, comme décrite plus haut en termes généraux, la relation entre celui qui regarde et l'objet de tous les jours est vraisemblablement différente. L'expérience esthétique du quotidien fait appel à des éléments nombreux et parfois disparates qui participent à une expérience globale. Yuriko Saito parle d'« *interpénétration* ». On trouvera dans le tableau ci-dessous inspiré de cette auteure quelques-unes des principales différences entre les deux attitudes. Je retiendrai pour le moment deux des aspects spécifiques de l'attention esthétique portée sur l'ordinaire : l'attitude située dans un environnement et l'« engagement » ou implication.

	Œuvre d'art	Objet quotidien
Situation dans l'environnement	Permanence – figé dans le lieu et dans la forme (si l'objet quotidien acquiert le statut d'œuvre d'art (par ex. dans un musée ou posé sur une télévision), la permanence peut avoir lieu	Impermanence – est déplacé au gré des usages et besoins – et « situé »
Usage	Non utilitaire	Utilitaire
Attitude esthétique	Désintéressement et pur plaisir esthétique (Kant) - expérience pour expérience - autotéléologique (Schaeffer)	Implication (l'« engagement » de Berleant)

Situation physique	Allocentrée	Egocentrée
Lien physique	Distanciation -	Utilisation avec le corps, manipulation
Lien social	« Encadrement », Démarqué du quotidien, Séparation par le lieu ou par la forme	Intégré dans le quotidien Continuité
Intentionnalité	Intentionnalité de l'artiste	L'intentionnalité des concepteurs orientée vers l'utilisateur (au cœur de la démarche)
Communication	Communication de la vision de l'artiste	Message marketing, communication intentionnelle de l'entreprise
Relation conceptuelle	Comparaison de notre jugement et du jugement de l'artiste	Comparaison entre différents objets
Attention perceptuelle	Contemplation ou attention volontaire	Action pratique et utilitaire
Représentation	Place pour l'imagination et l'interprétation – lieux d'indétermination (Ingarden)	Compréhension cognitive et sensible immédiate – place comptée pour l'indétermination
Economie	Hiérarchisation et normativité Accès difficile (coût élevé, circuit commercial confidentiel, implantation éphémère)	Banal et inférieur Disponible et accessible par le plus grand nombre en fonction des « cibles »

Figure : œuvre d'art/objet quotidien<sup>108</sup> : différences des attitudes esthétiques aujourd'hui

### 2.5.3.1 Une expérience « située », au contraire de l'esthétisation

L'attention portée aux objets quotidiens se fait dans la continuité et la simultanéité des autres expériences que nous faisons dans le monde. Elle n'est pas isolée et n'a rien d'exceptionnel. Elle peut concerner des expériences positives comme négatives et se fait de manière spontanée, dans une interconnexion permanente avec la « vie de tous les jours ». Parler d'expérience esthétique de l'ordinaire n'est pas envisager une esthétisation de notre environnement - une mode relativement récente et spécifique au développement occidental du bien-être économique. Le terme esthétisation ici n'a pas le sens que lui donne Jean-Marie Schaeffer (Schaeffer, 2008), de valeur esthétique attribuée à un objet qui n'a pas été conçu pour cela, en plaçant par exemple un objet rituel au Musée du Quai Branly. L'esthétisation serait plutôt un « surplus de beauté ». Une fois que tout a été inventé, on ajoute des détails,

<sup>108</sup> Nous nous situons exclusivement ici dans le contexte occidental et la société industrielle.



des décors, des fioritures afin de séduire et d'embellir, et aussi pour justifier la surabondance des espaces et des objets. Ce surplus est envahissant et pourrait bien annihiler ce qu'il prétend justement mettre sur un piédestal : la beauté elle-même. L'esthétisation, en exigeant une distanciation, a engendré ce que Welsch appelle « *homo aestheticus* » (Welsch, 1995). L'économie s'empare de l'esthétique, l'esthétique devient stratégique. L'esthétisation ne demande pas de mode actif de la part de celui qui regarde, au contraire de l'esthétique de l'ordinaire. C'est une « catégorie ontologique erronée » (Schaeffer, 2004). Lorsque l'esthétisation s'empare du quotidien, celui-ci devient *extra-ordinaire*, dans sa conception et la perception qu'il propose. Il ne s'agit pas de l'ornementer ou de le décorer mais de le transformer jusqu'à pousser celui qui le regarde à devenir « esthète ». Le « *Juicy Salif* » conçu par Philippe Starck pour figurer dans le catalogue de la Société Alessi en 1990 comme presse-citron est un succès commercial mondial, mais n'est quasiment jamais utilisé en tant que tel. On l'expose, on l'offre, on le regarde et on en est fier. Le designer a « forcé le trait ». Dimensions, matériaux, forme et usage, rien n'est habituel. C'est voulu, sans doute, pour étonner et choquer. Que l'objet ne fonctionne pas (instable, mal commode pour récupérer le jus, et surtout ne retenant pas les pépins qui chutent dans le verre !) ne dérange ni le designer ni l'acheteur. Les seuls à exprimer des critiques sont les autres designers<sup>109</sup> qui ont souvent tourné l'objet en dérision ou proposé des solutions pour l'améliorer. On est là dans une limite floue entre l'objet quotidien et l'objet artistique. On comprend bien que si l'esthétisation devient systématique, elle se banalisera. L'appréciation esthétique s'évanouira dans un ordinaire de l'esthétisation.

Au contraire, l'attitude face à un objet ordinaire sans aucun surplus « extra-ordinaire » peut être esthétique. Le regard porté ne se limite pas aux dimensions formelles ou sensibles de l'objet quotidien, mais englobe toutes les valeurs liées à l'usage et à l'environnement - qu'il soit domestique ou collectif, public ou privé - et qui enrichissent notre relation. On peut avoir une perception esthétique *et* utilitaire, *et* technologique, *et* scientifique, historique, économique, formelle, artistique, face à un objet de tous les jours, en fonction de nos besoins immédiats ou projetés, de notre culture, de notre curiosité, de notre histoire... dans la richesse de l'être subjectif dont nous venons de tenter de faire le tour. Les dimensions liées à l'individu sont aussi mises en jeu dans ce regard, dimensions physiologiques, sociales, politiques, spirituelles, culturelles, sensorielles, morales, psychologiques.

---

<sup>109</sup> Voir par exemple, « Salif Aid für Juicy Salif » des designers allemands Adam und Harborth en 2000, et « Presse-citron de star » du collectif français 5.5 designers en 2004.

Dans la vie de tous les jours, l'objet, d'autre part, n'est jamais isolé. Il est « *contextualisé* », entouré d'autres objets, de bruits et de couleurs, tout comme l'est celui qui regarde. Nous avons déjà défini plus haut l'intrigue qui se déroule dans le temps et dans l'espace. « *L'homo communis* » projette son regard à partir d'un point de vue, dans sa globalité individuelle, globalité qui est plus vaste que pour l'œuvre d'art. L'objet d'art, on l'a vu, est volontairement isolé et son contexte est systématisé. Il y a double « situation », celle de l'objet ordinaire et celle de l'observateur. Deux circonstances qui se croisent en permanence pour s'enrichir, c'est le « champ esthétique » d'Arnold Berleant (Berleant, 2000). Ce champ n'est pas fixé une fois pour toutes. Il évolue en fonction de l'individu, de son état mental, de ses besoins, ses humeurs ... Son attention, chaque fois différente, pourra porter tour à tour sur l'usage de l'objet ou son matériau, son aspect formel ou son histoire. Ces phénomènes provoqueront une appréciation chez l'observateur. Ou encore ils généreront des croisements d'appréciations complémentaires. On retrouve tout à fait l'intention de Roger Tallon dans ses choix de formes, tissus et couleurs pour le TGV Atlantique, ressentis comme « féminins » par une de ses premières interlocutrices, Rika Zarái, le jour du lancement officiel du train<sup>110</sup>. L'emplacement de l'objet est également important et pourra modifier le regard : dans le magasin ou dans la sphère domestique, le même objet n'est pas vu de la même manière. Dans le domaine public et urbain, l'objet est « localisé » pour protéger le passant ou provoquer l'attention et prévenir du danger. Trop souvent l'accumulation embue le regard et distrait l'attention. L'objet a aussi un rôle (une esthétique) social : il rassemble ou éloigne les citoyens, invite au dialogue ou empêche l'intrus de squatter, permet le repos ou interdit la position allongée. L'objet du domaine public a enfin un rôle (une esthétique) politique dont s'emparent décisionnaires et élus : on le choisira « beau » et séduisant pour affirmer la modernité, ou traditionnel et décoré pour rassurer les électeurs, ou encore modeste et ordinaire pour ne pas inquiéter par des dépenses inutiles. On se trouve ainsi face à une très grande variété d'expériences esthétiques possibles, spécifiques à chaque situation et qui existent dans une dépendance à chaque objet ou type d'objet, à chaque individu et plus encore, à chaque moment, à chaque humeur ... !

---

<sup>110</sup> Dans (Levitte, 2008a) nous relatons nos longs entretiens menés avec Roger Tallon au cours de l'hiver 2007-2008. Roger Tallon est l'un des premiers designers industriels qui a pratiqué ce métier en France dès la fin des années 1960. Il a collaboré pendant plus de vingt ans avec la SNCF sur les projets emblématiques du Corail et du TGV Atlantique. Il en donne de multiples exemples dans les entretiens relatés dans l'article cité.

Cette notion de situation contextuelle correspond à certaines définitions du Design de Produit ou du Design Industriel<sup>111</sup> qui insistent pour ne jamais limiter le design à une démarche esthétique, mais toujours la relier à tous les composants du produit - de sa fonction à son utilisation et à sa fabrication, de son coût à sa lisibilité - le travail du designer étant de proposer une hiérarchie entre toutes les contraintes. La « situation » de l'objet correspond aux données objectives qui entrent dans sa conception, alors que les « situations » de l'individu qui le regarde ou l'utilise sont du domaine des composantes subjectives que doit intégrer le designer. Nous développons cet aspect dans le paragraphe ci-dessous consacré au « *signal coûteux* », avec un tableau explicatif.

Le champ esthétique peut s'élargir à l'ambiance dont parle Jean-François Augoyard (Augoyard, 2007) qui travaille sur ce concept dans le domaine architectural que nous avons développé dans les chapitres sur la situation plus haut<sup>112</sup>. On peut considérer que l'objet ordinaire est une partie constituante de l'atmosphère ressentie. L'appréciation sensible (esthétique) en est une partie prenante.

### **2.5.3.2 Une expérience « engagée »**

Si *l'attitude* esthétique devant l'œuvre d'art demande un certain recul mental, physique ou temporel par rapport au quotidien, lorsqu'elle engage notre corps, *l'attention* esthétique est rarement passive face à un objet quotidien. Elle exige une implication, consciente ou non. Nous participons au monde, nous en sommes des spectateurs et des acteurs. Notre regard est enrichi de tout ce que nous sommes, et il sera aussi enrichi par l'expérience esthétique dans laquelle nous nous engageons. Des dynamiques physiques et mentales, des allers-retours, sont initiés entre l'objet et l'individu, dans le temps et dans l'espace. L'expérience vécue est comme une spirale aux nombreuses variables, nouvelle à chaque instant, elle prend la forme de l'intrigue déjà définie.

Cette spirale n'est pas instable, elle repose à la fois sur l'objet - dont les attributs sont constants -, et sur l'individu en tant que membre d'une ou de plusieurs communautés qui partagent des similarités biologiques, psychologiques, culturelles et sociales. Si la relation à

---

<sup>111</sup> « Design is a creative activity whose aim is to establish the multi-faceted qualities of objects, processes, services and their systems in whole life cycles. Therefore, design is the central factor of innovative humanisation of technologies and the crucial factor of cultural and economic exchange. » Définition de l'ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) <http://www.icsid.org/>. Cet organisme fondé en 1957, sous l'impulsion de l'industriel français Jacques Viénot est toujours l'institution internationale de référence pour les métiers et l'enseignement du design industriel dans le monde.

<sup>112</sup> Voir 1.5.2.4.

tout objet - du plus commun au plus élitiste - possède un potentiel esthétique, c'est l'implication de l'individu qui transformera l'expérience en une expérience spécifiquement esthétique qui pourra être soit acceptée, soit ignorée (implicite) ou encore rejetée (c'est l'expérience négative dont nous parlions plus haut). Cette appréciation serait « l'harmonie originelle de l'homme au monde », « la puissance en attente d'un regard » de Mikel Dufrenne (Dufrenne, 1969). Dans la continuité de la vie, comme le propose Berleant (Berleant & Carlson, 1998; Berleant, 1992), l'attention esthétique est un engagement physique et corporel, spatial, temporel, sensible et nous ajouterons cognitif, un engagement qui sollicite tous les aspects de la situation.

Certains aspects de l'appréciation esthétique telle que je viens de la définir pourraient pourtant s'appliquer également à l'appréciation de l'œuvre d'art. Et, deuxième objection, tous les objets ne provoquent pas une expérience esthétique, qu'elle soit positive ou négative. Il nous arrive d'ignorer certains objets, même s'ils sont sous nos yeux. Ni notre attention ni nos sens ne sont sollicités. Quels sont les mécanismes, les traits de crayon, les qualia (Dokic, 2000) qui peuvent participer à la naissance d'une expérience esthétique ? Est-il possible d'identifier ce qui la provoque ? Après avoir étudié les situations et les engagements de celui qui regarde, il faut explorer l'objet et son environnement, sachant qu'il n'y a pas d'objet esthétique mais bien une relation esthétique à l'objet.

#### **2.5.4 La *fluence* visuelle**

Parmi les facteurs possibles qui favorisent la relation esthétique, commençons par l'attention dont nous avons déjà parlé à plusieurs reprises, et notamment dans son lien avec le plaisir. Certains auteurs défendent que le plaisir et l'émotion esthétiques<sup>113</sup> dépendent du mode de traitement du stimulus par le cerveau et que l'aisance à traiter l'ensemble des informations visuelles ou « *fluence* » peut provoquer des affects positifs car procurant des « connaissances plus fiables et un processus exempt d'erreurs » (Reber, Schwarz & Winkielman, 2004) :366. Tous les éléments qui peuvent faciliter la perception procureraient ces affects positifs et éviteraient tout questionnement informatif. Cette fluidité se produit, soit si le stimulus est aisément identifié d'emblée pour des raisons biologiques, soit s'il est reconnu grâce à un phénomène de répétition et d'apprentissage implicite (id. :376). Les auteurs en concluent que « les préférences esthétiques dépendent toujours de la fluence qui, à son tour, est déterminée à

---

<sup>113</sup> Nous proposons d'élargir ces remarques à l'expérience esthétique, et ne pas la restreindre comme le font ces auteurs, au seul plaisir.

la fois par le système biologique et la socialisation. » Peut-on en déduire avec eux que le plaisir esthétique dépend de la dynamique avec laquelle celui qui perçoit traitera l'information ? « Plus le traitement de la perception d'un objet est fluente, plus la réponse esthétique sera positive » (id. :377). Par contre, s'il y a un doute sur la nature de l'information, même si la perception est très fluente, l'appréciation esthétique ne se fera pas ou sera diminuée. Leur conclusion est la suivante : la « beauté ne réside pas dans les attributs objectifs d'un objet, mais provient de la manière dont l'individu traite ses expériences », qui « sont elles-mêmes partiellement fonction des propriétés objectives du stimulus et de l'histoire des échanges de cet agent avec le stimulus en question ». La fluence de la perception est primordiale, certes. La littérature donne également quelques précisions sur les attributs qui facilitent cette fluence ascendante, certains seraient même universels comme la répétition ou la symétrie (Ramachandran & Hirstein, 1999), et encore le contraste ou la clarté (Winkielman, Halberstadt, Fazendeiro & Catty, 2006). Pourtant les objets sont des compositions complexes d'éléments et on ne peut les limiter à des symétries ou des contrastes.

Il faut retenir pour le moment que le traitement fluente d'un stimulus facilite le plaisir lors de la perception : l'objet perçu et reconnu avec aisance parce qu'il possède des qualités habituelles et facilement identifiées, procure en lui-même un plaisir. Ce point confirme que l'expérience esthétique peut être un processus cognitif. Ce plaisir est esthétique puisqu'il porte sur des aspects sensibles de la chose perçue. Mais il y a beaucoup d'objets qui sont vus avec aisance tout en n'étant ni symétriques, ni universels, ni même clairs, et qui pourtant procurent une expérience esthétique. Et, à l'opposé, certains objets symétriques ne suscitent pas automatiquement le plaisir. Ce concept de fluence est une condition possible qui n'est ni nécessaire ni suffisante.

### **2.5.5 « Signal coûteux »**

On sait que certains attributs, au contraire, vont arrêter le regard, retenir l'attention dans un circuit neuronal descendant. Parmi les différentes possibilités, arrêtons-nous sur le « signal coûteux », comme la plume du paon qui indique « honnêtement », par une abondance de couleurs, les qualités viriles de celui qui les porte pour séduire celle qui les contemple<sup>114</sup> (Bliege Bird, Smith, & Bird, 2001; Schaeffer, 2008). Les attributs imposants et colorés sont

---

<sup>114</sup> La question est posée depuis 1975 par les éthologues et notamment par le biologiste Amotz Zahavi. Elle a été reprise par les économistes depuis la fin des années 1990.

ainsi qualifiés, car leur fabrication n'a pas été économique du point de vue biologique, et les porter est également dispendieux en matière de sécurité. L'oiseau qui expose sa parure sera aisément repéré par les prédateurs. De même la gazelle qui saute sur place face à son prédateur, lui envoie un signal de sa bonne santé et de la force de son énergie, au détriment du gaspillage de celle-ci en cas de danger (Bergstrom & Lachmann, 2001). Ces deux exemples explicitent la notion d'honnêteté dont l'émetteur et le récepteur du signal tirent tous les deux des bénéfices évidents : la gazelle prouvera sa force au prédateur qui économisera son énergie en cherchant une proie plus facile. Les théoriciens en biologie comme en économie en concluent que « la communication honnête sera stable pour l'évolution malgré les conflits d'intérêts envahissants générés par la sélection naturelle. » (Smith & Bliege Bird, 2003). En effet, l'observateur qu'est la paonne dans notre exemple, fera une économie perceptuelle importante en identifiant immédiatement parmi tous les mâles celui qui est apte à lui assurer une descendance de bonne qualité. On peut parler d'interrelation, de coopération même, entre deux acteurs. Cette relation peut exister entre des membres de réseaux sociaux. L'honnêteté ou la « générosité inconditionnelle » de celui qui émet le signal est-elle une preuve du sacrifice pour le bien du groupe ou de la race ? Ou simplement une tentative pour obtenir un statut et un privilège social ?

On comprend par cette définition que tout signal coûteux « prend le contre-pied du principe d'économie régulant en général la signalisation humaine et animale », et ce dans des situations incertaines. Il est important de noter que la spécificité de ce signal « coûteux » est qu'il n'est pas interchangeable avec un autre « puisque ce sont précisément ses caractéristiques singulières non répétables qui en font l'objet de la signalisation » (Schaeffer, 2008). Ce signal, dans la situation précise de la relation à celui qui le regarde, le comprend et agit en fonction du signal qu'il a reçu et compris, n'a pas d'autre raison ni d'enjeu pour exister.

#### **2.5.5.1 Signal coûteux et objet quotidien**

Si l'on adopte le point de vue du processus de conception d'un produit - qui va de l'idée à la mise sur le marché - un objet est bien un assemblage de composants qui sont chacun dessinés et fabriqués puis assemblés et traités pour constituer le produit fini. Parfois même, pour des produits aussi sophistiqués que des trains ou des métros, les équipes doivent concevoir les

éléments dans le désordre en ayant de cesse de garder « en tête »<sup>115</sup> le produit projeté. Pour que l'objet ainsi conçu devienne signal, et affiche une existence notoire et un enjeu incarné dans son message (ce qu'on appelle aussi une innovation), comme les plumes du paon le sont pour la paonne, il faut, de la part des concepteurs, qu'il y ait un engagement, une « appropriation » et donc une intention « honnête » vis-à-vis des composantes objectives. Il ne s'agit pas ici de différence purement formelle, mais de l'une des situations de l'objet<sup>116</sup>.

Du point de vue de celui qui regarde, l'objet est également fait d'éléments, les attributs perceptuels - masse, couleur, forme, apparence, aspect de surface - qui entrent bien sûr dans la chaîne de conception, non plus en tant que composants de base, mais comme le résultat de l'assemblage ou de la finition. La couleur verte du pied de la corbeille urbaine Rossignol, composé d'une dizaine de pièces si on compte les écrous, apparaît à celui qui la regarde comme une seule forme lisse et d'une couleur unie qui change selon l'éclairage. Son attention est sollicitée par cette forme et cette couleur, deux des attributs du produit. Par contre, un autre objet quotidien pourra « coûter » et étonner, séduire, repousser, inviter à l'action ou au plaisir celui qui le perçoit. Les attributs qui provoqueront ces attentions ne sont pas ajoutés, comme en surnuméraire, mais conçus « honnêtement » pour inviter dans le champ esthétique et proposer à celui qui regarde de s'impliquer dans une ou plusieurs des dimensions, de la technologie au social, du politique à l'utilisation.

*Situation de l'objet :  
composantes objectives*

Utilitaire, <i>d'usage</i> et ergonomique
Technologique, scientifique et <i>industrielle</i>
Historique, sociale et politique
Environnementale
Economique et marketing
Formelle et signifiante

*Situation de l'individu :  
composantes subjectives*

Physiologique et sensorielle
Psychologique
Spirituelle, religieuse, morale
Idéologique et politique
Culturelle et artistique
Habitudes de consommation

<sup>115</sup> Roger Tallon : « Il faut prendre des décisions sur des détails qui n'ont rien à voir avec ce sur quoi vous travaillez, mais ce sont les pièces qui sortiront d'abord, il faut finaliser pour en faire d'autres. Cela veut dire qu'on étudie un projet de ce type-là dans un complet désordre et il faut remettre de l'ordre. Tout s'emboîte ensuite, mais vous n'avez pas la vision avant que la maquette soit faite. Tant que la maquette n'est pas faite, c'est le chaos. » Entretiens avec Agnès Levitte, 2007-2008, non publié.

<sup>116</sup> Voir ci-dessous la figure : Situations de l'objet face aux composantes objectives et situation de l'individu face aux composantes subjectives.

Culturelle et artistique

Anthropologique et sociale

Figure : Situations de l'objet face aux composantes objectives et situation de l'individu face aux composantes subjectives

L'objet est ainsi enrichi, et non pas décoré ou chargé. Et c'est là toute la subtilité du « bon design » pour reprendre l'expression de Roger Tallon, et la difficulté de le cerner dans une définition singulière, tant les spirales qui composent la perception changent et évoluent.

### 2.5.6 L'objet esthétique comme indication

Une réponse se trouve peut-être chez Jerrold Levinson (Levinson, 2007) pour qui chacun des éléments qui compose une œuvre peut constituer une *indication* permanente, contrairement à l'indication banale comme montrer du doigt, indication transitoire et passagère. Cet assemblage<sup>117</sup> est porteur de propriétés qui engageront ou n'engageront pas dans une appréciation esthétique. Un objet esthétique (au sens d'avoir le pouvoir de déclencher une appréciation sensible) serait celui qui devient une *indication* de nature à faire exister ce qui n'existait pas auparavant (la qualité de ma relation à lui), en orientant vers le futur et en laissant une empreinte sur l'individu et sur le monde. Levinson l'oppose à l'indication du banal qui s'épuise dans l'instant, n'a pas d'intention claire et précise, et ne laisse pas de trace. Et dans ce sens, le « bon design » d'un objet serait l'*indication* d'une appréciation qualitative que je ressens explicitement. Le « bon design » laisse une empreinte, force le regard et s'inscrit dans la mémoire. Plus encore, il marque notre société et son évolution. L'esthétique de l'ordinaire n'a pas pour but de décorer ou d'améliorer le quotidien, mais plutôt de le modeler, le construire, de créer une ambiance et le faire vivre au travers des objets au sens large. Réfléchir à une esthétique du quotidien sera l'analyse et la recherche systématiques, au-delà de tout jugement, de l'existence ou l'absence des trois caractéristiques de Levinson dans la relation située et engagée d'un individu aux objets : faire exister, orienter vers le futur et laisser une empreinte sur le monde et sur soi. Il reste à tester, valider, et enrichir nos propositions avec les utilisateurs.

Examinons un cas qui pourrait réunir plusieurs de ces qualités :

---

<sup>117</sup> Levinson parle de « structure » pour l'œuvre musicale ou littéraire, je l'emploie ici pour désigner l'objet dans sa globalité.



### 2.5.6.1 L'exemple de l'entrée du métro parisien

*« Zazie mit quelque temps à s'apercevoir que, non loin d'elle, une œuvre de ferronnerie baroque plantée sur le trottoir se complétait de l'inscription MÉTRO. Oubliant aussitôt le spectacle de la rue, Zazie s'approcha de la bouche, la sienne sèche d'émotion. Contournant à petits pas une balustrade protectrice, elle découvrit enfin l'entrée. Mais la grille était tirée. »*  
Raymond Queneau<sup>118</sup>

Sur notre parcours commenté du quartier Voltaire dans le onzième arrondissement de Paris, il y a plusieurs entrées de métro, toutes du même modèle Dervaux, comprenant une balustrade sommaire peinte en vert foncé associée à un candélabre portant la mention « Métro » et surmonté d'un lampadaire en forme de boule de verre. Les commentaires qui suivent ont tous été exprimés à la vue de l'une des entrées secondaires, sur le trottoir face au côté de la mairie. Écoutons et comparons ce qu'expriment la plupart des promeneurs<sup>119</sup> qui ont été enregistrés lors de nos enquêtes. Commençons par MC qui est retraitée, on s'en souvient. Elle aime l'histoire de sa ville et avait donné nombre détails sur la fontaine Wallace. Elle est ici plus brève :

*« Cette entrée du métro, ça devient neutre parce qu'on l'a toujours vue. Pour moi, c'est vrai que les entrées à la Guimard, c'était plus joli, m'enfin (petit rire). Mais là ça choque pas, à mon avis ça choque pas. »*

La routine a gommé la saillance visuelle qui aurait pu se produire lors de la marche. Il n'y a pas non plus fluence puisqu'il n'y a aucun plaisir. On note un « voir en » se remémorant une entrée de métro différente qu'elle cite sans la décrire. La valence est typiquement neutre comme pour EG qui est Moldave. Elle est arrivée à Paris il y a cinq ans en provenance d'un petit village rural. Elle circule à pied et en transport en commun, souvent préoccupée par le temps de ses déplacements et sa sécurité physique. L'usage est pour elle beaucoup plus important que les formes et les couleurs :

---

<sup>118</sup> in « Zazie dans le métro », Paris, Gallimard, 1959-2008, page 55.

<sup>119</sup> Parmi les 14 promeneurs, seuls DC et JF n'ont fait aucun commentaire sur cet objet.

*« c'est vrai que ça sert beaucoup, comme j'utilise beaucoup le métro. Quand je suis quelque part que je connais pas, alors je regarde où je vois la lampe. Je crois qu'ils sont tous pareils. »*

Aucune appréciation esthétique ne pointe ici non plus. L'objet est utile. C'est un repère saillant sur lequel elle s'appuie systématiquement. Il est à remarquer que tout au long de la promenade, EG n'a utilisé l'expression « j'aime » qu'à l'occasion d'un commentaire sur le confort des bancs publics. Les autres promeneurs ponctuent nombre de leurs phrases de cette interjection, sans qu'il soit besoin de leur demander leur avis. En France, il semble que c'est normal et évident de s'investir personnellement et de formuler ses goûts. KU qui a reçu une éducation japonaise n'exprime jamais non plus son avis dans ces termes d'appréciation. Nous avons étudié sa frayeur psychologique devant les *Sanisettes*. Elle connaît bien l'histoire des différents styles et sa sensibilité semble toujours en alerte. Elle l'exprime avec le recul de l'analyse :

*« C'est vraiment une image, je dirais, tellement habituelle à Paris. Moi je me déplace toujours en métro et bien sûr les signalétiques que ça soit le métro, ou cette boule (pointe vers le haut du mât du métro) si c'est éclairé la nuit. Ou même à une certaine distance on peut voir le nom de la station. Donc on arrive à reconnaître : « voilà, bon, ça va mener quelque part ». Je sais que je vais m'orienter dans une destination où je veux aller. Ça c'est le style plus nouveau. Il y avait le style, comment déjà ?, pas Emile Gallé, dans les années 20-30 ... je me souviens plus du nom de la personne. Ah oui Guimard, c'est ça. Ça devient vraiment des stations très rares, on n'arrive plus vraiment à en trouver. Dans Paris bien sûr il y a le M avec ça. »*

Le commentaire débute par l'habitude : ce mobilier fait partie des signes qui ponctuent la ville. Il a une fonction utile facilement identifiable « même à une certaine distance ». L'indication de l'entrée du métro peut avoir plusieurs formes dans Paris. Celle-ci, qui est plus récente, ou celle de Guimard, ou encore le M., sans qu'elle ne donne de détail pour ce dernier. La promeneuse n'est pas très précise ici. On sait tout juste que Guimard aurait conçu son mobilier, « très rare » maintenant, dans les années 20 ou 30. Vraiment ? Avec AM, maman du petit Mathias qui a 9 ans, et qui conçoit et fabrique des bijoux, nous cernons un peu plus la datation historique, quoique ... :

« *Moi ce que je trouve de joli c'est les stations de métro. Il y en a des beaucoup plus jolies. Est-ce que ce vert, il aurait pu être un peu changé ? [...] il est pas beau ! ou une autre couleur, changer un peu ... Je sais pas, peut-être pas tellement un vert, mais trouver une autre couleur. Par exemple Richard Lenoir (une station de métro qui est à 5 minutes à pied de chez elle et qu'elle utilise communément) le vert est beaucoup plus pâle. Elle est plus Guimet<sup>120</sup> (sic), enfin plus art déco. Alors celles-ci ont dû être construites après, comme le métro n'a pas été construit tout en même temps. Celle de Richard Lenoir est plus jolie parce qu'elle a ses grands luminaires.* »

Entre l'Art Déco et l'Art Nouveau, il y a quand même une trentaine d'années d'écart ! Hector Guimard<sup>121</sup> a été choisi en 1899 grâce à sa renommée après la construction du Castel Béranger rue La Fontaine, alors qu'un concours pour la conception des entrées du métro en construction est jugé<sup>122</sup> infructueux. Entre 1900 et 1903 il dessine deux modèles principaux avec des édicules construits en pierre pour le soubassement, en fer forgé pour les structures et en verre pour les toitures. Il imagina plus tard « des accès-type, reposant sur la fabrication de moules standardisés qui permettent de varier à l'infini les possibilités de combinaison. Ce type d'accès pouvait ainsi s'adapter facilement à la largeur des trottoirs. » (Descouturelle et al., 2003). Ce sont ces entrées que les promeneurs connaissent le mieux puisqu'il en existe quatre-vingt-six à Paris, et une dans le quartier de notre enquête. L'architecte participa également à la conception des couloirs avec des céramiques en ronde-bosse et à la signalétique extérieure et intérieure en dessinant un alphabet spécifique. Cette signalétique, difficile à lire de loin et lors du déplacement des voitures, fut abandonnée et remplacée par le lettrage en blanc sur le bleu des tôles émaillées, toujours utilisé aujourd'hui. Ces « bouches de métro » font partie du mobilier urbain décoratif typique de la ville de Paris, tout comme les fontaines Wallace et les colonnes Morris que nous avons décrites ailleurs.

---

<sup>120</sup> « Les entrées de stations de métro de Paris de type Art nouveau sont un des symboles emblématiques de la ville. L'architecte Hector Guimard fut choisi en 1899 et conçut différents types d'entrée : les modèles les plus élaborés sont le type A avec un auvent et une marquise (station Abbesses), le type B dont l'auvent est en forme de V inversé (stations Porte Dauphine et Châtelet) ». « Il subsiste aujourd'hui 86 entrées Guimard. Une entrée d'origine a été offerte au métro de Montréal (station Square-Victoria) et des répliques à d'autres villes. » téléchargé le 26 novembre 2009, [http://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9tro\\_de\\_Paris](http://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9tro_de_Paris) - voir aussi (Descouturelle, Mignard, & Rodriguez, 2003).

<sup>121</sup> Lyon, 10 mars 1867 – New York, 20 mai 1942 – voir, pour le cahier des charges de ces entrées, 3.2.2.1.

<sup>122</sup> Il faut noter que la CMP, après sa rupture contractuelle avec Guimard, continua d'installer les modèles conçus par l'architecte, notamment sur la ligne n°3. (Descouturelle et al., 2003).

Le commentaire d'AM est une appréciation négative et porte sur la couleur des parapets du modèle courant, pas celui de Guimard. Dans un « voir en », elle la compare à celle d'une autre station, emblématique et évoquée de mémoire. La bouche de métro dessinée par « Guimet » (sic) - peu importe que le nom soit estropié, l'architecte est correctement situé dans l'histoire chronologique et stylistique de la ville, à quelques années près – est esquissée, dans son expression, par la forme générale de son décor. Est-ce que, dans la bouche d'AM, dire que « *c'est joli* » signifie qu'elle éprouve du plaisir à le regarder ? Certainement.

Rare est le Parisien qui ne connaît pas le nom de l'architecte ou le style qu'il a imposé et qui est associé au métro. Preuve en est le commentaire d'AG qui a la quarantaine. Il est technicien et il alterne Vélib', marche et métro pour se déplacer quotidiennement. Sa voisine lui a raconté l'enquête et sa promenade à mes côtés. Il a souhaité y participer spontanément. Le voici à l'approche de la place Léon Blum :

*« Ça c'est l'entrée basique, elle est minimaliste. Il y a bien écrit « métro ». Des fois, c'est même pas écrit métro. Il y a des entrées plus traditionnelles, style Art Nouveau. La plus connue en Art Nouveau, c'est, je sais plus, Porte d'Auteuil, non ? Porte Dauphine ! sinon il n'y en a plus. Il y a les lampadaires à Réaumur Sébastopol qui sont assez jolis. Ouvragés en tout cas. Sinon la majorité sont comme celle-là quand même. Les entrées sont pas tellement ... bien souvent il faut les chercher, on les voit pas de loin »*

Peu d'appréciation esthétique là encore, mais tout de même le « *minimaliste* » qui démontre une valence négative, appuyée par « *il faut les chercher* ». La saillance visuelle ne se produit pas, on est dans le banal. Pourtant, ailleurs, en y réfléchissant, AG sait qu'il existe une station notoire et « *traditionnelle* ». Le style « *Art Nouveau* » est cité avec exactitude mais la seule description fournie est ce terme « *ouvragé* » pour qualifier des lampadaires « *assez jolis* » du même style, accolés à une autre station de métro. L'appréciation pointe, dans une retenue verbale. L'indication est claire et située dans le temps et dans l'espace. Elle est décrite sommairement. Elle agit comme une référence sensible et esthétique de la ville telle qu'elle est ressentie par ce voyageur. Mais la valence est tout juste positive. La jeune étudiante CA insiste sur les mêmes valeurs. Elle fut inscrite en section d'arts plastiques au lycée, il y a trois ans. Son regard en porte le souvenir :

*« Là il y a un métro avec ... je pense que ça doit dater un petit peu. J'avais fait de l'art plastique. On avait étudié les décorations du métro qui avaient été faites et tout ça. Avec le lampadaire comme ça doit être ... un peu vieux à mon avis. (Pendant toute cette séquence, son œil se porte incessamment sur le pôle de signalisation du métro et son éclairage au sommet, avec force gestes pour décrire ce qu'elle voit, et ce dont elle se souvient de la station qui n'est pas sous ses yeux). Mais ceux que j'avais étudiés étaient beaucoup plus torsadés avec plein de ... Je savais plus qui avait fait ça ? C'était ... en 1900 à l'invention du métro. Elle est un peu simple. Mais bon. Non j'aime bien le lampadaire tout rond avec le petit écriteau. Au moins on le voit. Normalement y'a un grand M ça se voit plus ... et puis là ... le plan de métro où je me repère aussi très souvent. »*

La simple vue d'une entrée de métro engendre chez CA une représentation visuelle liée à ses cours spécifiques reçus au lycée. Elle a du mal à mettre en mots l'image apparemment assez précise qu'elle trouve dans sa mémoire. Elle peut situer avec exactitude dans le temps cet autre objet *« beaucoup plus torsadé »*. À partir de l'image mentale, elle revient vers ce qui est devant ses yeux. Elle l'apprécie et en explique la raison : la rondeur et l'ensemble de la forme. Puis elle explique l'usage qu'elle en fait, le repère qu'il est pour elle aussi. Puis une autre image mentale se forge, celle d'une autre signalétique, plus visible, plus saillante dans les rues de Paris. Elle ne la décrit pas, elle se contente de la citer. Voici une autre interprétation de la station de métro comme repère visuel. JCD partage sa vie entre Paris et Montpellier, on s'en souvient. Après avoir déclaré, dans le paragraphe sur les émotions, son enthousiasme pour le tram de celle-là, il parle du métro de celle-ci :

*« L'entrée du métro, moi j'aime toujours le côté ancien surtout sur Paris [...] Y'a des entrées plus jolies, du côté d'Abbesses, Barbès là-haut. Tu les repères plus facilement. Elles ont gardé le cachet ancien. Là le panneau et même les plans, ils sont sur le côté ... elle serait là « station Voltaire » (face à la marche et dans le sens des escaliers), ça me paraît ... quand tu conduis ... parce que moi je me repère avec les métros et de loin, on pourrait très bien voir ... même à pied, je trouve que c'est pas évident... Les plus jolis sont à Montmartre, d'abord les panneaux, au-dessus t'as une espèce d'arceau, souvent y'a des cartes postales, je pense sur certaines stations de métro. Tu as le nom de la station que tu vois de très loin. C'est des très bons repères en fait. »*

Il déclare immédiatement son appréciation par le « *côté ancien* » qui sied à cette ville, mais il préfère les bouches de métro d'un autre quartier. Il évoque l'un des rares édicules de Guimard encore en place, sans connaître sans doute l'histoire de l'objet et sans savoir qu'il fut transporté de la place de l'Hôtel de Ville vers Montmartre en 1974 (Descouturelle et al., 2003) :139. Une fois la valence positive affirmée, il passe à l'utilité du mobilier, celle de l'aider dans ses cheminements, à pied comme en voiture, et de lui donner des indications claires de la direction à prendre ou de la situation de sa position. Ce sont bien des indications au sens où nous les avons définies à partir des textes de Jerrold Levinson plus haut. Ces objets ont laissé chez ce promeneur une empreinte forte, ils ont forcé son regard et se sont inscrits dans sa mémoire par leurs valeurs sensibles. Il s'agit bien d'une appréciation esthétique à valence positive qui s'est forgée par le plaisir ressenti à la vue de l'ensemble du mobilier situé dans un quartier apprécié de la ville. La bouche de métro peut-elle provoquer d'autres évocations sensibles ? FP est né et a toujours vécu à Paris. Il est le journaliste qui tout à l'heure commentait les grilles et autres barrières qu'il comparait à ce qu'il avait constaté à Londres. Il continue sur le thème du voyage, mais sur un autre mode :

*« Alors le métro, la bouche de métro c'est typique du mobilier urbain ça ! Celle-là est pas mal parce qu'elle garde son côté un peu typique parisien avec son look d'époque, enfin d'époque ... il y en a de plus jolies que ça mais ... je trouve que la bouche de métro c'est toujours sympa dans la mesure où il y a toujours un peu les carreaux, toujours un peu le même décor. Ça je trouve que c'est un mobilier plutôt rassurant et qui ouvre des possibilités, des possibilités de voyage. On va sous terre, mais on va sous terre pour se déplacer ! »*

Cet objet est « *typique* » de la ville de Paris. Il est aussi marqué dans le temps, d'autres promeneurs se sont appesantis aussi sur cet aspect. Ici FP apprécie les carreaux et le caractère répétitif de la décoration sur toutes les stations de métro, ou de nombreuses en tout cas. Et cela provoque en lui deux ressentis sensibles. Il se sent rassuré, sécurisé, tranquilisé par la répétition et la familiarité que ces signes ont engendrées chez lui, à travers le temps. Et autre dimension sensible, ces formes l'invitent au voyage, au déplacement vers d'autres horizons. C'est bien une *indication* sensible qui s'est gravée dans sa mémoire à long terme. Qu'en est-il pour les autres promeneurs ? On reste sous terre avec RBS qui s'était longuement arrêté devant la fontaine Wallace. Il observe :

*« Je trouve que c'est très parisien. La couleur verte comme ça. Et celle-ci est un peu austère quoi, parce que l'entrée est un peu austère mais ce serait quelque chose peut-être de plus ouvert. En même temps c'est délicat parce que c'est un tunnel. Vraiment on rentre dans un tunnel, dans les souterrains de Paris. »*

Le caractère typique et la couleur verte ont déjà été commentés par d'autres mais pas l'austérité. C'est un qualitatif qui révèle une valeur émotive et évoque la froideur, l'absence d'ornement. La valence est négative mais elle est justifiée, pour lui, par la fonction et la nature même de l'objet qui est de conduire sous la terre. Observons les autres commentaires sensibles que nous avons relevés. Nous connaissons déjà CD, jeune enseignante vivant à Paris depuis quatre ans, pour son évocation des métros parisiens comme un manège enfantin. Ici son commentaire est fourni. Il est émaillé de précisions :

*« J'aime bien le côté arrondi en haut, avant qu'il y ait la boule. Alors qu'en bas, c'est plutôt droit. Disons qu'en termes de ... je peux pas dire que j'aime bien, mais si j'ai quelque chose à dire là-dessus, c'est ça. En réalité, moi je trouve ça assez fade tout ça ... mis à part dans quelques endroits de Paris, tiens je pense à cette bouche de métro, tu sais près du Louvre. Je sais plus quelle station<sup>123</sup>, où c'est tout décoré, tout en couleur ! Ça c'est autre chose, sinon c'est ... fade .... au niveau de la couleur. Est-ce que l'urbanisme en soi, ... l'image que j'en ai, ... un peu fade. C'est beaucoup lié à l'environnement, l'atmosphère. Parce que tu vois dans le Sud, les bâtiments sont colorés et ça donne une autre allure à la ville*

*J'aime bien l'affiche métro là. Ça je me souviens quand je suis venue à Paris, j'aimais bien. Je sais pas trop pourquoi. Peut-être parce que tu vois ça dans les films, ça a un petit côté, comment dire, pourtant c'est pas très fantaisiste, mais j'aime bien, ce côté métro. C'est peut-être les deux côtés arrondis avec le petit lampadaire. Oui j'aime bien, je me souviens d'avoir été à Londres. Et pour ça Paris, c'est particulier, les bouches de métro parisiennes, elles sont ... j'aime bien, à l'extérieur. »*

---

<sup>123</sup> Elle fait référence à l'entrée du métro Palais Royal sur la place Colette conçue par Othoniel, peintre plasticien, né en 1964 à Saint Etienne. Vit et travaille à Paris.

Appréciation sensible évidente et claire ici, à valence négative puisque c'est la fadeur qui prévaut. La promeneuse regarde avec attention et nomme les détails qui la séduisent : « *plutôt arrondi* ». On ne peut pas affirmer pourtant que l'arrondi soit fluent ou saillant, au sens où l'on a défini ces concepts. Ensuite, à l'aide d'un « *voir en* », au moment du rappel d'une image remémorée à la vue d'un objet similaire, un plaisir se produit pour CD : « *ça c'est autre chose !* ». Il s'agit de l'entrée de la station Palais Royal décorée par le plasticien Jean-Michel Othoniel. Sans doute en apprécie-t-elle les couleurs puisqu'elle revient à la fadeur et aux couleurs vives des villes du sud de la France dont elle est originaire. Le plaisir sensible ressenti au souvenir de l'objet apprécié est dû à un ensemble complexe, à une œuvre conçue comme une œuvre d'art et vécue en tant que telle par CD. L'œuvre est également mémorisée dans sa situation au cœur de la ville. C'est une représentation mentale qui a une valence positive élevée. Elle n'est pas explicitée, mais elle est exprimée avec force et clarté. Puis CD raconte une autre représentation mentale, signe emblématique selon elle de la ville dans laquelle elle habite. Elle a connu cet emblème par le cinéma avant de le rencontrer en grandeur nature quand elle est venue travailler en banlieue parisienne. Elle est précise dans sa description de certaines formes de l'objet qui est sous ses yeux, et devant lequel elle s'est arrêtée afin de le commenter avec force gestes des mains et des bras. Elle cite les formes arrondies qu'elle apprécie particulièrement, peut-être pour la fluence visuelle. On peut supposer qu'il est plus facile, plus rapide et donc plus agréable de poser son regard sur des lignes courbes que sur des lignes brisées. Les références psychologiques au sein maternel sont fréquentes dans la littérature. Ce n'est pas le sujet précis de notre étude et nous ne l'approfondissons pas ici.

Elle utilise le mot « *fantaisiste* », peut-être en référence avec l'œuvre d'Othoniel très colorée et très impromptue, inattendue dans le paysage urbain, à l'inverse de la bouche de métro observée à cet instant. Mais ce manque de créativité de l'objet ordinaire ne l'empêche pas d'apprécier « *ce côté métro* », référence visuelle spécifique qu'elle vient d'explicitier et qu'elle compare maintenant à Londres. Elle exprime sa préférence, par le plaisir qu'elle éprouve ici plus que là-bas à la vue du mobilier urbain. Nous sommes, avec CD, dans un plaisir esthétique car il est produit par des formes perçues sensiblement. Il se trouve, de surcroît, que la source en est un objet reconnu comme esthétique car il a été produit par un homme de l'art, qui a conçu une œuvre d'art. Cette œuvre fait partie désormais, malgré le court recul du temps, de l'Histoire de l'Art. C'est bien un signal coûteux, qui est reconnu comme tel. Il est « honnête » et ressenti ainsi par la marcheuse, puisqu'il ne la trompe pas sur l'objet et sa



fonction *d'indication* de la bouche de métro. Il est coûteux car il a demandé à son auteur de dépasser la simple banalité de la conception utile pour un investissement stylistique et artistique. Pour celle qui regarde, c'est également coûteux. Elle doit l'observer, il arrête son regard plus que de coutume ou de routine. Elle doit en décoder les formes, les couleurs, les matériaux, les agencements. Mais elle s'en souvient et peut le rappeler à sa mémoire très aisément. Et ce faisant elle retrouve conjointement le plaisir et l'image de l'objet riche en sensibilité, l'objet esthétique. C'est aussi le cas de LB qui a déjà commenté les cabines téléphoniques. Voyons ce qu'elle dit des entrées de métro :

*« Les bouches de métro je les aime bien, oui. (il n'y a aucune bouche de métro dans notre champ de vision, mais LB sait que la station Voltaire est à distance). Celle du métro Abbesses elle est vraiment jolie et puis celle de la Place ... Colette devant la Comédie Française ! Avec les grosses boules, les bijoux »*

LB est très synthétique dans cet extrait. Son plaisir est clair et sensible. Elle cite de mémoire les deux références parisiennes les plus explicites dans leur lien à l'art : l'un des deux édicules conçus par Guimard qui sont encore en place à Paris, et le travail d'Othoniel déjà cité par d'autres promeneurs. La formulation qu'elle en donne : *« les grosses boules, les bijoux »* est très lapidaire et évocatrice. Le terme de bijoux explicite sans doute la valeur avec laquelle elle estime la sculpture. Pour clore cette longue liste de toutes les approches sensibles autour de la bouche de métro exprimées par les différents promeneurs, nous laissons la parole à DB qui est graveur et illustrateur. Le dessin est sa vie. Il visite souvent les galeries et regarde beaucoup les travaux des autres artistes. Ici, il apprécie :

*« Le métro là, bon je pense à un autre métro c'est celui de Palais Royal tout près de la Comédie Française, je sais plus quel artiste ? Je trouve ça super sympa ! Alors ça j'adore même ! Et là ça serait bien qu'il y ait cette tendance ... Je pense aussi à des gens comme Niki de Saint Phalle, même si c'est assez éloigné d'elle, mais ... c'est ce côté un peu ludique, pas trop sérieux et en même temps qui vieillit bien je trouve. Et puis en plus ce contraste entre ce lieu, là je pense aussi à la Pyramide du Louvre parce que je trouve que ça apporte beaucoup aux structures anciennes, à l'architecture ancienne, comme la Pyramide du Louvre ! Cette entrée-là, elle me déplaît pas, c'est une entrée très classique. Il y en a de plus anciennes que ça, mais c'est vrai que je verrais des choses plus ludiques en même temps. Des plus anciennes,*

*il y en a même à Louis Blanc, dans mon arrondissement. Donc on est dans le style Années Folles un peu. Et là c'est vrai que c'est beau, ah oui ! je vois (fait appel à sa mémoire) des lampes en pâte de verre orangé et ce qu'on trouve beaucoup dans les Années Folles, des courbes, des feuillages, des choses comme ça. »*

L'évocation est immédiate à partir de la scène visuelle présente. Et l'enthousiasme n'est ni caché ni feint. DB comprend le travail des artistes sur un registre sensible et appréciatif. Ce n'est pas une approche intellectuelle. A partir de l'objet « entrée de métro », il retrouve dans sa mémoire un objet similaire mais traité très différemment, c'est le travail de Jean-Michel Othoniel de la place Colette. Plusieurs promeneurs y ont fait référence de manière positive. Cette entrée de station de métro est en train de devenir emblématique, sans doute, pour le Parisien. Ce qui touche notre promeneur, selon ses dires, c'est le rapprochement de l'art actuel, contemporain, et de l'architecture ancienne, classique. Il a devant ses yeux une entrée très ordinaire sur laquelle il pose à nouveau ses yeux, pour repartir immédiatement – en représentation - vers le même objet encore, mais traité dans « *les Années Folles* ». Sa mémoire l'assiste et il se représente la station, typique de cette époque, qui est la plus proche de chez lui, celle qu'il utilise. Il peut la décrire assez précisément à l'aide de détails graphiques et colorés « *lampes en pâte de verre orangée* », « *courbes, feuillages* ». Il a également les connaissances suffisantes en histoire des styles artistiques pour la situer avec exactitude. Il a regardé et vu des détails au point de les mémoriser et de pouvoir les exprimer avec des mots relativement précis. On assiste ainsi au cheminement du regard de DB dont l'attention est soutenue par sa mémoire qui est sélective, on le comprend maintenant. Il est guidé par la personnalité sociologique et sensible de l'artiste qu'il est. Il partage sa vie entre Paris et la campagne et sa passion d'une vie est le dessin et l'art. Une autre personne ne porterait pas son regard de la même manière, ne remarquerait pas exactement les mêmes détails et n'appellerait pas les mêmes images, les mêmes représentations pour analyser et sentir l'objet qui est sous ses yeux.

Ces douze intrigues se sont déroulées devant le même objet « entrée de métro » situé au même endroit, et vu à des moments proches dans le temps, dans une situation d'enquête similaire. Leur analyse indique clairement que, si le système visuel de chacun des promeneurs a eu la capacité de voir les mêmes attributs et de les lier pour en comprendre l'organisation et la finalité, c'est la personnalité, la subjectivité et l'individualité qui a permis à chacun d'observer et d'apprécier différemment, selon sa sensibilité, ses connaissances, sa culture, ses

intérêts propres. Les ressentis esthétiques sont divers. Ils s'appliquent aux formes, aux couleurs, à la situation historique, à la personnalité du concepteur de l'objet.

### **2.5.7 Plaidoyer pour une esthétique de l'ordinaire**

La sensibilité et le plaisir individuels ont prolongé ou, au contraire, interrompu le cheminement des regards. Si certains se sont engagés dans des observations longues et comparatives avec des œuvres d'art existantes et reconnues – et ainsi provoquer un plaisir lié à l'œuvre artistique –, cela ne signifie pas pour autant que les autres n'ont pas pu ressentir une émotion sensible et esthétique, détachée de l'œuvre reconnue comme ayant été créée par un artiste. Le plaisir issu d'une perception peut générer une appréciation qui est esthétique, en relation à un objet quotidien et d'un usage banal. Il faut pour cela deux conditions. D'une part, celui qui observe acceptera que son attention se porte sur l'objet et que son plaisir se manifeste avec sensibilité. D'autre part la relation à l'objet sera plaisante (ou déplaisante) ou suscitera une évocation mémorisée et représentée qui sera plaisante (ou déplaisante).

Cette relation esthétique liée à l'objet ordinaire n'est pas autotélique. L'objet a pour mission d'attirer l'attention pour ce qu'il signale : « c'est ici qu'on pénètre dans le réseau du métropolitain ». L'objectif du signe est d'être mémorisé par tout piéton un tant soit peu expert et ayant acquis une expérience de déambulation dans les rues de Paris. Mais certains de ces objets, à certains moments et dans certaines conditions, invitent le promeneur à une relation sensible et plaisante. L'objet est alors support de cette relation et il doit pour cela offrir des qualités différentes pour ouvrir chez celui qui regarde l'attention sensible qui lui procurera le plaisir, plaisir qui ensuite invitera à la poursuite de l'attention, dans une boucle, jusqu'à ce qu'il en sorte, volontairement par une pensée ou une intention, ou involontairement par un appel urbain extérieur.

### **2.5.8 Les principales conclusions de ce chapitre**

Afin de poursuivre notre objectif de concevoir un modèle de lecture et/ou de conception, nous devons l'enrichir avec les principaux apports que nous venons d'étudier et qui portent sur :

- Les intentions
- Les représentations
- Le moi subjectif ou phénoménologique :
- psychologique
- sociologique

- historique
- Le rôle des émotions dans l'attention
- Plaisir et valence de récompense
- La fluence
- Le signal coûteux
- L'indication

À la fin de la première partie, nous posons la question de la place de l'individu et de sa personnalité dans la perception. Nous savons, à ce point de l'étude, qu'il ne peut y avoir de perception abstraite. Ce que je suis, ce qui me constitue et ce que j'apprécie ou rejette, tout cela participe conjointement à mon regard, mon mouvement et mes actions en train de se faire. On ne peut déconnecter la perception de l'objet de l'action menée avec ce même objet par l'individu dans la situation précise à ce moment donné.

Quels sont ces objets ordinaires ? Quelles en sont les particularités qui attirent le regard ? Comment, dans le corps et au cours de l'action, l'objet est-il perçu, comment agit-il sur la perception et sur l'acte à faire ? Nous proposons maintenant de nous arrêter sur les produits conçus et installés dans l'espace urbain. Il faudra comprendre ce que sont le design et l'espace public. Autant de définitions qui aideront à cerner et confronter, dans leur situation et leur perception, l'objectivité de la perception et la subjectivité des promeneurs et des citoyens. C'est l'objet de la troisième partie, qui conduira ensuite à l'enquête et aux raisons du choix de la méthodologie que nous avons retenue.

### **3 De l'objet quotidien au design urbain**

*« Il est une occupation à chaque instant en réserve à l'homme : c'est le regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle, la remarque de ce qui l'entoure et de son propre état au milieu de ce qui l'entoure. Il reconnaîtra aussitôt l'importance de chaque chose, et la muette supplication, les muettes instances qu'elles font qu'on les parle, à leur valeur, et pour elles-mêmes, - en dehors de leur valeur habituelle de signification, - sans choix et pourtant avec mesure, mais quelle mesure : la leur propre. »*

Après avoir fait le tour du corps percevant et des aspects physiologiques de la perception dans la première partie, puis, dans la deuxième, du sujet qui porte son regard dans son individualité, sa richesse subjective et son appréciation esthétique, il faut maintenant s'arrêter sur la chose vue. Dans l'introduction, nous avons expliqué comment notre choix, dans le cadre de cette étude sur la perception des objets quotidiens, s'est porté, à titre d'exemple, sur les objets qui habitent la rue et plus spécifiquement les rues de Paris. Il ne s'agit pas d'une étude sur le mobilier urbain en soi. Dans le cadre de notre interrogation sur « design et perception », le mobilier des rues se présente comme l'un des exemples possibles des objets conçus par des équipes qui regroupent des maîtres d'ouvrage et des maîtres d'œuvre, pour une fabrication en série à l'aide de process industriels en réponse à des usages identifiés. Afin de poursuivre en bonne entente, il est important, à ce point du travail, de s'arrêter pour définir les termes que nous venons d'employer et de comprendre l'objet et la manière dont il est conçu. Il s'agit de dresser le cadre de l'étude et non plus ses fondements. Les différentes questions seront donc traitées plus rapidement, dans un domaine qui est familier à la chercheuse, et que je n'ai pas souhaité développer outre mesure afin de ne pas surcharger le propos ou le détourner de son objectif.

Les questions sur l'objet conduiront aux définitions des métiers du design, et notamment au design industriel pour lequel s'investissent les maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre, puis aux différents principes sur lesquels les designers et leurs théoriciens se sont appuyés pour étudier la perception. Cela permettra de recaler la compréhension de la perception spécifique de l'objet, et de son incidence sur la conception de produit. Nous nous arrêterons alors sur l'espace urbain et le mobilier qui le compose, pour définir le *design urbain*. Nous devrions, à ce point, être suffisamment équipés pour aborder notre enquête et sa méthodologie. Mais débutons par l'objet.

### **3.1 De l'objet perçu à l'objet fonctionnel**

*« Une ligne perçue n'est pas une suite serrée de points, abstraction géométrique, mais le fluide mouvement de la main qui la trace. Une surface est ce sur quoi glisse le regard ou que la main peut palper. Un solide est ce qu'on peut prendre en main, ou autour de quoi on peut tourner. Un mouvement perçu est ce qu'on peut*

---

<sup>124</sup> in Œuvres Complètes, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1999.

*suivre, ou compenser par un mouvement en sens inverse. Un espace est aménageable en vue d'un séjour possible »*

(Petit, 2003) :26

Dans la suite de ce travail nous entendons par objet, toute matière structurée par l'homme qui peut être soit détachée soit attachée à d'autres « substances ». L'objet, selon son étymologie, est placé devant, donc séparé de celui qui le regarde. Ce n'est pas la chose qui est donnée par la nature. Plus précisément, l'objet est conçu par l'homme pour remplir une fonction utile et/ou agréable. Il est présenté au regard de manière fixe et stable, indépendant des points de vue, des désirs ou des opinions du sujet : « j'ai souvent remarqué qu'il y avait une grande différence entre l'objet et son idée » déclare Descartes dans la Troisième Méditation (Descartes, 1953). À la différence des objets abstraits comme les objets mathématiques, « les objets ordinaires existent dans l'espace et le temps ; ils ont un pouvoir causal » (Nef, 2009) :328. Dans ce sens, l'objet est synonyme de l'artefact qui est publiquement observable par tous.

Mais il est aussi constitué de nombreuses propriétés, ce qui rend sa définition délicate. La surface de tout objet présente une texture, une couleur, une forme, capte la lumière. Ces éléments permettent de distinguer un objet d'un autre et de le délimiter. L'objet est complexe donc. Il faut l'appréhender à la fois par la matière qui le constitue et par le geste qui l'a produit, tout comme par le geste qui l'utilise. Il ne faut pas omettre non plus la structure qui a généré sa composition comme la structure qui en permet le maniement. Il faut inclure à cette liste les relations au temps et à l'espace, autant que les caractéristiques de sa cohérence d'ensemble et de ses cohérences sensibles (van Lier, 1969). L'objet c'est ce qu'on voit, ce que l'on fabrique, ce que l'on opère, ce que l'on utilise et ce que l'on acquiert ; ce que l'on nomme et que l'on classe. Du point de vue de la fabrication, le maçon qui tient en main une truelle aurait pu la fabriquer lui-même et il en comprend les différents composants. Le piéton qui s'assoit sur un banc fait de métal et de bois pourrait aussi, à la rigueur, envisager de le fabriquer lui-même ; ou du moins il peut en comprendre les assemblages et les matériaux. Comme l'exprimait Henri Van Lier avec une teinte de poésie : « l'objet ancien se possédait et se consumait, le produit industriel se consomme [...] le temps ne le ronge plus mais le nourrit » id. :99.

Dans les deux parties qui précèdent, nous avons souvent pris l'objet en exemple lors des études des différents phénomènes de la perception. Il s'agit ici de continuer l'étude avec ce

que l'objet a de spécifique, pour arriver à la question du design et du mobilier urbain : la perception structurante et son rapport au corps dans l'usage que l'on en fait. Ce programme est encore très vaste, il pourrait englober l'objet d'art et l'objet culturel, les civilisations dites premières et antiques. Nous le restreignons volontairement à l'objet de tous les jours dans l'univers de la rue à l'époque contemporaine. L'objectif est cerné, mais l'objet quotidien doit être encore circonstancié.

### 3.1.1 De l'objet quotidien

*« Autrefois pour faire sa cour, On parlait  
d'amour, Pour mieux prouver son ardeur, On  
offrait son cœur. Aujourd'hui, c'est plus  
pareil, Ça change, ça change. Pour séduire le  
cher ange, On lui glisse à l'oreille (Ah?  
Gudule!) {Refrain 1:} Viens m'embrasser, Et je  
te donnerai, Un frigidaire, Un joli scooter, Un  
atomixer, Et du Dunlopillo. Une cuisinière,  
Avec un four en verre, Des tas de couverts, Et  
des pell' à gâteaux. Une tourniquette Pour  
fair' la vinaigrette, Un bel aérateur Pour  
bouffer les odeurs ... »*

*Boris Vian : La Complainte du Progrès (Les arts  
ménagers)*

L'objet quotidien est partout, il accompagne notre regard, nos gestes et nos actions. Il est parfois partagé avec l'autre, anonyme de la rue, ou possédé et chéri dans un intérieur fièrement gardé. Dans sa banalité quotidienne, il est différent de l'objet artistique ou culturel. On distingue clairement l'objet usuel et quotidien de l'objet d'art ou de l'objet esthétisé, comme nous l'avons annoncé dans les chapitres sur l'esthétique de l'ordinaire<sup>125</sup>. L'objet matériel, d'autre part, s'oppose à l'objet immatériel qui se multiplie à la même vitesse que les technologies informatiques, que le développement d'*Internet* et les fonctions proposées par les ordinateurs, les téléphones et autres consoles et écrans. Tous s'inventent au rythme de l'imagination de leurs concepteurs.

Notre propos a trait toutefois à la rue. Nous devons rester dans l'environnement que nous avons choisi, avec les objets qui l'habitent. L'objet de l'ère industrielle, et encore plus celui de l'ère électronique et informatique, apparaît comme un tout dont très peu d'utilisateurs essaient d'analyser les parties et les composants. C'est le résultat final qui importe et qui est perçu, alors que, jusqu'au temps de la Révolution Industrielle, le travail accompli de l'artisan

---

<sup>125</sup> Voir 2.5.3.

qui fabriquait des sièges de bout en bout était apprécié et reconnu par le client, chez qui on se rendait pour la livraison et dont on connaissait l'habitation et la famille. Il y a aujourd'hui effacement du travail. Le matériau acquiert une autre valeur, abstraite, à laquelle le geste et l'habileté ont été soustraits. Si l'art du savoir-faire demeure, c'est dans le dessin de celui qui le conçoit, en amont, au cours de l'élaboration du projet, de façon très souvent anonyme. Ou encore la dextérité du logiciel de l'ordinateur qui sait sortir en quelques secondes (après un long travail toutefois) une image de synthèse qui donne l'illusion de la troisième dimension. Les premiers paragraphes ci-dessous s'appliqueront à délimiter l'objet au moyen de la perception et des propriétés qui en découlent – stabilité psychologique et sociologique. Nous le relierons ensuite à la notion de fonction, dans son lien au corps et à la perception. Cette ronde autour de l'objet mènera naturellement vers les métiers de conception de ces objets et vers le design.

### **3.1.2 L'objet comme structurant la stabilité visuelle - individuelle et collective**

Les objets font partie de l'environnement quotidien de tout être social, que ce soit son univers domestique, professionnel ou communautaire. Depuis le développement de ce qu'on appelle « la société de consommation », les objets se sont multipliés pour remplir les fonctions les plus diverses, assister toutes les tâches, décorer toutes les occasions. La rue est un espace de cette catégorie où les objets foisonnent offrant des usages très variés. Nous en avons étudié certains aspects dans les chapitres sur la perception située, notamment dans le paragraphe dédié à l'aménagement par des objets permettant de délimiter et d'identifier un espace fonctionnel précis.

#### **3.1.2.1 Organisation individuelle**

Mais les objets environnants participent aussi à la structuration du regard et à la reconnaissance des lieux. La familiarité des objets, qu'ils soient ou non choisis par le sujet lui-même, l'assistent pour l'aisance qu'il trouvera à vivre et traverser tel espace. Il se produit un phénomène similaire pour celui qui vit à la campagne et qui s'appuie sur le paysage et ses différents éléments - arbres, vallées et montagnes, rivières et bosquets - pour identifier la nature environnante et s'y orienter. La reconnaissance et l'identification sont à la source de cette familiarité. L'habitude et la routine, on l'a vu, aident chacun à avancer sans effort dans un univers dont les éléments (les objets) sont reconnus, identifiés au point qu'on ne les voit plus. La mémoire est alors en action, très fréquemment de manière implicite. Dans son travail



explicite au contraire, cette mémoire aide l'attention à se porter plus longuement sur l'objet quotidien dans le cadre d'une intention ou d'une expérience personnelle, comme la relation esthétique et l'appréciation sensible.

L'appréhension stable et permanente grâce à la perception répétée d'objets ordinaires collabore, de plus, à la perception collective de l'espace partagé par un grand nombre de sujets appartenant à la même société. L'objet a alors un rôle social : « C'est comme une société silencieuse et immobile, étrangère à notre agitation et à nos changements d'humeur, qui nous donne un sentiment d'ordre et de quiétude. » (Halbwachs, 1997) :193. Les objets constituent ainsi un univers sociologique. Les objets eux-mêmes ou leur assemblage, leur manière d'être ensemble ou la façon dont les membres d'une même société les utilisent, sont des références évidentes qui rassemblent des êtres dans une entité sociale. On peut, d'autre part, identifier par les objets la situation historique de telle scène du passé, photographiée ou peinte. Nos visites au musée Carnavalet de Paris et l'examen attentif de plusieurs tableaux ont aidé à retracer une certaine histoire des mobiliers urbains de la capitale. On a pu voir l'évolution des aménagements et comment de grands espaces, autrefois vides et invitant à une promenade nonchalante sur une chaussée indifférenciée et non goudronnée, sont aujourd'hui peuplés de tous types d'objets dont les formes et les usages ont grandement été modifiés le temps d'un siècle. On comprend que le rythme de la marche s'est radicalement transformé. Les objets aident enfin l'être psychologique à s'ancrer dans les espaces qu'il traverse. Ils contribuent à des habitudes rassurantes qui structurent sa personnalité. De nombreuses études sur le développement de l'enfant ont porté sur son appréhension des objets par le regard et le toucher (pour exemple : Cyrułnik, 1989; Winnicott, 1975). Comme l'exprime Baudrillard : « Êtres et objets sont d'ailleurs liés, les objets prenant dans cette collusion une densité, une valeur affective qu'on est convenu d'appeler 'présence' » (Baudrillard, 1968) :22.

Dans cette liste des fonctions structurantes de l'objet, il faut ajouter l'objet dont on est fier, qui rehausse l'identité personnelle ou permet d'affirmer la différence. Du téléphone portable dernière génération à la voiture *customisée* parée de tous les accessoires, de la console de jeu qui vient de sortir au vêtement griffé de tel couturier à la mode ou même « vintage », de l'*iPod touch* à la cafetière signée par un designer que la marque encense de tous les talents, les exemples se multiplient dans la diversité de marketings débridés, sans que les objets ne délaissent leur statut d'ordinaire. C'est leur valeur symbolique que l'on est fier d'exhiber, celle de son « objet culte » (Sudjic, 1987) qui démontre un certain statut social ou évoque un moment émotionnel fort de notre vie intime. Cette fonction existe depuis fort longtemps, elle

est seulement exacerbée par la profusion actuelle des objets de consommation et la publicité qui les accompagne.

### **3.1.2.2 Structuration de l'espace public**

De la même manière, certains élus meublent « leurs » villes d'objets conçus par des grands noms de l'architecture et du design, comme Jean-Michel Wilmotte, Philippe Starck ou Patrick Jouin, pour ne citer que quelques exemples récents<sup>126</sup>. Ce sont les maires ou les conseillers des diverses institutions officielles qui s'emparent du « culte » dont ils s'efforcent de créer la notoriété avec moult communiqués de presse. Et l'on admirera le résultat, davantage pour les messages que narrent les autorités politiques par voie de journaux locaux, que pour ce qu'on en voit et perçoit objectivement. Les élus en viennent ainsi à s'attribuer la modernité des créateurs à qui ils font appel. Ils revendiquent, dans leurs bilans politiques, la qualité des espaces conçus pour les citoyens électeurs. Et ce faisant, ils ont composé l'espace collectif. Il est à remarquer que d'autres villes, au contraire, ne revendiquent pas cette particularité. Lors d'une récente visite à Genève, ville que nous connaissons pourtant bien, nous avons remarqué que le mobilier urbain y est très rare. Il faut chercher longtemps une corbeille de propreté un peu vieillotte. Les éclairages sont installés sur les câbles qui traversent les chaussées, sans aucun lampadaire ni réverbères. Et bien sûr nul potelet. Pourtant aucun papier ne traîne à terre et les voitures sont garées aux places autorisées, sans jamais oser squatter les trottoirs. La ville n'en est pas plus triste ou vide pour autant. Le paysage est différemment structuré, selon des intentions politiques différemment pensées, dans une ville internationale dont le nombre d'habitants ne dépasse pas la moitié du million.

### **3.1.2.3 Hiérarchie et sélection visuelles des objets**

Dans la rue, les objets structurent le champ visuel de chaque individu autant qu'ils animent l'espace urbain social, selon des pratiques qui vont de l'organisation stricte à une anarchie qui évoquerait les embûches de sauts d'obstacle. Tous ces objets évitent sans doute au passant monotonie et lassitude. C'est également en ce sens qu'ils participent à structurer le regard. Dans le foisonnement de ces mobiliers, le piéton devra établir une hiérarchie visuelle,

---

<sup>126</sup> Pour ne citer que Paris que nous prenons en exemple : Jean-Michel Wilmotte a dessiné les arrêts de tram de la ligne 3, Philippe Starck les « pelles » ou supports d'information historique et Patrick Jouin toute la gamme récente depuis 2007 des mobiliers qui comprend les stations Vélib', les panneaux d'affichage et les *Sanisettes*. Voir plus bas 3.2.2.2..

analogue à celle de son système de vision, puis déterminer ce qui correspond à ses besoins, ses attentes, ses intentions ou ses goûts.

Résumons rapidement les quelques principes perceptuels qui s'appliquent ici. Pour le marcheur, le mobilier sera un objet stable, ancré dans le sol. Il pourra le voir selon des coordonnées égocentriques s'il veut l'utiliser, ou le prendre comme référence pour se repérer ici et maintenant. Par contre, pour le comparer à un autre objet ou pour indiquer le chemin à un autre marcheur, il devra le considérer avec des coordonnées allocentriques et ainsi s'en détacher. La saillance de l'objet qui s'impose dans le champ perçu par sa forme ou sa couleur ; la fluence de la perception parce que correspondant aux attentes implicites et agréables ; et le signal coûteux de l'objet, enrichi de formes et de couleurs, pour signaler honnêtement le sens de sa raison d'être là : ce sont trois des principaux concepts rencontrés au fil de cette étude, et qui se concentrent sur l'objet quotidien perçu dans la rue par le piéton au cours de sa déambulation. Sa perception s'y arrête ou l'ignore, l'effleure avec facilité ou s'étonne, en y bloquant son regard. Son regard et sa réflexion sont sollicités, ainsi que le reste de son corps, parfois, surtout s'il a l'intention ou la nécessité de l'utiliser.

### 3.1.3 De l'usage de l'objet

*« À la préhension des objets qui intéressait tout le corps se sont substitués le contact (main ou pied ) et le contrôle (regard, parfois ouïe). Bref les seules extrémités de l'homme participent activement de l'environnement fonctionnel. » (Baudrillard, 1968) :69*

Dans la vie de tous les jours, nous utilisons des objets très divers aux fonctions différentes. L'objet prolonge notre main ou nos bras comme le panier de la ménagère ou la fourchette que nous portons à notre bouche en mangeant. Parfois, il « supplante nos sens insuffisants » (Dagognet, 1989) :183, telles les lunettes ou le microscope. Certains appareils réalisent une action complexe que l'utilisateur ne pourrait faire aussi rapidement ou simplement. Les exemples de ce type d'objets vont de la « *tourniquet pour faire la vinaigrette* » (Boris Vian) à l'engin de chantier qui creuse. Certaines actions sont encore plus sophistiquées, il ne s'agit plus alors d'objets, mais de machines qui peuvent reproduire des petits objets en très grand nombre et en série, dans de vastes usines... mais ceci est une autre histoire.

C'est la relation au corps lors de l'utilisation qu'il faut approfondir pour comprendre ce qu'est l'objet et comment le concevoir puisque, dans la vie quotidienne, l'objet est tour à tour « prothèse et obstacle » (Dagognet, 1996) :17, ou plus exactement, assistant ou structurant.

« L'outil n'est réellement que dans le geste qui le rend techniquement efficace » dit Leroi-Gourhan (Leroi-Gourhan, 1964) :35. Comment, à partir de la fonction offerte par l'objet, l'utilisateur se l'attribue-t-il pour s'en servir ? Quels en sont les mécanismes ?

### 3.1.3.1 Corps, fonction et usage

*« L'action manipulatrice des Primates, dans laquelle geste et outil se confondent est suivie avec les premiers Anthropiens par celle de la main en motricité directe où l'outil manuel est devenu séparable du geste moteur. À l'étape suivante, franchie peut-être avant le Néolithique, les machines manuelles annexent le geste et la main en motricité indirecte n'apporte que son impulsion motrice. Au cours des temps historiques la force motrice elle-même quitte le bras humain, la main déclenche le processus moteur dans les machines animales ... » (Leroi-Gourhan, 1964) :41-42*

Comprendre comment est construit un abribus, ou quels sont les matériaux qui composent une entrée de métro aujourd'hui n'est pas aisé, sauf si l'on est spécialiste ou professionnel dans ces secteurs. La perception de ces deux objets est plus complexe que celle qui se produit face au banc public dont nous parlions plus haut. De nos jours, le maniement de l'objet quotidien n'est plus le prolongement du geste de celui qui l'a fabriqué et que l'utilisateur pouvait s'approprier aisément. Le mobilier que rencontre le piéton est davantage une structure d'utilisation, structure dont la perception est bien souvent réduite à son aspect et à son emploi, comme désincarnée de son origine et de son processus de naissance.

De plus, les objets actuels sont complexes : ils réunissent, en un seul ensemble, de multiples fonctions et offrent des possibilités d'usage variées. Ces fonctions et usages sont perçus et mis en pratique à l'aide de plusieurs sens (la vue, le toucher, l'audition) et d'organes différents. Le piéton qui aperçoit l'abribus de loin s'en approchera et utilisera éventuellement le banc qui y est fixé pour reposer son corps ; il examinera peut-être visuellement le panneau d'annonces chronométrées des autobus à l'approche, ou encore le large panneau publicitaire. Il suivra éventuellement du doigt le trajet sur le *thermomètre*<sup>127</sup> pour vérifier le parcours de l'autobus, ou pour compter le nombre d'arrêts qu'il lui faudra parcourir. Il pourra aussi pousser des deux mains la porte de la cabine téléphonique adjacente et y pénétrer en faisant un ou deux pas pour saisir le combiné d'une main (ou en le maintenant sur son épaule avec la tête en

---

<sup>127</sup> Terme de jargon technique qui définit le plan horizontal et schématique du trajet d'un autobus ou d'un métro. Ces plans sont, à Paris, affichés à la fois dans les voitures et sur les abris d'autobus.

l'inclinant dans une position quelque peu inconfortable) et composer les dix chiffres de l'autre, tout en observant les passants qui déambulent sur le trottoir, ou en consultant son carnet d'adresses pour y trouver - à l'aide d'une main qui tient l'objet et de l'autre qui tourne les pages - le numéro recherché. Toutes les fonctions offertes par ce petit espace logé sous le métal et le verre assemblés en un même abri de quelques mètres carrés, appellent à de multiples actions gérées par les membres, avec des sensations très variées pour celui qui y vient.

Mais, et c'est ici un point important, un même objet ne sera pas toujours vu en son entier. Ce n'est pas seulement parce que, au cours de la marche, le mobilier est caché par d'autres. Mais l'objet est aujourd'hui si riche en possibilités que le piéton n'en percevra que la petite portion qui lui sera utile, négligeant tous les autres aspects – visuels et/ou fonctionnels – réduisant la forme à une fraction, la couleur à une tâche, l'usage à un geste esquissé dans un temps furtif. L'objet propose et offre, l'usager dispose ou ignore, selon ... ses besoins, ses attentes, ses intentions ... nous le savons déjà.

### **3.1.3.2 Objet et résistance matérielle**

Pour l'utiliser, ou seulement avec l'intention de l'utiliser ou de comprendre comment s'en servir, le piéton l'appréhendera avec l'ensemble de son corps et en évaluera la résistance possible à ses muscles. Il jugera la masse à saisir dans sa main, il anticipera la nature de la surface qu'il touchera ou pourrait toucher. Tout ceci pouvant être fait par imagination. La perception de l'objet se fait par le corps, physiquement ou mentalement, dans son appréhension globale et selon l'intention de son utilisation. En ce sens, on pourrait affirmer que l'objet n'existe pas avant que l'individu ne se l'approprie par le regard et/ou par le geste. Et ainsi, l'objet est toujours différent selon que telle personne singulière le regarde, que telle situation engage le piéton à cette action plutôt qu'à une autre. Et celui qui conçoit l'objet devra connaître tous ces devenirs, les imaginer et y répondre avant même qu'ils n'existent.

Mead, dans un texte manuscrit de 1931 découvert après sa mort et qui fut traduit et publié en France par Louis Quéré en 1997, reprend les grands thèmes d'une conférence sur « La chose physique » qu'il donna en 1930. Son questionnement principal porte sur la nature de la conscience comme phénomène personnel et privé. Sa proposition théorique repose sur le fait qu'un objet physique est un opérateur de l'expérience du sujet, c'est-à-dire qu'il permet une conduite intelligente sous le contrôle d'un être pensant. Il rend possible l'organisation du comportement dans un ajustement à l'environnement. C'est à la fois un volume qui occupe un

espace de manière durable - « à la portée » de la manipulation - et un agent de l'action. Pour cet auteur (Mead, 1997), c'est parce que le corps est le centre d'une activité, ou au contraire de la passivité, qu'il est capable de forcer les objets ou de leur résister ; et aussi afin « de les subir ou d'être affectés par eux, [...] les objets ont une capacité d'action et de réaction, en continuité avec celle des organismes vivants ». Mead insiste clairement : « les propriétés qui apparaissent dans notre perception quand nous voyons, entendons, goûtons, sentons l'odeur de quelque chose, ne peuvent pas être partagées avec les propriétés auxquelles elles correspondent dans l'objet physique. Ce n'est pas en étant rouge, salé, bruyant ou odorant que l'organisme se trouve en relation avec les objets qui ont ces propriétés. Par contre, c'est en résistant que l'organisme entre en relation avec des objets résistants ». L'auteur fait ici une différence entre la perception par les sens et la perception « conceptuelle », celle qui se fait avec le corps dans l'intention d'une action. En souhaitant différencier les propriétés de l'objet de sa pénétration et de la relation qu'un individu peut en avoir, Mead en conclut que cette relation se trouve à la fois interne à l'individu et dans l'objet même. L'objet n'offre pas seulement une résistance passive, il résiste activement au sujet. Le travail de Mead précède et annonce les recherches de Gibson, même si les deux auteurs semblent ne pas s'être cités mutuellement.

### **3.1.3.3 Gibson, l'écologie visuelle et les « *affordances* »**

Le psychologue américain James Jerome Gibson (1904-1979) a dédié sa vie - la formule ne semble pas trop forte - à la perception. Il s'est porté en faux contre les théories classiques fondées sur les stimuli et permettant de comprendre le monde à l'aide de souvenirs enregistrés dans la mémoire, les représentations. Il réfute également les premières théories cognitivistes de la perception qui impliquaient la chaîne allant de la reconnaissance aux idées, en passant par l'interprétation, l'inférence et les concepts. Au contraire, il construit une théorie de la perception à partir de l'information saisie directement dans l'environnement ambiant. Refusant les expériences en laboratoire, il s'appuie sur l'observation de la réalité quotidienne. La perception est pour lui le moyen vivant d'être en contact avec le monde, et non une expérience détachée de la vie courante, par la conscience du monde environnant. La prise d'information est une action permanente, un flot qui n'est pas séparé de l'action banale. C'est sans doute la raison pour laquelle il emploie l'expression *d'écologie* : l'environnement est tout ce que les choses, les objets, les ambiances offrent au sujet qui s'y trouve et qui les choisira. Le monde physique, au contraire et selon ses termes, est ce que le scientifique sait

décrire avec exactitude. Pourtant ce monde scientifique, regrette-t-il, restera sans relation vivante si le chercheur demeure dans son laboratoire.

Si Gibson a apporté des idées novatrices sur la perception des objets, c'est avec le concept d'affordance<sup>128</sup> qui découle de cette notion de l'environnement écologique. Il s'appuie sur les principes de la Gestalt pour la construire et cite un texte de Koffka de 1935 (Gibson, 1979-1986) :138 : « Chaque chose dit ce qu'elle est ... un fruit dit 'mange-moi', l'eau dit 'bois-moi' ... et une femme dit 'aime-moi' ». Et il continue : « ces valeurs sont des attributs vivaces et essentiels de l'expérience ». Mais pour Koffka, « la valeur est censée changer selon le besoin de l'observateur ». Gibson propose au contraire que ces qualités ne se modifient pas selon les besoins de celui qui regarde. Il insiste sur son observation personnelle qui lui permet d'affirmer que les sens sont des « analyseurs » qui, selon l'analyse d'Alain Berthoz qui reprend les conclusions de cet auteur à son compte, ne se « contentent pas de mesurer les grandeurs physiques mais [...] intègrent, dès la sensation, les éléments qui seront importants - pour l'animal comme pour l'homme - dans le répertoire des actions qu'ils pourront entreprendre » (Berthoz, 1997 - 2008) :50. C'est l'objet, en tant que tel et en tant que ce qu'il est, qui propose ses qualités, sa signification et ses valeurs. L'affordance n'est ni la qualité, ni l'attraction momentanée et spécifique que l'on peut éprouver dans des circonstances particulières. Elle existe dans l'objet et dans l'environnement, que l'observateur la perçoive ou non. Elle est invariante. Gibson prend l'exemple de la boîte aux lettres qui offre toujours la même possibilité d'y déposer une lettre et que chacun identifie aisément comme tel (Gibson, 1979-1986):139. Pour autant qu'il soit familier de la société qui utilise de telles boîtes et qu'il puisse s'y référer culturellement avec aisance, doit-on ajouter !

Ainsi tout objet comporte en lui une richesse écologique pour Gibson qui affirme que « toute substance, toute surface, toute forme présente quelque affordance qui apporte un bénéfice ou un dommage à quelqu'un » (id. :140). Lorsque nous voyons un objet, défend Gibson, nous percevons ce qu'il nous permet (*afford*) de faire. On retrouve là le principe de Mead et de la relation de résistance entre le corps et l'objet. On se souvient aussi de ce que Jacob et Jeannerod expliquaient sur les deux voies de la vision, la voie sémantique et la voie visuomotrice (Jacob & Jeannerod, 2003). Gibson, sans connaître encore ces recherches neurologiques, découvre, grâce à son observation fine, des principes similaires : voir pour

---

<sup>128</sup> Nous choisissons de conserver le néologisme de Gibson, faute d'avoir trouvé une traduction convaincante dans la littérature. Le terme de « ressource » souvent adopté (Sharrock & Coulter, 2002) semble réducteur et prêter à confusion.

agir, c'est extraire de l'objet les informations contenues dans sa relation potentielle avec le sujet situé dans un environnement écologique, sans qu'aucune représentation mentale du but à accomplir ne soit nécessaire au préalable. Mais cette affirmation que toutes les perceptions interviennent de cette manière est contestable, comme nous le savons, puisque la voie sémantique induit une vision des qualités et de la finesse du grain des objets. Les affordances pour Gibson ne sont ni uniquement physiques, ni uniquement phénoménales. À la fin de son ouvrage, l'auteur résume ainsi (Gibson, 1979-1986) :223 : « La théorie des affordances implique que voir des choses c'est voir comment évoluer au milieu d'elles et quoi faire ou ne pas faire avec elles. Si cela est vrai, la perception visuelle est au service (*serve*) du comportement et le comportement est contrôlé par la perception ». S'opposant aux théories de la perception comme représentation initiées par Descartes, il affirme quelques pages plus loin (id. :240) : « La perception n'est ni un acte mental, ni un acte corporel. Percevoir est un acte psychosomatique, pas de l'esprit ou du corps, mais d'un observateur vivant. » Pour Gibson, « percevoir le monde commence par le recueil des invariants ». Plus l'observateur regardera ce qui l'entoure, plus il en recueillera la richesse des permanences et des variations, richesse qui est disponible dans l'environnement du flux visuel ambiant. Il en vient à conclure : « Percevoir est le moyen de connaître le plus simple et le meilleur » (id. :263). C'est un point important ici : l'objet n'est pas inéluctablement lié à l'action réalisée ou agie. L'objet perçu peut suggérer, induire des capacités et des compréhensions, sans pour autant nécessiter l'action correspondante.

Nous retenons deux premières conclusions pour ce chapitre concernant les affordances. Premièrement, voir un objet, ce peut être, par la seule vision, comprendre comment s'en servir, imaginer pouvoir l'utiliser ou au contraire le rejeter car impraticable. Dans ce dernier cas, l'affordance ne se produit pas puisque c'est un phénomène actif. Deuxièmement, dans la mesure où l'affordance de l'objet permet au sujet de percevoir directement ses qualités, elle évite des traitements lourds et coûteux, tels que le raisonnement et les calculs pour préparer les actions à faire.

Mais Gibson propose certains points que nous ne pouvons pas retenir. Le premier est le lien qu'il tente d'établir entre le monde objectif, tel que décrit par les scientifiques (de la physique, de l'optique ...), et le vécu subjectif expérimenté par le sujet. Il semble que la relation qu'il propose relève davantage du compromis que d'une solution validée par l'expérience commune (Sharrock & Coulter, 2002). Lorsque Gibson déclare : « Une affordance est à la fois physique et psychique. Elle regarde dans les deux directions : celle de l'environnement et



celle de l'observateur » (Gibson, 1979-1986) :129, il reste dans un vide conceptuel. Il ne veut pas ou ne peut pas prendre parti. Nous y revenons plus bas. Le deuxième point de mon désaccord a trait au caractère irrémédiable de l'affordance, au fait que l'objet procure l'information dans toutes les circonstances et pour tous les sujets. Nous avons déjà vu que, très souvent, on ignore un objet qui nous « crève les yeux », ou bien que l'on ne comprend pas l'usage de tel objet. Une affordance serait davantage une opportunité, une possibilité. Nous n'insistons pas sur ce point puisque nous savons maintenant que le sujet voit non seulement à l'aide de sa vision, mais aussi au travers de tout ce qu'il sait, ce qu'il est, ce qu'il aime..., ce que Gibson réfute. Nous verrons plus bas comment les théoriciens du design se sont approprié les concepts de Gibson pour les critiquer et les dépasser. Mais restons pour le moment sur l'objet et les fonctions qu'il propose. Avant de retrouver la notion d'action, arrêtons-nous sur Heidegger qui pose des questions similaires.

#### **3.1.3.4 Heidegger et « l'util » dans la « mondéité»<sup>129</sup>**

Dans le cours de sa réflexion herméneutique sur l'être et la relation au monde, Heidegger questionne la relation à l'objet quotidien qu'il appelle « util ». Celui-ci offre à « l'étant » une « usualité » (Heidegger, 1927-1986), et comme tel, est situé dans une chaîne d'objets et des actions rendues ainsi possibles. Ces choses ne se rencontrent jamais isolées et indépendantes de leur situation et de leur position. Pour continuer dans nos exemples des rues parisiennes, un abribus ne précède jamais ni la rue, ni l'autobus, ni non plus le voyageur. Il existe parce que l'environnement lui pré-existe. L'interrogation de Heidegger ne porte pas sur la perception, mais elle pose les questions fondamentales de cette pré-existence et du mode de percevoir. L'auteur décompose ainsi « l'être au monde » en une chaîne qui va de « l'à-dessein de quelque chose », qui signifie un « fait-pour », qui signifie à son tour un « là-pour » impliquant « un point de jonction du conjointement » et enfin un « avec-quoi » (id. §18 :125). Dans une terminologie qui lui est propre, Heidegger ne définit-il pas là les étapes de la conception de produit ? Le point de départ est l'objectif, le dessein, qui devient l'objet conçu afin de remplir une fonction. Une fois terminé, il est mis à la disposition de l'utilisateur qui le rencontre dans une situation au cours de laquelle il peut en faire usage, et le manipuler. L'approche du philosophe est ontologiquement différente de la problématique de Gibson, par le fait même que la perception n'en est pas au centre. Cependant, on ne peut ignorer une

---

<sup>129</sup> Je remercie vivement Jean-Marie Schaeffer de m'avoir, non seulement orientée vers ce texte, mais aussi de me l'avoir traduit spécialement. Il m'en a ainsi facilité l'accès.

similitude. Notons d'abord cette phrase : « Moins la chose marteau est fixée des yeux, mieux le marteau est empoigné pour être employé » (id. §15, :105). Je comprends que le marteau n'est pas fait pour être vu et qu'il ne faut pas le voir, il faut s'en servir. Est-ce là ce que défendaient Jacob et Jeannerod lors de leurs recherches sur la vision visuomotrice, distincte de la vision sémantique ? L'auteur poursuit : « c'est seulement parce que l'util a cet 'être-en-soi' et ne se limite pas seulement à apparaître qu'il est maniable au sens le plus large et disponible ». Il y a donc une manière de voir qui rend possible l'utilisation et qui « guide la manutention » du « fait pour ». C'est le regard qui doit se plier à ce que l'objet lui offre d'utile dans cet instant. Le monde existe et il s'agit d'un « laisser être » qui nous permet d'interpréter « le sens selon lequel a été préalablement délivré ce qui est d'emblée utilisable au sein du monde ». Il s'agit ainsi de « dévoiler chaque fois du déjà 'étant' dans son utilisabilité et ainsi en ménager la rencontre comme l'étant qui a cet être » (id :122). N'est-ce pas la perception du monde écologique dont nous parlions plus haut ? Bien sûr Gibson est psychologue. Ses références et ses modes d'approche ne peuvent être comparés mot à mot à la réflexion philosophique fondamentale de Heidegger. Pourtant les deux hommes ont vécu à la même époque et leurs conclusions convergent. Le monde nous est co-donné et la question de l'objectivité ne correspond pas à l'appréhension effective que nous avons du monde qui nous entoure. Il nous est donné a priori. La question de la correction ou de l'incorrection n'est pas pertinente. Pour Heidegger, notre être au monde est fondamentalement pragmatique comme Gibson l'affirme avec force. Les « relations et leurs corrélats, à savoir le fait-pour, l'à-dessein-de, l'avec-quoi d'une conjoncture [...] sont des rapports au milieu desquels séjourne chaque fois la discernation instaurée en tant que telle par la préoccupation » (id. :126). C'est l'activité en cours qui oriente la perception et la rend possible. Nous retrouverons cette réflexion dans les promenades commentées lorsque, par exemple, FP parle d'invisible et explique que ce numéro de cette rue-ci ne sera vu que par celui qui se rend à cette adresse précise.

Ces remarques sont d'une grande importance pour les designers. S'ils veulent tenir compte du monde offert a priori à chaque piéton, ils devront considérer la situation spécifique et l'intégration dans le monde pré-existant. Nous y reviendrons. Continuons pour le moment d'interroger l'objet utile et utilisé.

### **3.1.3.5 De l'intelligence fonctionnelle de l'objet ...**

*« Ce qui distingue par exemple l'objet naturel et l'objet culturel (un caillou et un stylo)*

*c'est qu'en celui-ci est cristallisée une intention utilitaire ... il est précisément une configuration matérielle destinée explicitement à satisfaire un besoin : il est le résultat du travail, c'est-à-dire de l'imposition d'une forme préméditée à une matière » (Lyotard, 1954) :75*

Les travaux de Mead et de Gibson proposent que la relation entre objet et sujet se produit dans un contexte « incarné », dans lequel le rapport du corps à l'objet perçu rend manifeste ce qui peut ou doit être fait. On peut ajouter que la manière dont l'objet est placé, l'environnement dans lequel il est situé, induit la manière dont il est perçu et dont il pourra être utilisé par la personne qui le perçoit à cet instant donné. Le modèle dominant, dans les sciences sociales cognitives appliquées au travail, a longtemps été celui de considérer l'action comme une planification ou une délibération opérée par un agent isolé de tout contexte, capable de contrôler son activité et sa cognition face aux objets. Les designers industriels s'appuient beaucoup sur les études ergonomiques ou *Human Factors* qui reprennent ces méthodes (Wasserman, 1990). Mais pour aborder une activité qui sera réalisée à l'aide d'un objet, il est important d'étudier les deux aspects : d'une part les fonctions proposées et d'autre part les usages situés qu'en feront les différents types d'utilisateurs.

Commençons par les fonctions. Dans la rue, tous les objets que nous identifions comme étant du mobilier urbain ont été conçus pour remplir une fonction<sup>130</sup> : pour protéger les piétons des voitures comme les feux de signalisation, les potelets ou tous les types de barrières implantées sur les trottoirs ; l'abriter dans les abribus ; lui permettre de se soulager dans les *Sanisettes*, de se reposer sur un banc ou de communiquer dans les cabines téléphoniques ; ou encore pour indiquer une direction, l'entrée du métro, annoncer des informations institutionnelles et publicitaires ; ou garantir la propreté par les corbeilles et les colonnes de récupération du verre. On pourrait continuer la liste des fonctions offertes par le mobilier urbain avec les colonnes Morris qui renseignent sur les spectacles ; ou les kiosques à journaux dans lesquels chacun peut acheter journaux ou magazines. Mais il existe également des mobiliers qui ne servent jamais aux piétons. Ils s'adressent à d'autres usagers, comme les horodateurs pour acheter un ticket de stationnement automobile (mais dont le piéton peut utiliser l'horloge pour connaître l'heure exacte) ; ou tous les panneaux de signalisation uniquement dédiés à la circulation des véhicules (sur les mâts desquels le piéton trouve parfois des autocollants ou des affichettes temporaires) ; ou encore les stations Vélib' que seuls les cyclistes, même

---

<sup>130</sup> On trouvera en annexe une proposition de liste de ces fonctions et des mobiliers.

occasionnels, ont appris à utiliser. Et pour finir, il faut mentionner toutes les armoires électriques, les boîtes techniques des postiers et autres bouches et grilles qui donnent accès au sous-sol, que seuls les techniciens identifient correctement et peuvent utiliser avec les outils et clés adéquats. Toutes ces fonctions prévues sont offertes sous forme d'objets qui seront alors utilisés par les uns ou par les autres. On peut parler d'*intelligence fonctionnelle* d'un objet. Mais tous ne l'utilisent pas, même si tous les connaissent et les reconnaissent quotidiennement comme faisant partie de leur environnement familial.

Tentons maintenant d'aborder ces objets sous l'angle de leur usage. C'est le point de vue du piéton, du « maître d'usage » et non plus celui de l'aménageur - ou de la chercheuse.

### **3.1.3.6 ... à son usage : l'affordance située et engagée**

Certains objets sont très simples et n'offrent aucune résistance à la compréhension, tel le banc qui est si familier qu'il pourrait faire partie de l'univers domestique. Les corbeilles de propreté sont nombreuses et le piéton parisien les identifie comme des objets de l'intimité. De plus pour se servir de ces deux objets-là, un seul geste : asseoir son corps sur la partie horizontale faite de bois, ou, par un mouvement de bras, jeter de la main un détrit. Il suffit pour cela de bien positionner son corps et ses membres en coordonnées égocentriques, à la bonne distance et à la hauteur adéquate, pour ne pas « rater son coup ». Sinon on se retrouverait à terre ou le détrit pourrait atterrir malencontreusement sur le trottoir ! Tous ces gestes sont gérés par le cerveau et la vision, sans qu'aucun effort ne soit à produire pour celui dont la santé est normale. La compréhension et l'éducation ont été faites dans l'enfance, la routine prend le relais.

Mais d'autres objets sont plus complexes. Soit ils proposent plusieurs fonctions, comme l'abribus dont nous parlions quelques paragraphes plus haut et dont la perception sera partielle, car adaptée au besoin de l'instant, dans l'écologie visuelle que nous avons définie. Soit les fonctions qu'ils offrent dépassent la simple vision. Don Norman qui, dans les années 2000, a réfléchi au rapport entre la perception et les notions d'affordance<sup>131</sup> proposé par Gibson, avait introduit l'idée d'*artefact cognitif* dès 1994 (cité par Quéré, 1997). Il prend l'exemple de la carte géographique, véritable « mine de connaissances », car elle incorpore des savoirs qu'un individu ne peut pas se représenter mentalement. Les artefacts cognitifs sont les amplificateurs des capacités de l'esprit humain. Conservons l'exemple de la carte ou du

---

<sup>131</sup> Nous reparlons de cet auteur plus bas dans les chapitres consacrés aux théories de la perception que les designers se sont appropriées, voir 3.3.

plan de la ville que le piéton parisien trouvera sur les abribus, dans les entrées de métro ou au dos de certains panneaux « Decaux »<sup>132</sup>. Il s'agit d'un objet qui est plus qu'un outil apporteur de connaissances, pour celui qui doit trouver son chemin ou choisir un mode de transport pour atteindre une destination. C'est une *ressource* qui participe de tout un système fonctionnel. Les calculs mentaux et la réflexion agissent pour générer représentations et compréhensions mentales, qui seront utilisées pour l'action à accomplir, en coordonnées allocentrées. Ainsi une tâche complexe et abstraite devient pratiquement possible grâce à l'objet, qui de plus, dans cet exemple, est plane ou à deux dimensions.

Hutchins, également cité par Quéré, introduit pour sa part l'idée d'une « *écologie cognitive* » qui désigne les réseaux d'outils et de savoir-faire qui servent de support à la plupart des activités. En effet, le sujet agissant n'est pas seulement en interaction avec l'environnement et l'objet avec lequel il va agir. Il est également engagé dans des relations avec d'autres sujets, d'autres objets, « dans le cadre d'un système structuré, culturellement construit et socialement organisé » (Quéré, 1997) :175. Dans ce cadre élargi, on se rend compte de toutes les capacités que manifestent les piétons : raisonnement, calcul, mémoire et représentation. Lors de la traversée du large boulevard Voltaire, dans le cadre de notre enquête, sur lequel circulent des véhicules de toutes tailles et de tous types, et sur le passage clouté duquel se croisent des piétons à profusion, toutes ces capacités seront indispensables pour la survie du passant. Ces savoir-faire sont importants, même si l'automatisation de la perception en a rendu la démarche implicite. Dans ce contexte, on comprend mieux les routines apprises par l'expérience et ne sollicitant ni réflexion ni représentation. Ces routines, en conséquence, démultiplient la capacité d'agir et laissent davantage de ressources et de temps pour la créativité et le plaisir.

Mais ces deux concepts d'*artefact cognitif* et d'*écologie cognitive* ne répondent pas totalement à la question de l'usage. Gibson dans son exemple de la boîte aux lettres parle de compréhension et d'information sur l'utilité de l'objet. L'observateur saura-t-il également s'en servir ? S'il identifie correctement que l'objet qui est devant lui est une boîte aux lettres, saura-t-il pour autant à quel endroit poster sa lettre et comment soulever le clapet ? Le sujet devra s'impliquer corporellement, s'engager physiquement dans sa relation à l'objet. D'observateur, il devient acteur. Sa perception lui permet de comprendre l'objet dans sa dimension d'usage, et non plus dans sa dimension fonctionnelle. Il sait ce que lui, dans cette

---

<sup>132</sup> Voir aussi 1.4.3.1 dans la relation à la vision égocentrique ou allocentrique, et 5.2.2. dans les analyses comparées des promenades.

situation précise et à cet instant donné, est capable de faire avec l'objet et comment cet artefact peut lui être utile. C'est là sans doute la raison principale de la non-vision de tant de piétons qui habitent depuis des années dans cette ville mais n'ont jamais vu l'entrée du métro dessinée par Guimard, ou la colonne Morris érigée sur la place qu'ils empruntent quotidiennement<sup>133</sup>. Il n'en ont pas l'usage, ils ne se sont pas engagés dans une relation pragmatique. L'objet, s'il fait partie de son décor, ne fait pas partie de la vie quotidienne de ce piéton-là. Ainsi, ce n'est que dans une *implication située* que l'objet prend tout son usage, même si elle reste au niveau du possible imaginé. Le piéton se projette dans l'acte, il utilise son corps qui rencontre physiquement l'objet (même en pensée encore une fois), ses sens, ses muscles, ses capteurs, ses yeux, et ainsi il appréhende l'objet pour accomplir un but, monter dans l'autobus, jeter un papier, éviter un obstacle, descendre le trottoir et traverser le boulevard, tendre les mains pour boire à la fontaine. On se souvient du jeune RBS devant la fontaine Wallace<sup>134</sup> : « *mais après c'est assez étonnant parce qu'on n'y a pas complètement accès à cette fontaine.* (Son regard maintenant oscille à nouveau entre la partie médiane où coule l'eau, et la partie supérieure du socle, sous les sculptures des quatre femmes). *On peut que tendre les mains. On peut pas tendre son visage par exemple. Mais c'est, c'est joli quoi. C'est bien conçu.* » Écoutons JF devant la même fontaine : « *Je n'irai pas boire de l'eau là. D'ailleurs c'est pas pratique de boire de l'eau là, à moins d'avoir un récipient, mais ... elle est fraîche ?* (il la touche d'un geste rapide de la main) *pas plus que ça !* ». JF est très pragmatique, devant un abribus, il avait déjà commenté : « *Je voudrais savoir si les gens qui ont construit les abribus les ont testés avant, c'est-à-dire que s'il pleut ou s'il y a du vent leur abribus sert à quelque chose ? A part être jolis, je pense pas qu'ils soient vraiment très utiles. S'il pleut, pour un abri j'utilise une cabine téléphonique.* » Mais c'est à propos du banc que JF est le plus disert<sup>135</sup> :

« Ces fameux bancs qui sont absolument pas confortables ! (nous sommes assis dans le square devant la mairie). Alors ceux-là ils sont incurvés avec des lattes, quand il y a quelqu'un d'autre qui s'assoit, hop, ça remonte (cela s'est produit lorsqu'une femme est venue s'asseoir à côté de nous sur le banc, quelques instants plut tôt). C'est pas agréable, ça pince un peu les fesses. Après c'est incurvé, alors on est obligé soit d'être allongé dedans, soit debout, ...

---

<sup>133</sup> À titre d'exemple, il a fallu que je parle de la colonne Morris dans un cours d'histoire du design pour que les étudiants de l'UTC de Compiègne remarquent cet objet devant lequel ils passaient quotidiennement sur la place principale de la ville, et que plusieurs d'entre eux m'en fassent part au cours suivant.

<sup>134</sup> Pour une analyse complète de cette intrigue, voir 5.2.10

<sup>135</sup> Pour une analyse des extraits qui suivent, on lira 5.1.4.4. sous l'angle du « voir en apprenant ».

redressé. Je préfère les autres, ceux-là (pointe de la main devant nous à côté de l'abribus), les bancs plats en fait ». Et un peu plus tard, alors qu'il s'apprête à conclure notre entretien, il parle d'un banc qu'il voit à distance : « Ce banc-là pareil, c'est pas un banc qui me plairait parce qu'au bout d'un moment je vais avoir des marques dans le dos. La forme est bien ! maintenant le bois ... c'est bien parce que quand il pleut ça s'essuie vite ; il y a de l'air, quand on s'assoit dessus, il est pas chaud bouillant. Si je devais inviter une jeune fille, je prendrais celui-là parce que je sais qu'on restera pas deux heures assis. On ira forcément chez moi ou chez elle. Alors que l'autre je m'assiérais moins personnellement pour regarder. Mais je l'amènerais pas là parce que c'est super pas confortable. Ça dépend, si tu restes deux heures, celui-là sera pas plus confortable que l'autre. Celui-là au moins on est droit, on est rigide ... alors que celui-là on est arqué forcément (pointe de la main l'autre banc à quelques mètres). Ou alors on se tient comme ça, c'est une façon de faire. (Il se positionne en arrière, le dos contre le dossier). »

Dans ce dernier exemple, on comprend toute l'implication de JF, de son corps et de sa réflexion. Alors qu'il est assis sur un certain banc, il vit par la pensée et la parole le fait d'être assis sur un autre banc, avec tous les comforts corporels que cela implique dans cette seconde situation. Il se projette mentalement dans les positions qui seront les plus confortables, selon les formes et les agencements des éléments de ce banc précis, et de celui qu'il voit à quelque distance de lui. Son imagination déborde même vers la compagnie d'une jeune fille ... L'usage n'est pas abstrait et désincarné. Il ne peut être que vécu dans un corps à l'instant *t*. À partir de ces exemples, on voit que l'affordance de Gibson acquiert une identité plus précise<sup>136</sup>. Nous proposons alors d'utiliser le concept d'*affordance située et engagée – incarnée*. Un autre auteur parle, en d'autres termes, de l'usage.

---

<sup>136</sup> En forme de parenthèse : Les actants sociaux. Bruno Latour (Latour, 1994) fait un pas de plus dans l'implication des objets qu'il considère comme des « actants » sociaux ». Selon l'auteur, les objets auraient une capacité d'action autonome et une véritable force sociale, au point où ils auraient la faculté de faire agir l'homme à son insu et seraient son garde-fou, telle la barrière qui garde les moutons dans un champ et sur lequel le berger n'a aucun pouvoir ni compétence. Les objets seraient plus efficaces que certaines normes ou règles pour contraindre les actions de la société. Latour en conclut que « l'action doit se partager avec d'autres types d'actants, dispersés dans d'autres cadres spatio-temporels et qui appartiennent à d'autres types d'ontologie ». Les objets ne sont pas des moyens mais des « médiateurs » pour cet auteur, permettant « l'échange de propriétés entre les acteurs humains et non humains ». Il semble que réduire l'écart entre les objets et les humains est quelque peu théorique et étranger à la réalité perçue. L'objet reste toujours distinct de celui qui le regarde, pour autant qu'il soit sain d'esprit. D'autre part, nous avons vu que le sujet parisien aime transgresser les règles et détourner les objets. Le mobilier urbain assiste, encadre, détourne ou protège mais il n'agit pas. Pourtant il favorise l'action, c'est la notion d'agentivité.

### 3.1.3.6.1 Agentivité : opération et fonctionnement opératoire ?

Simondon donna un cours sur la perception à la Sorbonne en 1964 et 1965 qui fut publié en 2006 (Simondon, 2006). Nous y retrouvons la dimension phénoménologique et le « sens biologique » de la fonction perceptive, chers à Merleau-Ponty. C'est toutefois l'étude concernant la relation précise de l'individu à l'objet technique de ce même auteur qui enrichit notre questionnement. Sa thèse dite subsidiaire « Mode d'existence des objets techniques » fut publiée en 1958, et se situe au moment de l'émergence de la cybernétique et des écrits de Wiener. Selon Simondon, la cybernétique « exploite à faux une analogie » entre l'homme et la machine (id. :142) puisque « la machine ne peut réformer ses formes pour résoudre un problème » (id. :144). En effet l'homme vivant a la capacité de se modifier en fonction des informations. Il a le moyen d'user de la réversibilité et de l'actualisation grâce au sens du temps, sens que ne possède pas la machine. Le propos de Simondon relève ainsi de questions fondamentales sur la nature de l'homme. Il fut l'un des premiers - et l'un des seuls - à s'attaquer à la relation entre l'objet technique et la culture, alors que ceux-ci imprègnent si fortement notre quotidien. Sa réflexion se fonde sur l'histoire des évolutions des techniques depuis les objets jusqu'aux systèmes fonctionnels. L'apparition de la machine au dix-neuvième siècle a pour conséquence que « l'individu devient seulement le spectateur des résultats du fonctionnement des machines » (Simondon, 1958-1989) :116. Le progrès, dès cette époque, est pensé abstraitement par l'ingénieur quand l'artisan, autrefois, utilisait concrètement outils et objets. Ainsi l'ingénieur est témoin de la valeur exemplaire de l'objet technique (id. :85). Étudiant leur genèse, il explique que, si les objets sont abstraits au moment de leur conception, ils deviennent concrets au moment de leur usage. Restant dans une perspective historique, il questionne la continuité puis la discontinuité entre l'individu humain et l'individu technique. Cette question l'amène à définir l'aliénation « psychophysologique » de la machine à l'homme et non seulement économique et politique, comme l'a défendu Karl Marx. Il envisage une société dans laquelle l'homme et l'objet technique auraient une relation d'échange et de réciprocité (id :88).

Simondon, dans ce texte sur les objets techniques, a été beaucoup lu par les designers français et ceux qui en ont tracé une histoire (Danielle Quarante, Jocelyn de Noblet, par exemple<sup>137</sup>). Le design était encore peu connu dans les années cinquante et il n'était ni pratiqué ni enseigné en France. Pourtant lorsque cet auteur définit l'objet technique comme celui « qui effectue

---

<sup>137</sup> Nous avons créé un cours d'histoire du design à l'ISD de Valenciennes de 2006 à 2008, et nous donnons depuis 2008 quelques cours dans cette matière à l'UTC de Compiègne.



une opération déterminée », on pense immédiatement au design. L'objet technique peut même « avoir son épiphanie esthétique » (Simondon, 1958-1989) :185 dans une « technicité qui s'applique au monde », mais la beauté ne réside pas dans l'objet technique lui-même, alors qu'elle réside dans l'œuvre d'art : « L'objet technique n'est pas beau dans n'importe quelle circonstance et n'importe où », il est beau « quand il a rencontré un fond qui lui convient, dont il peut être la figure propre, c'est-à-dire quand il achève et exprime le monde » (id :185). La beauté de l'objet technique intervient au moment où la situation la suggère, comme la voile gonflée par le vent ou le phare au sommet du promontoire. Nous avons proposé plus haut une définition différente de la relation esthétique, qui élargit les possibilités de telles relations dans les espaces communs et quotidiens. Ce que nous retiendrons ici de la philosophie de Gilbert Simondon est sa définition de l'objet technique « pensé et construit par l'homme », qui n'est pas seulement un intermédiaire entre l'homme et la nature, mais qui « contient de l'humain et du naturel » et qui « permet l'insertion dans le monde des causes et des effets naturels de cette réalité humaine » (id :245). L'objet technique ne porte pas en lui son caractère utilitaire ou de travail. Il est plutôt question de « fonctionnement opératoire ». L'objet est pénétré de l'invention de l'homme qui l'a conçu et « d'intelligibilité fonctionnelle ». Il apporte ainsi une information, au travers de la forme, à celui qui « possède en lui des formes techniques ». Simondon décrit là la culture technique dans sa globalité. Il en conclut qu'il y a aliénation quand il y a rupture « entre l'ontogenèse de l'objet et l'existence de cet objet technique » (id :250). L'aliénation est d'autant plus grande que l'objet s'adresse à des utilisateurs ignorants. Elle pourra cependant être rompue si la relation de l'homme à l'objet technique « comporte cette attention à la genèse continue de l'objet technique » (id :250). La technicité, en tant que fonctionnement de l'objet, devient l'axe de la communication entre les différents sujets qui sont amenés à s'en servir. On aboutit à une « réalité interindividuelle collective » :253. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est ce pouvoir de la technicité qui incite à agir : « la technicité fait partie du monde. Elle n'est pas seulement un ensemble de moyens, mais un ensemble de conditionnements de l'action » (id :221). Simondon en vient à exprimer une « résonance interne de l'activité humaine [...] à travers les réalités techniques » (id :221). On ne peut contester qu'un objet fasse accomplir des actions à un sujet donné. Si l'outil est efficace, il permet de stabiliser les comportements et les utilisations. Mais cette perspective de Gilbert Simondon, si elle est bien adaptée aux outils et objets techniques, ne concerne pas toutes les situations et tous les objets que l'on manipule au quotidien dans l'espace public.

Dans la rue, on a compris que l'objet est perçu à la fois dans le mouvement de celui qui marche, et dans son utilisation possible. Les propositions de Simondon doivent être élargies. Il s'agit de la perception sensori-motrice par laquelle les sens et les capteurs musculaires « comprennent » l'objet. La perception, on le sait maintenant, est à la jonction du corps et de l'objet à utiliser, dans la projection du geste possible, des positions à anticiper, des sens qui peuvent être sollicités : la perception d'un objet quotidien, c'est tout cela à la fois, jamais la vision froide de formes abstraites et neutres. Voir un banc, c'est sentir le bois sous ses fesses, reposer son dos sur le dossier en s'affalant ou en gardant le corps droit, c'est caresser des yeux la texture de l'assise, c'est hésiter à s'en approcher en y voyant des déjections d'oiseaux, c'est avoir envie de s'exposer à la chaleur du soleil au travers du feuillage de cet arbre-ci ... La perception, c'est toute une chaîne opératoire de gestes et de sensations. C'est aussi, en reprenant la philosophie de Simondon, une lecture culturelle de la forme et du fond, un partage interindividuel de savoirs et de connaissances techniques qui ont été transmis par la culture et l'usage quotidien.

Pour clore le tour de l'objet, il faut encore aborder deux points : l'objet signe et la notion de décor. Commençons par le premier.

### **3.1.4 L'objet comme repère**

Dans les chapitres sur la saillance, nous avons déjà parlé de repère. Il s'agit ici simplement d'insister sur le fait que certains objets ont pour fonction essentielle de signaler, de servir de point d'identification grâce auquel le piéton peut reconnaître un lieu, se situer dans l'espace et s'orienter. Certains mobiliers sont conçus à cet effet. Nous ne pensons pas seulement aux panneaux de signalisation, mais aussi aux enseignes des magasins dont certaines sont standardisées : la carotte du bureau de tabac, la croix de la pharmacie, les lunettes de l'opticien sont autant de signes qui indiquent, et dirigent le piéton dans la bonne direction. Le Parisien se réfère très souvent à l'entrée du métro, car le nom de la station y est généralement indiqué et il procure une information très précise sur le quartier traversé. De plus, chacun sait qu'il trouvera un plan de métro affiché sous le nom de la station pour le guider aisément. D'autres objets sont utilisés par certains individus comme des points de repère, voire des indices. À la personne qui cherche son chemin, on indiquera du doigt tel kiosque, tel bâtiment notoire, telle colonne au centre de la place de la Bastille, pour orienter sur le chemin à prendre.

Si nous insistons sur cet aspect, c'est que l'objet dont la fonction est d'être un point de repère est conçu spécialement pour indiquer clairement et être vu à distance. JCD l'a bien compris dans cette petite séquence :

*« Je sais pas si les enseignes de magasin font partie du mobilier urbain ? [...] enfin je trouve que dans le paysage il pourrait y avoir une recherche ... Les seules enseignes que je trouve belles, c'est les enseignes de tabac. Est-ce que ça vient de la forme ? Elles sont toutes identiques alors on les reconnaît. Et cette forme de cigare<sup>138</sup>, je trouve que dans le paysage, je trouve qu'elles ont un intérêt. Moi j'achète des cartes de stationnement, et c'est dans les tabacs. Et quand je repère le truc tabac, et ben je sais que je peux ... Tu vois ce matin encore une personne m'a demandé « est-ce qu'il y a un tabac ? » alors j'ai fait (mouvement circulaire de la tête), tu vois je connaissais pas, j'ai tourné (fait une deuxième fois le mouvement du corps et de la tête), j'ai essayé de trouver cette enseigne et j'ai dit « Ecoutez apparemment, y'en a pas dans le coin » alors que là (mouvement de la main en direction du tabac qui est à cinquante mètres environ) on me demanderait je pourrais indiquer ... »*

La couleur et la forme servent d'indice dans cet exemple. Cette notion nous rapproche un peu plus du design dont nous parlons quelques lignes plus bas. L'objet quotidien est-il purement fonctionnel ? Ira-t-on jusqu'à affirmer avec Baudrillard que « l'objet fonctionnel est absence d'être. [...] La réalité y fait échec à la régression vers cette dimension « parfaite » d'où il n'est que de procéder pour être. Aussi apparaît-il si pauvre : c'est que, quel que soit son prix, ses qualités, son prestige, il est et reste configuratif de la perte de l'image du Père et de la Mère. Riche de fonctionnalité et de signification pauvre, il se réfère à l'actualité et s'épuise dans la quotidienneté. » (Baudrillard, 1968) :114. Il faut, pour trancher cette question, regarder l'objet du point de vue, non plus exclusivement de sa fonction et de son usage, mais de son aspect : il faut maintenant situer le décor.

### **3.1.5 Décor et style**

Avant d'aborder les questions de design, la question de l'ajout surnuméraire doit être posée, de tout ce qui, dans la forme, n'est ni utile ni indispensable à l'objet, mais qui participe à son

---

<sup>138</sup> La forme de l'enseigne serait apparue au dix-septième siècle imitant la carotte, forme sous laquelle le tabac était conditionné.

identité ou à sa « personnalité ». C'est parfois une « marge étroite que la fonction laisse disponible à la forme » (Leroi-Gourhan, 1964) :132 ou au contraire le « voile 'décoratif', couleurs, appendices, courbes déconcertantes » pour Leroi-Gourhan (id. :122).

Certains refusent tout décor, qu'ils considèrent comme une boursoufflure inutile. C'est sans doute Adlof Loos qui fut, au début du vingtième siècle à Vienne et jusqu'à sa mort en 1933, le plus virulent contre l'ornement : « L'absence d'ornement n'est pas une absence de charme. Elle agit au contraire comme un nouvel attrait. Elle anime » (Loos, 2003) :245. Il faut resituer historiquement ces paroles, au moment où l'industrie se développait et permettait de produire des objets en grand nombre pour tous, à des prix modérés. Aujourd'hui les technologies ont fait sauter la quasi totalité des obstacles de fabrication et des contraintes techniques. La question est ailleurs mais la crainte de l'ajout inutile demeure, pour certains créateurs, quand on parle d'objet usuel et de design industriel. On emploie facilement les termes de cosmétique et de *styling* pour critiquer un objet décoré pour le seul plaisir de le décorer, et de « bon design » ou de « beau dessin », pour encenser un produit qu'on juge créatif et adapté. Pour les Européens, ces concepts ont été développés de manière très radicale dans l'enseignement de l'Ecole d'Ulm jusqu'au milieu des années 1960 (*L'école d'Ulm : Textes et manifestes*, 1988). Au contraire, le décor qui donne du « style » permettrait un détachement de l'ordinaire, comme un décollement du banal et de l'utilitaire. Ainsi il « fait design », comme disent parfois les journalistes de la presse non spécialisée. Utilisé comme adjectif, le terme design devient le qualificatif de l'inédit et du style séduisant d'un objet récemment mis sur le marché. Objet parfois conçu, de surcroît, par un designer renommé, ce qui ajoute de la célébrité au produit par ricochet, et du prix à son coût par là même.

Ces décors peuvent être perçus de manière sensible par le piéton qui leur prêtera son attention et, si l'appréciation est au rendez-vous, provoquera une expérience sensible et esthétique. Comme exemple de décor, prenons le mobilier urbain récemment implanté dans Paris par la société JC Decaux, dans le cadre des contrats signés en 2007, qui lient l'entreprise à la ville de Paris. Il s'agit des panneaux d'affichage déroulants et des mobiliers liés au système de location de vélo, dits Vélib'. Ces mobiliers ont été dessinés par Patrick Jouin. Ce designer associé avec l'entreprise JC Decaux a été retenu par la ville de Paris<sup>139</sup>. Il a choisi d'ajouter

---

<sup>139</sup> Nous parlons ici de dessin et non de conception, pour ce qui est du Vélib' principalement, car une grande partie de la conception a porté sur le système d'interface avec les utilisateurs et l'information de dialogue par le biais de la borne. Le travail du designer, pour ce projet spécifique, a essentiellement porté sur le dessin des formes extérieures des bornes et attaches en métal « avec picots », et du choix de la couleur. On retrouve ces deux caractéristiques sur les nouveaux panneaux d'affichage dont les formats et les principes de fonctionnement

des petits picots sur toutes les surfaces métalliques des mâts et des bornes. Les bornettes auxquelles on attache les vélos sont courbes « tels des brins d’herbe », selon ses dires<sup>140</sup>. Les picots n’ont que peu de rôle pratique si ce n’est, peut-être, de rendre le collage d’affichettes pirates plus difficile que sur un plan lisse. Ce traitement de la surface est typiquement un décor qui rompt la monotonie et la banalité d’un matériau qui serait totalement uni. Cette solution pourra être remplacée par une différente, tout aussi décorative et significative d’une autre époque, d’un autre style, d’une autre fonction, à un moment différent. C’est en cela que c’est un décor, à l’opposé de la structure de l’objet qui, elle, n’est pas éphémère. Nous revenons sur cette notion dans les paragraphes ci-dessous, dédiés à l’exemple des entrées de métro dessinées par Hector Guimard, un siècle plus tôt, puis sur le travail de l’équipe de Patrick Jouin que nous avons rencontrée.

Un autre exemple : le tram de Montpellier cité par JCD avec enthousiasme et dont nous avons parlé<sup>141</sup>. Elisabeth Garouste et Mattia Bonetti<sup>142</sup> en sont les auteurs. Ces designers sont connus pour leur création artistique « *barbare* » des années 1980. Leurs interventions sur les lignes 1 et 2 portent à la fois sur le décor intérieur et extérieur des rames et celui de certaines stations. Oiseaux en vol, fleurs stylisées, couleurs vives, le tout en aplat imprimé sur des transferts simplement collés sur les surfaces (et donc aisément modifiables), tels sont les principes de leur travail. Ils ont également proposé les couleurs et les motifs des tissus des sièges et les formes des barres de maintien dans les voitures. C’est typiquement un travail décoratif, indépendant des formes structurelles des trams qui sont fabriqués en série, en suivant la conception de Roger Tallon. Le tram devient animation urbaine, qui ne laisse indifférent aucun montpelliérain : certains apprécient, d’autres rejettent.

Comme troisième exemple, citons les colonnes Morris et les kiosques à journaux actuellement implantés à Paris, que commente AG : les colonnes Morris « *je les regarde toujours [...] mais c’est fait à la manière ancienne. Je regarde toujours ce qu’elles proposent, mais je trouve ça*

---

n’ont pas fait l’objet de nouvelle conception. C’est ce qu’on appelle dans le jargon professionnel, un « relookage ».

<sup>140</sup> D’après l’enregistrement de ses déclarations filmées et présentées lors de l’exposition « Patrick Jouin – la substance du design » - Centre Pompidou – 17 février au 24 mai 2010.

<sup>141</sup> Voir 2.4.3.1. et ci-dessous 3.2.2.2.

<sup>142</sup> Elisabeth Garouste (1949 -) et Mattia Bonetti (1953 -) ont mené une activité de décorateur et de designer conjointe de 1980 à 2002. Ils affirment une conception « ludique de l’ornement » (Pierre-Emmanuel Martin-Vivier in Encyclopedica Universalis). Ils ont créé en 1981 une chaise « Barbare » de production artisanale en fer forgé et cuir. Cette chaise donna naissance à une série d’expositions intitulées « En attendant les barbares » qui réunit un éphémère mouvement de sculpteurs et de designers autour de Frédéric de Luca. La « notion de décoratif réapparaît avec eux » de manière évidente (Noblet, 1993 :309). Garouste et Bonetti ont travaillé ensemble sur la ligne 1 du tram de Montpellier. C’est Mattia Bonetti seul qui a conçu les décors de la deuxième ligne, après la séparation du binôme. Le décor de la troisième ligne a été confié à Christian Lacroix.

*un petit peu ... le toit, le chapeau est un peu too much, un peu trop. Pourquoi vouloir faire forcément dans l'ancien ? C'est pas forcément utile* ». Le promeneur pointe le décor spécifique qui donne à l'objet une marque historique. Il comprend que cet ajout a cette seule fonction emphatique qu'il ne cautionne pas. Il dira même un peu plus tard devant la fontaine Wallace : *« Si c'est des copies d'ancien, je ne vois pas l'intérêt. Si les traces de l'histoire ont été gommées ... il faut bien avancer ! »*. Décor et styles forment ensemble les modes et les tendances, éphémères et passagères qui marquent une époque, l'identifient dans le cours de l'histoire des formes, d'une culture comme nous la définissons dans la dernière partie.

Sous le décor, il y a l'objet « nu » qui doit être conçu, dessiné, imaginé puis fabriqué, pour remplir toutes les fonctions qui sont exigées, et offrir les possibilités d'usage qu'en feront les hommes et les femmes du quotidien. Nous voici face au design.

### **3.2 Design et conception de produit**

*« Comme ces objets ne jouissent plus des aléas du fait à la main, ni des profondeurs de la matière, leur seule chance d'introduire une improbabilité, donc une émergence informationnelle, donc une signification, c'est de proposer des nouveautés techniques ou du moins des nouveautés de mode (on ne saurait exiger d'incessantes découvertes ni de perpétuelles modifications de la chaîne de montage). Ainsi, tandis que l'objet ancien se possédait et se consumait, le produit industriel se consomme, en économie dirigiste comme en économie de marché ; il ne signifie qu'avant ou après tel autre ; le temps ne le ronge plus, mais le nourrit. » (van Lier, 1969) :99*

L'usage et l'aspect de l'objet posent la question des différentes actions (étapes) et des acteurs qui participent à sa mise à la disposition des usagers. Il faut parler de sa conception et de sa production et, pour cela, d'abord situer historiquement l'apparition du métier ; puis en cerner les composantes, son champ d'action et les méthodologies employées. Nous terminerons ce tour d'horizon par quelques précisions terminologiques.

### 3.2.1 Une proposition de définition ancrée dans l'émergence du métier

*« Every object is a being with a soul. Our work is to find that soul. » Rolf Fehlbaum, président de Vitra<sup>143</sup>*

La manière dont les produits sont conçus et fabriqués a radicalement changé avec l'apparition de l'industrie et de la mécanisation. Les modes de reproduction en série, grâce à la machine à vapeur puis à l'électricité, bouleversèrent non seulement la fabrication mais aussi les modes de conception, les formes et donc les usages, le travail des hommes et des femmes, la société entière. Ce fut une véritable Révolution Industrielle. Au fil des années, le métier d'artisan déclina, on l'a vu. Ce n'était plus une seule et même personne qui fabriquait le produit de bout en bout et le livrait à son client. Alors que l'artisan était « engagé dans la manipulation matérielle et l'existence sensible dominée par son objet » (Simondon, 1958-1989) :87, l'objet quotidien conçu par l'ingénieur est « un produit, un ensemble de caractéristiques » (id. :88). Il doit être reproduit en grand nombre, et vendu à moindre coût à des distances géographiques de plus en plus éloignées. Lentement, l'artisan fut supplanté par l'industriel qui demanda pour dessiner les produits, l'aide d'architectes d'abord, puis de designers.

Les historiens d'Europe occidentale font remonter le métier du design à 1851 et au bâtiment de Joseph Paxton pour l'Exposition Universelle de Londres, monté telle une serre, à l'aide d'éléments modulaires de verre et de fer (Noblet, 1988). Les historiens anglo-saxons préférèrent la date de 1773 et les nouvelles usines de céramiques de Wedgwood dans le Nord Staffordshire (Heskett, 1980). Quoi qu'il en soit, un nouveau métier est né, récemment donc, et s'est affirmé autour d'écoles tel le Bauhaus<sup>144</sup> et l'école d'Ulm<sup>145</sup> en Allemagne, ou de grands noms comme Raymond Loewy ou Henry Dreyfuss<sup>146</sup> en Amérique.

Le terme anglais de design est apparu à la fin du dix-neuvième siècle en Grande-Bretagne pour définir ce métier. Il est issu du vieux français « desseing » et signifie à la fois le trait de crayon et l'intention, d'où la définition parfois donnée à ce terme : « le dessin du desseing », qui joue sur le double sens de donner forme et d'affirmer une vision du projet. En France, si

---

<sup>143</sup> Vitra est une entreprise installée en Suisse, fabricant de meubles, dont certains conçus par les plus grands noms de l'histoire du design. Cette citation était inscrite sur les murs de la Biennale de Courtrai de septembre 2006, en Belgique.

<sup>144</sup> Le Bauhaus fut créé à Weimar, en Allemagne, en 1919 par Walter Gropius qui dirigea l'école jusqu'en 1928. Après un premier déménagement à Dessau, elle s'installa à Berlin et fut fermée par les Nazis en 1933.

<sup>145</sup> Hochschule für Gestaltung Ulm fut fondé à Ulm en Allemagne en 1953 par Inge Aicher-Scholl, Otl Aicher et Max Bill. Elle fut internationalement réputée pour son enseignement et les concepts développés.

<sup>146</sup> Raymond Loewy (1893-1986) émigra aux USA en 1919 et y fit une carrière de designer remarquée, liée au marketing et au styling (Loewy & Cendrars, 1990). Henry Dreyfuss (1904-1972) a initié la démarche de conception fondée sur l'usage et l'ergonomie.

le mot design apparaît dans les années 1960, il faudra attendre 1971 pour qu'il soit accepté par l'Académie Française. Le métier fut toutefois instauré par Jacques Viénot dès les années cinquante (Leboeuf, 2006). Cet industriel préférait l'expression « esthétique industrielle » car il privilégiait l'apparence. Roger Tallon fut parmi ses premiers collaborateurs au sein de l'agence Technès. C'est lui qui initia le design industriel en France selon les concepts internationaux et en institua les premiers enseignements<sup>147</sup>.

Les conditions de l'émergence de ce métier aident à comprendre ce terme resté ambigu et mal défini en France. Pour éviter toute confusion, reprenons la définition de l'ICSID : « Le design industriel est une activité créatrice dont le but est de présenter les multiples facettes de la qualité des objets, des procédés, des services et des systèmes dans lesquels ils sont intégrés au cours de leur cycle de vie. C'est pourquoi il constitue le principal facteur d'humanisation innovante des technologies et un moteur essentiel dans les échanges économiques et culturels.<sup>148</sup> ». Le design couvrant un vaste champ d'applications, il est préférable, comme le font les Anglo-Saxons, de lui accoler un terme pour le spécifier. On parle de design de produit, de design industriel ou encore de design de création, de design de bijou ou de meuble, ou même culinaire ! Ce sont les deux premières expressions - design de produit et design industriel - dont nous parlons dans le cadre de ce travail.

Il est à noter que les designers européens ont, dès l'origine, donné une dimension sociale à leur métier. Ils souhaitaient que les objets qu'ils concevaient participent à un mieux-être et un mieux-vivre, quand les designers américains se préoccupaient davantage de vente et de marketing. Depuis quelques années, de nombreux designers de tous les pays de la planète, donnent une dimension « soutenable » ou « souhaitable » aux produits et systèmes qu'ils conçoivent, dans un respect raisonné des matériaux, des modes de production et des cycles de vie « du berceau à la tombe » pour une économie écologique.

### 3.2.1.1 Les champs d'application du design industriel

*"Si nombre de designers industriels parviennent à s'intégrer à part entière à l'équipe de développement et parfois à en devenir le coordinateur, officiellement ou de facto, c'est qu'ils ont su faire valoir un ensemble de*

---

<sup>147</sup> Notamment à l'École Nationale Supérieure des Arts et Métiers et Métiers d'Art (ENSAAMA) puis à l'École Nationale des Arts Décoratifs (ENSAD). Roger Tallon nous a accordé de longs entretiens en 2008 restés inédits.

<sup>148</sup> ICSID : International Council of Societies of Industrial Design - <http://www.icsid.org/>. Cet organisme fondé en 1957 sous l'impulsion de l'industriel français Jacques Viénot, est toujours l'institution internationale de référence pour les métiers et l'enseignement du design industriel dans le monde. La traduction est celle qui figure sur le site de l'Agence pour la Promotion de la Création Industrielle : <http://www.apci.asso.fr>



*facultés et de compétences personnelles exceptionnelles, innées ou acquises. Parmi celles-ci comptent l'imagination, la faculté de visualisation tridimensionnelle des formes et des rapports entre les objets, la créativité, une méfiance naturelle à l'égard des solutions évidentes, la faculté de pouvoir communiquer par la parole ou une esquisse à main levée, et, enfin, l'apanage du designer : la capacité polyvalente nécessaire pour synthétiser les influences et les facteurs interdisciplinaires les plus divers en un tout cohérent. Peu d'individus rassemblent un tel éventail de talents. De plus, s'il veut s'imposer dans l'entreprise, le designer doit faire preuve de la détermination, du dynamisme et de la discipline qui caractérisent le bon dirigeant.”*  
(Lorenz, 1990) :29.

Le design industriel prend en compte tout produit qui se fabrique industriellement, de la petite cuillère à l'engin de chantier, du stylo à l'ordinateur. Le champ est vaste, les problématiques variées. Le designer collabore avec l'entreprise au sein d'une équipe et aux côtés des ingénieurs, des bureaux d'étude, des équipes marketing et des services de fabrication. Le designer se doit d'avoir une vision globale du projet, même s'il n'intervient pas sur tous les détails ou tous les éléments. Les professionnels et enseignants en design revendiquent fréquemment que leur rôle est de mettre l'utilisateur au centre du projet, et non d'étudier les mécanismes ou les inventions technologiques, comme le font les ingénieurs avec qui ils se doivent de collaborer. Ainsi, il s'agit de donner une intelligence au produit, de le rendre facile d'usage et compréhensible dès le premier regard. Une autre spécificité du designer, est sa capacité à visualiser les volumes et à s'exprimer graphiquement. C'est souvent lui qui, au cours d'une réunion, prend un crayon et dessine les différentes idées ou propositions pour obtenir un accord visualisé de la part de tous les partenaires présents.

Sa mission oscille entre le dessin des formes finales, l'identification des contraintes ergonomiques, la proposition de fonctions et l'architecture générale du produit, l'organisation des composants sous un capot global, les préconisations pour le choix des matériaux. Dans le meilleur des cas, il a une place de créatif et propose des innovations d'usage, de formes, d'agencement, de matériaux. Parfois, il est un simple cosméticien qui intervient sur l'aspect extérieur et final du produit, éventuellement sur le graphisme inscrit sur l'appareil.

Le métier de designer ne se limite pas au produit en lui-même. Il concerne l'ensemble de l'environnement de celui-ci. Comme l'exprimait récemment un responsable pédagogique : « Quand on demande à un designer de dessiner un pont sur une rivière, il cherche comment

passer d'une rive à l'autre différemment. Il ne réfléchit pas à un objet, il imagine un scénario alternatif à cet objet<sup>149</sup> ». Cette remise en cause systématique de la solution existante implique une ouverture à toutes les innovations, que ce soit dans le domaine des modes d'utilisation, des formes, des concepts ou des matériaux. D'autre part, les objets ainsi conçus appartiennent au système technique industriel (Stiegler, 2010) dans lequel ils se sont développés. Il est à noter que dans les rues de Paris, des systèmes techniques industriels différents se côtoient : celui des premières fontes moulées du dix-neuvième siècle doit faire bon ménage avec celui des années quatre-vingts qui utilisait abondamment le métal et le verre, puis celui plus contemporain, des objets partiellement électroniques et mobiles dont les mécanismes sont embarqués, comme les nouveaux modèles des colonnes Morris, l'affichage des temps d'attente des autobus, les bornes Vélib' ou les *Sanisettes* (dernier modèle) qui proposent des solutions écologiques au traitement des « besoins naturels ». Les systèmes techniques industriels évoluent au rythme des innovations et des volontés économiques et politiques. Le piéton devra apprendre à les lire, les comprendre et les manipuler. Dans le cadre d'un même système, les objets sont complémentaires les uns des autres.

Il faut distinguer clairement le design des « arts décoratifs » et des « arts appliqués ». Ces deux dernières expressions privilégient le décor, l'aspect extérieur de l'objet - qui souvent sera destiné à l'aménagement de la maison - au détriment du concept qui lui précède et des usages. Le design aborde le produit dans sa globalité, c'est une démarche holistique. Le design est aussi distinct de l'art - même si certains designers de création ont leur place dans l'histoire actuelle de ce métier. Le design prend appui sur un cahier des charges pour répondre à une commande quand l'art répond, aujourd'hui, principalement à l'intuition ou l'élan créateur<sup>150</sup> ou d'un commanditaire pour une pièce unique ou une petite série. Le design industriel a sa place dans le système de production des richesses, son marché n'est pas celui de la galerie mais celui du commerce de masse.

Le travail du designer s'applique aux deux grandes familles qui composent l'objet perçu : ses qualités matérielles et objectives (fonction, matériau, aspect ...) et ses qualités immatérielles ou subjectives - sa signification sociale, ses qualités sensibles.

---

<sup>149</sup> Maurille Larivière directeur pédagogique de Strate Collège Designers dans *Le Monde Education* daté du 16 décembre 2009.

<sup>150</sup> Nous n'oublions pas que l'art fut longtemps - et notamment à la Renaissance - la réponse à la demande d'un commanditaire qui donnait un cahier des charges à l'artiste qui interprétait le thème imposé en suivant les codes rigoureux et les habitudes de son métier.

### 3.2.2 Les méthodologies et les terminologies du design

Le designer utilise différents outils et des méthodes reconnues et définies. Il aborde le travail qui lui est demandé comme un *projet* à mener et non comme une tâche ponctuelle. Celui-ci se déroule en plusieurs phases.

La première est la phase de recherches, d'enquêtes, de reconnaissance au cours de laquelle on explore à la fois les produits concurrents sur un marché international et les différentes solutions structurelles ou formelles choisies pour ceux-ci. Il faut aussi étudier les normes nationales et internationales qui régissent le secteur d'activité et le type de produit. On recueille parallèlement de nombreux renseignements sur le client, la fabrication du produit, la manière dont il sera commercialisé et dont les informations seront transmises aux clients et utilisateurs. Le designer doit enfin procéder à une étude sur le produit lui-même, les usages attendus, le prix de vente souhaité, la clientèle visée. Une fois toutes ces informations rassemblées, l'équipe projet qui regroupe tous les acteurs de l'entreprise concernés par le produit, se met au travail pour rédiger un cahier des charges qui doit regrouper les informations nécessaires au bon déroulement du projet. C'est un outil de communication entre tous les acteurs, un accord écrit conjoint à toutes les parties, un contrat en quelque sorte. Les études et réflexions préalables évitent ainsi de nombreuses erreurs ou mécompréhensions qui pourraient coûter cher si elles étaient découvertes en fin de projet.

#### 3.2.2.1 L'exemple du cahier des charges des entrées de métro de Guimard

Nous proposons d'approfondir l'exemple des entrées du métropolitain conçues par Hector Guimard et d'étudier le cahier des charges qui avait été fourni aux concurrents - même si ce terme, bien sûr, n'était pas employé à l'époque. Les éléments principaux en avaient été publiés dans l'hebdomadaire *La Construction Moderne* en août 1899 (Descouturelle et al., 2003) :<sup>16</sup>. Les trois différents édifices demandés par la CMP, organisatrice du concours, y sont décrits par des dimensions précises et leurs fonctions principales. L'édicule A est une simple descente couverte alors que l'édicule B, qui sera placé place de la Bastille sur le débouché du canal Saint Martin, sera trois fois plus important en longueur et deux fois plus large<sup>151</sup>. L'édicule C prévu sur la place de l'Etoile sera un carré de 10m30 de côté<sup>152</sup>. Une description poursuit : « *L'entrée des édifices sera munie d'un rideau de fer et leurs trois faces fermées seront vitrées à partir d'un mètre au-dessus du sol sur la grande hauteur. Une*

---

<sup>151</sup> Il fut déposé en mai-juin 1962.

<sup>152</sup> Il fut déposé en 1926.

*frise recevra, en caractères très apparents, lumineux la nuit, l'indication CHEMIN DE FER MÉTROPOLITAIN. D'autres descentes au sous-sol seront simplement entourées, sur trois côtés, par un garde-corps et accusées par un poteau indicateur ».*

À la fin du dix-neuvième siècle en France, le métier de designer n'existait pas plus qu'une méthodologie reconnue. Pourtant, les documents prouvent qu'une démarche rigoureuse a été mise en place afin d'informer équitablement tous les concurrents. On se souvient<sup>153</sup> que les résultats du concours ne furent pas satisfaisants et qu'on fit appel à Hector Guimard dont la renommée s'était révélée lors de la construction du Castel Béranger. L'architecte répondit à l'appel ainsi formulé. Il est intéressant de noter aujourd'hui que, alors que nous connaissons le résultat et les entrées installées en nombre à Paris, la simple lecture des lignes qui précèdent permet de voir en pensée les entrées de métro que nous connaissons. Pourtant diverses solutions avaient été proposées à partir de la même formulation. Elles étaient souvent éloignées de celle qui a été retenue et qui est devenue si familière au piéton parisien<sup>154</sup>. On voit là un bon exemple de la latitude laissée au créateur dans un cadre strict qui définit des contraintes irréversibles comme les usages attendus et les dimensions. La proposition d'Hector Guimard offre des formes et des décors totalement inédits. Les matériaux, que ce soit la fonte pour les balustrades et les structures, la lave et la céramique pour la décoration murale, sont ses choix personnels. Rien ne lui a été imposé à ce sujet. Le verre par contre était exigé formellement pour sa transparence. La proposition la plus innovante de l'architecte réside dans la variation possible du nombre d'éléments qui composent les entourages, particulièrement des écussons. La standardisation et la modularité ont permis d'allonger ou d'élargir à loisir les rambardes, puisque tous les éléments étaient fabriqués séparément et s'accrochaient individuellement. Guimard mit à profit la technique industrielle du moulage de la fonte. On devrait d'ailleurs employer le présent puisque la RATP, encore aujourd'hui, utilise ces mêmes éléments. La reproduction en série fut exécutée par la société du Val d'Osne<sup>155</sup> à partir de moules. Cette solution participe au grand succès de ces entrées de métro qui purent s'adapter aisément à chaque situation urbaine, les plus étroites étant toujours aujourd'hui celles du métro Tuileries qui se cognent aux grilles du jardin. Guimard a donc su intégrer les contraintes du cahier des charges, tout en proposant des solutions modernes et créatives. Aucun détail ne fut laissé au hasard, ni l'écoulement des eaux pluviales, ni la

---

<sup>153</sup> Voir plus haut 2.5.6.1.

<sup>154</sup> On en trouvera de nombreuses photos dans (Descouturelle et al., 2003) :17-20.

<sup>155</sup> Aujourd'hui la société générale d'hydraulique et de mécanique GHM a succédé à la société du Val d'Osne et continue de fournir la RATP (Descouturelle et al., 2003) :113.

possibilité d'utiliser le même potelet à différents endroits de la rambarde, à condition de le tourner de 90 degrés. Autant de détails que le piéton curieux peut observer en examinant visuellement une station de ce type, comme celles de Richard-Lenoir ou de Saint-Maur, à proximité du quartier qui fut celui des enquêtes<sup>156</sup>.

Il faut insister sur le fait que le cahier des charges de nos jours est fort différent. Il est souvent plus fourni et complété par les aspects que nous avons nommés « immatériels ». Voyons.

### **3.2.2.2 L'exemple des cahiers des charges du Vélib' et de la Sanisette**

La Ville de Paris a installé entre 2007 et 2010 deux nouveaux mobiliers exclusifs conçus dans le cadre d'appels d'offres. Nous avons eu la chance de rencontrer Jean-Baptiste Auvray<sup>157</sup>, designer et chef de projet au sein de l'agence Patrick Jouin, agence qui a remporté avec l'entreprise JC Decaux les deux marchés.

Le cahier des charges, qui comprend plusieurs dizaines de pages, est dans ce cas-ci, remis au moment de l'appel d'offres. Il est très précis et essentiellement technique. Il comprend toutes les informations nécessaires aux implantations possibles du mobilier, aux contraintes liées aux services de voirie, au nettoyage, sans oublier les exigences des différents handicaps pour une accessibilité améliorée. Aucune contrainte esthétique n'est spécifiée si ce n'est, à l'évidence, que le nouveau mobilier devra s'intégrer aux rues parisiennes. L'entreprise JC Decaux a pris l'habitude, afin de répondre au mieux à ces appels d'offres, de mettre en concurrence trois équipes de designers sous forme de concours interne. Au sein de l'entreprise, le responsable et aujourd'hui le principal interlocuteur du designer dans les étapes de conception, est Sylvain Larray, directeur du design et des arts graphiques à la direction générale de la Recherche, de la Production et des Opérations. L'entreprise rémunère les équipes pour cette phase de concours. Elle présente donc plusieurs propositions à son client. La mairie – ou maître d'ouvrage - choisit ainsi à la fois l'entreprise et le projet qui correspond le mieux à son attente. L'équipe de design gagnante, si JC Decaux remporte l'appel d'offres, sera ensuite rémunérée en royalties, c'est-à-dire en pourcentage du nombre de pièces effectivement vendues et installées par la ville.

Nous relatons le déroulement des deux projets : le Vélib' auquel était adjoints les 1600 supports d'affichage publicitaire de la ville de Paris pour une durée de dix ans, et les

---

<sup>156</sup> Pour une analyse descriptive et esthétique, voir plus haut 2.5.6.1.

<sup>157</sup> La rencontre a eu lieu au sein de l'agence Patrick Jouin dans le onzième arrondissement le lundi 17 mai 2010. Elle a été enregistrée. Jean-Baptiste Auvray a donné son accord au texte de cette partie et de la suivante sur les étapes de conception dans laquelle nous le citons.

*Sanisettes*<sup>158</sup> dont le marché a été conclu pour quinze ans. Ces dernières ne sont pas support de publicité. Les marchés ont fait l'objet d'âpres batailles juridiques entre les deux entreprises concurrentes, Clear Channel et JC Decaux, dont la presse s'est fait écho<sup>159</sup>. Les appels d'offres se sont donc succédé sur des cahiers des charges peu différents. Pour des raisons juridiques, les concurrents devaient proposer des projets nouveaux à chaque étape. L'agence Patrick Jouin a donc proposé deux projets pour les Vélib', en concurrence de deux autres équipes de design. Pour les *Sanisettes*, l'appel d'offres avait été lancé quelques mois avant celui du Vélib' ; il a débouché, pour des raisons politiques<sup>160</sup>, presque un an plus tard. Il fit également l'objet de deux appels d'offres. Ces procédures ont pour conséquence que le designer présente son projet à JC Decaux, son client et non à la Ville de Paris. Le responsable désigné au sein de l'entreprise sélectionne les designers en fonction des chances de succès de remporter le marché. Les sommes en jeu sont énormes et le défi est d'importance. Les coûts de production et les fonctionnalités sont évidemment des critères de choix importants. L'entreprise établira sa marge et sa renommée avec un produit économe et efficace. L'entreprise, qui a acquis une grande expertise de fabrication et de montage, peut tout à fait maîtriser ces contraintes sans l'aide d'un designer. La valeur ajoutée attendue de la part des créateurs est évidemment l'aspect, le signe perçu, l'image visuelle. Toute la question reste d'anticiper les valeurs qui seront appréciées par les instances municipales. On se souvient que le cahier des charges ne donnait aucune précision à ce sujet. Il fallait donc que les designers « se mettent à la place du maire » qui, on le savait, souhaitait investir une large part de sa popularité - et de sa réélection - sur le succès des projets, notamment sur celui des vélos en libre-service. Voici comment Jean-Baptiste Auvray parle de la démarche de création qu'il a dirigée : « On a joué la carte parisienne. On s'est dit que ce qui avait signé le design du mobilier urbain parisien c'était Guimard et une inspiration florale et végétale. Nous en proposerons une interprétation contemporaine. D'où l'image du brin d'herbe qui se plie pour les bornettes<sup>161</sup>. C'était le meilleur moyen d'être parisien aujourd'hui ». Quand le même

---

<sup>158</sup> En anticipation d'une directive européenne à paraître, concernant l'obligation pour toutes les grandes villes de fournir des toilettes publiques gratuites à tous.

<sup>159</sup> Voir pour exemple *Le Monde* des 20 et 28 janvier 2007, du 13 février 2007.

<sup>160</sup> Le maire de Paris, Bertrand Delanoë a souhaité que les premiers Vélib' soient installés au mois de Juillet 2007 coûte que coûte. L'issue de la campagne électorale pour les municipales en dépendait. La bataille entre les deux entreprises Clear Channel et JC Decaux a porté, entre autres, sur les délais de fabrication. JC Decaux a remporté le marché et, ayant couru le risque de lancer la fabrication avant de connaître les résultats du concours, put procéder à l'installation en respectant le calendrier imposé par le maire.

<sup>161</sup> Terme inventé pour désigner la borne à laquelle le vélo est attaché, en opposition à la borne d'interface informatique.

designer exprime sa démarche pour les *Sanisettes*, il décrit : « L'idée centrale pour les *Sanisettes*, c'est le tronc, l'écorce qui sort de la terre avec une légère pente ». Si on lui pose la question de la référence à Haussmann ou à la fontaine Wallace, la réponse est claire : « Nous avons réfléchi à la sculpture néo-classique de la fontaine, nous croyons que ce n'est pas le moment ». Mais tout n'est pas résolu avec une image forte et une référence historique. Pour les toilettes publiques, la réflexion s'est évidemment portée sur le type d'objet qu'il fallait inventer : « Il faut que la perception soit plus proche d'une micro-architecture que d'un mobilier. Alors on s'est dit : 'il faut qu'on fasse un toit'. Sans changer d'échelle puisque les dimensions étaient imposées, on avait une petite architecture, un endroit dans lequel on est habitué à entrer. » Restaient les problèmes d'éclairage, ou plutôt de lumière naturelle pour renforcer l'appréhension de ce concept fondateur du projet. L'emplacement de la porte, dans un angle, évite le flux des autres piétons et offre une forme d'intimité, tout comme les couleurs douces. Autant de discussions avec l'entreprise sur les solutions envisagées, les coûts et les contraintes techniques. Avec l'appel à un spécialiste de l'éclairage pour trouver une solution optimale. Une question non encore résolue à ce jour est la jonction de la *Sanisette* - comme de la plupart des mobiliers urbains d'ailleurs - avec la chaussée. Comment éviter les raccords grossièrement visibles<sup>162</sup>, les gouttières d'eau de nettoyage qui dégoulinent inévitablement de la porte ? Un point important également concernait la signalisation de la *Sanisette* par un panneau à placer sur le toit, comme dans l'ancien modèle. C'était une exigence du cahier des charges. Le designer a fait le choix de ne pas considérer ce point précis, et d'affirmer que l'architecture était une signalisation en elle-même et ne nécessitait aucun autre signe. Cette proposition a été acceptée. Un cahier des charges peut donc être remis en cause et enrichi par les équipes de création. Un autre point est significatif dans ce projet : si la ville de Paris a choisi le lauréat parmi plusieurs projets présentés sous forme de maquette au 1/5 ou 1/10, aucune modification esthétique n'était plus possible une fois le marché remporté. En effet, les concurrents malheureux pourraient en exiger l'annulation, si des modifications trop importantes étaient apportées a posteriori au projet lauréat. Tout alors n'est plus qu'une question de détails. Comme ces détails justement mal finalisés pour le Vélib'. Ce mobilier, en effet, fut fabriqué très rapidement afin de respecter les contraintes dont nous avons parlé. La partie métallique de la bornette est mal raccordée, des branches sur les mâts des panneaux de signalisation ont été supprimées. Ce sont des défauts de finition que

---

<sup>162</sup> Nous avons déjà fait une remarque similaire au sujet des corbeilles de propreté voir 2.4.1.2.

peu de gens verront, mais qui donneront peut-être à certains une impression générale un peu moins soignée. Tel est le lot et les petites déceptions du designer, dans le cours d'un long développement où « rien n'est fait sans que vous soyez informés. Vous êtes mis dans la boucle tout le temps ». Le designer résume ainsi son appréciation d'avoir travaillé pour cette entreprise : « Je dirais que c'est vraiment un luxe d'être dans une entreprise où ce sont des gens matures en matière de design ».

Avec Guimard et l'agence de Patrick Jouin, nous venons de toucher du doigt le cahier des charges qui induit les étapes de conception, sur lesquels il faut s'arrêter maintenant.

### **3.2.2.3 Les étapes de conception**

Une fois le cahier des charges défini, les équipes se mettent au travail et le designer à ses crayons ou devant son ordinateur. Il propose ses idées créatives et les grands principes parmi lesquels l'équipe de projet devra faire des choix. Il s'exprime à l'aide de « roughs », dessins rapides et un peu exagérés pour représenter une intention, de croquis aux bonnes proportions et aussi détaillés que possible, de maquettes simples en pâte à modeler, en mousse facile à sculpter, ou en carton. C'est l'étape des avant-projets.

On procédera ensuite au développement proprement dit dont l'aboutissement sera des maquettes de principe, des dessins réalistes faits à la main ou à l'aide de l'ordinateur, des plans cotés. Tous ces documents permettent aux interlocuteurs de comprendre avec précision et réalisme les projets du designer, et de commencer à se projeter dans la fabrication et la mise en place concrètes. On peut, avec ces informations, chiffrer les coûts de fabrication, tester le produit auprès de consommateurs, envisager les implantations et la maintenance in situ ainsi que les documents de communication ; tout cela à l'aide de prévisions et non du produit final. La fin de cette étape est un nouvel accord de toutes les parties sur l'ensemble des détails et des composants qui constituent le projet. On peut enfin procéder à l'industrialisation qui commencera par un prototype. Il se prolongera par la création des outils et moules, et se terminera par la fabrication en série.

Au cours de ces étapes, le designer est au centre du travail, par le dessin et toutes les réflexions qui le contraignent. Chacun a une manière personnelle de l'aborder. Jean-Baptiste Auvray de l'agence Patrick Jouin s'exprimait ainsi en mai 2010, lors de notre rencontre au sujet de la conception des Vélib' et des *Sanisettes* : « On *dessine* les objets. Notre travail ne serait pas aussi intéressant si on ne poussait pas les détails pour plus de confort... pousser la ligne pour trouver l'intention qui va être juste. Le décor fait partie du concept initial. Pour le



mobilier urbain, le décor, c'est Paris. » Et un peu plus tard, il avoue : « Je mets une barrière ... Je ne mets aucune subjectivité dans mon travail. Je cherche à imaginer l'appréciation de celui qui regardera, mais moi je ne la ressens pas [...] parce qu'on devient handicapé du sentiment. Tout est calculé, tout est objectif. Après, quand on dessine une courbe plutôt qu'une autre, il y a bien sûr de l'inconscient, mais l'émotion pour moi a complètement disparu. Quand vous connaissez tous les trucs, telles raisons techniques, telles raisons marketing ... il n'y a plus de place pour l'émotion. C'est comme un magicien qui regarderait un spectacle de magie ». Il s'agit là d'une remarque personnelle qui n'engage que son auteur. Nous avons toutefois remarqué que, très souvent, lorsqu'un designer industriel abandonne son métier, pour des raisons d'âge ou d'évolution professionnelle, il ou elle se tournera volontiers vers la création artistique, reléguant les contraintes industrielles aux oubliettes. Serait-ce en raison de cette inhibition qu'ils et elles ont dû se forger au cours de leur carrière de concepteur d'objets quotidiens ? Peut-être est-ce aussi la raison de la rigueur des objets qui nous entourent aujourd'hui en France. Si tous les concepteurs ont laissé s'éteindre leurs émotions, les produits issus de leurs traits de crayons s'en ressentent-ils ? Quelle est la responsabilité du designer, dans la constitution du paysage que nous percevons quotidiennement dans nos demeures et au cours de nos déambulations dans les rues ? C'est le sujet de la dernière partie de la thèse.

Revenons à la description volontairement sommaire et schématique des processus de conception de produit. Il manque encore quelques définitions de termes que nous employons dans le cours de ce travail et qui aideront à comprendre la démarche du designer.

#### **3.2.2.4 Le concept et la gamme**

Le terme de concept est relatif à la conception de produit. Il fait partie, dans ce sens précis, du vocabulaire du designer comme de celui de l'architecte. Pour la conception d'un produit nouveau - à la différence du 'relookage' d'un produit existant -, on commence par les recherches et les études sur l'antériorité, les produits similaires du marché, l'histoire de produits analogues et tout l'environnement économique, social, culturel et fonctionnel du produit. En se nourrissant de toutes ces informations, l'équipe du projet devra proposer des « concepts », des idées générales qui pourront prendre forme. Les concepts doivent être créatifs et apporter soit des idées nouvelles sur les fonctions possibles, soit des formes inédites, soit encore des possibilités de matériaux nouveaux. On parle parfois d'innovation. Ces éléments combinés les uns aux autres constituent les propositions qui seront soumises au

client ou au maître d'ouvrage. Celui-ci devra opérer un choix et retenir « le » concept qui sera alors développé dans toutes ses contraintes de formes, de dimensions, de matériaux, de coûts, de process de fabrication ...

Ce terme a été repris dans cette même acception par les *designers automobile*<sup>163</sup> et les journalistes spécialisés, dans l'expression de « *concept-car* », voiture qui regroupe, dans un modèle unique et fabriqué comme un prototype, des idées novatrices ou les « visions » (Bürdek, 2005) :398 de l'entreprise, afin d'en tester la validité auprès d'un public plus large, souvent pour figurer les prouesses du designer, lors d'un salon international.

Le concept peut se décliner en gamme. Il s'agit d'une série de produits apparentés qui se répondent du point de vue formel et qui seront proposés conjointement dans les circuits de vente. Le mobilier urbain, aujourd'hui, est parfois présenté en gamme, ou en collection si on reprend les termes de la mode ou de l'art : bancs, mâts et autres supports de publicités, abribus sont conçus dans des matériaux appareillés et des formes qui se répondent, tout comme casseroles, poêles et poêlons peuvent constituer une gamme. C'est le cas des Vélib' et des Mobilier Urbain pour l'Information (MUPI)<sup>164</sup> conçus par l'équipe de Patrick Jouin dont nous avons rapporté la démarche ci-dessus.

Le concept définit ainsi les idées générales et directrices qui sous-tendent la conception d'un produit nouveau – ou d'une gamme de produits similaires - au cours des premières étapes de conception. C'est souvent le concept « qui fait la différence » avec les autres idées ou produits qui sont déjà sur le marché. Ce concept devra rester compréhensible et visible dans le produit ou l'ensemble des produits lorsqu'ils seront commercialisés et utilisés.

### **3.2.2.5 Prototype et maquette**

Dans le vocabulaire courant, prototype et archétype sont parfois synonymes. Pour un designer de produit, le prototype a un sens différent. C'est le terme qui définit le produit représenté en grandeur nature et, la plupart du temps, avec les fonctionnalités et les matériaux définitifs. C'est l'objet fini qui fonctionne. À la différence du produit qui sera commercialisé, le prototype est fabriqué à la main avec des techniques artisanales, alors que le produit fini est fabriqué par les machines industrielles. Le prototype permet de tester tous les usages et les maintenances, les résistances et les qualités attendues avant la mise en industrialisation. Il

---

<sup>163</sup> Telle est l'expression consacrée dans le jargon des professionnels du design.

<sup>164</sup> Également appelés « sucettes », ce sont des mâts pour l'affichage - déroulant ou non - de la publicité.

permet de soulever les doutes avant la réalisation du moule et/ou des outils spécifiques aux machines prévues et d'éviter les erreurs.

Le prototype est plus complet et précis que la maquette d'étude. La maquette, qui peut être un dessin en trois dimensions (à l'aide de logiciels 3D) sur l'ordinateur ou une réalisation en matériaux légers, n'a pas toujours la dimension finale du produit si celui-ci est imposant. La maquette d'une petite cuillère sera une petite cuillère dont on testera la prise en main, la bonne capacité ... mais elle sera en mousse. La maquette d'un abribus sera à échelle réduite. On la construira avec du carton et autre balsa. Elle sera très utile pour valider les circulations, l'implantation des différents services, l'impact au sol et toutes les questions que l'équipe de projet devra se poser à son sujet. Mais seul le prototype permet de valider toutes les contraintes de fabrication et les usages fins.

### 3.2.2.6 Archétype

Par définition, un archétype est en littérature et en philosophie un modèle général représentatif d'un sujet. L'archétype n'est pas défini d'après des moyennes, mais davantage à partir des caractéristiques intrinsèques et identitaires, communes à tous les sujets particuliers affiliés au sujet général. Nous l'employons au sens large, comme « l'image primordiale, l'image-mère, celle qui alimente les images personnelles, qui les nourrit à partir d'un même fonds 'archaïque' qu'exploitent mythologies et religions. »<sup>165</sup>.

Un objet archétypal serait celui qui « aboutit à une justesse de forme qui soit universelle voire intemporelle », comme l'écrit Anne Bony dans un article de presse, à l'occasion d'une exposition de design sur ce thème<sup>166</sup>. Le designer Philippe Starck a souvent utilisé ce vocable pour expliquer les produits qu'il conçoit. On peut citer le *Bubble Club Sofa*<sup>167</sup> en plastique rotomoulé<sup>168</sup> qu'il dessina, affirme-t-il, en hommage à l'archétype du fauteuil *club* des années 1920 à partir d'une « mémoire continue non datée ». C'est l'objet-type, la représentation d'un objet affectivement marqué par une mémoire collective propre à une culture donnée.

---

<sup>165</sup> Selon Henry Dumery in Encyclopedia Universalis, téléchargé le 7 décembre 2009 sur <http://www.universalis-edu.com/article2.php?napp=30997&nref=T228828>

<sup>166</sup> Exposition Archétype&Design à la Galerie Haute Définition, Paris du 26 janvier au 29 mars 2008.

<sup>167</sup> Selon ses propres paroles relevées dans le DVD « *Design 1 – Le Sofa Bubble Club* », édité par Arte Vidéo, 2003-2006.

<sup>168</sup> Le rotomoulage est un procédé de transformation du plastique à partir de la poudre ou des grains du matériau versés dans un moule qui peut atteindre de grandes dimensions. Le moule, fermé hermétiquement, est soumis à des rotations tout en étant chauffé de manière à ce que la matière fonde et se répartisse uniformément. C'est une technique rapide et économique.

### **3.2.3 Les différents acteurs**

Maintenant que nous avons compris comment un projet naît et se développe dans sa conception, il faut définir qui fait quoi. Il y a deux parties. Celui qui ordonne, commande, rémunère, c'est le client ou le commanditaire d'un côté ; celui qui conçoit, dessine, imagine, propose et facture de l'autre, c'est le designer, le concepteur, le créateur. Nous ajoutons une troisième partie, l'utilisateur. Voyons d'abord celui qui commande.

#### **3.2.3.1 Le commanditaire ou maître d'ouvrage**

Dans la plupart des cas, c'est une entreprise qui commande un projet de design et qui fabrique et/ou commercialise les produits ainsi conçus. Au sein de l'entreprise et suivant sa taille, ce sera le chef d'entreprise ou le directeur des produits qui initiera le projet et en assurera le suivi. Comme on vient de le voir, se joindront à l'équipe projet les différents interlocuteurs comme le directeur du bureau d'études, le directeur de la fabrication, la direction des achats et le chef marketing.

Pour le mobilier urbain, le schéma est légèrement différent. Il existe des entreprises spécialisées dans la fabrication et/ou la commercialisation du mobilier urbain, comme la société JC Decaux. Dans ce cas, le schéma est celui indiqué ci-dessus. Si le donneur d'ordre est une municipalité qui souhaite un mobilier spécifique, comme les entrées de métro de Guimard ou plus récemment le système Vélib', ce sont les services de la mairie qui deviennent le commanditaire et en assurent le financement, par la publicité pour l'exemple choisi. Au sein des municipalités, différents services sont concernés, que ce soit le service de la voirie, de la propreté ou celui de l'environnement ou encore des transports. Sans compter le maire lui-même qui aura des exigences d'image et de communication auprès des électeurs. Tous devront se concerter et s'accorder pour qu'une demande cohérente parvienne aux concepteurs. C'est là un défi qui est difficile à atteindre - et rarement obtenu - tant les circuits de communication sont complexes. Pourtant toutes les normes et les contraintes d'installation doivent être croisées, pour que l'objet puisse être implanté sans risque sécuritaire. Un appel d'offres sera communiqué aux entreprises, on le sait maintenant. Parmi toutes les réponses recueillies, les services municipaux devront conseiller aux élus le meilleur choix, après une étude approfondie des dossiers et un examen des prix, des conditions de vente et de l'adéquation à la demande formulée.

La complexité de telles études justifie le terme de maître d'ouvrage emprunté au projet architectural. En effet, dans le cadre de commandes de mobilier urbain, les contraintes de

l'environnement, de l'implantation, en un mot de tout ce que nous avons appelé plus haut « la situation » exigent une vision d'ensemble et des compétences multiples, y compris une sensibilité esthétique, réunies au sein d'une équipe de conseillers, si l'on souhaite un résultat qui soit un réel ouvrage<sup>169</sup> conçu comme une « œuvre ». Il semble qu'une formation spécifique manque encore au sein des écoles et des universités pour donner aux décideurs tous les outils nécessaires à la naissance de produits et systèmes, enrichis de la culture d'un regard sensible.

### **3.2.3.2 Les équipes de conception ou maître d'oeuvre**

Si l'on reste dans la perspective du mobilier urbain conçu à la demande d'une municipalité et dans le schéma de la conception architecturale, l'équipe de conception sera « maître d'œuvre » autour d'un designer ou d'une équipe. Ce sont ces derniers qui sont responsables de la création et du suivi de la réalisation. Les designers travaillent soit au sein d'une agence, parfois limitée à un ou deux concepteurs, soit au sein d'une entreprise, en tant que salariés. Ils sont alors des « designers intégrés ». On a compris que le designer est un maillon dans une équipe de projet. Il fait appel à des spécialistes de compétences diverses, de l'ergonomie ou de l'éclairage à la fabrication de maquette, du sémiologue à l'ingénieur spécialiste en matériaux, du philosophe au technicien de bureau d'études. Sa responsabilité dans le projet est chaque fois à redéfinir. Elle porte souvent sur l'appréhension finale du produit, sur la manière dont il sera perçu.

Dans le cas du mobilier urbain, c'est souvent une autre société qui fabriquera en sous-traitance. C'est le cas chez JC Decaux qui assure tous les assemblages et montages dans son usine mais qui fait appel à des sociétés extérieures pour la mise en forme du métal par exemple. Nous avons relaté plus haut les quelques défauts constatés dus à cette chaîne d'interlocuteurs qui doivent parfois travailler dans l'urgence. C'est une source supplémentaire de débats et de modifications. Comme c'est le cas chez JC Decaux, il est souhaitable que le designer ait pour mission d'assurer le suivi de la fabrication, du prototype au « premier de série »<sup>170</sup>, car il est celui qui pourra prendre les décisions adéquates pour les détails et les modifications de dernière minute.

---

<sup>169</sup> « Ensemble d'actions coordonnées par lesquelles on met quelque chose en œuvre, on effectue un travail. » Le petit Robert 2010.

<sup>170</sup> Terme utilisé pour définir les premiers produits qui sortent des moules, après que le prototype a été validé et les outils fabriqués.

Lors de l'étude de l'objet et de sa composition, nous avons abordé les notions de fonctions et d'usage. Entre ces deux actions, la fabrication et l'utilisation, se trouve un espace, un hiatus dont peut s'emparer le designer. C'est lui qui choisira la courbe ou la ligne brisée, qui optera pour tel traitement de surface plutôt que pour tel autre. Il se confrontera bien sûr aux contraintes du matériau, aux process de fabrication et au respect de l'environnement<sup>171</sup> comme au marketing et aux coûts de revient. Les jugements de goût du décideur et du donneur d'ordre interviennent également, puisque ce sont eux qui choisiront en dernier ressort parmi les propositions qui leur seront faites. Il reste cependant cet espace, si petit soit-il, pour un choix poussé, pour un angle plus ou moins arrondi, pour cette couleur plus ou moins saturée ou satinée. C'est l'un des rôles, et non des moindres, du designer, comme l'exprimait Jean-Baptiste Auvray au sujet du Velib' et des *Sanisettes*.

Le dernier partenaire du produit à naître est celui qui est le plus concerné dans son quotidien et pourtant, sans doute, le moins interrogé au moment du projet. Nous lui offrons ici le droit d'avoir un titre, comme les deux autres parties en ont reçu dans la méthodologie reconnue :

### **3.2.3.3 L'utilisateur ou maître d'usage**

L'utilisateur n'est pas forcément l'acheteur ou le consommateur. Dans l'espace urbain il ne l'est jamais. Il n'a en ce sens que rarement son mot à dire. Il peut parfois être interrogé, au nom de milliers d'autres utilisateurs et donner un avis partiel et partial, rarement situé ou localisé. Les études sont rapides et efficaces. Et pourtant l'utilisateur, le piéton, le voyageur de transports en commun utilisent quotidiennement tous les outils qui sont mis à leur disposition et tentent d'en faire le meilleur usage, sans aucune autre formation préalable que l'observation de l'objet lui-même ou l'imitation de ses collègues piétons en action. Cependant et malgré tous ces obstacles, il est passé maître en la matière, expert même<sup>172</sup>. Il sait comment reconnaître instantanément « le petit bonhomme vert » avant de traverser, où placer très précisément son œil sur un panneau de signalisation tricolore. Il identifie d'un jet de regard l'orifice de la colonne à verre dans laquelle il doit glisser sa bouteille vide. Il apprendra sans trop de

---

<sup>171</sup> Certains traitements de surface sont très polluants et seront évités malgré les aspects intéressants qu'ils procurent. Le chromage et les peintures au plomb ont par exemple été totalement supprimés des solutions à envisager.

<sup>172</sup> Nous reprenons à notre compte l'expression des chercheurs qui ont pris l'habitude de diviser les utilisateurs en trois catégories : les « naïfs » qui découvrent la tâche à accomplir, les « exécutants médians » qui ont été exposés à plusieurs reprises à la tâche pour laquelle ils sont testés, et les « experts » eux aussi exposés maintes fois à la tâche à accomplir et qui en maîtrisent toutes les modalités, au point où l'attention qui leur est nécessaire pour reproduire la tâche est de bas niveau (Ahissar & Hochstein, 2004).

problème à pénétrer dans une *Sanisette*, à condition de pouvoir comprendre<sup>173</sup>, en les lisant ou en les écoutant, les quelques instructions lors de la première utilisation. Expert mais ignoré, tel est le statut du piéton qui est pourtant un vrai maître en matière d'usages urbains.

Nous venons de faire un rapide tour du métier de designer de produit et des interlocuteurs en cause. Arrêtons-nous à ses théoriciens, notamment ceux qui en ont étudié la perception afin de poser une dernière fois la question de ce qui est perçu, avant d'aborder les enquêtes. Nous pouvons maintenant la poser dans la globalité de notre problématique : que voit-on, comment voit-on et pourquoi voit-on ainsi un objet usuel que nous rencontrons lors d'activités courantes ? Et comment doit opérer celui qui conçoit l'objet pour qu'il soit vu dans toutes ses qualités et ses potentialités ?

### **3.3 Les théories de la perception appliquées au design**

#### **3.3.1 Gestalt et la « Bonne Forme »**

Les designers abordent habituellement les questions de la perception par la *Gestalt Theorie* et ses applications les plus probantes sur le rapport de la forme au fond (Bürdek, 2005; Quarante, 2001). Les premières écoles de formation au design que sont le Bauhaus dans les années 1930 et l'Ecole d'Ulm dans les années 1960, se sont approprié les grandes lois de cette théorie : « le tout est différent de la somme des parties » d'une part ; et l'importance du champ dynamique et de l'expérience de l'acteur, d'autre part. Un des mécanismes fondamentaux est celui de la distinction entre des éléments de forme (*Gestalt*) et des éléments de fond. Pour celui qui est dans la rue, cette loi doit constamment s'appliquer : nous devons apprendre à détacher les silhouettes des objets de l'ensemble de l'environnement visuel pour les isoler, les recomposer et les reconnaître. Nous avons vu plus haut quelques-unes des illusions, preuves de la difficulté qui survient parfois et qui provoque des confusions ou des erreurs de compréhension. Ces illusions mettent en avant les lacunes et les limites de la fiabilité de la perception que le cerveau devra résoudre par apprentissage, ou en se référant à ce qui est conforme ou attendu.

Les fondateurs de la *Gestalt Theorie* sont des disciples de Husserl dont nous avons évoqué les écrits à l'origine de la Phénoménologie. Ils se sont inscrits en faux contre les théories influencées là encore par les écrits de Descartes, qui déclaraient que toute perception devait passer par la mémoire, l'imagination ou la pensée. Max Wertheimer, Wolfgang Köhler et

---

<sup>173</sup> Il est à noter que les instructions sont soit écrites en lettres ou en braille, soit sonores. L'accès en fauteuil roulant est possible.

Kurt Koffka<sup>174</sup> affirment qu'il ne s'agit pas de savoir si nous percevons le réel tel qu'il est, puisque précisément le réel est ce que nous percevons. Pour ces auteurs, il faut prendre en compte ce qui est effectivement vécu et considérer cela comme le réel, non un supposé réel pré-existant et donné a priori à la perception du sujet. La perception n'existe pas indépendamment du sujet. Elle est insérée au monde et pas construite par le sujet. Elle n'est pas absolue non plus, elle varie pour chaque sujet en fonction de son propre rapport au monde. C'est au sein de ce rapport lui-même que la *Gestalt Theorie* cherche ce qu'est la Forme.

Les designers, à la lecture de ces grands principes, ont retenu l'idée centrale de la « bonne forme » qui valide la leçon de Sullivan « *Form follows function* ». La meilleure forme sera celle qui se détache par sa *prégnance* parce qu'elle est visuellement forte. C'est la *Gute Form* qui présente « le maximum d'unité, de régularité, de simplicité. Elle est structurée, la moins compliquée possible, la plus symétrique » (Quarante, 2001) :231. Cette notion rappelle celle de saillance que nous avons décrite dans la première partie<sup>175</sup>. Mais dans la théorie de la Gestalt, il est surtout question de la forme isolée ou comparée à d'autres formes similaires, et pas de paysage visuel situé. La *bonne forme* telle que nous venons de la définir est aussi celle que l'on saura fabriquer avec les outils industriels des années 1930. Ces conseils et principes sont évidemment datés et paraissent aujourd'hui quelque peu désuets. Il ne faut pas négliger toutefois l'importance qu'ils ont eue à l'époque où les premiers objets industriels apparaissaient, conçus par les premiers designers. Ils participaient à une éducation de la compréhension du monde environnant, tout comme à la formation des jeunes concepteurs.

On peut également soutenir que cette notion de *bonne forme* est essentielle pour un mobilier urbain efficace qui doit être utilisé avec une économie cognitive. Il doit raconter visuellement à quoi il sert avec clarté. Mais ces grands principes ne prennent pas en compte la signification symbolique et la dimension sensible de l'objet perçu. Les recherches sur la perception ont progressé et les théoriciens, tout en gardant ces acquis, ont tenté de trouver des réponses à des questions plus complexes. Il est à noter que la *Gestalt Theorie* est toujours enseignée dans les écoles de design produit en France comme dans le monde (Quarante, 2001 ; Bürdek, 2005). Par contre, les théories de Gibson sont moins connues des designers, du moins en Europe, alors qu'elles s'adressent directement aux missions qui leur sont attribuées.

---

<sup>174</sup> Max Wertheimer (1880 - 1943), Wolfgang Köhler (1887 – 1967), Kurt Koffka (1886 – 1941)

<sup>175</sup> Voir 1.2.3.6.



### 3.3.2 La théorie de Gibson revisitée

Nous avons déjà abordé le travail de Gibson et la notion d'affordance. Nous les reprenons ici pour étudier les critiques constructives, et proposer une application utile à la perception des objets quotidiens, lors de la marche dans la rue. Considérons à nouveau la définition de ce concept. Il défend dans la même phrase que les affordances sont objectives, car ne dépendant pas des valeurs et significations que porte celui qui les regarde, et, en même temps, que ces affordances sont un « fait de l'environnement et un fait de comportement » (Gibson, 1979-1986) :129. Les affordances des objets sont-elles leurs valeurs et/ou leurs significations ? Sont-elles elles-mêmes subjectives, puisque apportées par celui qui regarde ? Gibson considère les objets comme meublant l'environnement dans lequel chaque individu choisirait son espace privilégié, son « alcôve ». Mais chaque objet qui « offre ce qu'il fait parce qu'il est », est, selon Gibson, présent indépendamment de l'être qui occupe et qui peut l'identifier dans cet espace privilégié. C'est en cela une différence importante avec Heidegger. Les affordances de l'environnement existent à cet endroit-là pour être découvertes et utilisées par toute créature qui a l'équipement pour le faire (Ingold, 2008) :144. Il semble donc que l'affordance appartient au domaine de l'environnement et ne pointe que du côté de l'habitant potentiel. En fait l'environnement ne dépend pas de celui qui l'habite, contrairement à ses affirmations premières : « l'environnement ne dépend pas de l'organisme pour son existence » (Gibson, 1979-1986):129.

D'autre part, et pour suivre Sharrock et Coulter (Sharrock & Coulter, 2002), nous pouvons constater que Gibson se situe au cœur d'un débat philosophique sur la perception, amorcé par Descartes qui la définissait dans la Deuxième Méditation, comme une « inspection de l'esprit », à partir du rôle de l'image rétinienne étudiée dans l'Optique (Descartes, 1953). Gibson réfute cette définition. Il se place à l'opposé, en affirmant que la perception est directe. Bien que certaines de ses théories, notamment celles sur le flux visuel, partent de son expérience pratique et pragmatique, son concept d'affordance est une réponse et une prise de position dans ce débat conceptuel. Ce constat pourrait expliquer l'ambivalence que nous avons décelée entre le subjectif et l'objectif.

C'est Don Norman qui fit connaître les théories de Gibson aux designers, notamment en Europe. Norman, aujourd'hui professeur émérite en sciences cognitives à l'Université de San Diego, raconte ses longues conversations avec J.J. Gibson lors du séjour de celui-ci à La Jolla en Californie (Norman, 1999). Il explique leur désaccord fondamental sur la notion de prise d'information (*information pick up*). Dans le même article, Norman donne des exemples

amusants sur les difficultés qu'il rencontra au cours d'un séjour prolongé en Grande-Bretagne : comment ouvrir un robinet, allumer une lumière ou tourner une poignée de porte, dans ce pays étranger où tous les objets quotidiens sont différents ? Cette expérience le fit réfléchir à l'aspect visuel des objets nouveaux. Il proposa dans le livre « *The Psychology of Everyday Things* » (Norman, 1988) que tout produit devrait offrir à la fois un modèle conceptuel, des contraintes et des affordances. Il s'aperçut que, lorsqu'il est question de design et non plus de psychologie de la perception, il est nécessaire de se reporter au concept d'*affordance perçue*, différent de celui des affordances existantes. Il répond ainsi à la première critique que nous énoncions à propos des théories de Gibson qui déclarait que les affordances existent indépendamment des intentions de l'observateur.

D'autre part, Norman comprend que voir un objet sur un écran, le comprendre dans ses deux dimensions de représentation graphique, est totalement différent que le voir dans son environnement pragmatique en trois dimensions. Sur un écran ou dans un document imprimé, l'imagination fonctionne abstraitement. On peut se projeter invariablement sur l'objet d'une manière ou d'une autre. Le rapport au corps agissant ne peut fonctionner. Alors que voir un objet « réel », le distinguer dans la foule des objets alentour, le comprendre pour s'en servir dans l'instant exige d'en percevoir immédiatement les possibilités offertes, les affordances perçues. Nous proposons de nous appuyer sur ces conclusions pour élargir le cadre de la perception que nous sommes en train de bâtir. Il faut l'enrichir à l'aide de la démarche de conception du designer. C'est l'objet des paragraphes suivants qui s'appuient sur d'autres travaux de Don Norman.

### **3.3.2.1 Don Norman et l'essai d'application aux objets**

Norman insiste sur trois aspects de l'objet perçu : les contraintes physiques, les contraintes logiques et les conventions culturelles. Aborder l'objet par ses contraintes, c'est admettre que celui qui perçoit l'objet en comprend a priori les usages et qu'il participe pleinement de la perception. Les contraintes physiques, nous en avons déjà parlé. C'est, dans l'objet, tout ce qui force ou interdit une action précise : la barrière qui oblige à modifier son chemin, l'escalier qui descend vers le métro ou la porte des *Sanisettes* qu'il faut ouvrir et passer pour utiliser le service offert. Les contraintes logiques sont du même ressort, mais elles font appel à la réflexion de l'utilisateur, et non plus à son seul corps. Pour connaître le temps d'attente de son autobus, il faut comprendre la logique du panneau d'affichage qui annonce le nombre de minutes avant l'arrivée de chacun des autobus qui s'arrête à cet endroit précis. C'est

l'identification du kiosque à journaux fermé à cette heure de la journée. Les contraintes culturelles sont parfois tellement évidentes pour le piéton qu'il n'en a plus conscience. C'est reconnaître de loin les signes du métro ou du tabac, c'est savoir avec toute évidence que la fontaine Wallace procure de l'eau, c'est reconnaître dans le lointain « son » autobus par la forme du toit, ou le taxi « libre » à l'éclairage du panneau fixé sur son toit. Il suffit de passer quelques jours dans une autre ville pour comprendre à quel point ces détails culturels sont nombreux, et profondément intégrés à notre perception. Ailleurs ils sont différents et il ne faut pas grand-chose pour se perdre, ne pas comprendre, être conduit à demander de l'aide. Toutes ces contraintes doivent être prises en compte pour que les fonctions offertes de l'objet quotidien soient comprises aisément. Les designers s'appuient souvent sur des scénarios, sous formes de bandes dessinées, pour anticiper les différents niveaux de lecture et de compréhension.

Mais pour que la boucle puisse être bouclée, il faut réconcilier l'objet avec son aspect. Norman parle d'attractivité qu'il lie aux émotions (Norman, 2004). Il affirme : « Les émotions, nous le savons, modifient la manière dont les humains résolvent les problèmes ». Il distingue les émotions viscérales et pré-conscientes qui provoquent des réactions motrices à la peur, au danger face à l'apparence des objets ; puis les émotions comportementales liées à l'efficacité et au plaisir, qui demandent donc un regard prolongé sur l'objet ; enfin les émotions réflexives qui traitent de la rationalisation et de l'intellectualisation. Il propose une théorie intéressante de dissociation de l'usage et de l'aspect. À partir d'expériences différentes, il avance que « les objets attirants fonctionnent mieux ». Il soutient que les émotions vécues face à un objet, favoriseront non seulement son appréciation mais aussi son mode d'utilisation. Il cite des tests opérés par des chercheurs japonais sur des distributeurs d'argent identiques par leur fonctionnement, le nombre de leurs touches et les actions à opérer, mais différents d'aspect. Celui que les usagers trouvent le plus attractif est aussi celui qui fonctionne le mieux, selon leurs dires. Des chercheurs israéliens (Tractinsky, 1997) mirent en doute cette expérience et la reproduisirent en l'adaptant à l'alphabet hébreu. Ils pensaient qu'en Israël on était peu sensible à l'esthétique des objets. Quelle ne fut pas leur surprise de découvrir que cette expérience était encore plus probante dans leur pays : l'attractivité affecte la facilité d'utilisation. Cette conclusion corrobore le fait que le système émotionnel (ou appréciatif) modifie le fonctionnement de la cognition. Il faut donc prendre en compte le lien entre le plaisir que l'utilisateur ressent et l'utilisation qu'il fait de l'objet. Alors qu'on pourrait croire qu'une intervention au niveau du style ou du décor n'a d'impact que sur l'émotion

ressentie, ces expériences forcent à croire que les compétences et le savoir-faire sont augmentés par le plaisir ressenti face à un objet que l'on juge agréablement conçu. Lors des promenades, nous avons noté à plusieurs reprises le rejet systématique des *Sanisettes* (ancien modèle) mises à disposition dans les rues de Paris. L'aspect extérieur est souvent cité comme étant la raison de la peur de l'utiliser. Le lien entre l'un et l'autre est clairement établi dans ce cas précis.

### **3.3.3 Résumé : la perception de l'objet quotidien**

Certains auteurs ont tendance à limiter le design à cet aspect dit esthétique. On a compris que le design s'applique à tous les composants de l'objet. Nous en avons étudié de nombreux aspects dans les chapitres dédiés à la perception. Il n'est pas utile d'y revenir une fois de plus. Nous retiendrons que l'objet sera perçu dans les mouvements du corps et de la tête, et que, dans le cas de l'utilisation, la forme sera appréhendée par le cerveau dans une anticipation de l'action. Il est important, dans la situation de la rue, que l'appréhension soit fluide, aisée et instantanée pour une meilleure efficacité. Nous savons maintenant que l'appréciation influence également la facilité perçue de l'utilisation. Si, au contraire, le piéton s'engage dans une relation d'observation qui débouchera peut-être sur un plaisir esthétique, la notion d'efficacité n'est plus ancrée dans le même temps. Pour que le traitement ascendant se transforme en traitement descendant, il est nécessaire que l'attention puisse se fixer plus longuement, et que la récompense de l'observation engendre une nouvelle attention prolongée. Nous en verrons plusieurs exemples lors des promenades commentées.

Mais il manque encore un côté du cadre de la situation : c'est celui de la rue.

## **3.4 L'espace urbain et ses mobiliers**

*« La ville est sans visage mais elle n'est pourtant pas sans traits. Elle n'a pas de regard, mais elle a un abord, ou plusieurs. Elle ne se capte pas sous une identité, elle se laisse toucher par des parcours, des traces, des esquisses. » (Nancy, 1999) :54*

*« Ce n'était pas seulement une ville où j'avais grandi, c'était une ville où, contre elle, selon elle, mais toujours avec elle, je m'étais formé. »  
Julien Gracq, La forme d'une ville, 1985 :197*

Nous choisissons l'expression d'espace urbain plus large que celui de rue. Nous pouvons ainsi y inclure les espaces de repos et de rencontres. Sa définition devra préciser les différents modes de partage et d'appréciation, notions complexes et riches qui conduiront naturellement au mobilier qui l'anime, le sécurise et aide à s'y repérer. Comment tout cela d'organise-t-il ? Peut-on envisager un métier spécifique pour garantir plaisir et efficacité ?

### 3.4.1 Ville, rue, quartier, espace et lieux urbains : définitions

*« La rue ne se souvient presque pas d'elle-même ; elle ne dure pas. Il y a seulement sur le trottoir des passants qui la comprennent dans leur regard, et qui la laissent exister d'une certaine façon dans leur rêverie... » Jules Romains, Puissance de Paris, 1919 - la rue Montmartre - dix heures du soir.*

« La ville est une totalité éparpillée » dit le philosophe (Nancy, 1999) :37. C'est le lieu où se retrouvent résidents et gens de passage pour échanger, travailler, habiter, se détendre. C'est avant tout un lieu de circulation qui vibre au rythme des camions, des métros, des motos et autres véhicules. La ville s'oppose à la fois à la campagne et à ce qu'on appelle aujourd'hui paradoxalement « la cité » des banlieues loin du centre ville, « morceau distancié de la ville, détaché comme un iceberg à la dérive » (id. :44). La ville c'est le lieu juridique, commercial et résidentiel. La ville européenne, et notamment Paris, s'est structurée de manière très différente de la ville américaine ou asiatique, dans une histoire ancienne et conservée. Parlant de perception, cette ville-ci est un exemple, sans plus, où la verticale s'impose à l'œil. Tout, ou presque, y est en hauteur, tout se dresse alors qu'à la campagne, le paysage s'étend à l'horizontal.

La rue, on l'a vu lorsqu'on s'est arrêté sur la perception au cours de la marche dans Paris, n'est ni un espace de contact ni un espace de communication, du moins dans son usage quotidien : on cherche à s'éviter et les échanges sont réduits aux quelques questions qui aident à trouver son chemin. C'est un lieu de croisements « basé sur des procédures de standardisation des conduites de locomotion » (Relieu, 1996) :109. La rue est un axe de circulation, une « artère » prioritairement prévue pour le déplacement des automobiles. On y a ajouté des trottoirs pour assurer la sécurité des piétons et permettre la meilleure fluidité du trafic. Il faut noter que son aménagement pour les piétons à Paris ne date que de la fin du dix-neuvième siècle et que, « en 1800, il n'existait dans Paris que trois rues pourvues de trottoirs :

la rue de l'Odéon, la rue Louvois et la rue de la Chaussée d'Antin. Ailleurs le caniveau était le plus souvent au milieu de la chaussée comme au Moyen Age » (Hazan, 2002) :53-54.

Au cours de la fin du vingtième siècle, de la notion de réseau, on est passé à celle de fonctions : à chaque fonction correspondent des services municipaux et des aménagements adéquats. La période actuelle, sous l'influence des chercheurs en urbanisme et sans doute également sous celle de la démarche des designers, s'oriente davantage vers les usages.

Dans les espaces publics, le piéton est impliqué dans son activité individuelle de déplacement et utilise les objets fournis pour guider son activité. Par espace public, on entend tous les lieux - la rue, les places, les jardins publics - qui appartiennent à tous et sont gérés et contrôlés par la municipalité. Le public, c'est aussi ce qui est perçu et « ce qui peut être appréhendé par chacun au moyen de ses sens » (Grosjean & Thibaud, 2001) :79, ou pour reprendre une expression de Quéré « *l'apparaître commun* ». Il s'agit là d'une dimension intersubjective de l'espace social. On pourrait résumer que les espaces publics, que Michel Saillard nomme « espaces libres » (cité par Paquot, 2009), sont « tout ce qui n'est pas construit ou clôt à des fins purement privées ». Dans ce travail, nous excluons les bâtiments y compris les écoles ou les mairies, pour ne considérer que les lieux non construits de façon permanente et sur lesquels sera positionné du mobilier urbain.

Dans une ville importante, on parcourt le quartier à pied, ce pourrait être là sa définition. Il regroupe des habitations, des commerces et des possibilités de loisir avec ses jardins publics, ses salles de sport, ses cinémas et ses théâtres éventuellement. C'est le quartier Saint-Ambroise-Voltaire qui sert d'exemple pour les promenades commentées, quartier populaire et commun de l'Est de la capitale. Ses lieux publics sont animés et bruyants. Ses habitants nombreux et d'origines très différentes.

#### **3.4.1.1 Sociabilité et vivre-ensemble**

Hannah Arendt parlait en 1958 de l'*en-commun* (Arendt, 1994). Dans ces lieux publics, il y a « co-présence d'acteurs [...] sortis de leur cadre domestique » comme le dit Michel Lussaut cité par (Paquot, 2009) :88. La sociabilité y est possible mais jamais imposée. À Paris, on se croise mais on se rencontre rarement, on reste sur ses gardes pour ne pas être importuné par celui qui en voudrait à notre porte-monnaie, par exemple. On échange des regards furtifs qu'on veut garder anonymes, sans s'attarder. « Les espaces publics qui se définissent comme des espaces de la rencontre des individus dans l'anonymat mettent en scène la société dans sa diversité et de ce fait représentent la fonction symbolique du vivre-ensemble. » (Ghorra-

Gobin, sous presse). Le prévu et le concerté côtoient les imprévus, les fêtes organisées et les scènes spontanées, les usages normaux et les transgressions ou détournements. On sait depuis les travaux d'Edward Hall (Hall, 1959-1984) que la distance physique admise entre deux personnes étrangères l'une à l'autre, varie selon le pays d'origine.

Dans notre exemple, la mixité sociale du onzième arrondissement de Paris est chose courante et souvent acceptée. Peut-être toutefois regarde-t-on un peu de travers les SDF qui envahissent les bancs du nouvel aménagement de la place Léon-Blum et cherchent quelque agrément au soleil, dans des conversations arrosées entre « collègues ». Tout près de là, lors du Nouvel An chinois, nombreux sont les badauds qui participent aux danses des lions costumés et applaudissent, quand les pétards fixés sur l'escabeau des boutiques de vêtements en gros, explosent en un nuage épais et dans un bruit assourdissant. Certains promeneurs ont pu revendiquer que « la rue est à nous »<sup>176</sup> mais les usagers, on vient de le voir, sont rarement interrogés et peu questionnés sur leurs choix et jugements. Si c'est un territoire collectif, il reste public et on ne peut en faire un usage privé. C'est l'environnement écologique, dans lequel le regard se structure et projette les actions possibles et/ou à accomplir, mais pour lequel les goûts et l'esthétique sont imposés par les pouvoirs publics.

#### **3.4.1.2 Le ménager et la notion de « marchabilité »**

*« Au bas, le trottoir s'abrite sous les arcades ; il recueille ceux qui marchaient droit vers un angle de la place pour sortir ; il leur persuade de le suivre, de se promener le long du portique ; il arrête leur élan, l'émousse, l'incline, le ramène autour du jardin, le fait servir lui aussi, lui qui voulait s'enfuir, à clore la place de son mouvement comme d'une ceinture. »- Jules Romains, Puissance de Paris, 1919 - La Place des Vosges*

Le traitement des lieux urbains, et des rues en particulier, bénéficie d'une attention grandissante. Sur le parcours que nous avons choisi, la place Léon-Blum a été récemment aménagée, après des études et des enquêtes de quartier. Un soin a été porté aux espaces de repos avec une multiplication de bancs situés dans un environnement de petits jardins, malheureusement enclos de part en part. Des pavés ont remplacé le bitume, des chaussées, autrefois allouées aux voitures, ont été récupérées pour les piétons, d'autres sont tolérées aux

---

<sup>176</sup> Selon l'expression utilisée à la fois pour une des enseignes du groupe commercial Tati et comme titre d'une exposition internationale itinérante de l'Institut de la Ville en Mouvement, en 2007-2008.

véhicules mais les passants y restent - en principe - prioritaires. Une animation différente en a résulté qui favorise la marche à pied et la flânerie devant les boutiques. Thierry Paquot propose le terme de « *ménager* » pour ce type de travail urbanistique, ou le « prendre soin » (Paquot, 2009) :103, équivalent du *care* anglo-saxon. Il suit en cela l'urbaniste Jean-Pierre Charbonneau<sup>177</sup> qui affirme que « le 'savoir urbain' est l'expérience des lieux » (Charbonneau, 2002).

Reid Ewing, chercheur à l'Université du Maryland aux Etats-Unis, a participé à la création récente du concept de *walkability*. Si ce terme est aujourd'hui utilisé dans les différentes campagnes de combat contre l'obésité, et dans le cadre du débat pour des villes soutenables où l'usage de la voiture diminue<sup>178</sup>, le concept initial du chercheur englobe la perception et des qualités urbaines mesurables. Il part du constat que certains itinéraires sont préférés à d'autres. Son objectif est de mesurer quantitativement certaines qualités qu'il a identifiées et ainsi, fournir des outils concrets aux concepteurs d'espaces publics urbains (Ewing, Handy, Brownson, Clemente & Winston, 2006). Il distingue les éléments physiques (largeur des trottoirs, intensité du trafic, hauteur des bâtiments, climat ...), les qualités des aménagements et les réactions subjectives des individus telles que le sentiment de sécurité, le confort ressenti et le niveau d'intérêt. Son étude porte essentiellement sur les neuf qualités des aménagements qu'il a recensées grâce à des études préliminaires, et qu'il tente d'objectiver. La première est *l'imageability* ou la qualité visuelle qui rend un lieu aisément reconnaissable et distinct. Cet espace laissera une impression durable. La lisibilité, ou facilité de lecture, est la qualité qui fait qu'un lieu, par sa structure spatiale, est aisément saisi et facilement traversé par les piétons. La troisième qualité est relative à ce qui ferme l'espace. C'est la relation entre la hauteur des bâtiments alentour et la largeur de la voie. Ce qui mène à la quatrième qualité : l'échelle humaine qui détermine souvent l'allure de la marche en relation avec les proportions, l'échelle générale des composants et aussi la nature du revêtement du sol, la présence ou l'absence d'arbres, le mobilier urbain, qui tous participent de cette échelle humaine. La cinquième qualité est la transparence à travers laquelle on peut percevoir la suite du chemin à parcourir. Viennent ensuite les liens visuels et les relations entre les bâtiments, les deux bords de la route. En un mot ce qui peut physiquement ou visuellement, de manière longitudinale ou au contraire transversale, unifier les éléments disparates. Puis l'auteur

---

<sup>177</sup> Voir les propos de J.-P. Charbonneau recueillis par T. Paquot et A. Zimmermann dans *Urbanisme* n° 346, jan-fév 2006. Il y explique ses démarches dans les villes de Saint-Étienne et Saint-Denis.

<sup>178</sup> Le site Internet Walk Score permet même de calculer instantanément la « *walkability* » d'une résidence ou d'un quartier. Consulter : <http://www.walkscore.com/>



propose la complexité liée à la richesse visuelle du lieu. La huitième qualité est la cohérence visuelle qui dépend des échelles complémentaires qui se répondent ou au contraire se contredisent. L'auteur a ajouté en cours d'étude la propreté qui est liée à l'entretien des lieux. Toutes ces qualités sont liées à la perception du piéton et l'engageront à traverser cet espace avec plus ou moins de plaisir et de rapidité, ou au contraire l'inciteront à l'éviter et à le contourner.

Dans les promenades commentées que nous avons organisées, les raisons d'évitement ont eu principalement trait au bruit et à la difficulté des traversées d'avenues larges et mal protégées pour le piéton. D'autres défauts ont été remarqués, mais n'ont pas été signalés comme une raison de choix du parcours.

Il est à noter que ces études sur la *walkability* ont été menées aux Etats-Unis, pays où l'urbain est très différent de lieux comparables à Paris. Les neuf critères retenus peuvent toutefois être fort utiles pour le concepteur. Dans le cadre de préconisations en direction des designers, ils figureraient utilement comme principes de base aux premières études auprès des usagers. En France, le Certu<sup>179</sup> préfère l'expression de « circulation apaisée » qui intègre tous les types d'usagers, de l'automobiliste à la personne « à mobilité réduite », en passant par le cycliste et le piéton. Ce concept est moins riche que celui de *walkability*, car il étudie uniquement les déplacements et ignore les perceptions. Nous ne retenons pas non plus le terme d'accessibilité, qui est limité à la fonction physique et qui induit souvent la notion de mobilité réduite et de handicap. La notion de « *marchabilité* » est donc un concept récapitulatif de plusieurs constats perceptuels des promeneurs qui se sont exprimés au cours de notre étude. Nous le retrouverons au moment des propositions conclusives pour un modèle.

Mais Ewing omet de traiter explicitement l'un des aspects qui nous souhaitons considérer avec une attention spéciale : l'aspect visuel sensible.

### 3.4.1.3 L'esthétique de la ville

*« La rue magnifiée éveillera dans le peuple un sentiment délicat des concordances esthétiques que l'éducation contribuera à affermir. Et la ville où la beauté s'élèvera à la hauteur d'une institution deviendra l'esprit et le cœur du monde » (Émile Magne in « L'Esthétique des villes » cité par (Paquot, 2009) :84*

---

<sup>179</sup> Centre d'Études sur les réseaux, les transports, l'urbanisme et les constructions publiques., du Ministère de l'Écologie, de l'Énergie, du Développement durable et de la Mer. [www.certu.fr](http://www.certu.fr). Voir les fiches 1 de novembre 2008, et 2 d'août 2009.

Chaque ville a sa personnalité qui n'est pas seulement due à l'architecture et à ses bâtiments remarquables. La manière d'habiter, la vie qu'y mènent passants et badauds, la qualité des aménagements, les œuvres d'art comme les statues, la présence de commerces et le type de produits vendus, la végétation, le climat ... autant d'éléments qui composent un paysage urbain participant à son esthétique, à l'offre de sa perception sensible par ceux qui la traversent et l'habitent. La municipalité de Paris<sup>180</sup> a fait le choix récent de s'appuyer, entre autres, sur le mobilier urbain pour procurer une unité et une particularité à cette ville renommée pour sa richesse touristique. Cette idée reprend les principes affirmés et mis en pratique à la fin du dix-neuvième siècle, à la suite des travaux du baron Haussmann.

Qu'est-ce que ce paysage ? C'est un terme qu'emploient de nombreux promeneurs. Michel Baridon, spécialiste de l'histoire des jardins et du paysage, en donne une définition pertinente pour notre étude : « Le paysage est une partie de l'espace que l'observateur embrasse du regard en lui conférant une signification globale et un pouvoir sur ses émotions » (Baridon, 2006) :16. Nous relevons la notion d'unité produite par le sujet, au moment où il porte son regard à cet endroit précis. C'est l'homme, par son regard, qui détermine le lieu. Ce paysage-là est global et agit sur soi, sur ses sensations. C'est exactement ce qu'expriment plusieurs des promeneurs, comme JCD dans la bouche duquel on trouve ce terme à six reprises. En se remémorant son plaisir à la vue des abris du tram dans Montpellier, il s'exclame, par exemple : « *je trouve que ça a complètement transformé le paysage* ».

Le piéton qui s'achemine sur les trottoirs perçoit fréquemment une beauté, un « *plaisir des yeux* » devant les paysages urbains ou tel objet particulier. Si le lecteur s'accorde avec le plaidoyer pour une esthétique de l'ordinaire dans la deuxième partie de ce travail<sup>181</sup>, il est déjà convaincu de ce point. Citons ici LB qui s'exprime, alors que nous venons de dépasser une cabine téléphonique posée au milieu du trottoir. Six pas plus loin :

« On pourrait pas avoir de belles cabines téléphoniques comme à Londres ? Rouge ou vertes ? Je suis jamais allée à Londres mais je me dis que si j'y vais j'aimerais bien entrer dedans. J'aimerais bien m'en servir en tout cas ! (Durant ces quelques secondes pendant lesquelles elle parle de cabine téléphonique, son regard se porte sur tous les garages à vélo sur ce trottoir-ci et celui d'en face). Ça me donnerait envie, c'est ... de téléphoner, de rentrer dedans. Alors qu'à Paris pas du tout. Elles sont sales ... ».

---

<sup>180</sup> Selon Hélène Font, déléguée au design à la Ville de Paris, qui m'a reçue le 21 novembre 2008.

<sup>181</sup> Voir 2.5.

Dans ce petit extrait, on comprend que le plaisir visuel invite à l'utilisation, même s'il n'est pas question ici de faciliter la manière dont il convient de se servir de ce service. LB parle de son attirance ou de son absence d'attraction. Elle revendique son besoin d'apprécier ce qui l'entoure. Elle a fréquemment pointé tout le long de la promenade les objets qu'elle aime, ceux qui la dérangent, ceux qu'elle « adore », qu'elle trouve « *super beaux* ». Elle donne rarement une explication ou une justification. Son ressenti la guide : les « *j'aime bien* », « *je trouve que c'est joli* » ponctuent sa marche.

Que serait une esthétique de la ville ? Une accumulation de beaux objets conçus par des artistes renommés ? Nous savons que la réponse à cette question est négative. L'esthétique de la ville est le résultat d'un ensemble : l'architecture des bâtiments et des monuments, les ambiances, le mobilier urbain bien sûr. Et aussi la couleur du sol, la fréquence du trafic, la nature des boutiques et des devantures. La rue et son esthétique du point de vue du piéton englobent un ensemble qui, en hauteur, comprend les entrées d'immeubles, les devantures, les entrées de garage. En largeur, rues et esthétique permettent une marche agréable, diversifiée et plaisante. Nous avons vu plus haut quelles peuvent être les sources de plaisir pour le piéton. Nous les résumerons dans le dernier chapitre de ce travail. Nous venons simplement d'en circonscrire les dimensions et le cadre.

Mais que ce soit pour « ménager » la ville, lui rendre sa « *marchabilité* » ou renforcer son esthétique, il faut des actions en ce sens et des compétences adaptées.

#### **3.4.1.4 La complexité et le nombre des acteurs**

Les gestionnaires doivent, par les aménagements qu'ils implantent, accueillir et contrôler, assister et protéger et pour cela, rendre les mobiliers visibles quand nécessaire, lisibles souvent, garantir la sécurité des zones accordées aux piétons tout en préservant le loisir et le plaisir. Comme nous le voyions plus haut dans le chapitre sur les acteurs que sont les maîtres d'ouvrage et les maîtres d'oeuvres<sup>182</sup>, de nombreuses compétences et responsabilités se croisent ici. Les urbanistes d'abord qui planifient et pratiquent à la fois « une science de la ville et un savoir-faire juridico administratif » (Paquot, 2009) :84. De nombreux consultants ou experts enrichissent les projets à leurs côtés, que ce soit les designers ou les paysagistes, les jardiniers ou les graphistes.

Nous avons compris que les donneurs d'ordre travaillent au sein des mairies. Thierry Paquot, largement cité dans ces paragraphes, remarque que les métiers des agents municipaux doivent

---

<sup>182</sup> Voir 3.2.3.

évoluer et que la formation en urbanisme et en architecture des élus locaux reste à faire. Il y aurait un programme simple à inventer pour une « éducation du regard » dans les écoles qui forment ces personnels, que ce soient les écoles d'ingénieurs spécialisées ou celles qui préparent les élites élues comme l'ENA ou les Instituts d'Études Politiques<sup>183</sup>.

Mais une autre difficulté provient du cloisonnement et de la diversité des services et des responsabilités. La seule installation d'un abribus exige l'intervention des services des transports et de ceux de la RATP bien sûr, mais aussi des services techniques qui apporteront l'électricité et aujourd'hui les connections Internet, de ceux de la voirie qui adapteront les bords de trottoirs pour l'accès des fauteuils roulants, peut-être aussi ceux du nettoyage. Et réunir toutes les personnes autour d'un projet modeste est coûteux. Sans oublier les riverains, parfois très conscients de problèmes comme celui de la circulation malaisée sur une chaussée étroite, que les services municipaux ignoreront souvent aux profits d'avantages du trafic ou de la maintenance.

Il est évident - et regrettable - que devant l'accumulation de tant de détails, certains attributs passent au second plan comme celui du plaisir visuel ou de la cohérence de la marche. Une vision d'ensemble, une véritable politique de la ville est nécessaire pour assurer cette qualité que les piétons aimeraient vivre au quotidien. Dans ce paysage urbain, qu'il soit perceptuel ou conceptuel, il faut définir le mobilier urbain.

### **3.4.2 Le mobilier urbain, définition et rapide histoire**

Nous avons compris ce que sont les meubles des rues. Il reste pourtant à les cerner avec exactitude. D'autres s'y sont essayé ...

#### **3.4.2.1 Ces objets ont-ils une âme ?**

Georges Pérec, en 1974, a tenté une description exhaustive de la rue et de ses mobiliers. Nous la livrons ici intégralement :

*« À l'inverse des immeubles qui appartiennent presque toujours à quelqu'un, les rues n'appartiennent en principe à personne. Elles sont partagées assez équitablement, entre une zone réservée aux véhicules automobiles, et que l'on appelle la chaussée, et*

---

<sup>183</sup> Nous avons participé à la mise en place en 2004 d'un cours d'initiation au design et à la créativité à l'ESSEC pour les étudiants en MBA, cours que nous continuons d'enseigner à deux groupes distincts soit près de 80 étudiants chaque année. Nous voyons ainsi le besoin de former le regard aux futurs chefs de produit qui n'ont aucune autre formation sur l'objet et sa culture. Nous menons un séminaire de deux journées à l'INSA de Lyon pour de futurs ingénieurs depuis 2008. Le constat est le même.

deux zones, évidemment plus étroites, réservées aux piétons, que l'on nomme les trottoirs. Un certain nombre de rues sont entièrement réservées aux piétons, soit d'une façon permanente, soit pour certaines occasions particulières. Les zones de contact entre la chaussée et les trottoirs permettent aux automobilistes qui désirent ne plus circuler de se garer. Le nombre de véhicules automobiles désireux de ne pas circuler étant beaucoup plus grand que le nombre de places disponibles, on a limité ces possibilités de stationnement, soit à l'intérieur de certains périmètres appelés « zones bleues », en limitant le temps de stationnement, soit, plus généralement, en instaurant un stationnement payant.

Il n'est pas fréquent qu'il y ait des arbres dans les rues. Quand il y en a, ils sont entourés de grilles. Par contre la plupart des rues sont équipées d'aménagements spécifiques correspondant à divers services : il y a ainsi des lampadaires qui s'allument automatiquement dès que la lumière du jour commence à décroître de façon significative ; des arrêts auprès desquels les usagers peuvent attendre l'arrivée des autobus ou des taxis ; des cabines téléphoniques ; des bancs publics ; des boîtes dans lesquels les citoyens peuvent déposer des lettres que le service des postes viendra collecter à heures fixes ; des mécanismes à horloge destinés à recevoir l'argent nécessaire à un stationnement de durée limitée ; des paniers réservés aux papiers usagers et autres détritiques, et dans lesquels nombre de personnes jettent compulsivement, en passant, un regard furtif ; des feux de circulation. Il y a également des panneaux de signalisation routière indiquant, par exemple, qu'il convient de se garer de tel ou tel côté de la rue selon que l'on est ou non dans la première ou dans la seconde quinzaine du mois (ce qu'on appelle un ' stationnement unilatéral alterné '), ou que le silence est de rigueur vu la proximité d'un hôpital, ou, enfin et surtout, que la rue est en sens unique : l'affluence des véhicules automobiles est en effet telle que la circulation serait à peu près impossible si l'on n'avait pas, depuis quelques années, pris l'habitude dans la plupart des agglomérations urbaines, d'imposer aux automobilistes de ne circuler que dans une seule direction, ce qui, évidemment, les oblige parfois à de longs détours.

À certains carrefours, jugés particulièrement dangereux, la communication entre les trottoirs et la chaussée, normalement libre, est interdite au moyen de pieux métalliques réunis par des chaînes ; des pieux identiques, plantés sur les trottoirs mêmes servent parfois à empêcher les véhicules automobiles de venir se garer sur les

*trottoirs, ce qu'ils auraient souvent tendance à faire si on ne les en empêchait pas. Enfin, en certaines circonstances – défilés militaires, passages de chefs d'Etat etc. – des portions entières de la chaussée peuvent être interdites au moyen de barrières métalliques légères s'imbriquant les unes dans les autres.*

*En certains endroits des trottoirs, des dénivellations en arc de cercle, familièrement appelés « bateaux », indiquent que les véhicules automobiles peuvent être garés à l'intérieur même des immeubles et qu'il convient de leur laisser en tous temps une possibilité de sortir ; en d'autres endroits, des petits carreaux de faïence encastrés dans le rebord des trottoirs indiquent que cette portion de trottoir est réservée au stationnement de louage.*

*La jonction de la chaussée et des trottoirs porte le nom de caniveau : c'est une zone très légèrement inclinée, grâce à laquelle les eaux de pluie peuvent s'écouler dans le système d'égout qui se trouve au-dessous de la rue, au lieu de s'étaler sur toute la largeur de la chaussée, ce qui gênerait considérablement la circulation automobile. Pendant plusieurs siècles, il n'y eut qu'un seul caniveau et il se trouvait au milieu de la chaussée, mais l'on considère que le système actuel est mieux adapté. À défaut d'eau de pluie, l'entretien des chaussées et des trottoirs peut être assuré grâce à des arrivées d'eau qui sont installées à presque tous les croisements de rue et qui s'ouvrent à l'aide de clés en forme de T dont sont munis les employés municipaux chargés du nettoyage des rues.*

*Il est, en principe, toujours possible de passer d'un côté de la rue à l'autre, en utilisant des passages protégés que les véhicules automobiles ne doivent franchir qu'avec la plus extrême attention. Ces passages protégés sont signalés, soit par deux séries parallèles, perpendiculaires à l'axe de la rue, de clous métalliques, dont la tête a un diamètre d'environ douze centimètres, d'où le nom de passages cloutés donné à ces zones protégées, soit par de larges bandes de peinture blanches disposées obliquement sur toute la largeur de la rue (les passages sont dits alors matérialisés). Le système des passages cloutés ou matérialisés ne semble plus avoir l'efficacité qu'il eut sans doute jadis, et il est souvent nécessaire de le doubler par un système de feux de signalisation à trois couleurs (rouge, orange et vert) qui, en se multipliant, ont fini par susciter des problèmes de synchronisation extraordinairement complexes que certains des plus gros ordinateurs du monde et certains des esprits mathématiques considérés comme les plus brillants de notre époque travaillent sans relâche à*

*résoudre. En différents endroits, des caméras télécommandées surveillent ce qui se passe : il y en a une au sommet de la Chambre des députés, juste sous le grand drapeau tricolore ; une autre, place Edmond-Rostand, dans l'axe du boulevard Saint-Michel ; d'autres encore à Alésia, place Clichy, au Châtelet, place de la Bastille, etc. » (Perec, 1974-2000) :94-95.*

Nous avons tenu à conserver cette citation dans son entier car la lecture de ce long extrait est particulièrement intéressante pour l'abondance et la précision des descriptions. Même si certains passages sont un peu datés et que certains détails ont disparu - tel le stationnement alterné -, ou que d'autres n'existaient pas encore comme les *Sanisettes* et le Vélib', la précision est exemplaire. L'œil de l'auteur n'a rien oublié, le piéton assidu qu'il était a noté tous les détails des trottoirs, des « bateaux » et autres caniveaux car tel était le programme qu'il s'était assigné. Le premier constat est sans doute celui de la quantité importante d'objets qui se trouvent dans la rue : les fonctions et les services offerts sont très variés. On remarque que leur familiarité est si grande qu'on en oublie qu'ils sont aussi divers et nombreux. Ils font partie de ce quotidien qu'on ignore. Perec les décrit ici selon leur disposition qu'il observe en écrivain. Certains équipements lui inspirent des correspondances ou des comparaisons, comme les différents lieux de caméras de vidéosurveillance. L'accumulation des objets sur ce ton neutre, presque administratif, accentue la volonté de reproduction fidèle du bric-à-brac des itinéraires si souvent encombrés. L'évidence est renforcée que, parmi tous ces objets, beaucoup ne servent pas régulièrement, ou même jamais, à tous ceux qui passent par là.

Chacun des objets est décrit par sa fonction sans que jamais sa forme ne soit mentionnée. La boîte dans laquelle « le citadin peut déposer des lettres que le service des postes viendra collecter à heures fixes » n'a ni forme ni couleur, ni même d'usage. Qu'est-il inscrit sur la boîte ? Comment dépose-t-on sa lettre ? Qui est ce « service des postes » ? Est-il animé, incarné ? Comment collecte-t-on le courrier ? Ceci n'est pas dit, même si, par ailleurs, nous avons déjà « notre » réponse en tant qu'usager. Peut-être, à la lecture de ces lignes, des images se sont-elles formées, des représentations sont-elles nées en nous à partir du souvenir que nous avons des objets de la rue. Et du coup, ces mots assemblés deviennent vivants, animés, en pensée, abstraitement. Ce qui n'est pas décrit est du domaine du design ; c'est le designer qui se préoccupe de ces aspects comme nous l'avons étudié ci-dessus.

Toute perception sensible a disparu dans ce texte. L'être humain est comme absent de ce paysage bien qu'il soit l'auteur de la narration, et l'acteur de la lecture. S'il intervient, il est

une silhouette, une poupée de chiffon désincarnée. Et si la ville était ainsi froide ? Est-ce que les mobiliers pourraient exister seuls, sans nous, piétons et flâneurs, mamans avec leurs poussettes et leurs bébés, salariés en retard qui courent après leur métro ? Et que dire des odeurs et des bruits de la circulation, du vent qui souffle, de la pluie qui tombe, du soleil qui darde, des arbres qui verdoient ? Que serait notre vie si la rue était comme un film en noir et blanc où seuls les objets étaient des acteurs immobiles ? Le piéton serait-il moins distrait, plus averti ou plus heureux dans ce monde technique, dans un univers où les objets ne seraient que contour et fonction offerte à un usager mécanique ? Heureusement, la ville est autre, la perception des six sens – si on ajoute la proprioception – donne du goût, des couleurs, des odeurs et des possibilités d'actions quasi infinies à ces contours et ces usages offerts. Le mobilier urbain, si on tente de le décrire comme l'a fait Georges Perec, ne se laissera pas enfermer dans des mots. Pourtant c'est par des mots, lors de la promenade commentée, que nous avons essayé de le capter, nous le justifierons. Mais revenons à ce mobilier justement.

### **3.4.2.2 Une existence utile et salubre**

On désigne par mobilier urbain tous les éléments qui participent à l'équipement des espaces publics, y compris les équipements techniques réservés aux agents des services municipaux. Le mobilier est pérenne, toujours soit fixé au sol soit accroché à d'autres, définitivement, comme certaines corbeilles de propreté ou temporairement, comme les barrières dites « Vauban ». Il participe à l'aménagement des lieux urbains et à la structuration de la perception de l'espace visuel. Nous proposons, en annexe, une tentative de classement de tous les mobiliers existants dans une ville comme Paris, selon les fonctions offertes aux différents usagers. Il est à noter qu'une telle liste n'existe pas, car les services municipaux omettent ceux qui ne les concernent pas comme les mobiliers gérés par des sociétés dans le cadre de contrats publicitaires<sup>184</sup>. Ce mobilier est exposé à de multiples agressions, celles du climat, et celles, malencontreuses, des véhicules ou du vandalisme de certains habitants. Pour des raisons de sécurité et d'économie, ces équipements doivent être particulièrement robustes, prévenir les tags autant que tous les dommages ou accidents corporels. Aujourd'hui ils se doivent également d'être éco-responsables.

L'expression de « mobilier urbain » remonte probablement à la fin des années 1960 et à la société Decaux qui proposa, pour la première fois, des abris d'autobus gratuits aux

---

<sup>184</sup> Comme JC Decaux pour les abribus, les panneaux publicitaires et les stations Vélib', Clear Channel pour certains panneaux publicitaires ou AAP pour les kiosques à journaux.



municipalités qui acceptaient, en contrepartie, l’affichage de publicités sur les deux faces des panneaux latéraux<sup>185</sup>. Nombreux furent les élus qui acceptèrent le marché<sup>186</sup>. La ville de Rueil-Malmaison fut l’une des rares à le refuser et à implanter des abris originaux. L’entreprise s’est ensuite développée en créant et proposant d’autres mobiliers comme les *Sanisettes* et plus récemment les systèmes de locations de vélo. Elle a conservé de nombreux marchés contractés avec les municipalités, négociant une offre de mobilier peu coûteux et la création de supports publicitaires dont la régie leur est attribuée d’office.

Pour ne pas alourdir cette étude par une étude de l’histoire du mobilier urbain, nous avons donné les informations historiques nécessaires à la lecture au fur et à mesure que nous les rencontrons. Le lecteur a ainsi découvert les fontaines Wallace<sup>187</sup>, les kiosques à journaux<sup>188</sup>, les entrées du métro<sup>189</sup>, par exemple. On peut résumer en disant qu’à Paris, le mobilier urbain fit une apparition remarquée d’abord avec les lampadaires<sup>190</sup> à la fin du dix-huitième siècle, puis avec les kiosques à une époque où les trottoirs étaient enfin systématiques dans les artères principales. Aujourd’hui les marques historiques les mieux connues sont sans doute certains lampadaires du milieu du dix-neuvième siècle, les fontaines Wallace dont l’implantation fit suite à la guerre de 1870, et les entrées de métro conçues par Hector Guimard, au tout début du vingtième siècle. En effet, comme nous l’avons vu, les kiosques et les colonnes Morris ne sont que des copies approchantes des modèles originaux.

On ne trouve que très peu d’autres traces, à Paris, de mobilier du passé. Le mobilier conçu depuis les entrées de Guimard, et actuellement en place, date des années 1960 pour les plus anciens. Il est utilitaire, sans autre but artistique ou décoratif. Parfois une artère, comme l’avenue des Champs-Élysées, bénéficiera d’un soin particulier dans les matériaux<sup>191</sup>. Aucun décor n’est ajouté.

On distingue trois gammes de mobilier, selon les prix de vente. Il peut être de « tout venant », issu de catalogues qui proposent des produits peu coûteux et donc « casserole » selon

---

<sup>185</sup> Les municipalités durent rapidement légiférer sur les emplacements autorisés à la publicité - voir pour exemple le Décret n° 80-923 du 21 novembre 1980 - Articles 19 à 24.

<sup>186</sup> Alors assistante de François Barré, secrétaire Général du Centre de Création Industrielle au Musée des Arts Décoratifs, la chercheuse a participé à l’organisation de Concours International pour des Unités de Services en Mobilier Urbain et à la publication du Premier Index International de Mobilier Urbain 1972/73 par le Centre de Création Industriel. L’objectif - non avoué officiellement - de ce concours était de contrecarrer le monopole naissant de JC Decaux.

<sup>187</sup> Voir 1.5.2.3.2. et 2.4.5.6.

<sup>188</sup> Voir 2.1.2.

<sup>189</sup> Voir 2.5.6.1.

<sup>190</sup> En 1769, 5000 réverbères sont répertoriés à Paris, ce système placé à 5 mètres du sol équipe alors les rues. in *Le Point* du 30/03/2006 n°1750.

<sup>191</sup> L’aménagement actuel a été conçu par l’agence Wilmotte et Associés et livré en 1994.

l'expression de l'architecte Bruno Fortier<sup>192</sup>. Il offre toutes les qualités de résistance et obéit aux normes, c'est de l'entrée de gamme. Ce même intervenant parlait de « mobilier universel » installé sur des opérations de « qualité », c'est-à-dire sur des lieux que les municipalités souhaitent mettre en valeur. Dans les catalogues des entreprises spécialisées, ces mobiliers sont vendus à des prix plus élevés. On les trouve habituellement dans tous les centres des villes françaises. Le mobilier créé pour un site spécifique – troisième catégorie - est rare car coûteux, puisqu'il sera reproduit en petite série. Il n'est que très occasionnellement œuvre d'art<sup>193</sup>. Pour la conception de ce type de mobilier, on fait habituellement appel à des architectes ou des designers reconnus qui proposent des modèles qui s'intégreront visuellement et spécifiquement dans l'ensemble architectural environnant. C'est le cas du mobilier conçu pour l'avenue des Champs-Élysées dont nous parlons ci-dessus, ou de la place Pey-Berland à Bordeaux, aménagée par Frédéric Neau et Francisco Mangado<sup>194</sup>. C'est aussi le cas des Vélib' et des *Sanisettes* dont nous avons relaté le processus de conception plus haut<sup>195</sup>. Les exemples se multiplient, mais restent spécifiques à des lieux que les municipalités veulent privilégier dans un esprit de monument historique, comme nous l'avons défini<sup>196</sup>.

On constate que si les types de mobiliers sont très nombreux, les modèles ou les formes n'offrent que peu de diversité. Les variations n'osent presque jamais porter sur une véritable créativité décorative, sensible ou esthétique. Il faudrait une décision volontariste et politique pour créer une esthétique affirmée du mobilier urbain. Il y a là matière à engager un programme de réflexion et de formation des élus.

### 3.4.2.3 Les repères et les indices visuels

Pour celui qui marche dans les rues de Paris, de quoi est faite cette normalité des apparences dont nous venons de parler ? Nous avons évoqué la routine, l'habitude et l'environnement perceptif. Tout cela fait partie de la normalité. Mais dans ce paysage général et englobant du piéton, certains signes émergent, saillent, on le sait. Ce sont les repères sur lesquels l'œil du marcheur se repose pour valider cette normalité. Les repères perceptifs peuvent être visuels,

---

<sup>192</sup> Lors d'un débat organisé par la Mairie de Bordeaux en 2004, disponible sur : [www.bordeaux.fr/.../debat\\_mobilier\\_urbain\\_agora2004.pdf](http://www.bordeaux.fr/.../debat_mobilier_urbain_agora2004.pdf)

<sup>193</sup> L'entrée du métro de la station Palais Royal sur la place Colette, conçue par Jean-Michel Othoniel en 2001 à Paris, et l'aménagement du centre de la ville de Niort par Jacques Hondelatte en 1992 font partie de ces rares exemples.

<sup>194</sup> Voir la note du 3.4.1.2

<sup>195</sup> Voir 3.2.2.2.

<sup>196</sup> Voir 2.3.3.3.

auditifs ou olfactifs. Ils permettent une reconnaissance immédiate de la normalité et un ancrage de la marche qui peut ainsi se poursuivre sans qu'aucune entrave ne soit annoncée.

Ces repères sont des signes récurrents, répétitifs mais qui ne sont pas obligatoirement réguliers dans le paysage et sur le parcours. Ces signes seront sans doute familiers à un quartier ou à la ville entière. On peut dire que la plupart du mobilier urbain fait office ainsi de repère visuel : abri d'autobus, poubelles, kiosques à journaux, colonnes Morris sont autant d'objets visuels qui ponctuent les trottoirs de Paris, quotidiens pour les passants. Mais ce ne seront des jalons qui si le piéton s'appuie sur ces signes spécifiques pour se repérer de manière consciente ou automatique (implicite), ou orienter celui qui s'est perdu.

Le mobilier urbain ponctue ainsi le flux visuel. Ce sont des objets qui se dressent, pour la plupart verticaux<sup>197</sup>, en sens inverse de l'horizontalité du déplacement, sur le trottoir qui est le sol de la marche.

#### **3.4.2.4 Sécurité et mobilier urbain**

Parmi toutes les fonctions offertes par les différents éléments du mobilier urbain, il faut insister sur la sécurité. Si aucun Parisien n'ignore le nom du baron Haussmann, seuls certains savent (vaguement) que ce même baron décida d'élargir les voies de circulation pour une meilleure maîtrise de la sécurité et des mouvements d'une foule vindicative. Très rares pourtant sont ceux qui ont une compréhension de l'importance donnée aujourd'hui à cet aspect. Le piéton pense souvent à sa propre sécurité et aux dangers qu'il encourt lors de la traversée des chaussées. Pourtant les risques dans la ville sont nombreux. Les aménageurs ou les propriétaires privés utilisent parfois un mobilier spécifique, souvent conçu tout spécialement, pour interdire le stationnement et le « squat » dans des lieux précis. Une association s'est créée pour dénoncer ces agissements. Le film de six minutes, disponible en DVD, « Le repos du Fakir » a été réalisé par Gilles Paté et Stéphane Argillet et produit par Canal Marches en 2003. Il a fait l'objet d'une petite publication illustrée, mise en page par le collectif de graphistes « Ne pas plier ». Le sous-titre en est : « Esquisse d'une typologie du mobilier urbain parisien » (Paté & Argillet, 2003). C'est une dénonciation de la « violence infligée aux citadins ». On y voit tous les hérissements métalliques dans les coins où une personne pourrait trouver un repos pour son corps. Les bancs de la rue et du métro sont filmés avec la même ironie pour laquelle « les corps sont comme des flux à réguler, et les sans abris

---

<sup>197</sup> On pourra lire, en forme d'aparté, un court texte que nous avons écrit sur la verticalité à partir d'une citation de Kafka sur Paris – en annexe.

qui stationnent dans ‘leur’ espace comme des ‘indésirables’. » Les descriptions vont du « siège pour ne pas se parler » à celui « pour ne pas s’enlacer », de « l’assise anti-ergonomique » aux « végétaux interdits » placés devant les immeubles sous forme de galets cimentés ou de cactus en « simili-décorations »<sup>198</sup>.

Il est aussi une autre sécurité, celle des mouvements de foule ou de la surveillance d’individus mal attentionnés. De nombreuses réflexions ont été menées et des solutions très diverses sont apportées, selon les époques et les espaces, à l’aide du mobilier urbain. La création des « sites propres » qui garantit la fluidité de passage à chaque mode de déplacement (voitures, autobus, vélos, piétons, chacun possède « sa » voie) a entraîné « la mise en place d’un nouveau type de mobilier urbain que sont les bornes, potelets, les chasse-roues ou les barrières » (Landauer, 2009):15. Voici une explication qui manque à tous nos promeneurs, nous le verrons. On évite les risques d’agrégation tout en permettant aux forces de l’ordre d’intervenir par le positionnement de multiples barrières Vauban, amovibles et transportables à merci. Cette barrière très utile et efficace pour diriger les flux mériterait, soit noté en passant, de transiter par les crayons d’équipes de design pour lui donner un aspect plus plaisant, même si c’est sans doute le moindre de ses soucis ou prétentions. On évite également les attroupements en créant des pentes suffisamment fortes sur des places et lieux de rencontres pour gêner la station prolongée et ainsi obliger les corps à se mouvoir et éviter cet inconfort.

Les grilles servent à différencier et à séparer mais aussi à contrôler et organiser les circulations, c’est la « production du maîtrisable ». Le mobilier est également utilisé pour garantir la mobilité permanente et prévenir l’immobilité, les rassemblements potentiellement menaçants et pour limiter les opportunités de rencontres. Le mobilier devient dissuasif plutôt que contraignant et d’interdiction. L’architecte et urbaniste Michel Courajoud pensait, en 2006, que cet état de fait était « intermédiaire et provisoire » et disparaîtrait « lorsqu’on aura réussi à civiliser les voitures et les motos ou du moins à régler certaines contradictions d’usage » (Texier, 2006) :262. L’avenir ne lui a pas encore donné raison. On remarque toutefois que les règles de bonne conduite et de bonne mobilité revêtent l’impersonnalité de l’objet anonyme. Il est plus facilement accepté que la réprimande policière.

Le récent aménagement de la place Léon Blum, qui est au centre de notre parcours commenté, est une preuve de ce nouvel urbanisme qui tente de différencier et d’isoler les flux tout en limitant la vitesse des véhicules par la seule perception des espaces. En effet, deux voies

---

<sup>198</sup> Voir également *Le Parisien* du 30 décembre 2009, « Paris se hérissé de mobilier anti-SDF »

piétonnes y sont ouvertes aux véhicules qui ont l'obligation, annoncée par la signalisation, de toujours laisser la priorité aux passants et de rouler « au pas ». L'abondance de verdure, le sol pavé et plus clair que le macadam, la présence de bancs en bordure et bien sûr les différents panneaux, sont les indices que doivent percevoir et respecter les automobilistes et les passants. C'est ce que les urbanistes appellent « espace intelligent ». Les piétons se sentent en sécurité sans avoir conscience d'être dépendants de la moindre contrainte, même s'ils ne comprennent pas toujours les signes qui les protègent. C'est le cas de JCD qui, à cette entrée de la place justement, est perplexe : « *Je vois là un panneau (pointe de la main de l'autre côté de la rue), alors au-dessus c'est ce panneau bleu, je sais même pas ce qu'il veut dire (panneau de promenade piétonne représentant une femme et son enfant). Alors le sens interdit, ça c'est évident, « interdit sauf riverains », ça d'accord, le panneau « sauf livraisons ». Alors tu te dis c'est ce panneau-là après t'en as un autre qui te dit « circulation interdite » enfin c'est un peu ... J'ai eu mon permis je sais plus en quelle année et à mon avis il devait pas exister ce panneau bleu (rires) ».*

Mais l'ambiance, l'ensemble de l'aménagement ne laisse aucun doute. La perception s'est faite par le corps, l'intellect n'a rien eu à faire. Heureusement puisque, dans ce cas, précis, le piéton ne sait pas lire les signes présentés. La sécurité est ainsi omniprésente dans la ville, souvent latente et implicite. Tous ces aspects liés au mobilier urbain donnent envie de les relier, de proposer une cohérence à ces éléments souvent disparates, implantés par des services différents, parfois publics, parfois privés comme les devantures ou les entrées des immeubles et des garages. Il manque une concertation.

### **3.4.3 Vers un design urbain**

Un métier spécifique se dessine, derrière ces constats, pour répondre à toutes les exigences des usagers et des aménageurs : celui de designer urbain. Si l'expression *Urban Design* est courante dans les pays anglo-saxons ce n'est pas pour autant que le métier soit défini ou qu'une formation adéquate ait été mise en place, à notre connaissance. Le designer urbain serait celui qui participe à l'aménagement des espaces publics aux côtés des urbanistes et des paysagistes. Sa fonction serait spécifiquement celle de favoriser les usages au moyen de concepts nouveaux, adaptés à chaque situation, en prenant en compte les perceptions, les ambiances, la cohérence des lieux, leur *marchabilité* et leur approche sensible. Il concevrait des produits dans une vision holistique, en intégrant leurs dimensions d'usage, de fabrication, de coût et d'aspect. Il pourrait parfois faire appel aux arts décoratifs comme ce fut le cas à la

naissance du mobilier urbain avec la fontaine Wallace par exemple. On se souvient que les statues qui en ornent la partie centrale ont été modelées par un sculpteur. Plus récemment, les Radi designers ont conçu une fontaine « de l'an 2000 » installée sur le parvis de Notre-Dame à Paris, dont l'aspect décoratif prime sur la fonction. On a également mentionné les décors du tram de Montpellier conçus par Garouste et Bonetti appliqués à la structure existante du véhicule. Il ne s'agit pas de jugement de valeur mais de dimensions réflexives apportées au projet.

Plaçant l'utilisateur au centre de ses études et ne doutant jamais de la créativité nécessaire à de tels projets, le designer urbain proposerait des solutions réalistes et chaque fois nouvelles. Son champ d'application ne saurait être limité aux seuls objets. Au sein d'un projet global, il est important de considérer le mobilier comme complémentaire au cœur d'un environnement défini et non comme quelque chose à plaquer ou à ajouter à l'espace, en fin de travail, en fonction du reliquat du budget. De plus, la perception de la rue inclut les espaces architecturaux. Les lieux comme les boutiques, les façades, les entrées d'immeubles et de parkings doivent absolument être pris en compte et intégrés dans le dessin des projets (Ghorra-Gobin, sous presse). Il s'agit de travailler sur le « génie » d'un lieu, sa cohérence, sa *marchabilité*, sa fluidité, sa richesse perceptuelle afin que l'individuel, le particulier et le social se côtoient en bonne intelligence. Pour que ce métier ait réellement sa place dans la chaîne de conception, une formation et une sensibilisation des décideurs à la perception et à l'esthétique de l'ordinaire est importante. Confort, rencontre et échange, plaisir et même désir, mystère ou clarté ... autant de qualités qui peuvent appartenir à la ville à travers ses objets quotidiens sous l'enjeu du rapport entre fonctionnel et créatif.

Dans ce troisième chapitre, nous avons brossé un tableau synthétique du cadre que nous avons choisi pour étudier concrètement la perception des objets quotidiens. De l'objet à la rue, nous avons dressé le contexte du design et du mobilier urbain dans l'univers institutionnel de l'espace public avec les différents métiers concernés et les contraintes d'implantation et de sécurité. Pour clore ce chapitre nous avons ouvert une proposition, celle de définir le métier spécifique de designer urbain et de l'intégrer dans la chaîne de conception qui participe à la création ou à l'aménagement des villes et des sites urbains. Il est temps d'aborder les promenades et d'abord d'en expliquer la méthodologie dans la quatrième partie.

## **4 La méthodologie des promenades commentées**

Questionner la perception, c'est entrer concrètement et pragmatiquement dans les mécanismes et les expériences de celui qui regarde. Lors de la réflexion sur le sujet de notre recherche et de son ancrage dans un secteur d'activité adapté aux questionnements de l'étude, il apparaissait important d'identifier un thème qui permette des études auprès des utilisateurs. Le design s'attache aux objets courants et il était évident qu'il fallait conserver ce pragmatisme dans la thèse. Ainsi le champ du mobilier urbain et de la rue a rapidement trouvé un écho à cette exigence. Restait alors à cerner la méthode qui ouvrirait le mieux sur la perception et la situation qui avait été arrêtée.

Dans ce chapitre, il s'agit de méthode, méthode d'investigation et d'enquête pour saisir la perception « en train de se faire ». Nous revenons d'abord sur les différentes études et enquêtes couramment pratiquées par les designers. Nous expliquons comment la critique de ces méthodes a guidé nos recherches vers d'autres champs, et notamment vers ceux des urbanistes et des architectes qui pratiquent les promenades commentées. Nous en déterminons les avantages et les inconvénients et expliquons les raisons de l'emploi de l'oculomètre portable, pour enrichir les informations recueillies. Dans la deuxième partie de ce chapitre nous décrivons notre démarche, le parcours choisi, les profils des promeneurs retenus pour annoncer la partie suivante, celle des analyses.

### **4.1 La méthode**

Le lecteur, après s'être familiarisé avec les concepts et principes qui précèdent, et notamment ceux qui concernent la situation, comprendra aisément les raisons des promenades commentées que nous définissons plus bas : importance de la situation pour un sujet lors de son action courante ; souhait d'identifier des intrigues dans un instant *t*, dans la localisation personnelle et sociale de l'individu ; besoin que la perception soit active au cours de la marche.

L'idée est de reconnaître chez le piéton ordinaire, le passant de la rue parisienne, un double comportement : celui de sa conduite, de son allure, de ses façons de regarder selon les circonstances d'une part, et d'autre part, sa capacité à rapporter ce qu'il voit, ressent, comprend, pour procéder ensuite à une analyse. Il revient à la chercheuse de trouver le bon recul pour recevoir les paroles et les gestes observés et produire un commentaire pertinent.

### **4.1.1 Les raisons de mes choix**

Les études, enquêtes et investigations sont nombreuses. Chaque métier met au point les siennes pour en retenir des statistiques et des rapports qui permettront d'améliorer son score aux élections pour celui-ci, le produit à vendre le plus efficacement pour celui-là, ou encore le niveau de connaissances des élèves pour cette troisième. Fidèle au domaine du design qui est le centre de ce travail, nous avons tenté de déterminer les différentes études mises en place, soit par les designers soit par leurs clients.

#### **4.1.1.1 Rapide critique des méthodes existantes**

Parmi les pionniers des enquêtes sur les objets quotidiens nous avons trouvé Abraham Moles. Ce chercheur (Moles & Rohmer-Moles, 1976)<sup>199</sup> mena des études sur la perception qui conduisirent à une analyse de l'optimisation des formes vis-à-vis d'un récepteur particulier, possédant un bagage culturel donné. Dès les années 1970, il s'intéressa aux objets quotidiens et proposa des études pour évaluer la qualité perçue, en suivant la méthode des échelles sémantiques différentielles mise au point par Osgood à la fin des années 1950. Partant du principe que tout objet comporte un « message sémantique, exprimable en symboles déterminant des décisions » et « un message esthétique, déterminant des états intérieurs, intraduisibles » (Moles & Rohmer-Moles, 1976) :284, Moles demandait aux personnes interrogées d'attribuer une note aux objets qui étaient sous leurs yeux, en respectant une liste de qualificatifs qu'il déterminait pour chaque étude. Chacun pouvait interpréter le terme à sa manière et aucune nuance n'était bien sûr permise.

Valery Nosulenko continue, en Russie et en France, de questionner la qualité perçue (Nosulenko & Samoylenko, 2001) « basée sur la méthode d'analyse des verbalisations recueillies au cours de leur usage ». Il compare l'appréciation de l'individu aux « paramètres mesurés d'un objet ». Il obtient ainsi des échelles qu'il compare ensuite aux intentions des concepteurs et des designers. La verbalisation libre a immédiatement attiré notre attention car elle répondait au principal handicap identifié dans les travaux de Moles. Le fait que la personne interrogée manipule le produit sur lequel porte l'interrogation est un deuxième point primordial. Mais les travaux de Nosulenko portent uniquement sur l'utilisation technique d'objets, comme la vibration ressentie dans les voitures ou l'usage des appareils ménagers,

---

<sup>199</sup> Abraham Moles (1920-1992), docteur en physique et en philosophie enseigna à la Hochschule für Gestaltung à Ulm et a constitué une « Théorie des objets ». Il s'est également passionné par l'apparition de l'informatique et les musiques concrètes, lorsqu'il enseigna à l'Université de Strasbourg.



sans jamais prendre l'aspect en considération. D'autre part, il demande systématiquement aux personnes interrogées de comparer deux produits qui sont sous leurs yeux. Ne peut-on percevoir qu'en comparant ?

#### **4.1.1.1.1 Voir et comparer**

C'est lorsque le jugement doit entrer en compte qu'il peut être question de comparaison. Le chercheur que nous venons de citer a pour hypothèse de travail que l'utilisateur ne pourra émettre de jugement que s'il a devant lui deux produits et qu'il peut en évaluer les qualités et les défauts. Hume, dans son *Essai de définition des standards du goût* (Hume, 2000), énonce les critères indispensables à tout critique qui désire statuer sur la qualité d'une œuvre d'art. Il énumère : « Un sens fort uni à un sentiment délicat, amélioré par la pratique, rendu parfait par la comparaison, et clarifié de tout préjugé ». Insistant sur l'importance de la comparaison, il l'explique par la nécessité d'avoir « un esprit d'envergure » et d'appréhender « toutes les parties » pour « percevoir la cohérence et l'uniformité du tout » (id. :139-141). Cette proposition ne paraît pas désuète et pourrait tout à fait s'appliquer à la perception de tout objet, même le plus quotidien, afin d'en saisir les qualités visuelles et pratiques. La démarche de nombreux acheteurs va dans ce sens. Ils s'appuient souvent sur des magazines qui proposent des tableaux d'évaluation dont les nombreuses colonnes notent l'aspect visuel, les performances diverses, la qualité des composants, la résistance aux efforts, parmi d'autres. Nous comparons quotidiennement des situations, des objets, des scènes visuelles. Pour cela, nous avons deux possibilités : soit les deux propositions sont sous nos yeux et nous les évaluons, dans un aller et retour de l'un à l'autre. Nous procédons analytiquement ou synthétiquement, en jugeant de la globalité ou de chacune des parties, de chacun des détails. Il peut également arriver que la comparaison se fasse mentalement, à partir d'un élément présent et de l'autre qui est rappelé à la mémoire. Ce procédé est le plus lourd cognitivement, et le moins exact. Très souvent la mémoire rapportera des souvenirs liés aux émotions, aux sensations les plus importantes, et nombreux seront les détails laissés de côté. Nous observerons plusieurs promeneurs, dans le chapitre suivant, comparant et évaluant des objets les uns par rapport aux autres.

Ce que nous réfutons ici dans la démarche de Nosulenko, c'est le côté indispensable de cette comparaison. L'acheteur, le piéton, la femme - tous ordinaires - se trouvent fréquemment dans des situations quotidiennes où la comparaison n'est pas possible ou n'est pas opportune, ne se présente pas, est trop coûteuse en termes d'attention et de réflexion, pour qu'on accorde

le temps d'y prendre garde. Si les méthodes d'investigation pour tester le goût et les réactions du public sont trop éloignées des circonstances dans lesquelles ces objets peuvent être utilisés, les résultats obtenus seront faussés car ils feront ressortir des qualités ou des défauts que personne ne serait en mesure d'évaluer de cette façon.

#### **4.1.2 Les méthodes d'enquêtes actuelles**

Il fallait continuer l'investigation et pousser vers des études qui permettent de comprendre l'importance de la mode, de la culture, de l'âge dans les choix des sujets. C'est ce que fait Pieter Desmet (Desmet, Hekkert & Hillen, 2003; Desmet, 2002) qui travaille depuis 2002 sur les relations entre design et émotions. Il a déterminé que, pour qu'une émotion se produise, trois paramètres sont nécessaires : une perception appréciative, une curiosité ou un besoin, et un stimulus (le produit). Nous sommes quotidiennement confrontés aux émotions d'autrui et donc nous savons les identifier visuellement sur le visage ou par le langage du corps d'un interlocuteur. « Dans certains cas, l'expression du visage est un mode d'expression plus efficace que l'expression verbale » affirme l'auteur. Il a alors conçu un outil visuel original : ce sont des dessins animés et sonorisés, d'une seconde chacun, qui utilisent les expressions du visage, des mains et du corps pour représenter chacune des quatorze émotions retenues. Cette méthode est simple et intuitive. Elle permet à la personne interrogée d'identifier mentalement si, pour le produit qui lui est présenté, elle ressent tout à fait, un peu, ou pas du tout l'émotion représentée par le très court film. Chaque dessin animé est facilement compréhensible par des utilisateurs de différents pays que ce soit les Pays-Bas, les Etats-Unis, le Japon ou la Finlande. Ce test, que Desmet a appelé *PrEmo* pour « Product Emotion », a l'énorme avantage de permettre à l'utilisateur d'identifier directement les émotions qu'il ressent, et ce, au-delà des différences culturelles et des expressions verbales. Cependant les tests sont faits en laboratoire, à partir de la photographie des objets et non des objets réels. Même si la reproduction sur écran peut être aujourd'hui de très grande qualité, les jeux de lumière, la texture, les masses et toutes les nuances qui caractérisent un produit dans son volume n'apparaissent pas sur une image. Les rapports au corps et à l'usage sont également occultés. C'est un réel handicap pour le designer dont le travail porte justement sur tous ces aspects du produit et non seulement sur la forme générale<sup>200</sup>. D'autre part, Desmet a volontairement isolé

---

<sup>200</sup> Nous nous sommes pliée à une étude sur la traversée de rue pour l'INRETS au laboratoire des Ponts et Chaussée à Paris, ce 15 février 2010. Dans un laboratoire du sous-sol, nous étions face à 5 très grands écrans qui simulaient une rue à traverser. Nous devions nous tenir au bord du trottoir simulé, face à une pâtisserie, et décider de traverser ou non, en fonction de la circulation. Nous avons remarqué notre gêne physique dans cette

les émotions esthétiques qu'il définit comme « des émotions provoquées par une stimulation de nos sens par des choses comme des œuvres d'art ou des paysages naturels ». Plus récemment (Desmet & Hekkert, 2007), il différencie l'expérience « esthétique » de deux autres expériences liées au produit qu'il nomme « émotionnelles » et « signifiantes ». Il définit l'expérience esthétique comme « la capacité du produit à charmer une ou plusieurs de nos modalités sensorielles ». Pour Desmet, esthétique et beauté sont synonymes, mais il sépare l'expérience esthétique et l'expérience émotionnelle pourtant très proches comme on l'a vu. Si je ressens une émotion affective devant un produit, à la vue de ses formes rondes et de couleurs plaisantes qui me rappellent mon enfance, est-ce une expérience émotionnelle, une expérience esthétique, ou encore une émotion esthétique ? Nous avons déjà répondu<sup>201</sup> que l'une et l'autre expérience se rejoignent et que les trois types d'émotions définies par Livet sont plus utilisables que les trois expériences définies par Desmet et Hekkert.

Les designers, à des fins d'ergonomie, utilisent beaucoup l'observation in situ et filment ou photographient les différents gestes, postures et prises en main lors de l'utilisation d'outils ou autres produits qu'ils conçoivent. Ils interrogent aussi parfois les utilisateurs, mais aucune méthode globale intégrant les films, l'observation et les enquêtes conjointement n'a été mise au point, à notre connaissance. Si l'on peut retenir certains aspects de ces méthodes d'investigation, aucune n'est applicable de manière globale aux questions que nous posons ici. Il fallait chercher ailleurs et rencontrer les travaux des équipes du Cresson à Grenoble<sup>202</sup>.

#### **4.1.2.1 De la situation à l'expérience située, principes méthodologiques**

La perception est une expérience, nous l'avons déjà définie ainsi. Cette expérience apparaît comme un « *tout contextuel* », situé dans un environnement. Dès lors, pour capter cette expérience en situation, il faut un regard pragmatique sur les faits, et une perspective globale ou holistique à l'égard des intrigues que nous avons délimitées. Envisager la perception sous l'angle de l'expérience, c'est véritablement mener l'enquête depuis l'expérience en tant que tout constitué, et non à partir de l'individu ou de l'action d'un côté, des structures physiques

---

situation fictive : le bruit réel des automobiles étaient partiellement occulté, le bord du trottoir absent, le passage clouté si protecteur visuellement manquait aussi. S'il n'était pas question d'objet (et d'ailleurs aucun mobilier urbain n'avait été reproduit sur ces images), la situation paraissait, par ces petits détails, assez éloignée de la réalité pour fausser ou modifier nos réactions. Nous avons bien sûr exprimé ces remarques à la chercheuse.

<sup>201</sup> Voir 2.4.

<sup>202</sup> Dans le paragraphe sur l'ambiance, voir 1.5.2.4., nous avons déjà mentionné son fondateur, Jean-François Augoyard.

de l'autre. Ce choix conditionne la description des faits perçus (Pecqueux, 2005) et, en conséquence leur analyse.

Le piéton qui traverse l'espace urbain, s'il peut choisir ses parcours en fonction des objets, des lieux et des ambiances rencontrés ou escomptés, n'est jamais acteur quant aux choix des formes, des couleurs, des fonctions, des agencements qui le composent. D'autre part, dans cet espace, tout est en mouvement comme nous l'avons déjà noté : on voit pendant la marche alors que l'expérience perceptive peut être interrompue ou happée à tout instant par un objet ou un événement. À ces situations s'ajoutent les strates de l'histoire des formes, des usages et des rapports sociaux. Et bien sûr la personnalité propre du marcheur, son état du moment, sa culture et toutes les idiosyncrasies. Il fallait plonger dans cette matière sensible de manière pluridisciplinaire et prendre en compte que le regard s'actualise à chaque instant, dans la situation vécue. Nous avons opté pour une méthode « existentiellement active et socialement interactive » (Augoyard in Thibaud, 2002) capable de saisir la manière dont ces situations sont perçues : nous venons de définir les « *promenades commentées* ».

#### **4.1.3 La méthode des promenades commentées**

Cette méthode est utilisée par les urbanistes et les spécialistes de l'ambiance urbaine. Elle permet une parole libre et « située » dans l'environnement familier au moment où il est traversé et vécu : le temps de la marche. L'objet n'est pas isolé du contexte et de l'ambiance dans lesquels il est quotidiennement perçu. Une grande diversité se manifeste, une subtilité presque, dans l'ouverture sensible au monde, si on aide le promeneur à libérer sa parole subjective.

La méthode a été inventée pour assurer le « recueil et l'analyse de la perception de l'architecture et du construit » (Augoyard, 2003) :t1,17. Le « parcours commenté » consiste à recueillir les commentaires de passants sur un itinéraire repéré et pré-analysé. Après avoir donné une description précise de la méthode et de sa mise en place, nous expliquons comment nous l'avons adapté à notre problématique.

##### **4.1.3.1 Les étapes de la mise en place**

La première étape est l'identification du site d'observation - ou parcours - et son relevé. Ce choix se fera en suivant les principaux objectifs à atteindre. Dans le cas de notre étude, il s'agissait de varier les différents mobiliers urbains et les ambiances dans lesquelles ces éléments seraient perçus. Le relevé doit être minutieux car il sera utile au moment du

décryptage. Il est important de pouvoir rapporter la parole à l'objet dont il est question dans le discours et de situer avec précision les indices recueillis.

Il s'agit ensuite de déterminer les consignes qui devront être transmises au sujet en suivant précisément, là encore, les buts à atteindre par l'étude : en quels termes la promenade sera présentée aux sujets ? Souhaite-t-on des relances particulières ? Veut-on comparer des points de vue sur des sites particuliers ?

Le parcours est alors effectué par le promeneur en compagnie de l'enquêteur - dans notre cas, la chercheuse. Celui-ci intervient le moins possible, il se limite au rôle « d'auditeur bienveillant ». Il peut relancer la parole en cas de difficulté ou d'hésitation de la part du marcheur observateur. L'enquêteur note également les gestes, positions, directions du regard sur un carnet, en indiquant le temps écoulé pour procéder aux croisements avec les discours. Il prend éventuellement des photos pour fixer les scènes typiques ou les modifications notoires sur le parcours, comme un SDF qui a investi un abri de taxi ou telle affiche qui a été collée récemment et que le promeneur commente, dans le cas de notre étude.

Les commentaires sont enregistrés intégralement à l'aide d'un magnétophone<sup>203</sup> porté par le promeneur et sur lequel aucune intervention n'est nécessaire. La parole ainsi recueillie est ensuite transcrite par l'enquêteur, dans les jours qui suivent et le plus rapidement possible, pour que la mémoire puisse répondre aux manques éventuels de l'enregistrement. Le rapport doit être aussi fidèle que possible, bien évidemment. La transcription est intégrale, elle comprend les hésitations, les ruptures grammaticales, le langage oral et ses familiarités, les répétitions, les euh, les pauses [...] et les pauses plus longues [... ...]. Les gestes et postures, observés et notés séparément, sont intégrés dans le cours de la parole<sup>204</sup> sur la transcription. Toutefois, au cours de nos analyses, lors des citations que nous faisons des commentaires, nous avons fait le choix d'alléger<sup>205</sup> le texte pour une lecture plus fluide et agréable. Nous avons supprimé les répétitions, les « euh » et autres bégaiements non significatifs.

Il est important de noter et d'insister sur le fait que l'objectif de ces enquêtes est de discerner la nature et la qualité de la perception, d'identifier les détails qui lui font obstacle ou qui la facilitent, les sources de plaisir ; de remarquer les appréciations et les refus, la manière dont peuvent naître des évaluations ou disparaître des choses vues. Il n'est jamais question

---

<sup>203</sup> Nous avons utilisé un *iPod Classic* glissé dans un petit sac et passé autour du cou du promeneur.

<sup>204</sup> On trouvera en annexe les transcriptions des 14 promenades réalisées. En introduction de chacune, un tableau qui résume les spécificités du promeneur et de la promenade.

<sup>205</sup> Nous suivons en cela les conseils oraux de Stéphane Tonnelat, chargé de recherche au CNRS- CRH- LOUEST, lors du colloque de Cerisy « Lieux et liens », juin 2009

d'établir des règles ou des lois à partir des faits relevés. Encore moins de tenter de démontrer ou de calculer des statistiques. On ne dénombre pas quantitativement, on tente de saisir *qualitativement*.

#### **4.1.3.2 L'adaptation aux besoins spécifiques**

La méthode que les urbanistes et les chercheurs du laboratoire du Cresson ont mise en place s'applique aux ambiances. Ils ont cherché à multiplier à la fois les diversités de circonstances (climat, horaire ...), et les variétés de cheminement, en même temps que les différences de points de vue. Dans cet objectif, ils proposent au promeneur de choisir son itinéraire pour rejoindre les deux mêmes points.

Si nous avons retenu l'importance de varier les points de vue à travers l'âge, le sexe, les origines socioculturelles et les intérêts des promeneurs, nous avons, au contraire, privilégié un seul et même cheminement et tenté de faire les promenades à peu près aux mêmes horaires et aux mêmes saisons. Dans la mesure où nous travaillons sur la perception du mobilier urbain, il s'est avéré important de comparer les points de vue sur les mêmes mobiliers. Nous souhaitons également avoir une grande diversité d'objets à percevoir. D'autre part, nous avons vite compris que le mobilier urbain n'est pas un axe de perception habituel pour les habitants de Paris. Il semble que très rares sont ceux qui auraient su choisir leur itinéraire pour contempler telle ou telle pièce meublant les rues de la capitale. Nous nous sommes ainsi attribué l'identification du parcours, ne laissant pas ce choix au promeneur.

De plus, de grandes différences peuvent surgir en l'absence de feuilles aux arbres ou dans la froideur vécue de l'hiver. Les onze premières promenades ont eu lieu à la fin de l'été et à l'automne 2008. Nous avons ensuite guetté l'apparition des premières feuilles aux arbres au printemps 2009, pour programmer les trois dernières promenades avec oculomètre. Toutes les enquêtes ont donc eu lieu soit au printemps soit à l'automne et le temps qu'il faisait a toujours été scrupuleusement noté : ensoleillé, temps gris ... Aucune étude n'a été faite les jours de pluie, là encore pour éviter de trop grandes dissimilitudes. Nous avons ainsi récolté des commentaires comparables au moment de l'analyse.

#### **4.1.3.3 L'expression de l'expérience**

*« Le regard s'en tient difficilement à la pure constatation des apparences. Il est dans sa nature même de réclamer davantage. À la vérité, cette impatience habite tous les sens. ... Le regard veut devenir parole, il consent à perdre*

*la faculté de percevoir immédiatement, pour acquérir le don de fixer plus durablement ce qui le fuit. En revanche, la parole cherche souvent à s'effacer pour laisser la voie libre à une pure vision, à une intuition parfaitement oublieuse du bruit des mots. » Jean Starobinski, 1961<sup>206</sup>*

L'expression des promeneurs était enregistrée en temps réel, sur le site même de la promenade et à son rythme. Que signifie récolter la parole libre du promeneur ? Il s'agit d'étudier le moi acteur et actif, agissant, et non le moi qui se regarde regardant. Nous ne cherchons pas à comprendre la méta-perception de celui qui s'observe, mais bien la perception directe du spectateur. Si le promeneur est observé, il l'est de manière désintéressée par la chercheuse. Par désintéressée, nous signifions que nous ne souhaitons pas orienter la perception de l'autre ni l'utiliser à des fins mercantiles. Il s'agit simplement de comprendre, en restant le plus près possible de la réalité pour une analyse qui se veut objectivante.

On sait que la perception se fait par tous les sens, y compris par la proprioception. Voir c'est d'abord utiliser le sens de la vue et aussi « avoir une image » et se représenter. Mais voir, ce peut être également exercer la faculté de générer des descriptions, des verbalisations et des symbolisations des expériences visuelles. À ce niveau, on parle de la capacité de donner une signification à ce qui est vu : « La langue gante l'objet et le juge, et c'est elle qui en fin de compte décide de son existence et de son droit (ce qui le transforme en matière de droit) » (van Lier, 1969) :95. Cette signification variera grandement d'un sujet à l'autre selon son environnement social, son éducation, son intérêt personnel. C'est ce troisième sens qui soutient les promenades commentées.

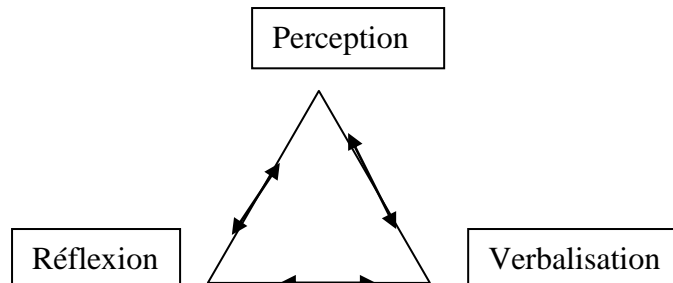
La capacité à verbaliser signifie d'abord pouvoir « isoler ou distinguer » ce que nous nommons, et « pouvoir dire ce que c'est » (Sharrock & Coulter, 2002) :256. Nous savons bien qu'une faculté ne peut en suppléer une autre : voir un orchestre n'est pas synonyme de l'entendre jouer une symphonie. Ainsi l'expression parlée n'est pas une traduction « mot à mot » de ce qui est perçu. Il s'agit d'une translation, l'expression se fait par un moyen différent et elle devient une expérience en soi.

Parler de ce que l'on voit, c'est donner du sens à la perception en train de se faire ou qui vient de se produire. Exprimer peut amplifier la perception, la renforcer, la conduire d'une pré-conscience à la conscience du promeneur. Une réflexion peut alors se forger qui engendrera

---

<sup>206</sup> Starobinski, Jean : « L'œil vivant », Paris, Gallimard, 1961 – 1999. : 12.

un nouveau regard et une nouvelle verbalisation, dans un triangle qui relie les trois états et les nourrit. La parole, la pensée et le regard s'enrichissent mutuellement et tour à tour.



Exprimer, ce peut être classer et dénombrer. La catégorisation est « la conduite adaptative fondamentale par laquelle nous découpons le monde réel physique et social. Sa fonction cognitive est la création de catégories (d'objets, d'individus etc.) nécessaires à la transition du continu au discret [...] Catégoriser c'est constituer des classes d'équivalence, c'est être capable d'extraire des invariants tout en négligeant des caractéristiques non pertinentes » (Rossi, 2006). Il est intéressant de noter que les catégorisations seraient antérieures au langage. Elles sont à l'origine de la formation des concepts : extraire les invariants, négliger les différences pour regrouper les objets qui présentent des similitudes sont des activités cognitives qui participent à la construction du sens. Cette notion de catégorisation fait écho à la notion d'invariance dont nous avons parlé lors de la vision physiologique, dans la première partie de cette étude.<sup>207</sup> Nous avons vu que certains neurones s'activent à la vue de certains types d'objets à l'exclusion de tout autre : une maison, un outil, un animal. Que ce phénomène se produise avant l'apprentissage du langage montre son importance dans le développement humain. À titre d'exemple, l'enfant qui voit un œuf entier pour la première fois l'appellera pomme de terre, car il a l'habitude de voir ce légume pelé, alors qu'il connaît les œufs une fois cassés ou cuits dans son assiette (d'après James, 1892-2003 :291). Dans quelle catégorie placerait-on un mobilier aux formes et fonctions inédites qui serait perçu pour la toute première fois dans la rue ?

Il faut admettre qu'il n'est pas habituel de disserter sur un environnement familier. Le quotidien, dans ce qu'il présente de banal, ne mérite habituellement pas qu'on s'y arrête, et

---

<sup>207</sup> Voir 1.2.1.4.



encore moins qu'on en parle. La préoccupation de notre recherche pour la rédaction d'une thèse est inhabituelle et par là surprenante. La chercheuse invite le promeneur à forcer son regard, en même temps qu'à exprimer sa pensée : c'est une demande peu familière, inattendue même, à laquelle le sujet accepte de se prêter par amabilité ou curiosité. Il faudra qu'il soit en confiance pour dialoguer en toute détente. Il est important de se rappeler en effet que le sujet, dans le cadre des promenades commentées, est accompagné. Son expression s'adresse à l'accompagnateur. Ils et elles dialoguent, échangent des idées, des expériences, des perceptions avec l'autre, la chercheuse, qui fait, elle aussi, des expériences similaires à ce même moment puisqu'elle se trouve à leurs côtés, dans la même situation.

L'expression orale n'est pas pareillement aisée pour tous. Énoncer clairement s'apprend et demande un entraînement. Certains sont plus aptes que d'autres à exprimer des idées abstraites ou à rapporter des sensations, des sentiments. Nous ne cherchons pas à établir des statistiques et ce handicap, s'il doit être pris en compte pour temporiser ce qui est raconté, n'a pas de conséquence sur les résultats de l'enquête en elle-même.

Certaines personnes peuvent s'appuyer sur des gestes pour décrire des lignes ou évoquer des mouvements, pour indiquer un lieu, pointer un objet ou une scène, pour mimer une situation. L'accompagnateur prend alors des notes et nous verrons comment l'oculomètre renseigne également et utilement sur ces faits.

D'autre part, chaque promeneur a sa manière de voir et d'exprimer sa perception. Certains sont plus sensibles aux faits visuels ou esthétiques comme DB qui est artiste graveur, ou JCD qui se réjouit tant des couleurs du tram de Montpellier. La parole sera ainsi plus fournie, plus visuelle alors qu'un autre sera plus réflexif et exprimera des idées, sans même voir les objets qui sont sous ses yeux. Chacun a une approche sensible différente et l'exprime à sa manière.

Enfin, l'expression exige le recul temporel. La parole, aussi instantanée soit-elle, succède au regard pour cette enquête-ci, puisqu'il est demandé au promeneur de rapporter ce qu'il voit. L'expression se déroule dans le temps qui est, dans le cadre de notre travail, un temps social, celui de l'échange avec la chercheuse. Ce temps-là s'oppose au temps individuel et intime du regard et de la réflexion. C'est là aussi l'importance de respecter la situation de la parole recueillie. La situation de la parole, c'est sa place dans la phrase. Il est bon de toujours ainsi revenir aux manières et aux raisons pour lesquelles tel mot a été choisi plutôt que tel autre. C'est aussi la situation dans la perception. Telle phrase a été émise devant tel objet, dans le contexte de telle portion de rue, au milieu du bruit de la circulation ou dans le calme environnant.

Certains auteurs insistent sur la spécificité de cette expression dans la rue : « On pourrait d'ailleurs signaler que la capacité à percevoir certaines choses dans certaines circonstances peut nécessiter aussi l'acquisition de *techniques* » (Sharrock & Coulter, 2002). Faut-il acquérir un vocabulaire spécifique à la rue et au mobilier urbain pour se plier à la tâche proposée à « nos » promeneurs ? Nombreux sont ceux qui ont pointé du doigt un objet et discouru à son sujet sans pouvoir le nommer. Le potelet est un mobilier que l'on sait rarement nommer mais qui, sans nom ni prénom, sans identité donc, arrive à déchaîner de nombreuses critiques et boutades. Nous le verrons avec plus de précision, un peu plus bas, dans les chapitres qui suivent.

On peut dire que le piéton parisien est un expert car il a appris à circuler sans voir, à contourner les embûches sans se plaindre, à jeter son œil le temps de quelques millisecondes exactement, sur le signe qui lui garantit une traversée de rue sécurisée sans avoir à prononcer un seul mot. Et pourtant, quand il est sollicité, il a beaucoup à dire !

Mais tout ne peut être dit. Certaines sensations sont intraduisibles. On ressent, sans aucun doute, mais comment dire avec des mots ce qui n'en a pas ? D'autre part, le sujet n'a pas envie de tout dire. L'incommunicable se réserve sa part d'intime que le piéton garde pour soi. Cette parole-là ne devient jamais publique. Ou alors untel n'ose pas, il pense que c'est hors de propos, que « c'est idiot », qu'il va paraître niais. Troisièmement, le sujet opère un choix. On sait qu'il sélectionne le point où il pose son regard dans un vaste champ visuel. De la même manière, il choisit ce qu'il est capable de dire, ce qu'il a le temps d'exprimer dans le flot de toutes les idées qui le traversent ; et ce qui est pertinent dans la situation présente. S'il ne parle pas d'un mobilier par exemple, cela ne veut pas forcément dire qu'il ne l'a pas remarqué. Il n'a pas jugé utile d'en parler à ce moment-là, et souvent, il mentionnera qu'il l'avait remarqué plus tôt, mais tout à coup, à ce moment-ci, il devient opportun de le mentionner.

C'est là que l'oculomètre est d'une grande utilité.

#### **4.1.4 L'oculomètre**

Au cours des onze premières promenades commentées, l'accompagnatrice a noté autant que possible sur un carnet de manière manuscrite, ou à haute voix sur l'enregistreur, les gestes, les mouvements corporels et les directions du regard, les situations et les rencontres. Lorsque nous avons entendu parler de l'oculomètre et que nous avons découvert que des oculomètres

portables<sup>208</sup> avaient été mis au point, la technique est immédiatement apparue comme complémentaire de notre travail.

Le laboratoire LUTIN du CNRS, qui est installé dans le bâtiment de la Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette à Paris, a mis à notre disposition un appareil et un technicien pendant une journée, dans le cadre d'une convention établie entre les deux laboratoires<sup>209</sup>. Nous avons ainsi pu réaliser trois promenades supplémentaires. Mais qu'est-ce qu'un oculomètre ?

Au début de ce travail, nous avons expliqué que l'œil bouge sans cesse dans le globe oculaire par saccades<sup>210</sup> : la fovéa de chaque rétine change de position afin que l'image de l'objet qui intéresse l'observateur dans l'instant présent arrive sur le point de la rétine avec l'acuité maximale, là où les photorécepteurs – les cônes – sont les plus nombreux. On sait que 3 à 4 saccades sont produites chaque seconde et que l'œil n'est au repos que lors des 200 à 300 millisecondes pendant lesquelles 30 000 photorécepteurs environ, rassemblés dans la fovéa, permettent une vision colorée de haute qualité (Richardson & Spivey, 2004).

Dès 1935, Buswell fit des expériences pour étudier les mouvements de l'œil. Il mit en évidence la relation entre les mouvements des yeux et l'attention visuelle, en affirmant que « les mouvements inconscients des yeux sont des ajustements aux besoins attentionnels pendant une expérience visuelle »<sup>211</sup>. Par leur lien étroit avec les mécanismes attentionnels, les mouvements oculaires peuvent donner des informations intéressantes sur les processus cognitifs tels que la mémoire, les représentations mentales et la prise de décision. Dans la mesure où ces mouvements oculaires sont plus ou moins volontaires, les neuroscientifiques et les psychiatres<sup>212</sup>, tout autant que les designers, les ergonomes et les spécialistes du marketing, s'y sont très tôt intéressés. Les premières études de Javal en 1879 utilisaient un miroir pour les observer. Mais on a longtemps manqué de précision avec ces outils, et l'introspection, donc la mémoire du sujet, restait indispensable même si elle est peu fiable.

Ce sont les technologies de l'image numérique et du traitement de l'image, dans le courant des années 1970, qui permirent d'observer non pas le mouvement de l'œil par rapport à celui

---

<sup>208</sup> C'est Mark Wexler chercheur au Laboratoire de Psychologie de la Perception, LPP Université Paris V/CNRS qui nous a orientée vers cette technique et le laboratoire LUTIN du CNRS. Nous le remercions vivement.

<sup>209</sup> Cette convention figure en annexe. Charles Tijus, directeur du laboratoire proposa ce prêt en toute générosité. Ivan Bigorgne fut un technicien avisé et efficace. Jean-Marie Schaeffer, directeur du CRAL dégagea les 500 euros nécessaires au financement du technicien et Jamila Meliani assura le suivi administratif pour le CRAL. Je remercie ici vivement chacun d'entre eux.

<sup>210</sup> Voir 1.1.2.

<sup>211</sup> in Buswell, 1935. *How People Look at Pictures*, University of Chicago Press, :9 cité par (Henderson, 2003)

<sup>212</sup> Les Neuroscientifiques ont pu ainsi analyser les processus de la lecture (Dehaene, 2007) et les psychiatres approfondir l'étude de la schizophrénie par exemple – voir (Richardson & Spivey, 2004).

de la tête, mais bien l'endroit précis où l'œil se portait, « *le point du regard* » selon l'expression internationale qui conserve notre langue (Richardson & Spivey, 2004). Les premiers appareils de « *eye tracking* » exigeaient encore l'immobilité de la tête<sup>213</sup>. C'est en 1994 qu'en apparurent de nouveaux, qui purent surimposer le *point-du-regard* sur l'image de la scène perçue par le sujet en mouvement et filmée simultanément. La tête n'était plus immobilisée. La possibilité pour un oculomètre portable était ouverte. Il suffisait de résoudre quelques problèmes de réglages de la prise de position de l'œil et des traitements informatiques, ce qui fut fait au milieu des années 2000.

L'oculomètre permet de déterminer la localisation du regard, son centre d'intérêt et d'attention dans une scène visuelle. C'est la saillance dans un processus ascendant, comme nous l'avons expliqué plus haut<sup>214</sup>. On peut également, à l'aide de cet appareil, déterminer l'importance de la mémoire et des intentions, en étudiant les directions des regards dans un processus descendant.

L'utilisation de l'appareil s'applique aujourd'hui à des domaines aussi variés que le sport, la sécurité automobile et le marketing. On s'en sert même pour remplacer des membres défaillants dans le cadre de l'handicap. Il est couramment utilisé dans les domaines du design et en ergonomie pour étudier le parcours du regard sur des sites Internet afin de discerner l'adéquation du design graphique de la page web, ou face à des vitrines pour déterminer les détails que l'œil perçoit en saillance ; ou encore dans des supermarchés pour comprendre comment l'œil du client parcourt un rayon et ses emballages pour identifier les informations sur le produit qui lui convient et qu'il achètera. On s'en sert enfin pour comprendre où le regard se porte dans l'utilisation d'outils et de machines complexes. Dans ces expériences, on crée souvent un lieu spécifique à l'étude, sous forme de laboratoire.

Nous avons utilisé cet appareil dans un environnement vivant et animé sous une lumière naturelle et changeante par définition. L'objectif de notre étude est holistique et situé, plus vaste, et plus vague aussi, que les études menées habituellement avec ce type d'appareil.

Concrètement, le promeneur porte un casque<sup>215</sup> placé sur la tête. Sur ce casque est fixé un oculomètre dont les paramètres doivent être soigneusement réglés, sous un éclairage identique à celui qui sera pratiqué pendant la promenade. C'est spécifiquement la position du miroir qui capte la pupille qui doit être très précisément placée. Le technicien du LUTIN procéda à

---

<sup>213</sup> Comme le « dual Purkinje image eye tracker ».

<sup>214</sup> Voir 1.2.3.6.

<sup>215</sup> C'est un simple casque de cycliste qui a été adapté par le laboratoire LUTIN. Pour la petite histoire, un jeune homme a refusé de se plier à notre étude pour la seule raison qu'il ne supporte pas les casques.

l'installation sur la tête du promeneur et aux tests préalables qui ont eu lieu dans la cour de notre immeuble. C'était l'adresse du rendez-vous qui avait été donné aux sujets. Le promeneur « embarque » également sur son dos le petit ordinateur qui enregistre le film, fixé dans un sac adapté. Le logiciel est programmé pour positionner en temps réel le regard sur le film. Il calcule ensuite les fréquences et fournit des fichiers *excel* pour des statistiques dont nous ne nous servons pas ici. Nous avons limité l'utilisation de l'oculomètre à l'étude du regard, de la gestuelle et du port du corps.

L'enregistrement sonore de ce matériel oculométrique est de mauvaise qualité. Il nous a fallu caler le démarrage des deux appareils - l'oculomètre et l'iPod - par un claquage manuel de départ. Toutefois, le son du premier, s'il n'est pas de qualité à être transcrit, est suffisant pour garantir l'exactitude du croisement de la parole et de l'image. Nous avons pu identifier aisément le discours des marcheurs. Nous avons observé avec attention l'endroit où ils plaçaient leur regard trois fois par seconde. Les enseignements sont très riches, comme la rapidité avec laquelle chacun « jette » son œil exactement sur le « petit bonhomme vert » des feux de signalisation, et du premier coup, sans hésitation et sans le rater. C'est étonnant et rassurant à la fois. On lira dans la partie suivante les observations notoires et les conclusions que nous proposons d'en tirer.

Parfois toutefois, l'appareil n'est pas fidèle et il ne capte plus l'emplacement de l'œil. Pendant plusieurs minutes, nous en perdons la trace. Cela peut être dû au soleil trop puissant ou à d'autres causes que le technicien n'a pas pu identifier. D'autre part, l'une des trois promeneuses, LB, a demandé à changer de trottoir lors de la descente de la rue de la Roquette car le soleil, à cette heure de l'après-midi, la gênait beaucoup se reflétant dans le miroir de l'oculomètre. Le point de vue fut donc un peu différent pendant quelques dizaines de mètres. Les films restitués restent très riches en informations et nous avons pu en exploiter les données sans problème.

Nous parlions plus haut de dialogue et d'échange entre le promeneur et son accompagnateur. La lecture du film oculométrique apporte une information très claire sur ce point : le regard de chacun des promeneurs revient systématiquement vers la chercheuse à qui il ou elle parle. Son expression orale et physique est dirigée socialement et humainement. Il ne s'agit pas d'un monologue, mais bien d'une conversation au cours de laquelle on cherche un acquiescement, on s'assure que l'on a été bien entendu et compris. Et il faut le prendre comme tel, avec la légèreté de l'humour et aussi le poids de la vérité dans l'instant qui veut être entendu - le regard vers moi tente de valider ce fait. Et précisément, je suis très intéressée, j'écoute avec

attention et je croise le regard du promeneur pour confirmer mon intérêt et ainsi encourager la parole, tout en essayant de ne pas l'orienter. Ce qui place la chercheuse dans une situation ambiguë.

#### 4.1.5 La place de la chercheuse

Recueillir une parole libre et spontanée est chose délicate. Nous savons que la situation même de l'enquête est artificielle. Marcher avec un iPod autour du cou ou qui plus est, avec un casque et un oculomètre, sur un parcours imposé avec une personne, même familière, à ses côtés, induit une attitude réflexive. Le marcheur cherchera à donner la bonne réponse ou à plaire à son interlocuteur. Il tentera de réfléchir plus que de normal. Malgré les efforts pour mettre tous les promeneurs autant en confiance que possible, cette éventualité demeure et fait partie des imperfections de la méthode. Le promeneur, malgré tout, pourra jouer un rôle, tel un acteur ou, au contraire, insister sur ses idées préconçues pour que la chercheuse, qui n'a pourtant aucun pouvoir de ce genre, transmette « à qui de droit » toutes les solutions qu'il envisage et imagine.

Il a fallu prévenir ces biais autant que possible lors de la prise de rendez-vous et au cours de la présentation des « règles du jeu ». Aucun des promeneurs ne connaissait le sujet de l'étude, bien évidemment. Et la définition du mobilier urbain n'était déterminée qu'au début de la marche par le promeneur lui-même. D'autre part, le parcours était suffisamment long pour que la personne oublie peu à peu le micro (et le casque pour les trois qui portèrent l'oculomètre). Chacun avait le temps d'entrer dans la promenade et l'expression orale de manière naturelle. Toutefois, nous prenons en compte cet aspect un peu artificiel et forcé dans nos conclusions. Il n'en reste pas moins que les promeneurs se sont exprimés avec aisance et ont fourni ainsi un corpus très riche et varié.

Pourtant le sujet de l'étude est apparu surprenant ou presque incongru à certains. Le mobilier urbain n'est pas un sujet de conversation, ni même une question qu'on se pose. On l'utilise, on le subit, mais on le regarde rarement. Comme l'exprime CA : « *C'est marrant parce qu'en règle générale, je regarde pas trop le mobilier urbain justement. Je regarde plutôt les gens, les boutiques ...* ». EG s'aperçoit : « *on les utilise chaque jour et on pense pas. Mais si ça n'était pas là, comment ferait-on ? [...] C'est vrai qu'après je vais faire plus attention à toutes les choses qui nous entourent* ». Le regard est donc un peu forcé, tout comme la parole. Il était important de n'avoir aucune attente a priori pour ne pas induire le regard ou le discours de l'autre. Malgré cet effort, nous nous sommes aperçue que nous étions parfois déçue à la fin

d'une promenade. Nous avons l'impression que « ce n'était pas très riche », qu'il ou elle n'avait pas dit grand chose. Nous avons chassé autant que possible ces jugements. Lorsque nous avons entrepris les analyses, nous avons trouvé, au contraire, de nombreux éléments, détails, descriptions, expériences qui nous avaient échappé au cours de l'enregistrement. La comparaison des transcriptions entre elles et la variété des profils des promeneurs ont finalement porté des fruits que nous tentons de rapporter ici.

Un point encore : la parole des promeneurs a également poussé notre regard, nous a fait voir des détails que nous n'avions jamais remarqués, nous a fait réfléchir à des questions nouvelles, a aiguisé notre curiosité vers des objets que nous avions délaissés. L'échange fut réel.

Entrons maintenant dans le parcours de ces promenades et cherchons à en connaître les promeneurs.

## **4.2 Quatorze promenades à Paris, quartier Voltaire**

Nous voilà dans l'enquête, sa réalisation, ses acteurs et sa méthode d'analyse.

### **4.2.1 Le parcours**

Une fois les objectifs de l'enquête déterminée et sa méthode arrêtée, il fallait identifier un parcours adéquat, qui propose des mobiliers différents et dont les ambiances varient distinctement. Les premières promenades eurent lieu au printemps 2008, les suivantes à l'automne de la même année et les trois dernières, avec oculomètre, se passèrent au printemps 2009, dès que les feuilles furent poussées sur les arbres et que l'aspect général des jardins et des boulevards fut similaire à ce que les premiers promeneurs avaient rencontré.

#### **4.2.1.1 Le chemin**

C'est notre quartier que nous avons choisi pour plusieurs raisons pratiques. C'est celui que nous connaissons le mieux, concrètement. Il est également riche en exemples de mobiliers de différentes époques de l'histoire de la capitale. D'autre part, la place Léon Blum, toute proche, a été récemment requalifiée et ré-aménagée. C'était l'occasion d'identifier comment fonctionne la mémoire des lieux et de parler d'appréciation. Enfin, nous souhaitions avoir des promeneurs familiers des lieux, ou tout du moins, du Paris populaire. Nos voisins et amis pouvaient facilement se plier à l'exercice dans le quotidien de leur vie, à moindre coût de transport.

Le parcours débute à l'angle du boulevard Voltaire et de la rue Popincourt. Il longe ensuite le boulevard jusqu'à la place Léon Blum. Ce passage est essentiellement un espace de circulation<sup>216</sup>, il ne fait pas bon y flâner. Toutes les boutiques y sont aujourd'hui accaparées par ce qu'on appelle dans le quartier « le textile des Chinois ». C'est un commerce de grossistes qui ne concerne pas le badaud. La seule boutique accessible à tous est un dépôt de boulangerie, souvent fréquenté par les clients de ces boutiques. On aborde alors la place Léon Blum, nouvellement aménagée, conçue pour être un espace de rencontre et de pause autour de petits jardinets agrémentés de bancs publics. On traverse la place d'abord de face, vers la Nation, puis à gauche pour monter la rue de la Roquette du côté droit, en direction du cimetière du Père-Lachaise. Après des espaces dédiés aux traversées de voies, comme nous les avons définis plus haut, on aborde un lieu de boutiques et de déambulation. Les commerces de bouche se succèdent dans la première partie. Ce sont ensuite des commerces très divers, vêtements, fleurs, pharmacie, bars ... Arrivés à la rue Léon Frot, on la traverse de face, puis à gauche pour monter la rue de la Roquette sur le trottoir de gauche. Il y a là une placette avec quelques arbres, deux bancs et une sorte d'accumulation de mobiliers urbains : *Sanisette*, deux récup'verre, corbeilles de propreté, grand panneau d'affichage Decaux, armoire électrique. Nous longeons ensuite le jardin public, dans la contre-allée paysagée jusqu'à la fontaine Wallace qui, chaque fois, a mérité une pause d'observation prolongée mais spontanée. C'est un autre espace de rencontre dont l'aménagement favorise le repos et l'appréciation du calme et de la nature. Nous descendons alors la rue de la Roquette sur le trottoir qui longe la voie de circulation. Nous faisons systématiquement une pause au coin de la rue Saint Maur et de la rue de la Roquette car, un peu en hauteur, on y a un point de vue que chacun a pour « mission » de commenter. Puis nous continuons notre descente de la rue de la Roquette, nouvel axe de déambulation très fourni en commerces de bouche, jusqu'à la place Léon Blum que l'on longe de l'autre côté, sur notre droite. On traverse ensuite la rue Camille Desmoulins, puis l'avenue Parmentier sur la gauche pour s'arrêter devant la mairie et s'asseoir. C'est là typiquement un espace « consacré », au centre duquel règne la mairie, monument par excellence. C'est le moment pour conclure, assis sur le banc que chaque promeneur choisit.

---

<sup>216</sup> Voir les différents espaces définis dans le chapitre sur l'aménagement 1.5.2.3.1.



Sur ce parcours, nous avons ainsi les cinq espaces aménagés que nous avons identifiés dans les paragraphes sur l'environnement. La variété est intéressante, car elle engage des situations différentes et sans doute influera-t-elle sur la perception.

#### **4.2.1.2 Le mobilier urbain**

Le long de ce parcours, le mobilier est abondant. Nous n'allons pas le décrire intégralement ici. La parole est largement donnée, dans les analyses, aux promeneurs qui se chargent de le faire. Le boulevard Voltaire est implanté de manière régulière et presque monotone, de mobiliers identiques : bancs publics tous les vingt mètres environ, corbeilles de propreté presque tous les dix pas, feux de signalisation à chacun des quatre carrefours, mâts d'éclairage et bien sûr potelets à chaque croisement, potelets à chaque « bateau », potelets en abondance. Moins réguliers sont les panneaux d'affichages, l'unique abribus, les deux cabines téléphoniques, et le « récup' verre ».

L'arrivée sur la place Léon Blum est annoncée par l'entrée du métro et une colonne Morris tournante. Des petits jardins entourés de grilles grises, des bancs de square, un éclairage d'un modèle récent et des pavés animent ces lieux.

C'est souvent à cet endroit que les promeneurs de l'automne remarquèrent soudain les palmiers qui avaient été installés en plein mois d'août, dans quatre gros pots en bois peints en blanc, au centre du rond-point. Nous avons expliqué ailleurs que ces arbres avaient été sauvés de Paris-Plage, et ont attendu les grands froids en compagnie des passants de la place Léon Blum. Une image quelque peu déconcertante, mais saillante : tous la remarquèrent.

Poursuivant sa marche, le promeneur peut remarquer un mât pour drapeau et deux kiosques encadrant la traversée du boulevard Voltaire vers la rue de la Roquette, qui est étroite et très encombrée à cet endroit. L'abribus - nouveau modèle - qui y est implanté participe à cet encombrement. Dès que le trottoir s'élargit, un peu plus haut, une station Vélib' a été installée aux côtés d'un grand panneau publicitaire et d'un récup' verre : accumulation non organisée. Tout se calme ensuite, le mobilier est moins nombreux sur un trottoir qui s'est encore élargi. Mâts d'éclairage et potelets alternent. Des barrières protègent la sortie de l'école et une cabine téléphonique, un peu déglinguée, trône au milieu du trottoir obligeant à le contourner. Après la traversée des deux chaussées, on rencontre de l'autre côté une petite place avec deux bancs publics, une *Sanisette*, deux récup' verre, un arrêt de taxi en forme d'abribus et un immense panneau d'affichage de 8 mètres de haut.

Ensuite, le passage en contre-allée le long du square est animé de bancs régulièrement posés, de lanternes dont le modèle remonte au dix-neuvième siècle, d'une petite fontaine qui a beaucoup servi, d'une maison à pigeons<sup>217</sup> et d'un terrain de jeu de boule qui ferme cet espace privilégié. Deux pas plus haut, la fontaine Wallace qui a tant retenu l'attention des promeneurs. La descente de la rue de la Roquette n'offre rien de nouveau, si ce n'est une des rares boîtes aux lettres du parcours, et un panneau « attention enfants » clignotant au milieu d'une accumulation de signalisation de parkings pour vélos et motos.

La place Léon Blum, que l'on retrouve au bas de la rue, a déjà été décrite. Sur ce côté-ci, on note une colonne enterrée pour récupérer le verre, si récente qu'on ne la reconnaît pas encore. La place de la mairie est animée de lampadaires anciens, dont les formes diffèrent de ceux que nous avons remarqués le long du jardin, plus haut. Une statue de Léon Blum trône majestueusement sur un haut socle, devant des petits jardins, ici aussi cernés de grilles grises et autour desquels ont été construits, parfois, des bancs de pierre. D'autres bancs, modèle square, sont installés un peu plus loin.

Tels sont les mobiliers que les promeneurs ont croisés. Les environnements et ambiances sont également multiples.

#### **4.2.1.3 Les ambiances**

Malgré un mobilier répétitif, le parcours offre des ambiances très diverses. Les boutiques du boulevard Voltaire sont presque toutes devenues des *shows-rooms* de vêtements vendus à des grossistes par des commerçants asiatiques, « les Chinois » comme on dit dans le quartier. En conséquence, les trottoirs sont des lieux de passage et non de flânerie. Les vitrines sont absentes ou ne concernent pas le consommateur. Les habitants doivent souvent se faufiler entre les « diables » et les ballots qui vont et viennent vers les camions garés sur la chaussée. Les platanes cachent le soleil et l'atmosphère générale est un peu sombre. Elle manque aussi de gaieté. La circulation automobile est souvent fluide mais intense : camions, autobus, scooters, autant de moteurs qui brouillent le calme et jettent leurs odeurs d'échappement.

L'ambiance de la place, qui ponctue ce premier segment, est apaisée au contraire. Les véhicules sont un peu distants du marcheur, le soleil darde facilement, les piétons sont presque les rois, les commerces d'alimentation et de besoins courants ont droit de cité ici. On peut prendre son temps en toute sécurité.

---

<sup>217</sup> « Souhaitant mettre en place une solution durable et efficace de gestion des populations de pigeons à Paris, la Ville implante un réseau de pigeonniers contraceptifs dans les rues de la capitale. » Site Internet de la Ville de Paris, le 2 février 2010.

Les deux traversées de voies ensuite, sont longues et dangereuses. Il est indispensable de respecter les feux et de prendre gare à soi à chaque moitié de chaussée, car les feux ne sont pas toujours bien synchronisés pour le piéton. La signalisation a pourtant été largement améliorée et chacun se sent maintenant davantage en sécurité, au cours de cet exercice autrefois périlleux.

Et, tout soudain, on arrive dans une portion de rue très vivante, entièrement dédiée au commerce de bouche : étalages généreux et colorés, odeurs appétissantes, cris et invitations à l'achat. On se bouscule un peu, mais dans la gaieté, tant l'ambiance invite aux plaisirs des sens. Passée la première rue, tout se calme. Le magasin principal est un supermarché à la façade anonyme, les fumets et bouquets ont disparu. On circule plus aisément devant une école, quelques magasins encore ...

Sur la petite place, un peu plus haut et sur le trottoir d'en face, l'ambiance serait celle du repos si les lieux n'étaient souvent envahis par des personnages que l'on n'a pas toujours envie de côtoyer. Et puis, malgré le potentiel d'agrément, l'endroit est mal entretenu, les trottoirs sont un peu soulevés, une grille d'accès au sous-sol n'est pas nettoyée : la netteté va-t-elle de pair avec ces *Sanisettes* souvent en panne qui y sont installées ?

L'impression, après ce passage quelque peu chaotique, est d'autant plus paisible lorsque, la rue Sevrans traversée, on pénètre dans la contre-allée dont l'ambiance champêtre et charmante provient de la verdure et du mobilier spécifique : petite fontaine en fonte, bancs généreux en bois, lanternes anciennes, pigeonier et jeu de boules invitent à la détente ou à la contemplation.

Un peu plus avant, sur le trottoir d'en face, on remarque que la rue de la Roquette est tout à coup très anonyme et presque désagréable. AG décrit :

*« Et c'est bizarre (ralentit son allure et se tourne vers le trottoir à sa droite), tout de suite, les immeubles sont différents et ça rend une drôle d'ambiance à la rue. Ici par exemple, le magasin Jeep Dodge et ... avec des immeubles, des HLM dessus, on n'est pas du tout dans la même ambiance qu'en bas. »*

et un peu plus tard :

*« Tout de suite la route retrouve une ... une physionomie qui m'est plus agréable, même si elle n'est pas commerçante. Mais l'alignement ...est sympathique. (s'arrête et*

*regarde à nouveau vers le trottoir d'en face, nous sommes un peu plus haut dans la rue de la Roquette). Moi c'est l'alignement, parce qu'il n'y a pas d'immeubles particulièrement jolis, [...] mais c'est l'alignement [...]. L'alignement et la couleur ! La couleur quand même ! »*

La seconde partie de la descente est très animée, au contraire, comme sur le trottoir qui lui fait face, sur lequel on marchait un peu plus tôt : magasins de bouche et de proximité, poussettes, vélib', le cheminement est malaisé mais plaisant et vivant.

On retrouve la place Léon Blum, souvent baignée de soleil, pour traverser deux voies et arriver devant la mairie. Cet espace est ombragé, plus solennel, peu encombré. Les sorties des cérémonies de mariage, parfois un orchestre ou des stands organisés par la municipalité envahissent le lieu, occasionnellement.

Les lieux décrits, revenons à l'enquête proprement dite.

#### **4.2.2 Les questions systématiques**

Il est important que tous les promeneurs aient une compréhension similaire de la mission qui leur est proposée. L'objectif de la promenade est expliqué de manière identique à chacun par la lecture du même texte :

« Nous allons nous promener dans les rues de ce quartier, selon un itinéraire prédéfini. Avant que nous partions, j'aimerais que vous (tu) me donniez une définition : pour vous (toi) qu'est-ce que le mobilier urbain ? »

Après un accord sur ce qu'est le mobilier urbain, je les questionne encore :

« Quels mobilier utilisez-vous ou rencontrez-vous dans les rues ? »

Chacun est alors invité, au cours de la promenade, à :

« exprimer toutes vos (tes) réflexions, commentaires, avis, jugements, goûts, appréciations, refus, critiques positives ou négatives, ressentis, et utilisation des objets que nous rencontrerons sur notre parcours ».

J'ai cette phrase sous les yeux et je la lis pour m'assurer que les termes seront chaque fois identiques. Personne ne connaît les objectifs précis bien sûr, ni mon intérêt pour le design ni celui pour le mobilier urbain. Par contre, le cadre de la thèse a été expliqué au moment de la prise de rendez-vous pour assurer du sérieux de la démarche et de l'importance que la chercheuse accorde à la participation de chacun.

La promenade dure entre quarante et soixante-dix minutes selon l'allure du promeneur et sa loquacité. La durée de chaque parcours est mentionnée au début de chacune des transcriptions.

Au cours de la promenade, je pose systématiquement deux questions :

Comment faites-vous (fais-tu) pour traverser la rue habituellement ?

Avez-vous (as-tu) des quartiers préférés à Paris ? Pourquoi les aimez-vous particulièrement ?

Et, comme nous venons de le lire dans la description du parcours, nous opérons une pause au même coin de rues pour observer un point de vue et en parler. Cet arrêt permet de noter les saillances individuelles, ce que chacun remarque spontanément, au premier coup d'oeil. Nous remarquons que ce que le promeneur voit immédiatement correspond souvent à ce qu'il est : la maman remarque le panneau « attention enfants » qui clignote, alors que l'artiste voit les tags peints au loin sur un pan de mur aveugle ; et que la passionnée d'architecture observe les différents immeubles, leur hauteur, leur structure et leur date probable de construction. Mais n'anticipons pas trop vite sur les analyses. Il faut d'abord se familiariser plus précisément avec les marcheurs.

### 4.2.3 Les quatorze promeneurs

Chaque promeneur<sup>218</sup> a été choisi pour offrir la diversité la plus grande possible de personnalités : âge, profil professionnel et mode de vie sont les critères retenus pour obtenir cette variété. De la retraitée née à Paris au jeune Toulousain tout juste arrivé dans la capitale, de ceux qui partagent leur vie entre Paris et Montpellier ou la campagne ou même Tokyo, à la maman d'un petit garçon de sept ans, fascinée par l'art de la ferronnerie ; sans oublier la cycliste, les *vélib'istes* et un automobiliste. Et l'artiste passionné par le dessin sur le motif ou le quinquagénaire dont la vue baisse, qui imagine la vie en grand et se déplace souvent en aimant flâner. Un promeneur est également journaliste, et le père célibataire d'une jeune adolescente née à Paris tout comme lui ; un autre est technicien ; une autre encore, jeune femme moldave, arrivée dans la capitale sept ans auparavant, est aide-soignante dans une maison pour personnes âgées ; ou une architecte d'intérieur japonaise, qui maîtrise parfaitement notre langue pour avoir fait une partie de ses études ici, mais dont la culture « maternelle » oriente le regard de manière spécifique ; ou ce retraité, très engagé syndicalement dans son quartier tout proche. L'enseignante en collège dans le 93, la jeune

---

<sup>218</sup> On trouvera, en annexe, au début de chaque transcription, un tableau qui résume les particularités de chacun des quatorze promeneurs ainsi que le temps qu'il faisait et la durée de la promenade.

étudiante en licence de psychologie qui vient très souvent à Paris depuis l'enfance mais qui habite dans une banlieue qu'elle dénigre quelque peu, l'organisatrice de promenades culturelles (dont nous ignorions la profession avant le jour de la promenade), ou le futur acteur de théâtre en formation : les métiers exercés et les activités des uns et des autres sont variés. Cette diversité des profils est le premier pas pour garantir une diversité des expériences et des commentaires.

Le point commun entre tous les promeneurs est qu'ils sont familiers de ce quartier ou de quartiers parisiens similaires, puisque nous souhaitons étudier la perception ordinaire et non particulière. On trouvera, en annexe, un cadre qui donne toutes ces informations au début de chacune des transcriptions.

Comment avons-nous sélectionné ces promeneurs ?

#### **4.2.3.1 Le recrutement**

Dans la mesure où nous mettions un enregistreur autour du cou de chaque promeneur, il était important d'être sûr qu'aucun ne partirait en courant, gardant avec lui le précieux matériel. D'autre part, la promenade durait environ une heure et chacun devait être disponible pour un temps suffisant qui permette l'introduction et la conclusion de l'enquête, ainsi que le parcours lui-même. Nous avons donc recruté auprès de nos proches : voisins, amis, connaissances, enfants d'amis ou amis d'amis. MC, une amie d'ami justement, fut sans doute enthousiaste de sa promenade, car elle en parla à un voisin qui souhaita faire également l'expérience. Il était du quartier et entra dans les profils que nous cherchions, il devint donc l'un des promeneurs. Nous avons choisi d'identifier chacun par ses seules initiales pour respecter l'anonymat. Dans le courant du texte, nous donnons les indices les plus utiles à la lecture. On pourra se reporter en annexe au tableau qui définit chacune des personnes interrogées au début de la transcription.

#### **4.2.3.2 Les idiosyncrasies**

Il y a des particularités très marquées chez les uns et les autres, qui parfois déroutent et ne font pas vraiment partie de notre recherche : AG qui apprécie les vélib' car cela lui évite d'être obligé de descendre son vélo personnel dans la cave de son immeuble ; ou DC qui est tellement obsédé par l'absence de regroupement des mobiliers qu'il semble ne remarquer que ces défauts-là ; ou AG encore qui se focalise sur les flux, qu'ils soient humains ou automobiles, pour tenter de résoudre les « bouchons », sans autre utilité apparemment que le

plaisir de cet effort. Ce peut être aussi une anecdote qui arrive à l'occasion d'une scène qui est sous nos yeux, mais qui est hors de propos pour notre étude : MC, par exemple, qui, devant le pigeonnier, raconte en long et en large comment elle nourrit un pigeon malade qu'elle voit près de chez elle. La même MC, pour expliquer sa mémoire visuelle, raconte une promenade à la campagne et un outil aratoire qu'elle avait remarqué quatre ans plus tôt. Elle relate un peu plus loin, les statistiques et les voitures qu'elle comptait en promenant son chien le soir. Autant de passages qui ne concernent pas directement l'étude.

Mais d'autres idiosyncrasies, même si elles sont rares et très spécifiques, sont intéressantes car elles marquent un point auquel on n'aurait pas songé et qui enrichit l'étude. L'amour du dessin de DB et sa manière de voir systématiquement à travers ce qui pourrait être « croqué » n'appartient qu'à lui – ou à un tout petit nombre de passants. Pourtant cet œil aiguisé porté sur l'aspect plastique des lignes, des formes et des couleurs, procure une dimension esthétique forte et exemplaire sur laquelle on peut construire une compréhension de la perception. On a pu remarquer en effet, que d'autres promeneurs furent soudain captivés par cette même dimension. Ou bien JF qui vient d'emménager dans son premier appartement de jeune célibataire, et qui est à la recherche de meubles et d'idées pour l'aménager. Son regard est embué par cette problématique, et son approche des matériaux s'en ressent. On aurait pu mettre ses remarques de côté. Pourtant, au-delà de ces raisons immédiates, on y trouve une sensibilité authentique et des remarques fines sur les aspects de surface, sur des comparaisons entre le même matériau métallique qui apparaît différent selon les traitements qui en ont été faits, et les usages structurels ou seulement visuels que les designers lui ont attribués. Il faut citer enfin RBS dont le regard pu être observé grâce à l'oculomètre. Ce jeune et bel acteur porte systématiquement son regard sur chaque jeune fille qui vient à notre rencontre, et sur tous les deux roues qui passent ou qui sont garés sur notre chemin. Nous savons qu'il est l'heureux propriétaire d'un scooter récemment acquis L'appareil donne des renseignements très précis qui ont peu d'importance, si ce n'est que son regard, à un moment précis, ignore les filles et les scooters pour se focaliser ... mais n'anticipons pas trop vite ... L'analyse, c'est pour le prochain chapitre ...

Il faut parler de la parole recueillie.

#### **4.2.4 La transcription**

Nous avons fait toutes les transcriptions nous-mêmes, aussi tôt que possible après l'enquête, en utilisant là encore l'iPod, interrompu manuellement autant que nécessaire. Comme décrit

plus haut, nous avons rempli le tableau descriptif de chaque promeneur systématiquement, avec toutes les précisions (y compris le nombre d'années ou le niveau d'études), la promenade, le temps qu'il faisait et la durée. Nous avons respecté les principes du laboratoire du Cresson dans ses grandes lignes, en ne supprimant aucune faute de grammaire, aucune répétition ou hésitation. Nous n'avons pas chronométré les temps de silence mais nous les avons évalués et indiqués par ... ou un double ... .. pour les temps particulièrement longs. Les mots sur lesquels le promeneur insistait et prononçait avec une voix plus forte, ont été soulignés ou *signalés* dans le texte. Nous avons inséré les observations que nous avons notées séparément sur un carnet, ou exprimé à voix haute pour qu'ils soient enregistrés, pour plus de simplicité et de souplesse dans le cours de la promenade.

#### **4.2.5 La méthode d'analyse**

Nous nous trouvions ainsi face à un corpus de plus de cent cinquante pages, et de deux heures et demie de film oculométrique qu'il fallait décortiquer. Il fallait en faire émerger des traits pertinents et enrichissants pour l'étude.

Nous avons travaillé manuellement, lisant chaque transcription avec des crayons de couleur et des surligneurs. Nous avons ainsi fait ressortir les principaux termes prononcés : les mots utilisés pour désigner le mobilier, les couleurs, les matériaux ... que nous classions par sujets sur des fiches manuscrites. Nous notions également les grands thèmes : usage, appréciation, espace, sécurité, jugement ... Et nous recensons les modes de regard, le rôle de la mémoire, de l'imagination. Pour les trois promenades réalisées avec oculomètre, la lecture s'est faite en synchronie avec les films. Les transcriptions sont devenues presque des « œuvres d'art », tant les annotations et les couleurs les recouvraient de toutes parts.

La masse d'informations et la diversité des commentaires, des réflexions et des descriptions provoquent une certaine perplexité et une inquiétude presque : que faire de tout cela ? Le danger serait d'en tirer immédiatement quelques théories et grands principes et d'essayer de les coller aux idées personnelles de la chercheuse pour prouver une thèse pré-établie. Le recul est aussi indispensable que la méthode.

Nous avons simultanément créé des fiches sur chaque thème que nous rencontrions, fiches qui furent d'abord manuscrites puis que nous avons saisies directement sur ordinateur, au fil de la relecture des transcriptions. Nous les regroupions en grands sujets, selon les mots utilisés. Nous avons conservé soigneusement les références, en identifiant chaque citation par les initiales du promeneur et l'indication de la page dans laquelle elle figurait. Ce dépouillement



est plus vaste et fourni que ce dont nous rendons compte ici. Nous en avons élagué les détails sans signification immédiate, ou les références trop éloignées de nos thèmes de recherches sur la perception, ou encore trop idiosyncrasiques.

Cette méthode est celle que nous avons apprise lors des nombreux dépouillements d'enquêtes que nous avons opérés pour des sociétés d'études de marché au cours de notre vie d'étudiante, sous forme de « petits boulots ». Ce fut en quelque sorte notre premier métier. Nous l'avons pratiqué pendant plusieurs années. Nous avons appris, au sein de ces entreprises, l'analyse et la synthèse des commentaires, en réponse à des *questions ouvertes* de consommatrices et de consommateurs sur tous types de biens – de la crème de soin à la purée en poudre. Même si l'objet et les objectifs sont ici fort différents, la méthode s'est avérée fructueuse. Elle a l'avantage de ne négliger aucun mot ou expression, de ne mettre aucune observation de côté, tout en classant systématiquement chacun des termes.

Le texte énoncé n'est pas analysé dans sa linguistique ou son sens caché. Il est compris dans un premier degré de compréhension. Il fallait admettre, d'entrée, le principe qu'une expression n'est jamais parfaite - l'expression parfaite est sans doute impossible -, mais que, malgré tout, l'énonciation permet de se comprendre entre soi face à une situation commune. La parole est le moyen d'exprimer une petite partie du vécu, celle qui parvient à la conscience et sur laquelle une réflexion, si minime soit-elle, aboutit à l'expression.

Nous avons un peu tordu les premières données dans tous les sens pour tenter d'en sortir des éléments pertinents. L'hésitation et les doutes hantaient nos réflexions. Mais très rapidement, quelques grands thèmes ont émergé : l'importance des termes employés (le nommer), la direction du regard et le rôle du corps, puis le « voir pour » et le « voir en », la description verbale ; et quatrièmement les appréciations et les jugements réflexifs des promeneurs : le dépit, le plaisir de la marche, l'usage, le jugement esthétique et le lien avec l'œuvre d'art, la notion d'espace et la sécurité ...<sup>219</sup>. Notre méthode de dépouillement a alors permis une utilisation rapide et simple pour les conclusions principales.

Nous travaillions conjointement sur les aspects théoriques que nous avons rapportés dans les chapitres précédents. La lecture des auteurs sur lesquels nous nous appuyons dans les premières parties a enrichi notre analyse, bien évidemment, et c'est ainsi que la notion d'intrigue s'est imposée. La lecture des transcriptions des promenades ne pouvait se limiter au décortilage des termes et des expressions des personnes enquêtées. Le temps de la marche et

---

<sup>219</sup> On trouvera certaines de ces notes en annexes, à titre d'exemple.

de l'immersion dans la réalité impose de conserver les moments de perception dans leur intégralité. Telle chose est vue à cet instant, en fonction de ce qui précède et de l'environnement ici et maintenant, du mouvement, des ambiances et des bruits. Nous avons donc choisi de compléter ces premières analyses avec des extraits plus ou moins longs qui font sens en eux-mêmes : la parole doit être située. Il est important de respecter le cadre, le contexte, l'environnement dans lesquels les paroles ont été recueillies. Isoler un mot ou une phrase, c'est peut-être imposer la croyance du chercheur. Observer, au contraire, le milieu ambiant et la perception en train de se produire, respecte la richesse de l'expérience.

Si cette méthode de dépouillement d'enquêtes, longtemps pratiquée et jamais oubliée, permet d'identifier rapidement les quatre grilles de lecture que nous présentons dans les chapitres qui suivent, la notion d'intrigues et de l'observation en train de se dérouler dans un temps prolongé, est clairement spécifique à cette étude. C'est l'objet de la deuxième partie du chapitre. Son évidence émergea lentement, après plusieurs lectures des ballades et simultanément à l'étude de la situation et de l'engagement que nous avons développée dans le deuxième chapitre de la thèse<sup>220</sup>. Ce fut comme une réponse lumineuse et essentielle à la question fondamentale qui a initié notre travail : que voit-on vraiment et comment le voit-on ? Est-il possible de forcer ou de pousser un regard ? Regarder s'apprend-il ? Si oui, comment l'enseigne-t-on ?

Au moment de la rédaction de ce document nous prenons le temps de faire une nouvelle lecture intégrale de toutes les transcriptions et un visionnage des trois films. Après plusieurs mois de travail, il est utile de se replonger au cœur de l'étude et de vérifier les principales conclusions, au crible de la maturation de la réflexion.

C'est le moment de faire ces analyses.

## **5 Les promenades et ce qu'elles racontent : analyse**

Le « langage parfois donne à voir » remarque Gadamer (Gadamer, 1995) :73, comme nous l'avons exprimé plus haut sous forme de schéma<sup>221</sup>. Mais ici le langage n'est pas l'œuvre, il ne crée pas un nouvel objet, comme ça peut être le cas dans l'interprétation musicale ou théâtrale. La parole du promeneur que nous recueillons décrit et exprime, interprète la perception personnelle, lit et comprend le mobilier urbain situé à cet endroit précis face à soi, dans l'instant. Il revient ensuite de faire, pour une deuxième interprétation, la lecture de ce qui

---

<sup>220</sup> Voir 2.5.3.1.

<sup>221</sup> Voir 4.1.3.3.

a été vu et énoncé, celle du discours du promeneur. L'objectivation reste nécessaire tout autant que l'implication de la chercheuse qui sélectionne et analyse les informations ainsi décortiquées. Les objectifs de l'enquête donnent une orientation claire aux conclusions que nous souhaitons apporter : comment les objets quotidiens sont-ils perçus ?

Ce chapitre se divise en deux grandes parties et suit la méthode d'analyse précédemment décrite. Les premiers paragraphes reprennent les quatre grandes grilles de lecture que nous avons superposées au texte des transcriptions. Nous partons des termes utilisés pour examiner ensuite les différents regards et leur conséquence quant à la relation à la compréhension, à la mémoire, à l'imagination et à tous les mécanismes cognitifs et appréciatifs que nous avons étudiés. La deuxième partie situe cette perception dans l'action en train de se faire. Nous assisterons à plusieurs intrigues vécues et rapportées par des promeneurs différents, porteurs ou non de l'oculomètre, et dont nous proposerons notre analyse.

Quelques réponses aux questions qui courent depuis le début de la thèse, commencent à s'esquisser ...

## **5.1 Les quatre grilles**

Après l'étude des mots qui expriment ce qui est vu et ce qui procure un doute sur l'objet inconnu, nous passerons au regard lui-même, que celui-ci soit direct, furtif, appuyé, ou encore soutenu par l'intention, ou enfin enrichi par l'imagination.

La première grille examine les termes utilisés pour désigner ou décrire les différents objets.

### **5.1.1 La grille de la terminologie : savoir ou ne pas savoir nommer**

Le choix des mots ou leur absence est révélateur de la manière dont on perçoit un objet et de la compréhension qu'on en a. Le même objet, d'autre part, peut être décrit différemment : dans son aspect, par sa fonction, dans un jugement positif ou négatif, par un ressenti sensible.

#### **5.1.1.1 Bien nommer**

Certains objets font consensus. Qu'on l'appelle « *Abribus* » ou abri d'autobus, abri de bus ou encore arrêt de bus, les différences entre ces expressions pour parler d'un même objet sont mineures. Un même promeneur peut utiliser l'un ou l'autre mot sans que le sens varie. Ce sont, dans l'esprit de chacun, des synonymes. Tous ignorent que le terme « *Abribus* » est la chasse gardée de Decaux qui en a fait un dépôt légal. On l'emploie comme un terme courant de son vocabulaire.

Devant un autre objet, CA est très précise quant à la terminologie : « *euh... comment ça s'appelle ... un parcmètre ! Et maintenant ça a changé, ça s'appelle un horodateur* ». Dans ces deux exemples, aucun doute, la désignation est claire et acceptée. Le mot correspond précisément au type d'objet indiqué. Il est important toutefois de remarquer que les modèles d'horodateurs ou d'abris d'autobus sont nombreux à entrer dans le même et unique vocable. Mais les différences de leur aspect ne sont pas notoires ; les promeneurs n'attribuent qu'un seul et même terme à ces objets dont les modèles diffèrent.

Au contraire, les éclairages, dont on rencontre également de nombreux modèles, reçoivent des noms précis et variés, du plus savant ou plus neutre : éclairage public, candélabre, réverbère, lampadaire, luminaire. Ils sont décrits, comparés les uns aux autres, situés dans l'histoire. L'objet est accepté, compris, observé car indispensable pour tous. Nous en trouverons un exemple détaillé dans les intrigues un peu plus bas. On constate ici un lien entre la capacité à nommer avec précision et une perception plus prégnante, investigatrice qui passe par le savoir et la comparaison. Ces appareils qui servent à éclairer offrent une grande richesse de vocabulaire en lien avec la richesse de leurs formes et de leurs fonctions. Cette richesse est également due à l'histoire de l'objet qui est l'un des premiers à avoir habité les rues de la capitale.

### **5.1.1.2 Les hésitations et les incompréhensions**

D'autres n'ont pas ce même privilège d'être nommés précisément ou compris à l'aide de leur fonction. Si on les voit clairement et qu'on les distingue aisément dans leur forme ou par leur contour, on les nomme difficilement : « *le truc pour attacher les vélos, je sais pas comment on appelle ça* ». CD ne peut trouver le terme adéquat, elle utilise une périphrase car elle n'a pas la réponse. Pour se faire comprendre, elle décrit l'objet par la fonction, elle peut aussi le pointer de la main. Elle connaît bien l'objet, en effet, et en fait un usage courant en tant que cycliste, sans avoir jamais besoin de lui attribuer un nom. L'objet est si banal, sans doute, qu'elle n'a établi aucun lien de familiarité ni de parenté avec lui. Voici un autre exemple avec AG qui questionne : « *Et ces trucs, comment on appelle ces trucs verts ? Ces bouées, c'est en plastique ? qui ne servent à rien parce qu'ils sont systématiquement cassés ?* ». La définition se fait ici par la couleur, le matériau et le constat de l'inefficacité. AG n'emploie plus une périphrase concise comme CD. Il s'appuie sur des appréciations et des jugements critiques pour désigner. La perception n'aide pas à la compréhension, les termes renforcent l'animosité.

L'absence de mots précis exacerbe là aussi la banalité et le rejet. Les mots décrivent une appréciation négative.

L'hésitation peut avoir plusieurs raisons. La première raison est que l'objet est relativement récent et que son nom n'est pas encore fixé dans la terminologie collective courante. Un exemple est « *le collecteur de verre* », « *les containers pour jeter les bouteilles* », « *les poubelles de verres* », « *le vide verre* », « *le récup'verre* » ... Autant de termes qui définissent le mobilier par un collage de deux termes, chacun étant explicite mais dont le rapprochement est quelque peu insolite : est-ce l'endroit pour vider son verre ? ou pour y déposer les bouteilles en verre une fois qu'elles sont vidées ? Aucune référence n'est faite à l'aspect ici, seule la fonction compte. Les habitudes populaires n'ont pas encore donné de nom pour personnaliser l'objet connu mais peu convivial.

Une autre raison de l'hésitation à nommer survient lorsque l'objet n'est pas compris, parfois rejeté. C'est la perception non-épistémique que nous avons définie plus haut<sup>222</sup>. Certains promeneurs peuvent « voir sans savoir » (Jacob, 2004). C'est le cas de l'objet *bitte de trottoir* (« *elles ont peut-être un nom plus rigoureux ?* » questionne FP sans connaître la réponse) qui n'est pas encore entré dans le catalogue des percepts ou des concepts des piétons. Beaucoup se demandent à quoi peuvent vraiment servir ces « *petits piquets comme ça* » (MC) : « *qu'est-ce que c'est d'ailleurs ? Je me demande à quoi ça sert !* » (CD), « *là* » (KU), ces « *trucs en métal* » (DC). L'objet n'a ni nom ni usage reconnu. On peut même lui attribuer un nom d'emprunt comme le petit Mathias de 7 ans, fils d'AM qui conçoit et fabrique à la main des bijoux d'art : « *Mon fils appelait ça des boutheroles. C'est un outil que j'utilise pour emboutir le métal. C'est pareil : une tige avec une boule au bout. Je ne sais pas, c'est pas très beau mais ça nous protège* ». En fait ces potelets<sup>223</sup> sont davantage destinés aux automobilistes ou aux responsables du bon ordre de la vie publique qu'aux piétons eux-mêmes, sauf quand ils s'y cognent malencontreusement : « *Ces fameux plots dont je parle et qui sont un peu partout pour empêcher les voitures de monter sur les trottoirs et généralement on se les prend quand on regarde en l'air* » (JF). Ce promeneur-ci définit l'objet par l'usage tel qu'il le comprend et par son embarras lors de son cheminement en tant que piéton. Un autre a découvert des fonctions nouvelles comme de permettre aux personnes âgées de se reposer confortablement avant de traverser la rue (DC), ou de s'y accrocher lorsque le feu de signalisation est au rouge, pour ne pas mettre pied à terre quand on est un cycliste de petite taille (AG). Quelle que soit

---

<sup>222</sup> Voir 1.2.2.3.

<sup>223</sup> Voir 1.2.5.4 pour l'histoire de cet objet.

la formule choisie – description par l’usage, questionnement dubitatif, emploi d’un mot de substitution, geste indicateur – chacun trouve un palliatif à son incapacité à nommer. Cette incapacité n’est que révélatrice, sans doute, du peu d’amitié ou d’intérêt qu’ont ces piétons pour cet objet-ci.

La promenade commentée sort de l’ordinaire puisqu’il faut exprimer à l’autre ce que, la plupart du temps, on ne pense même pas quand on est tout seul. Les mots ne viennent pas toujours à l’esprit, parfois ils n’existent même pas. L’expérience est furtive et peut s’exprimer avec une certaine maladresse. L’objet, s’il doit être reconnu et accepté, devra être lisible avec clarté pour s’imposer à la vue et à la compréhension de tous. Savoir et pouvoir le nommer participent à cette reconnaissance.

### **5.1.1.3 Définir et décrire**

On définit aussi parfois par une description de l’espace à l’aide d’un mouvement du corps : « *pour moi un square c’est un espace clos et on entre dedans* » (AM fait de larges gestes des bras à l’appui, comme pour indiquer un carré fermé). On nomme parfois par l’émotion ressentie « *de l’eau qui jaillit* » (DB), pour parler de manière unique d’objets dont les formes, les couleurs et les matériaux sont différents, mais dont la fonction est à peu près semblable.

Certains décrivent en même temps qu’ils nomment : « un abribus design avec les sièges nouveaux sans pied, ouvert d’un côté, ouvert de l’autre, le plan derrière, je ne les utilise pas non plus, je prends le métro ». Dans un souffle, JF donne une foule d’informations sur les composants, les formes, la fonction, le style « design » et la raison de la non utilisation qu’il fait de l’aubette. On peut nommer les composants et les attributs - les matériaux, les formes, les couleurs, les éléments -, la partie pour le tout, sans toutefois endosser le vocabulaire du concepteur ou décliner les différentes étapes de la conception. Le promeneur perçoit comme il comprend, comme il utilise et/ou apprécie, alors que le designer, dans son métier, perçoit comme il conçoit.

Le mot et la manière d’indiquer sont des révélateurs de la perception qu’en fait celui qui s’exprime : la forme, la fonction, l’appréciation, le jugement sont partie prenante dès ce premier niveau de lecture. Tentons de relier le mot au regard de manière plus précise. Nous entrons plus avant dans l’expression, dans l’ensemble de la phrase et des ensembles de phrases. Le lien au corps se précise.

## 5.1.2 Les différents regards

La deuxième grille qui permet d'analyser les promenades tourne autour du « voir ». Commençons par le *voir direct* sous toutes ses formes, avant d'aborder dans les chapitres suivants le « *voir pour* », puis le « *voir en* ».

Nous appelons « regard direct » celui qui se rapporte essentiellement à la vision physiologique : l'œil se pose et le piéton décrit ce qu'il voit. À ce stade de l'étude, nous comprenons que ce phénomène est rare puisque l'être voit avec tout ce qu'il est et ce qui le compose, selon sa situation biographique et son environnement physique. Ce découpage pourtant n'est pas une volonté qui se voudrait scientifique. Nous lisons dans les transcriptions et nous voyons sur les films de l'oculomètre des regards différents. Celui-ci peut être furtif ou appuyé, ou encore vague et aléatoire. Ce que l'on voit de l'une ou l'autre manière n'a pas le même impact. Regardons.

### 5.1.2.1 Coup d'œil ou regard prolongé

Le coup d'œil dans l'instant permet de situer et de voir l'essentiel, comme la couleur du feu de signalisation avant de traverser, ou bien le piéton qui arrive face à soi et qu'il convient d'éviter. Voir, dans ce cas, n'est pas toujours reconnaître l'objet, c'est simplement recevoir des signaux visuels tels des avertissements. Il est instructif à ce sujet, de constater à l'aide du film de l'oculomètre, comment l'œil se jette instantanément et avec une précision extrême sur le signal vert de quelques centimètres carré, situé à plusieurs mètres de distance sur le mât des feux de signalisation qui autorise la traversée d'une voie. Le lieu visé est petit et éloigné, mais l'œil sait le saisir en moins d'un tiers de seconde<sup>224</sup> sans jamais le manquer.

Le regard peut, au contraire, être appuyé, c'est le regard de l'attention. Pour la sécurité, la maman AM insiste : « *Quand c'est 'vert piétons', je traverse mais je regarde quand même parce qu'il y a plein de gens qui grillent les feux* ». Il est à noter que ce regard attentionnel est souvent complété par d'autres sens, comme l'audition. CA avoue que pour traverser : « *En fait je me fie plus à ce que j'entends qu'à ce que je vois* ». Nous n'insisterons jamais assez sur l'importance de toujours situer la perception et de considérer l'ensemble du corps sans jamais la limiter à la seule vision.

Ce regard appuyé doit être rassuré par la clarté du signe recherché, ce qui n'est pas toujours le cas. KU, au croisement de la rue de la Roquette et de la rue Léon Frot note au sujet du

---

<sup>224</sup> On a vu que l'oculomètre restitue trois positionnements de l'œil par seconde.

passage clouté : « *mais là on voit à peine. C'est une autre matière. C'est vraiment ambigu parce qu'on ne sait pas où on peut traverser.* » Elle conclut : « *c'est gentil, mais c'est pas une gentillesse aboutie !* ». Parfois ce regard appuyé permettra au contraire le jugement, la mémorisation, une comparaison, nous y reviendrons.

### **5.1.2.2 Le regard aiguisé**

Au-delà du regard appuyé, on rencontre le regard aiguisé, qui observe le moindre détail. C'est le cas de KU qui note devant les petits espaces verts de la place Léon Blum : « *Il y a ce bloc en pierre qui essaie de délimiter les choses. Il y a ce non-dit* ». Une construction qui interdit, en toute discrétion, l'accrochage des vélos sans qu'aucun panneau ne soit nécessaire. Rares sont les regards qui le remarquent. Dans ce cas-ci, le détail est conçu pour ne pas être remarqué d'ailleurs. JF, très observateur également, note la manière dont les bancs sont accrochés à la structure des abribus : « *les sièges nouveaux sans pied* ».

Ces observations très précises sont peut-être une réponse à la situation quelque peu exceptionnelle de la promenade commentée. Mais dans le cours de la marche et le foisonnement des objets, des situations, des bruits et autres couleurs, le temps ne permet que rarement de citer ces détails, même si on les voit. Certains passants, selon leur formation ou leur manière d'être au monde, leur sensibilité ou leurs intérêts, sont plus attentifs aux détails, aux aspects techniques, aux formes subtiles. LB exerce ce genre de regard et elle en a conscience : « *Quand on prend le temps de regarder, on voit qu'il y a plein de choses jolies* ». Elle vient d'ailleurs de décrire les mâts d'éclairage incrustés de motifs floraux sur la place de la mairie.

### **5.1.2.3 Stress ou détente**

Il y a aussi le regard détendu qui s'oppose au regard stressé. Peu de promeneurs l'ont exprimé, il est très subjectif. DB explique que « *le bruit ça a des conséquences sur le regard qu'on a des choses. C'est sûr que je m'y promènerais le matin avant qu'il y ait de la circulation, je le verrais pas de la même manière* ». Nous avons beaucoup parlé de l'ambiance dans les paragraphes dédiés à la situation. On voit ici son impact sur un simple regard et nous savons qu'il est important d'en tenir compte.

### **5.1.2.4 De près ou de loin jusqu'à embrasser du regard**

Le voir de loin ou de tout près : voilà une autre forme de regard qui peut avoir son origine dans les habitudes de chacun, peut-être dans les défauts de vision des myopes ou des



presbytes, dans la manière dont on porte sa tête et son corps, dans la taille et l'allure du promeneur. Mais voir un objet situé dans l'espace personnel, extra-personnel ou environnemental demande des codages cérébraux différents (Berthoz, 2003b) :116. Son impact sur la perception des détails et des éléments qui composent un objet ou une scène est certain puisqu'on voit mieux les masses et les formes à distance, alors que « la finesse du grain » (Pacherie, 2003), les traitements de surface par exemple, ne se voient que lorsqu'on a le nez dessus. Voir de loin, d'autre part, ne permet pas l'action physique sur ou avec un objet : on peut comprendre un objet à distance, mais on ne peut pas s'en servir.

Parfois le promeneur souhaite faire quelques pas vers l'objet qu'il observe, ou au contraire s'en éloigner pour trouver la bonne distance qui lui permettra la vision adaptée : « *Il y a de l'eau qui coule ? Non ? ah si ! C'est bien ce qui me semblait, je ne voyais pas de là-bas.* » s'exclame CD. De loin, on a parfois le recul nécessaire pour comprendre l'objet dans sa globalité. Nous avons constaté que certains promeneurs ne voyaient que de loin le pigeonnier, installé devant le square dans la partie haute de la rue de la Roquette. Ils le comprennent mieux à distance, alors que d'autres devaient s'en approcher et lire les informations pour en saisir tout le sens et la raison d'être. Il faut noter ici un fait rare dans la rue : l'explication écrite d'un objet nouveau et dont l'usage ne pourra être compris par sa seule perception visuelle. Il faut bien admettre que l'utilisation de ce pigeonnier n'est pas destinée au piéton et qu'il s'agit seulement d'une information institutionnelle pour les curieux et les amoureux de la nature.

La distance permet également d'englober un point de vue, un paysage. FP ironise devant l'accumulation des potelets : « *vu d'ici, c'est incroyable, on se croirait à Venise dans la lagune* ». Certains aiment s'arrêter et, dans un regard, embrasser de loin la poésie ou l'harmonie de la ville. D'autres ont besoin de repérer l'enseigne du magasin qu'ils cherchent au loin. Lorsque je les invite à raconter ce qu'ils voient et que je leur demande de s'arrêter au même point de la même rue, chacun voit des détails différents, selon le filtre dont nous parlions plus haut : les tags au sommet de l'immeuble, sur un pur pignon, pour l'artiste peintre et l'étudiante qui a « *fait des arts plastiques* » au lycée ; la petite maison perdue dans les immeubles haussmanniens pour l'historienne amateur ; la pharmacie à plus de 200 mètres pour la migraineuse. Tous les signes - objets ou architectures - qui sont entre le promeneur et ce qu'il voit semblent ne plus exister, comme un milieu interposé et transparent qui ne fournit à ce moment-là plus aucune information. Ce point focal occulte le reste de la scène visuelle qui n'est même pas floue, elle est inexistante, absente, semble-t-il, à la conscience de

l'observateur. C'est le temps de l'arrêt pour contempler, prendre le plaisir de voir ou de juger d'une perspective. Ce voir de loin est différent de celui, pragmatique et salvateur, qui permet d'avancer sans embûches sur le trottoir.

Proche du regard lointain on trouve le regard vers les hauteurs. C'est le regard curieux d'AM qui aime les détails des fers forgés aux rambardes des fenêtres et qui observe les fleurs cultivées sur les balcons des autres.

Il y a d'autres modes de regards encore, selon la personnalité du marcheur...

#### 5.1.2.5 Le regard obsessionnel

Quelques promeneurs appliquent ce que j'appellerai un « regard hanté », comme CD qui est cycliste et dont le problème récurrent de trouver à attacher son vélo obsède le regard. Tout objet remarqué devient un support à vélo potentiel. Devant une grille d'arbre : « *Ça pour moi, c'est pour les vélos, mais je pense pas que ce soit pour ça en fait* ». Tous les mâts sont étudiés à l'aune de cette fonction si précieuse pour elle, au point que la corbeille de propreté est jugée « *bien adaptée* » pour accrocher son vélo. Ou aussi DC qui aimerait tant « *éviter l'encombrement* » car « *il y a pas mal de choses qui encombrent la perspective* ». Il rêve que les fonctions des différents mobiliers soient regroupées : « *je verrais bien fusionner ces deux trucs là* », et plus loin : « *par exemple la boîte à lettres, je me demande pourquoi ils l'accrochent pas sur la rambarde d'accès du métro ?* ». Chaque poubelle pourrait être attachée au mât de signalétique, les mâts entre eux pourraient être regroupés ou les signes fixés sur un seul support. Son œil ausculte, analyse, critique, propose des solutions à l'accumulation intempestive qui freine sa marche, obscurcit son champ visuel et surtout, hante son esprit. Il cherche à optimiser l'espace et, le temps de cette promenade, il devient aménageur ou urbaniste. Du coup, de très nombreux autres détails, des objets comme des scènes lui échappent tant ce sujet est important pour lui. L'œil de ce même DC est quasi obsédé également par son refus de la publicité : « *la publicité on pourrait s'en dispenser* » déclare-t-il ; et, un peu plus loin, « *la publicité est inutile, surtout dans la rue où on demande aux gens de faire attention à autre chose qu'à la publicité.* » Le problème de l'un et l'exigence de l'autre sous-tendent leur regard en permanence.

Mais abordons maintenant la situation dans laquelle, parfois, « on n'y voit rien »<sup>225</sup> ...

---

<sup>225</sup> En hommage au titre de l'ouvrage de Daniel Arasse : « On n'y voit rien – descriptions », Paris Denoël, 2000.

### 5.1.2.6 Du regard aléatoire au non voir<sup>226</sup>

Le regard vague et aléatoire est sans doute, statistiquement, le plus fréquent lors d'une promenade en ville. C'est celui qui n'appelle pas la conscience de manière explicite, et balaie la scène visuelle sans s'accrocher à rien de précis. Ce mode du voir vague pose la question de l'illusion du croyant. On ne voit pas ce qu'on croit voir. Souvent nous croyons que rien ne nous échappe, nous faisons confiance à notre attention, alors que nous ignorons en fait un très grand nombre d'éléments qui pourtant, souvent, ne sont pas des détails anodins. Ce voir vague peut être dû à l'habitude : « *une fois qu'on s'est habitué, on ne distingue plus forcément, ou bien on le distingue sans s'en apercevoir* » (MC) ; « *les poubelles tellement on les voit qu'on les oublie* » (JCD). Les exemples sont nombreux : CD constate en regardant un récup' verre : « *Ça fait partie du paysage. C'est fou parce que ces choses-là on les voit plus !* ». CE explique que cette absence d'attention peut être également due à un manque d'intérêt : « *Les panneaux, je les regarde pratiquement jamais. Ou alors je les regarde mais je fais pas attention* ». JCD fait le même constat, concernant la signalisation et les affichages municipaux, qu'il analyse ainsi : « *ça ne m'attire jamais le regard ... ça ne donne pas envie de lire* ». L'habitude, la routine et le peu d'intérêt pour tel objet, ces trois attitudes permettent une économie de l'attention : « *Une fois qu'on s'est habitué ici, on ne distingue plus [le mobilier] ou bien on le distingue sans s'en apercevoir. Ça se fond dans le paysage.* » explique JF. Ou MC : « *parce que moi il y a plus de quarante ans que je suis dans le quartier alors je vois plus les choses tellement.* » Elle ajoute : « *Y'a que si y'a un nouveau truc au milieu ; là je le verrais* », c'est la saillance qu'elle est en train d'expliquer ! Ce peut être un mécanisme d'autoprotection qui entre en jeu : nous ne pouvons voir que ce qui nous est utile dans l'instant, sinon nous nous ferions écraser ou bousculer à chaque instant. L'attention est sélective. Nous décelons une troisième raison à ce non voir : on ne veut pas voir : « *les panneaux, je ne les regarde jamais* » explique FP comme ceux qui expriment leur haine de la publicité. Il s'agit d'une sélection quasi automatique, programmée par les goûts et les intentions du marcheur.

Ce regard aléatoire est en fait, nous l'avons étudié<sup>227</sup>, un voir implicite, à la limite de la conscience, qui est identifié par le cerveau sans pouvoir être rapporté par la parole. Le champ visuel est précis dans ses masses et ses couleurs, mais indécis et imprécis dans la nature et les formes des objets. C'est le flou qui domine, comme dans un rêve ou sur un film dont la prise

---

<sup>226</sup> Nous avons abordé ces questions dans l'étude de l'attention, voir 1.2.3.

<sup>227</sup> Voir 1.2.3.1.

de vue serait de mauvaise qualité. Et soudain, surgira ce qui est nécessaire à l'action prévue ou ce qui surprendra par sa saillance. Tel objet sera perçu de manière explicite lorsqu'une bonne raison se manifesterá.

Parmi tous ces regards, il ne faut pas oublier le non-voir, proche mais distinct du voir aléatoire. Nous avons déjà abordé cette question et les explications possibles dans l'étude de la perception. Certains promeneurs explicitent ce phénomène. AG explique qu'il ne voit pas les « *sculptures dans la rue* » alors que dans un square, il les « *regarde peut-être* ». Devant le Léon Blum installé face à la mairie : « *Surtout sur un piédestal il faut lever la tête [...] en plus la couleur de la sculpture ne m'incite pas à regarder* », elle est en bronze. On a compris que, s'il regarde cette statue en disant qu'il ne la regarde pas, c'est pour répondre à la demande de la situation de l'enquête.

Mais c'est sans doute FP qui est le plus loquace sur ce point dont il parla à maintes reprises tout au long de notre promenade : « *Quand je dis invisible, ça veut dire qu'il y a des choses qui s'imposent violemment au regard. Il y a des choses qui sont faites pour être vues. Par exemple, si j'ai pas l'intention d'aller au 131 rue de la Roquette, je vais jamais voir ce signe* » dit-il en pointant le numéro de l'immeuble au-dessus de la porte d'entrée devant laquelle nous nous trouvons à cet instant-là. FP va jusqu'à penser certains objets comme « *invisibles* », qui se cachent « *comme s'ils étaient déjà compris dans ce qu'est une ville* », lorsqu'ils ne servent à rien. Pourtant on les « *appelle* » s'ils peuvent être utiles dans une situation donnée, telles les plaques de rue qu'on ne voit que lorsqu'on cherche son chemin. On sait qu'elles sont fixées à chaque angle de rue, notre regard les croise, leur masse bleu roi est perçue dans notre champ de vision mais on ne porte pas notre regard dessus. Ce non-voir est intentionnel et non pas inattentionnel, comme dans le voir aléatoire : le regard refuse intentionnellement de se laisser happer par un objet qui n'a pas de signification à cet endroit-là pour ce promeneur-ci.

Ainsi le mode du regard (furtif ou appuyé), le temps du regard (court ou prolongé) et la distance du regard (proche ou de loin) sont autant d'utilisations des possibilités de l'organe visuel et du système qui lui est relié pour engendrer des perceptions. Ce qui est perçu sera différent selon la situation, l'attention et l'intention du promeneur. Ce sont ces deux derniers aspects qu'il est intéressant d'approfondir maintenant.

### 5.1.3 Le « voir pour »

La richesse informationnelle est la même potentiellement pour tous et à tout moment, dans des conditions analogues de visibilité, d'éclairage... Pourtant chacun « fait abstraction d'informations non pertinentes pour ses besoins » (Pacherie, 2003) à tel moment donné. Car voir c'est aussi et en même temps « *voir pour* » se repérer, se protéger, se diriger. Le regard est intentionnel et écologique : « *ça [la fontaine] c'est le genre de truc qu'on trouve quand on en a besoin* » (JF). Parfois il faudra même chercher pour voir, ce qui arrive souvent au moment de traverser une rue et que « *le petit bonhomme vert* » est caché. Dans ce cas précis, le mode du regard décrit ci-dessus est complété par l'action à accomplir.

Le « *voir pour* » répond à une intention : « *quand on cherche la boîte aux lettres on la voit* ». Le regard, dans l'ensemble du champ visuel, se porte sur l'objet utile à cet instant. De plus dans cet exemple, l'objet est saillant à dessein. AG commente devant le kiosque à journaux, « *Oui c'est vrai on a plus envie d'acheter un journal que d'entrer dans une boutique. Ça donne envie d'acheter quand même* ». LB regarde très souvent les colonnes Morris pour s'informer sur les spectacles, elle pense même « *qu'on pourrait en mettre beaucoup plus pour que les gens sortent, qu'ils soient bien avertis. Moi je regarde, oui !* ».

Dans ce « *voir pour* » le regard est souvent égocentrique, il prend origine dans le corps propre et la conscience de soi. Par exemple pour trouver son chemin, on se souviendra de telle vitrine qui nous avait attiré et était à notre gauche. Il faut être orienté « c'est-à-dire disposer d'un champ perceptuel structuré selon certains axes en fonction du centre qu'est le corps » (Quéré, 1997) :183. Mais parfois, ou pour certains, la vision est hétérocentrée, on change de point de vue comme en survol, une façon de voir le monde à la troisième personne, dans la peau de l'autre ou à l'aide d'un plan.

Devant un objet inconnu, on regarde pour comprendre, dans un processus descendant et ascendant, alternativement. L'œil parcourt l'objet et le cerveau essaie de comprendre. Il retourne ensuite à l'objet pour le questionner ou valider des hypothèses. Cette petite scène face au pigeonnier et filmée avec l'oculomètre en est un bon exemple : « *Ah mais je savais pas du tout qu'il y avait ça dans Paris. Ça j'avais jamais vu.* » CA s'arrête et porte son regard avec insistance sur les orifices, les angles supérieurs et les arêtes de la partie centrale du pigeonnier, durant les quelques secondes pendant lesquelles elle énonce ce commentaire. Puis elle regarde deux fois le mâât et revient sur la partie centrale. Elle se tourne ensuite vers la partie droite du petit bâtiment : « *C'est bien qu'il puisse y'avoir des choses pour des oiseaux. Mais y'a que des pigeons non ? En même temps je sais pas si y'a trop d'autres oiseaux dans*

Paris (rire). *En plus ça va c'est assez joli. C'est très comment dire ... simple, très rudimentaire. Par contre à l'intérieur ça doit être beurk ! J'aimerais pas être celui qui nettoie ! Heureusement que j'ai un casque ça me protège (rire) si y'a un pigeon qui hop ! Ah y'a une petite porte, j'avais pas vu. Ça veut dire qu'on peut entrer à l'intérieur. Parce qu'ils viennent pondre leurs œufs ici ... c'est ça ?* » Plus l'œil explore, plus le sujet comprend. Dans ce court extrait, nous sommes témoins de la découverte et de la compréhension en train de se produire par le regard. On peut également remarquer le besoin de confirmation de CA qui ponctue sa parole de : « *C'est ça ?* », « *Non ?* ». Elle cherche un acquiescement qui validera ses observations et lui permettra d'ancrer son nouveau savoir. CD, pour sa part, dans une situation analogue, s'approche, touche, regarde, questionne pour comprendre la raison du traitement de surface et « *ces petits points sur ces lampadaires* » : « *Regarde les petits points s'arrêtent aux deux tiers du lampadaire. Est-ce que c'est pour faire de l'effet ou est-ce que ça a une utilité ? L'utilité à part empêcher les gens de monter, c'est pas ça qui empêche, non, non* ». Le regard ausculte, la main perçoit, et pourtant la question demeure sans réponse.

Pour rester dans le domaine de la compréhension, on peut citer le regard qui non seulement comprend mais aussi analyse. JF a grandi à la campagne puis à Toulouse. Il est parisien de fraîche date et commente : « *Ah ! une belle boîte aux lettres jaune ! Paris / Province : ça résume bien la France je trouve* ». Il ne donne pas davantage d'explications sur les indications qu'il lit devant moi. Son observation est un constat. À partir d'un simple regard sur un objet quotidien, il en déduit l'organisation institutionnelle ou même politique, non seulement de l'expédition du courrier mais aussi de notre nation fortement centralisée. Le regard insistant, silencieux et prolongé de LB (examiné sur le film de l'oculomètre) devant deux bancs installés sur une placette est du même type. Elle remarque ces objets et elle se remémore de nombreuses situations dans lesquelles s'asseoir aurait été bien utile : « *Je pense qu'il y en a proche des squares et des jardins, sinon on n'a pas le droit de s'asseoir (rires). Dès qu'il y a quelque chose de beau, qu'on a envie de regarder, on peut pas. Comme j'ai eu pas mal de personnes âgées autour de moi je m'aperçois qu'elles vont se promener et c'est juste compliqué de s'asseoir.* » La scène qui est sous ses yeux lui rappelle des situations passées et la fait réfléchir aux difficultés rencontrées dans des situations analogues. Elle se projette dans un passé sans doute proche.

On regarde aussi pour se repérer. C'est la fonction des panneaux de signalisation de nous aider dans cette tâche. Nombreux sont les promeneurs qui les cherchent des yeux et les utilisent, surtout dans un quartier qu'ils connaissent mal : « *j'aime bien que les choses soient*

*indiquées. Je les utilise à pied ou en voiture. Même celles qui sont destinées aux voitures je les utilise en tant que piéton* » explique CA. EG raconte: « *quand je suis quelque part que je connais pas, je regarde où je vois la lampe* ». Elle se repère grâce au lampadaire qui surmonte les entrées de métro vers lequel elle peut se diriger pour trouver un plan ou identifier un emplacement. Mais il n'y a pas que la signalétique qui serve à savoir où l'on se trouve. KU identifie qu'elle est « *à Voltaire* » parce que « *déjà il y a ce bâtiment, oui c'est la mairie, on arrive à reconnaître par rapport aux gros bâtiments publics à Paris, ça peut être aussi les églises à certains endroits* ». L'architecture, si on sait la regarder, indique et signale le lieu. Parfois, on regarde pour comparer. La lecture du film de l'oculomètre a souvent aidé à faire ce constat. CA, à l'approche d'un carrefour sur le boulevard Voltaire, porte un regard insistant sur deux poteaux de feux de signalisation, le premier est tout proche, à portée de main ; le second est de l'autre côté du boulevard. Dans le va-et-vient de son regard, elle compare d'abord, sans rien exprimer. Puis, dans le cours de cette comparaison, elle découvre : « *Ceux-là ils sont beaux. J'avais jamais remarqué qu'ils étaient comme ça. Parce que la plupart du temps ils sont comme de l'autre côté, tout droit ...* ». Nous parlerons plus bas d'un autre mode de comparaison, la comparaison mentale qui se fait selon le « *voir en* ».

Et puis il y a le voir pour le plaisir comme CA devant une publicité qui « *aime bien regarder, juste pour regarder !* » « *pour voir comment ils ont fait, comment ils l'ont écrite, ce genre de choses ... pourquoi c'est en noir et blanc* ». La jeune étudiante regarde pour analyser ou simplement pour se remémorer des cours qui lui ont plu et qu'elle peut mettre en pratique lors d'une promenade ordinaire. Devant la statue de Léon Blum qui s'impose devant la mairie, la même CA explicite son plaisir qui devient une appréciation : « (Son regard se porte sur la statue presque exclusivement, pendant les quelques secondes qui suivent. Elle choisit de la contourner vers la droite, pour voir le visage et la face avant) *Là il y a une grande statue je sais pas de qui ? C'est ... Léon Blum ? Elle est belle. J'aime bien. On dirait un aviateur avec ses lunettes !* (rires). *Non j'aime bien ! On trouve encore la couleur un peu vert foncé de Paris.* (relance) *Quand elles sont comme ça, oui, je l'aime bien.* (Son œil parcourt la sculpture et elle pointe de la main droite les parties dont elle parle). *On dirait qu'elle est pas vraiment finie. Et puis on dirait qu'il y a du mouvement. Lui il a un air rigolo. Les statues comme celle qu'on a vue avec la petite fontaine, c'est joli mais il y en a partout quoi ! Ça c'est un peu plus ... je ne sais pas, un peu plus personnel.* » Il est clair que le cheminement de son regard va de pair avec le plaisir qu'elle ressent et qu'elle exprime parallèlement. Parfois une autre promeneuse choisit son itinéraire en fonction de l'appréciation sensible qu'elle anticipe : « *je*

*repassé sur Notre-Dame, je remonte par Saint-Louis et je reviens sur Bastille, c'est une super balade. J'aime beaucoup Paris, je trouve que c'est une très belle ville* » s'extasie AM qui sélectionne fréquemment ce qu'elle regarde pour augmenter son plaisir.

Un autre exemple est celui de l'artiste qui regarde pour dessiner. DB est très clair sur ce point : « J'ai besoin de me dire : 'est-ce que j'aimerais le dessiner ?' et ça c'est un critère. Je sais que ça va m'aider à choisir quelque chose, parce qu'on est attiré par une forme et là ça change tout ». Il est artiste graveur, on s'en souvient. Son regard est aiguisé par son métier. Il a appris à apprécier et à discerner par l'intermédiaire de sa perception qui est soutenue par cette envie de « croquer », de conserver une trace de ce que son œil capte.

Ce « voir pour » généré par une intention précise est souvent utilisé par le designer qui doit définir les usages et utilisations du produit à concevoir dans un cahier des charges. Il devient l'utilisateur potentiel et propose des solutions formelles qui seront comprises une fois que l'objet sera installé ou placé en magasin.

Mais la perception n'est pas toujours - ou uniquement - sous-tendue par des buts. Lors de la marche en milieu urbain, le regard est happé par de multiples objets, des situations diverses, des rencontres inopinées. D'autres mécanismes sont mis en route ...

#### **5.1.4 Le « voir en » ...**

Le voir direct est très fréquemment appuyé par un « voir en » se souvenant, en s'étonnant, en comparant, en apprenant, en imaginant. Ce voir dénote une activité cognitive descendante plus profonde. Alain Berthoz (Berthoz, 2003b) :117 montre que le noyau précunéus<sup>228</sup> est activé dans la plupart des tâches de ce type et serait « l'œil de l'esprit » (mind's eye). L'attention a été attirée par un détail, par un besoin ou même par le questionnement de

---

<sup>228</sup> « Ce noyau serait requis pour l'imagerie consciente visuelle, et serait fondamental pour l'évocation des souvenirs épisodiques impliquant une imagerie visuelle et non pas une imagerie sémantique. Il serait impliqué dans de nombreuses tâches visuo-spatiales : le traitement mental des attributs (caractéristiques visuelles et spatiales des objets) visuo-spatiaux, le traitement de l'attention spatiale lors de l'apprentissage, du rappel (à partir de la mémoire) ou de la reconnaissance de figures géométriques complexes, et enfin lors de l'imagerie visuelle et visuo-spatiale, lorsque nous imaginons des objets ou des lieux. » (Berthoz, 2003b) :117.



l'enquêtrice, et le regard est soutenu par une activité mentale abstraite qui permet de comprendre, d'analyser et d'exprimer puisque telle est la finalité de notre promenade.

#### 5.1.4.1 ... s'étonnant

L'étonnement a été fréquent quand le regard se posait sur les palmiers qui ont été installés presque furtivement au cours d'une nuit de la fin août sur la place Léon Blum. La surprise et le contraste font écho au non voir décrit plus haut, surprise générée par la nouveauté et l'incongruité. Une évocation peut s'ensuivre comme le souvenir de vacances récentes en Tunisie (AM), sous les palmiers justement, ou encore « *je me souviens quand j'étais partie à Toulouse, c'est le truc qui m'avait vraiment fait sentir dans le Sud, les palmiers* » se souvient CD et EG s'exclame : « *On a l'impression qu'on est à Nice !* ». Une image mentale se forme à partir de la scène visuelle. C'est le voir en imaginant. Parfois ce même mécanisme peut être négatif. CD explique face aux Vélib' : « *au niveau visuel, ça ne m'évoque pas grand-chose. Ils font partie du paysage mais c'est bizarre* ».

#### 5.1.4.2 ... comparant

Voir, ce peut être aussi faire appel à sa mémoire pour comparer les boîtes aux lettres avec celles remarquées à Londres par CD. L'objet comparé n'est plus sous les yeux comme dans le *voir pour*. À l'approche de l'entrée du métro de la place Léon Blum, le promeneur cite souvent d'autres stations de métro, comme AM : « *Celle-ci est plus simple [...] mais à Richard Lenoir (une station proche que nous utilisons communément) le vert est beaucoup plus pâle. Elle est plus Guimet (sic), enfin plus art déco (sic) [...] Elle est plus jolie parce qu'elle a de grands luminaires* ». Les quelques mots utilisés sont évocateurs. On comprend qu'AM a une image précise en tête qui lui permet de comparer les deux édicules et de donner un avis personnel et sensible. Comparer aide à percevoir tel détail différent ou à éprouver plus ou moins de plaisir. Voir alors engage une projection mentale dans le temps ou dans l'espace. La même AM s'arrête devant une armoire électrique qui essaie pourtant de passer inaperçue. Elle commente : « *On a une petite armoire Jean-Michel Franck<sup>229</sup>. Nico (son mari ébéniste) rééditait des petites armoires très droites comme ça, en chêne arraché. Je trouve qu'elle ressemble dans la forme. Je mettrais un peu de couleur. Je trouve que c'est marrant si on la regarde bien, c'est l'armoire, l'armoire (s'approche, la touche et la caresse).* » Lors de cette courte séquence, la promeneuse prolonge son regard pour comparer mentalement deux objets

---

<sup>229</sup> Décorateur 1895-1941, l'un des principaux décorateurs de la période française de l'art décoratif.

distants dans l'espace et dans le temps. Son évocation est si sensible qu'elle joint le geste à la parole et manifeste son ressenti par une caresse de la main, comme pour s'approprier l'image qui s'est formée dans son esprit. Elle voit en comparant, en ressentant. Le regard est le support d'une expérience esthétique appréciative. Notons au passage la formulation « *l'armoire* », l'archétype même dont nous parlions dans le chapitre sur l'objet<sup>230</sup>. De la même manière, DB, à la vue des bancs du boulevard, se souvient : « *Ah je pense, à la Cité des Sciences [...] il y a les chaises qui tournent, esthétiquement c'est très sympa ... Je les utilise tout à fait !* » et quelques pas plus loin devant l'entrée du métro « *très classique* », sa pensée s'envole vers le travail d'Othoniel sur la place Colette, et de Niki de Saint Phalle : « *c'est ce côté ludique, pas trop sérieux et en même temps qui vieillit bien* », et enfin vers la Pyramide du Louvre toute proche de l'entrée de métro conçue par Othoniel : « *ça apporte beaucoup à l'architecture ancienne* ». On voit la pensée cheminer d'une station de métro ordinaire qui est sous ses yeux vers une autre station conçue par un artiste, et lointaine ; à partir de l'évocation d'un premier artiste, son imagination se dirige vers une autre artiste et enfin vers un monument souvent visité et très apprécié de lui. Le lien de l'un à l'autre n'est évident que pour l'artiste qu'est DB, dont le point de départ est l'objet qui est devant lui. Sa pensée l'entraîne dans un autre lieu qu'il pratique souvent pour se rendre dans un troisième espace qu'il chérit également. La petite séquence se poursuit par le souvenir des entrées de métro conçues par Guimard qu'il utilise dans son quartier : « *On est dans le style Années Folles un peu. Ben là je vois des lampes en pâtes de verre orangé et [...] des courbes, des feuillages, des choses comme ça* ». Ici encore il fait appel à sa mémoire très fidèle qui lui permet de faire des comparaisons. Il rapporte formes, couleurs et matériaux sans se tromper. Il dit même : « *je vois* » pour signifier qu'il se souvient, qu'il en a, en tête, une représentation sous forme imagée qu'il sait rapprocher de celle qui est sous ses yeux à cet instant précis. Le plaisir qu'il éprouve pour cet objet a favorisé sa mémorisation. On comprend que des images mentales se forment. Il les exprime par allusion, par ellipse, pour décrire des regards antérieurs et plaisants.

### 5.1.4.3 ... évoquant ou s'imaginant

*« La seule figure originale de l'époque que je me rappelle clairement est celle de l'allumeur de réverbères, silhouette dickensienne et taciturne, amie du crépuscule d'hiver, où elle*

---

<sup>230</sup> Voir 3.2.2.5.

surgissait de la brume munie d'une longue perche terminée par un curieux engin à double action : un éteignoir surmonté d'un court manchon d'allumeur, qui venait féconder tout à tour chaque bec de gaz d'une petite langue de flamme brusquement dardée. Au souvenir de cette silhouette vient se lier, spontanément et fortement, celui de l'éclairage des rues, qui tenait le milieu entre la veilleuse d'église et le brutal éclairage mercuriel d'aujourd'hui : éclairage jaunissant à-demi mystique, tremblant au vent d'hiver, qui laissait aux coins d'ombre tous leurs secrets, et qui luttait parfois malaisément contre les brouillards de la Loire » Julien Gracq, *La forme d'une ville*, 1985 :147

Le regard peut initier une évocation et un retour dans l'enfance comme la petite fontaine pour FP : « *Ça c'est pour moi un élément génial de la ville lié à l'enfance et au fait d'avoir besoin de boire quand on s'est beaucoup dépensé [...] C'est super ça et en plus c'en est une qui a beaucoup vécu!* ». La représentation provoquée par l'objet peut remonter à des temps historiques, comme pour ce même promeneur : « *Ça ce sont des lampes beaucoup plus anciennes qui doivent être en fer forgé. C'est joli parce que ça rappelle une époque dans le passé où on allumait, enfin les allumeurs ...* ». Ou une évocation littéraire surgit. EG est Moldave, elle a lu les écrivains russes dès l'école dont elle retrouve l'ambiance devant les luminaires du parc : « *Ça me rappelle les felinar<sup>231</sup> du temps de Pouchkine, les lampadaires qu'on allumait dans la rue. Quand je les vois, c'est vrai, ça me rappelle quand on lit les poésies de Pouchkine, Tolstoï, Onéguine* ».

L'imagination de KU l'emmène dans l'Histoire et des histoires possibles devant la Cité Industrielle, ruelle qu'elle découvre sous nos yeux : « *Là aussi je découvre, pourtant je suis passée dans cette rue. On peut même raconter ses propres histoires, enfin imaginer ce que ç'aurait pu être. C'est quelque chose qui a été laissé sans être abandonné et je pense qu'on peut vraiment se l'approprier comme on veut. Si on rentre, on se trouve porté je sais pas combien de siècles en arrière, dans une période décalée. Et c'est ça que je trouve magnifique* ». Une scène, un objet peut emporter l'observateur dans une histoire imaginaire (et espérée ?) qui se construit dans l'instant. JF, devant les bancs qui nous entourent, rêve à des scénarios de rencontre avec une jeune fille qu'il convierait ensuite chez lui : « *Si je devais*

---

<sup>231</sup> Terme moldave – langue d'EG - pour réverbère.

*inviter une jeune fille, je prendrais celui-là [ce banc] parce que je sais qu'on restera pas deux heures assis. »*

Parfois l'imagination provoque une émotion négative. La perception des *Sanisettes*, on en a déjà parlé dans le paragraphe dédié aux émotions plus haut, engendre la peur « *il y a eu des légendes comme quoi tu te faisais aspirer ... Ça donne pas envie d'entrer là-dedans, ça fait peur* » exprime AM. On se souvient de l'angoisse de KU à la vue de ces mêmes sanisettes « *immondes* », telles un « *bunker* » et qui entraîne son imagination dans un espace déversant des douches froides « *et on sera envahi et même si on tape, personne ne va entendre ...* ». Une émotion forte est l'origine de son emballement imaginaire et de son dégoût esthétique que nous avons analysés plus haut.

#### **5.1.4.4 ... en apprenant**

Le regard a un autre pouvoir sur celui qui observe. Il peut participer à l'apprentissage. On a vu plus haut<sup>232</sup>, dans le chapitre sur les termes employés, le regard scrutateur qui tentait de comprendre l'utilisation possible de l'objet potelet ou des bornes en plastique que l'on ne savait pas nommer. Le regard peut également questionner pour comprendre telle technique de fabrication. C'est le cas de CD qui s'arrête et passe sa main sur le poteau du feu de signalisation en se demandant « *comment c'est fait et pourquoi c'est granuleux ?* » Notons ici la perception haptique, par le toucher. MC aperçoit des potelets différents, « *un peu moulurés* » près de la mairie et elle en conclut : « *je pense qu'une fois que le moule est fait, c'est pas plus compliqué de faire un truc comme ça que de faire un truc tout droit* ».

Lorsque JF, tout à coup, pose sa main sur mon bras pour orienter mon regard, c'est un voir en apprenant qui se profile également. Il regarde, décrit et explique : « *c'est très bien parce que justement on a l'exemple de ce à quoi sert une rampe ou un trottoir bateau. On a une dame en fauteuil roulant qui va prendre le bus, et je pense que les trottoirs et les bus ont été faits ... ah pas celui-là ... si derrière, oui ! ont été faits de façon à ce que la petite rampe sorte du bus et qui se pose sur le trottoir. Il [le chauffeur de l'autobus] ne doit pas le faire à chaque fois et ça se pose directement sur le trottoir. On doit quand même respecter une certaine ... des normes qui vont permettre de pouvoir avoir du mobilier urbain qui s'adapte. Ils l'ont pas fait pour toutes les lignes* ». Sans doute voit-il pour la première fois l'équipement des autobus parisiens destiné à l'accueil des fauteuils roulants dans ce transport en commun. Le voir en action lui permet de comprendre l'utilité de l'équipement embarqué, mais aussi l'aménagement des

---

<sup>232</sup> Voir 5.1.1.

trottoirs et des espaces réglementaires prévus pour le stationnement des véhicules. Quelques secondes d'une observation attentive ont suffi à JF pour comprendre tout un processus qu'il ne connaissait pas.

Les traces de l'histoire sont omniprésentes à Paris, on le sait. CA regarde en se rappelant ses cours d'histoire de l'art au lycée : « *J'avais fait de l'art plastique. On avait étudié les décorations du métro. [...] Ceux que j'avais étudiés étaient beaucoup plus torsadés, c'était en 1900 à l'invention du métro.* » Dans cet apprentissage par le regard, il faut inclure toutes les observations que nous avons relevées, de la fontaine Wallace aux lampadaires anciens, des traces de la prison de la Roquette aux dalles qui indiquent un peu plus loin l'emplacement de l'échafaud, et au style architectural haussmannien. À Paris, les occasions de s'imprégner de l'histoire de la ville par le seul regard, sont multiples et souvent implicites. Il faudra voyager parfois, constater que les mobiliers et les architectures sont différents ailleurs pour découvrir et comprendre les particularités de cette ville-ci, tant elles nous sont devenues familières.

L'observateur peut se demander aussi pourquoi l'aménageur a fait tel choix de mettre des barrières autour de « *chaque brin d'herbe* » comme s'agace FP. Et ainsi saisir un peu de ce métier de paysagiste si éloigné du sien. Sans doute le regard de DC, que nous avons décrit comme « hanté » par l'encombrement, entre-t-il dans cette catégorie pour comprendre chaque jour un peu plus comment équilibrer et alléger les espaces dédiés aux piétons.

On voit aussi en s'imaginant prendre une position ou faire des gestes. Ce regard se fait à l'aide de la perception visuomotrice, que nous avons analysée grâce aux travaux de Jacob et Jeannerod (Jacob & Jeannerod, 2003)<sup>233</sup>. C'est JF qui parle le mieux de cette caractéristique fascinante de la perception qui permet de ressentir par les yeux le confort du tout le corps, comme nous l'avons vu plus haut<sup>234</sup>. Il commence par parler du banc sur lequel nous sommes assis : « *c'est pas un banc qui me plairait parce qu'au bout d'un moment je vais avoir des marques dans le dos. La forme est bien ! maintenant le bois ... c'est bien parce que [...] il y a de l'air, quand on s'assoit dessus, il est pas chaud bouillant. Alors que l'autre je m'assiérais moins personnellement pour regarder [...] parce que c'est super pas confortable. Ça dépend, si tu restes deux heures, celui-là sera pas plus confortable que l'autre. Celui-là au moins on est droit, ... alors que celui-là on est arqué forcément* (pointe de la main l'autre banc à quelques mètres). *Ou alors on se tient comme ça, c'est une façon de faire.* (se positionne en arrière, le dos contre le dossier) ». Nous nous étions appuyée sur cet extrait en exemple à la

---

<sup>233</sup> Voir 1.4.2.

<sup>234</sup> Voir 3.1.3.5

notion d'affordance située<sup>235</sup>. Approfondissons maintenant. Les formes et les matériaux donnent à cet observateur perspicace des indications très précises sur la posture que prendra son corps dans telle situation. Il sait également, par le seul regard, si la chaleur l'importunera ou au contraire, si l'air frais circulera facilement pour son confort personnel. On constate le lien étroit entre son œil et son corps qui perçoit directement, par ses muscles et par la proprioception, les positions qui sont imposées à son squelette. Il voit également, par le seul regard, s'il pourra remédier ou non aux inconvénients des formes choisies par les concepteurs du mobilier. Voir c'est s'asseoir. Le geste est inutile tant l'œil est exercé et le corps proprioceptif fidèle à la vision.

C'est dans cette catégorie d'abstraction que se situe également le voir par le regard de l'autre, qui pourrait nous épier dans la cabine téléphonique ou au sortir des toilettes publiques, comme s'inquiète KU.

Un objet ordinaire peut inviter clairement à « *voir pour* », tout en laissant la place à l'imaginaire et au « *voir en* » certes, mais, on commence à le comprendre, il y a beaucoup plus dans un regard porté au quotidien, dans une rue d'un quartier populaire.

Les quatre grilles proposées ont permis un découpage des textes recueillis, et une analyse qui corrobore les études sur la perception des premières parties de la thèse. Mais l'expérience de la perception n'est pas seulement contenue dans des mots et un mode du voir, « *voir pour* » et « *voir en* ». Il existe également une autre richesse, plus sensible et plus subtile. Pour déceler ce niveau et le comprendre selon les regards et la situation, un découpage différent était nécessaire. Déjà les dernières citations, dans les paragraphes que nous venons de lire, s'allongent et il est devenu indispensable de situer sans cesse la parole dans son contexte et son déroulement. Nous entrons dans la notion d'intrigue.

## **5.2 Le cheminement croisé du regard, de la pensée et du ressenti**

Il serait aisé de faire dire aux promeneurs ce que l'on souhaite, en isolant les phrases et les termes qu'ils emploient, sans qu'aucune vérification ne soit possible. Nous avons expliqué l'importance de la *situation* et la nécessité de prendre en compte les ambiances, les environnements et les contextes. Si l'on doit prendre en considération la situation dans laquelle se déploient la perception et l'expérience, il est également important de mentionner la situation au moment de l'analyse de la parole recueillie. Au cours des lignes qui suivent, nous

---

<sup>235</sup> Voir 3.1.3.5.

avons pris un soin particulier à situer l'expression orale et gestuelle autant que possible. Il s'agit de les situer à la fois dans le paysage urbain où l'expérience a eu lieu, et dans le temps réel de la promenade commentée. L'instant *in situ hic et nunc* est toujours le point de départ d'une pensée qui devient réflexive au cours du temps où elle se déroule et se développe. Il est ainsi indispensable de favoriser la situation précise dans laquelle la perception a eu lieu, tout en respectant le temps qui fut nécessaire au promeneur pour voir, comprendre, imaginer et exprimer la scène qui emplit son champ visuel.

Nous reproduisons maintenant quelques-unes des intrigues découpées dans le flot des commentaires recueillis, pour en proposer une analyse au crible, de l'ensemble de notre étude sur la perception des objets quotidiens dans l'espace urbain. Parmi tous les extraits possibles, nous avons dû sélectionner les plus explicites et les plus instructifs, tout en évitant les redondances. Nous en présentons ici une douzaine, que nous classons en dix séquences pour organiser une lecture aussi fluide que possible. La sélection suit à peu près l'ordre des chapitres précédents : de la vision pragmatique à la perception individuelle, pour rejoindre ensuite le ressenti esthétique.

Pour chacune de ces intrigues, nous avons choisi de reproduire le texte intégral de la transcription dans un premier temps, pour tenter notre analyse à la suite, en reprenant les citations les plus probantes.

### **5.2.1 De l'évaluation du changement à l'exigence de signification**

MC, qui habite le quartier depuis quarante ans, se souvient de la place Léon Blum avant les aménagements récents. Elle en parle à plusieurs reprises, à quelques minutes d'intervalle, au fur et à mesure qu'elle s'en rapproche et que son champ visuel se focalise sur ces espaces. Nous avons regroupé ces extraits qui sont cohérents entre eux et se complètent. Écoutons :

*« Sinon au niveau de la place Voltaire même. Depuis les travaux je la trouve quand même mieux. Parce que d'abord en tant que piéton on passe plus facilement. Avant c'était un peu ... osé de traverser. Je trouve que c'est plus accessible et c'est plus agréable. Concernant ce qu'il y a, ça n'a pas beaucoup changé, concernant les kiosques, les cabines téléphoniques, tous les autres accessoires, ça n'a pas tellement changé. La place même, le rond-point, ils auraient pu faire mieux, mais enfin ça ! (petit rire, dépit ?)*

*Je sais pas ce que j'aurais fait. Parce que j'ai su qu'au niveau du rond-point ils ont eu des contraintes de canalisations qui passaient en dessous et qu'ils pouvaient pas mettre d'arbres. L'autre fois, ah oui, ils ont mis des palmiers, enfin bon, je trouve que ça n'a rien à voir avec Paris, enfin bon<sup>236</sup>. C'est ce qui restait de la plage parait-il, c'est le nouveau maire là qui a été les chercher. Sinon c'est une place qui n'est pas trop désagréable, pas trop bruyante. J'aime mieux que la place de la République. »*

Quelques minutes plus tard, toujours sur la place, et quelques mètres plus loin :

*« Non mais là c'est beaucoup plus agréable. Parce que le jardin qu'il y avait avant il était aussi exposé aux gaz nauséabonds des voitures. C'est pas mieux, mais je trouve que c'est plus convivial, on traverse la place d'une façon plus sympa.*

*C'est ni beau ni laid mais par contre les palmiers je trouve ça complètement ridicule mais enfin bon. Parce que c'est pour orner cet espèce de rond. Parce que même s'ils avaient pas pu planter pour des raisons techniques, ils auraient pu mettre une sculpture, n'importe quoi, un décor. D'ailleurs je sais pas si vous vous rappelez y'avait un bas-relief là avec de l'eau et cetera (geste). Bon, c'était pas terrible mais l'eau, ça mettait, de toute façon ça met toujours un peu de vie. Mais là rien ! Ça c'est loupé à mon avis. Ça pourrait être plus laid, c'est pas agressif non plus. »*

Nous nous engageons sur la place Léon Blum et l'attention de MC se porte sur le thème de ce lieu nouvellement aménagé. Elle donne un avis général et positif sur l'ambiance, comme une entrée en matière et dans une vision en grand angle : *« quand même mieux »*. Puis elle précise en parlant par souvenir, dans un *« voir en »*, puisque nous sommes seulement aux abords, non encore engagées dans la traversée : *« on traverse plus facilement en tant que piéton »* - *« avant c'était un peu ... osé de traverser »*. On constate l'appel à deux temps de sa mémoire : une mémoire récente, dans l'usage qu'elle fait fréquemment du lieu ; et une mémoire qui remonte à deux années environ (date de début des travaux), selon l'utilité remémorée dont parle Kahneman (Kahneman et al., 1997)<sup>237</sup>. Cette mémoire-là est générale et se focalise sur une expérience de valence négative. MC évoque sur un ton légèrement humoristique

---

<sup>236</sup> Ces palmiers ont été placés dans la nuit du 20 au 21 août et seront retirés en octobre. Ils sont dans de grands bacs en bois blanc – sans doute issus de « Paris Plage » – des panneaux autour de la place sur les trottoirs expliquent que ce sont des palmiers de Chine.

<sup>237</sup> Voir 2.4.5.4.



l'engagement corporel et sa difficulté, engagement qu'elle complète par son expérience actuelle de valence clairement plus positive, par comparaison : « *c'est plus accessible et plus agréable* ». Sans doute l'appréciation actuelle n'aurait-elle pas la même valence si le jugement sur l'expérience antérieure n'avait pas été aussi négatif.

MC fait ensuite la liste des objets qui n'ont pas changé. On note l'attention soutenue par son regard qui va de l'un à l'autre : « *kiosques, cabines téléphoniques, autres accessoires* ». On remarque ce terme d'« *accessoires* » : le mobilier urbain se constitue d'objets seconds, de peu d'importance ou de maigre valeur, auxquels on n'accorde son attention qu'après ce qui est principal. Puis elle parle de l'aménagement général, revenant à un regard plus stable, ciblé sur le centre de la place, en tournant la tête légèrement sur la gauche : « *la place même, le rond-point, ils auraient pu faire mieux, mais enfin !* (petit rire) ». On est là dans un regard direct, sans appel à la mémoire, dans une appréciation dépréciative immédiate, basée sur un point de vue perceptif global proche du dépit. On rencontre souvent ce dépit quand on interroge des usagers de services publics<sup>238</sup>, comme si l'institution ne pouvait offrir un véritable confort et un plaisir authentique à tous les utilisateurs.

Puis la pensée de MC se précise, elle prend une position mentale allocentrique, sans toutefois changer son point de vue global : « *je ne sais pas ce que j'aurais fait. Parce que j'ai su qu'au niveau du rond-point ils ont eu des contraintes de canalisations qui passaient en dessous et qu'ils ne pouvaient pas mettre d'arbres* ». Elle se projette mentalement à la place de « *ils* » et arrive tout de suite aux questions des spécialistes sur lesquelles elle est évidemment bien renseignée. Et soudain, son regard se fixe et perçoit un détail qui était dans son champ de vision, mais qu'elle n'avait pas encore explicitement identifié : elle remarque les palmiers récemment placés au centre de la place. Son attention a provoqué sa prise de conscience. Son discours change brutalement : « *L'autre fois, ah oui, ils ont mis des palmiers, enfin bon, je trouve que ça n'a rien à voir avec Paris, enfin bon* ». Son regard a été surpris sans qu'elle n'en explique la raison à haute voix. Immédiatement, sa pensée analyse la situation de manière très critique. Bien qu'elle ne l'exprime pas, on comprend une valence hédonique négative, guidée par une réflexion ou un a priori. On ne dénote aucun abandon attentionnel de plaisir ou déplaisir. Elle est déjà informée de cette installation qu'elle n'avait sans doute pas encore vue ou remarquée. Elle ne cherchait pas à voir la scène qui était pourtant dans son

---

<sup>238</sup> Dans le cadre de cette étude, nous avons mené des entretiens en gare Montparnasse pour la SNCF. Voir (Levitte, 2008b). Nombreux avaient été ceux qui exprimaient ce dépit au sujet de la salle d'attente au niveau supérieur.

champ de vision, sans qu'elle en soit consciente. Qu'est-ce qui a fait que tout à coup ces palmiers sont devenus explicites ? Elle ne le dit pas. Une saillance visuelle ? Une pensée qui l'a « traversée » ? Sa position sur la place et son angle de vue ne changent pas. Elle raconte : « *c'est ce qui restait de la plage paraît-il, c'est le nouveau maire là qui a été les chercher* » : on comprend une légère critique ou une ironie pour exprimer son désaccord. Notons le raccourci de langage, car elle sait sûrement que ce n'est pas le maire qui s'est déplacé personnellement.

Elle conclut elle-même cette courte séquence. C'est le niveau de la sensibilité qu'elle privilégie, tout en gardant un point de vue global : « *sinon c'est une place qui n'est pas trop désagréable, pas trop bruyante. J'aime mieux que la place de la République* ». Elle n'entre pas dans le détail des raisons de son jugement mitigé. Elle insiste sur la perception auditive et le niveau de bruit, un élément très important pour elle et qu'elle citera à plusieurs reprises au cours de la promenade. La comparaison avec une place proche géographiquement est la conclusion la mieux adaptée, selon elle. Elle est en mode du « *voir en* ». Puis elle commente l'entrée du métro et la promenade reprend ...

Quelques minutes plus tard, alors que nous sommes toujours sur la place, mais un peu plus engagées vers son centre et que le point de vue a changé, elle se tourne un peu vers l'arrière pour commenter : « *c'est beaucoup plus agréable parce que le jardin qu'il y avait avant ... je trouve que c'est mieux c'est plus convivial, on traverse la place de façon plus sympa* ». Elle s'appuie sur le souvenir qu'elle a mémorisé de l'ambiance de la place, avant les travaux. Elle ne donne pas plus de détails, probablement pour soutenir son attention sur le jardin actuel. Elle explique son plaisir à marcher grâce à l'aménagement et à la verdure, dans une ambiance ressentie, et non plus dans un regard panoramique, comme elle le fit plus tôt. Elle apporte un caractère de généralisation à son impression en utilisant le « *on* ». Elle lui attribue une valence hédonique plutôt positive, dans une utilité instantanée, toujours selon Kahneman. L'adjectif « *convivial* » est l'une des rares références à l'autre, piéton et citoyen, pourtant omniprésent dans le quartier populaire que nous traversons et qui fait partie, à tout le moins, du paysage et de l'ambiance.

Elle tempère alors sa remarque par un avis sur l'aspect visuel, et non plus sur le ressenti, dans un point de vue toujours général, alors que maintenant son regard s'est tourné dans la direction de nos pas : « *c'est ni beau ni laid, par contre les palmiers je trouve ça complètement ridicule mais enfin bon* ». Concernant le nouvel aménagement, elle ne formule pas de prise de position tranchée, et elle exprime une valence esthétique neutre. Si on ne

constate pas un engagement sensible sur les qualités visuelles du nouvel aménagement « *ni beau, ni laid* », on l'entend s'insurger sur le choix des arbres, plantes exotiques qui surprennent à cet emplacement, selon elle. À ce sujet, elle exprime une valence cognitive très négative qu'elle confirme.

Puis elle réfléchit à des alternatives, aux propositions qu'elle pourrait faire personnellement. Elle se met à la place de l'aménageur, dans un « *voir en* » : « *parce que c'est pour orner cet espace rond. Parce que même s'ils n'avaient pas pu planter pour des raisons techniques, ils auraient pu mettre une sculpture, n'importe quoi, un décor* ». Un espace non attribué fonctionnellement devient un lieu à décorer. Et une sculpture est décorative, voilà une idée que tous les artistes n'apprécieraient sans doute pas ! Son regard se fixe sur le centre de la place, et sa pensée domine le travail mental en train de se faire, comme si elle imaginait une relation esthétique possible, la relation appréciative qu'elle souhaiterait éprouver dans cette situation précise. Elle aimerait que les objets placés à cet endroit entrent dans son schéma cognitif et aient une signification, qu'elle soit culturelle ou non. Mais les palmiers de Chine, hérités du *Paris-Plage* précédent, n'appellent chez elle aucune référence. Ils ne lui procurent aucun plaisir, ni sensible, ni cognitif. Il y a un refus de sa part, généré par une attitude mentale préexistante, qui agit comme un cadre, et module sa réflexion. Elle justifie son avis, à ce moment-là : « *d'ailleurs je ne sais pas si vous vous rappelez, il y avait un bas-relief là avec de l'eau* (elle pointe de la main en se retournant) ». Elle fait appel à sa mémoire et son regard suit la direction de ce dont elle se souvient, et qui a disparu lors des travaux d'aménagement. Lorsqu'elle cite l'œuvre d'art absente, c'est uniquement par sa technique du bas-relief, sans aucune précision ni sur les formes, ni sur le thème, ni sur son appréciation personnelle. Elle cite cet exemple de ce que pourrait être un décor dans la ville. Elle confirme ainsi sa déclaration précédente sur la sculpture comme animation de la ville. Un bas-relief sur lequel elle énonce son jugement : « *bon c'était pas terrible, mais l'eau ça mettait de toute façon, ça met toujours un peu de vie* ». Elle précise son souvenir tout en gardant le regard dans la même direction, vers le centre de la place. Elle décrit ses images mentales qu'elle rappelle à l'aide de sa mémoire à long terme. Et, immédiatement, elle adjoint une appréciation de valence ambivalente qu'elle généralise, comme pour ne pas se l'attribuer.

Puis elle retourne mentalement et physiquement à la situation actuelle, dans un regard tourné à nouveau dans la direction que prennent nos pas : « *Mais là rien, c'est loupé à mon avis* ». Elle revient à l'instantané qu'elle n'a pas besoin de décrire. Son jugement se renforce et se précise le temps de quelques secondes. Son regard a enrichi sa pensée qui en retour a enrichi

son regard, en faisant appel à des images rappelées par sa mémoire autant qu'à des idées abstraites et des opinions sociales et culturelles.

Enfin elle conclut pour la deuxième fois, tout en modulant son avis : « *ça pourrait être plus laid, c'est pas agressif non plus* ». Son jugement esthétique sur l'aspect formel s'additionne d'un jugement sur le vécu sensible. On dénote quelque dépit chez quelqu'un qui s'informe régulièrement et qui a des exigences sensibles. Ses connaissances acquises par le regard, par la lecture et par les rencontres, lui permettent de comparer mentalement et d'avoir des attentes. Mais ces attentes ne sont pas satisfaites ici. Son appréciation reçoit une valence ambivalente, puis son jugement obtient une valence négative.

Dans cet extrait, le passage est constant entre une appréciation timide à partir de la perception visuelle, une appréciation plus positive fondée sur la perception enrichie par les sens et l'ambiance environnante, puis un jugement final assez arrêté, qui est du domaine du social, du politique, presque. Ce jugement ne tient pas seulement compte de la perception puisqu'il est plus négatif que les éléments visuels simplement rapportés. Il fait appel à tout un savoir appris à la fois par le regard, les livres, l'environnement personnel, et un contexte idiosyncrasique. Notre promeneuse a une attente pour un enrichissement culturel, que certains pourraient appeler une exigence esthétique. Elle parle de décor là où d'autres parleraient d'œuvre d'art. Cette attente est déçue, son regard investit sans trouver la « nourriture » du plaisir. La déception - voire le dépit - sont d'autant plus grands.

Au travers de ces extraits, on voit le jugement en train de se construire et de se structurer, sous le regard actif et mouvant. L'apprentissage cognitif mêle des sources aussi bien sensibles que mentales. Il était ainsi indispensable de procéder à une observation qui se prolonge à la fois dans le temps et dans l'espace. Dans ces commentaires, nous constatons que les différents points de vue et le temps de la réflexion permettent à MC de construire graduellement un avis. Ses remarques se contredisent et s'enrichissent, comme cela se produit dans les conversations amicales. Le discours n'est pas pensé à l'avance. Il s'élabore avec le paysage qui est sous les yeux. La situation de l'individu, de l'objet observé et de la parole participent à la construction de la réalité perçue.

Changeons de décor et de promeneur.

### **5.2.2 Perception égocentrique ou allocentrique ?**

Il est difficile pour certaines personnes de se positionner par rapport à un objet qui n'est pas dans leur champ de perception, de manière allocentrique. C'est le cas d'AG, qui prend parfois

la rue à contresens pour avoir mal lu un plan. Cette difficulté n'est pas l'apanage de tous. CD, une autre promeneuse, ne rencontre jamais cette difficulté. Elle explique ses « trucs »<sup>239</sup>.  
Commençons par AG :

*« L'abribus ... ben bien souvent quand je prends le bus, il n'y a pas d'abribus. Ah le plan, j'ai souvent cherché quand j'étais dans d'autres quartiers de Paris. Mais en fait c'est pas pratique parce que j'ai jamais réussi à comprendre le plan des bus, c'est trop compliqué pour moi. Et le bus je m'en sers pas, je prends le métro ou ... trop compliqué. Je préfère les porches, quand vraiment il pleut, mais j'utilise pas les abribus. »*

Un peu plus loin, je saisis l'occasion de le relancer :

*« ... en général, je connais. Quand je connais pas le quartier à l'arrivée au métro, j'essaie d'avoir un plan et après pour le numéro j'essaie de regarder le numéro dans la rue. Je regarde le nom de la rue et souvent j'ai un plan. Et souvent je suis perdu, enfin ... mais avec un plan, quand j'ai une idée ... je me repère facilement. Mais quand j'ai un plan sous les yeux j'ai du mal à comprendre comment c'est, et je vais dans le mauvais sens. Sinon, pour reconnaître, ça va être les boutiques, et puis grosses ou petites rues, avenue ou petite rue, donc taille, et nombre de voies de circulation. Je pense que c'est comme ça que je reconnais une rue, oui. »*

Nous sommes au début de la promenade. Nous nous approchons d'un abribus et AG parle spontanément du plan en voyant le petit équipement. Il sait que tous les abribus, à Paris, présentent les mêmes éléments même si, dans l'instant, il ne peut pas les voir. Par automatisme cognitif, il sait où trouver ce qui lui sera utile, en fonction de ses intentions. Mais il envoie une phrase tranchante : « *je n'ai jamais réussi à comprendre* ». L'outil proposé n'est pas adapté à ses compétences, c'est « *trop compliqué* ». Pour compatir avec lui, il suffit de jeter un coup d'œil sur les multiples lignes colorées, quelquefois parallèles, souvent obliques, parfois sécantes ou même tangentes, les noms de rue étant inscrits en caractères minuscules et les petits numéros indiquant l'identité de l'autobus dessinés souvent en biais,

---

<sup>239</sup> On pourra se référer aux paragraphes 1.4.3. et 1.4.3.1. sur Perception égocentrique et perception allocentrique.

obligeant à pencher la tête de gauche ou de droite. Identifier un trajet sur une telle carte exige une dextérité visuelle et cognitive, ainsi qu'un long entraînement. AG préfère emprunter le métro dont il comprend et connaît l'usage. Le plan des quatorze lignes de ce mode de transport est simple et facile à déchiffrer pour déterminer son trajet. Le nombre de lignes est moins important et chacune a reçu une couleur. Et décidément, l'abri n'est pas très utile, même en temps de pluie. On remarque au passage les détournements fréquents des objets : la bitte de trottoir pour éviter au cycliste de mettre pied-à-terre à un feu rouge ou pour recevoir des affichages non prévus, des abris transformés en lieux de repos incongrus et en protection contre l'intempérie.

Mais revenons à la délicate tâche de s'orienter dans la ville. La lecture d'un plan est une activité cognitive complexe qui exige de prendre une position mentale allocentrée en se référant non à son corps, mais à des signes abstraits et/ou éloignés de soi. Nous avons défini la notion d'*artefact cognitif* de Don Norman<sup>240</sup>, « mine de connaissance » ou ressource offerte par un objet qui introduit des savoirs plus complets que les possibilités intellectuelles de l'individu. Il faut des compétences d'abstraction spatiale. Peut-être AG ne sait-il pas lire un plan ?

À la prochaine occasion, la chercheuse le questionne. Pour le promeneur, le problème survient bien sûr dans un quartier inconnu. Tout Parisien sait que chaque station de métro est équipée d'un plan de quartier qu'il faut débusquer. AG l'utilise pour savoir de manière hétérocentrée où se trouve la rue dans laquelle il doit se rendre. Le numéro de la rue sera identifié ensuite, dans la sphère intra-personnelle et de manière égocentrique : il suffit de regarder et de suivre la logique de la numérotation rigoureuse de la ville<sup>241</sup>. Parfois pourtant, il se perd. La méthode n'est pas infaillible, sauf s'il a une image mentale préalable : « *mais avec un plan quand j'ai une idée* », c'est-à-dire une référence égocentrique, une première expérience visuelle qu'il a mémorisée, et qui lui fournit des points de repère subjectifs codés par rapport à son corps. Il en conclut qu'il a en effet du mal à transposer, dans la réalité égocentrique et subjective, ce qu'il lit sur un plan de façon objective ou allocentrée. La manière infaillible, et rassurante cognitivement, est de se fier à ce qui est devant ses yeux : boutiques et largeur des voies. C'est la vision typiquement concrète et égocentrique.

---

<sup>240</sup> Voir 3.1.3.5

<sup>241</sup> « Le système actuel fut instauré en 1805 avec des numéros peints en noir (impairs) et en rouge (pairs) sur fond ocre. Les plaques de porcelaine où les chiffres se détachent « en blanc sur fond azur » datent de 1847, et ce sont elles que l'on voit encore sur beaucoup d'immeubles parisiens. » (Hazan, 2002) :150.

Pour CD, au contraire, cette difficulté n'existe pas. :

*« Et alors, je pensais à un truc ... ah oui, comment on appelle ça, là où il y a écrit le nom des arrondissements et les rues, c'est du mobilier urbain ça ? Et ben il y en a pas mal ! (relance : Pour te repérer ?) Le nom des rues, beaucoup. Le fait qu'il y ait l'arrondissement, c'est bien aussi. C'est pratique, et ce que j'utilise, c'est ... comment je faisais au début ? Les panneaux, mais les panneaux c'est pas ce qu'il y a de mieux, parce que quand tu es en vélo, c'est pas forcément les itinéraires les mieux, les panneaux c'est surtout pour les voitures, mais quand même. Et sinon ... moi je me repère assez, comme ça. Si, je sais toujours à peu près où c'est nord, sud, est, ouest et par rapport à ça, je sais que si je suis au nord et que je veux aller au sud, il faut que je descende. Sinon si je sais pas où je suis, sinon j'ai ma carte. »*

(relance : tu as une carte dans la tête ?) *« Si un peu les plaques, les noms des rues, un peu de tout, ... il y a quand même ma carte qui m'aide bien mais avec la carte je commence à connaître le nom des rues, et quand je vois le nom de la rue, je sais à peu près où je suis, si si si, le nom des rues, oui, oui ».*

Spontanément, CD parle des plaques de rues dont elle se sert souvent pour se repérer, en particulier grâce aux arrondissements toujours inscrits sur la partie supérieure. Elle a sans doute un plan de Paris « dans la tête », une vision mentale et claire de l'organisation spatiale de la ville, représentation qu'on pourrait qualifier d'objective puisqu'elle est partagée par tous, grâce aux codes institutionnels de la cartographie. CD mentionne ensuite sa capacité à toujours savoir où sont les points cardinaux. Son corps entier est engagé pour s'orienter dans le sens de la pente. C'est un exemple de la proprioception<sup>242</sup> que nous retrouvons dans l'intrigue suivante. Elle précise : *« il y a quand même ma carte qui m'aide bien. Mais avec la carte je commence à connaître le nom des rues, et quand je vois le nom de la rue, je sais à peu près où je suis ... ».* CD verbalise ici avec clarté le passage de la vision égocentrée à la situation allocentrée. Elle explique d'abord comment elle perçoit, par rapport à son corps, la rue et la plaque qui sont devant ses yeux, ou la pente du terrain qu'elle ressent avec les capteurs de ses muscles et de ses tendons, et sans doute aussi par l'aisance du pédalage sur son vélo. Puis elle raconte comment, si nécessaire et lorsque la perception n'est plus suffisante, elle en vient à la situation allocentrée, consultant sa carte physiquement ou

---

<sup>242</sup> Voir 1.3.4. La perception kinesthésique et proprioceptive.

mentalement telle qu'elle l'a mémorisée. La connaissance des lieux se fait alors abstraitement et indépendamment de la localisation de son corps.

Ces deux courtes intrigues confirment ce que nous avons appris auprès des neuroscientifiques. Dans la prochaine, on rencontre l'exemple du flou et du précaire, deux notions qui rappellent également des concepts que nous avons étudiés.

### 5.2.3 Voir au loin, de l'absence de saillance dans un paysage éphémère

Comme avec chacun des promeneurs de cette étude, nous nous arrêtons avec RBS au coin de la rue Léon Frot et de la rue de la Roquette. Là, s'ouvre pour l'observateur, un point de vue sur plusieurs centaines de mètres, légèrement en contrebas, vers la place Léon Blum et au-delà :

*« On s'arrête là ? D'accord. Ben disons qu'on voit toute cette rue. (Son regard se porte d'abord au loin et en hauteur, sur le sommet des immeubles, en allers retours. Puis, au cours de la conversation, comme s'il n'avait pas trouvé matière suffisante loin et haut, son œil restera au niveau des voitures et des piétons dans une sphère visuelle plus rapprochée pendant 1 minute et 52 secondes). On voit pas mal d'immeubles. On voit pas mal de panneaux, on voit des parcmètres des Vélib, des poubelles. On voit tout ça et en fait c'est assez éphémère ! Bah, dans le sens où la position des choses est éphémère. Si je reviens dans 7 heures, ce sera assez différent, le point de vue sera assez différent parce que le soleil ne tapera pas de la même façon. Qu'est-ce qui ressort ? Je sais pas c'est un tout qui ressort. Toutes les voitures et tout, .... (Son regard se pose à plusieurs reprises sur les poubelles « verre » des immeubles qui ont été sorties pour une collecte sans doute imminente). C'est vrai qu'après les poubelles prennent une grosse attention de notre vue. Les poubelles vertes, celles des immeubles. »*

Tous les promeneurs se sont arrêtés à ce point précis, à ma demande. Plusieurs d'entre eux ont remarqué des détails spécifiques selon leurs préoccupations personnelles. On a décrit plus haut la migraineuse qui apercevait la croix de la pharmacie qui clignote à plus de deux cents mètres, l'artiste et la jeune étudiante qui remarquaient les tags en haut du mur d'un immeuble, l'automobiliste qui reconnaissait les horodateurs. La situation biographique et les idiosyncrasies orientent ainsi cette observation forcée et à l'arrêt. La manière dont chacun a



décrit le panorama visuel ressemblait souvent à un tableau abstrait, sans image, qui serait troué, souvent à la verticale et au premier plan, par les quelques objets qu'ils identifient immédiatement. Le paysage n'existe que comme une toile de fond qu'on ignore - qui disparaît - tant il est banal ou courant. À l'instant où la question se pose, le cerveau identifie la masse, le contour et la forme de l'objet qui font sens.

Maintenant RBS est perplexe. Nous avons remarqué, depuis le début de la promenade, qu'il s'exprime peu par la parole, alors que son œil balaie rapidement et intensément tout ce qui se présente à lui. Il parle du cadre, des immeubles qui sont de part et d'autre du tableau qu'il contemple. Dans ce cadre, il voit des « *panneaux* », mâts verticaux qui s'imposent à lui et qu'il identifie aisément : indication de parkings et autres garages pour Vélib. Dans un troisième temps, ce sont les masses colorées des poubelles d'immeubles qui frappent son regard. Son œil va d'un objet à l'autre sans vraiment s'arrêter sur aucun. Aucune prégnance, aucune attirance n'engage son attention qui pourrait susciter une réponse à une intention, une proposition, une appréciation, une recherche ou un plaisir. Il a du mal à se prêter au jeu, contrairement aux autres promeneurs.

Dans son champ de vision, voitures et piétons circulent sans cesse, mais je voulais justement qu'il me parle des objets stables, dans leur contexte. Il n'est pas intéressé. Il a autre chose à dire et sa réflexion se porte sur un constat : « *en fait c'est assez éphémère !* » ... « *Dans le sens où la position des choses est éphémère* ». Parle-t-il du mouvement des véhicules ? Non, il évoque le mouvement du soleil, de l'éclairage qui met en valeur tel aspect plutôt qu'un autre. Ce qui se modifie, c'est ce qu'on voit et comment on le voit, ce ne sont pas les choses en elles-mêmes. Dans cette saynète, RBS comprend que la situation trouve sa richesse dans l'ambiance météorologique, du temps qu'il fait, autant que par le contexte humain. Tout aura changé dans quelques heures parce que la lumière ne sera plus la même. Alors il ponctue sur la « *grosse attention* » des poubelles qui capturent sa « *vue* ». Il décrit la saillance colorée de cet objet que l'on voit presque malgré soi, sans qu'une attention coûteuse ne soit nécessaire. Il comprend sans doute que le paysage de la rue est davantage imposé que choisi, par là même. Ce qui nous amène à approfondir d'autres spécificités de la perception du piéton, à partir de la poubelle encore.

#### 5.2.4 Perception sémantique par vision pragmatique et écologique

Cet extrait-ci offre un bon exemple de l'approche écologique de Gibson<sup>243</sup> appliquée aux couleurs, ainsi qu'une description précise du percept de la fontaine parisienne. Nous sommes assis dans le petit espace paysager devant la mairie avec JF :

*« Un joli jardin là, l'éclairage, les arbres qui nous font un petit peu d'ombre, c'est plus agréable que les immeubles. Ça me plait dans la mesure où j'ai rien vu d'autre. Ça ne me choque pas en comparant avec ce que j'ai vu dans d'autres pays. Ce qui me choque, c'est que les couleurs c'est un peu toujours pareil, c'est soit vert, soit marron, c'est peut-être justement pour qu'on ne les observe plus, qu'on ne les voit plus en fait. Tu vois le vert des bancs on le voit pas alors que le vert des poubelles on le voit, le banc est plus discret, c'est plus du loisir, de la détente. Alors que la poubelle c'est plus le côté utile. Le point d'eau c'est pareil, un point d'eau c'est discret, celui-là on le voit pas forcément, il est pas très haut, y'a pas écrit « eau » dessus. Si on s'approche pas ou si on n'a pas été voir, on sait pas ce que c'est. Il est carré, je sais pas du tout pourquoi il a cette forme. »*

JF décrit avec précision une ambiance faite de couleurs, de nature, de lumière et de sensations corporelles qu'il n'attribue à aucun objet précis. La valence est positive. Il semble bien qu'il soit à l'aise à cet endroit dont il vient de donner une description analytique. Il laisse pointer une appréciation voilée. Puis il confirme la raison de ce voile : *« Ça me plait dans la mesure où j'ai rien vu d'autre. Ça ne me choque pas en comparant avec ce que j'ai vu dans d'autres pays »*. Il affirme que pour apprécier il faut être capable de comparer. Nous avons abordé cette question dans le chapitre sur les méthodes d'enquêtes<sup>244</sup>. Hume affirme que celui qui veut établir un jugement de goût doit être capable de comparer « entre les divers degrés et genres de perfections » et ainsi rejeter les « beautés les plus frivoles » (Hume, 2000) :136. JF a beaucoup voyagé, dans des pays lointains et proches. Il appelle ici à sa mémoire de travail, des situations analogues pour confirmer ou infirmer. Son jugement est neutre, il n'est pas heurté, il ne voit aucune frivolité pour reprendre le terme de Hume. Tout à coup, soit il ne trouve pas matière à comparaison, soit son œil est attiré et perçoit un détail qui fait bifurquer son discours. Dans les phrases qui précèdent, il oscillait entre deux sensations, et soudain,

---

<sup>243</sup> Voir 3.1.3.3

<sup>244</sup> Voir 4.1.1.1

dans le cheminement de sa pensée portée par son regard, il comprend : les couleurs ! Il peut mettre un mot, identifier une cause à son impossibilité d'apprécier pleinement la scène. La banalité des deux seules couleurs ne peut motiver son intérêt et soutenir son appréciation. De multiples couleurs jalonnent notre environnement visuel dans cet instant, mais son attention se porte sur celles-ci, qui occultent toutes les autres. Il y a saillance attentionnelle à valence négative : deux couleurs s'imposent à son regard, ils ne les apprécient pas. « *C'est peut-être justement pour qu'on ne les observe plus, qu'on ne les voit plus en fait* ».

Il explicite : « tu vois le vert des bancs, on ne le voit pas, alors que le vert des poubelles, on le voit. Le banc est plus discret, c'est plus du loisir, de la détente. Alors que la poubelle, c'est plus le côté utile ». Son analyse va dans le sens de la théorie de Gibson. Des deux verts « écologiques », l'un doit être remarqué sans faute pour y attirer le déchet, ce vert serait affondant ; l'autre apaise le regard, et le corps en conséquence. On le verra seulement si l'on est fatigué. Le premier vert est foncé et saturé. Il est traditionnel et souvent utilisé pour différents mobiliers de la ville de Paris, ce qui explique l'habitude perceptuelle, la lassitude ou même la non-perception. Plusieurs promeneurs ont fait des remarques analogues sur les couleurs employées pour les différents mobiliers qui sont installés dans la capitale. Pourtant si on mettait côte à côte soit plusieurs bancs différents, soit des bancs similaires, des fontaines et des colonnes Morris, on constaterait de multiples nuances enregistrées dans la mémoire comme une seule même couleur, mémorisée comme un « vert foncé ». C'est un percept, une couleur archétypale. Le vert de la corbeille<sup>245</sup> est plus clair, au contraire, franc et lumineux. De fait, l'objet est composé de plusieurs verts assortis, un vert opaque pour la structure métallique et un autre, très clair et translucide pour le sac amovible. C'est un vert plus « mode » qu'on rencontre dans l'habillement ou l'aménagement domestique contemporain. Le premier serait un vert générique ou prototypal, le second un vert saillant.

JF parle maintenant de la fontaine. Il est assis et son œil observe. Il remarque les détails pour répondre aux besoins de l'enquête. Sans doute aussi prend-il du plaisir à découvrir cet environnement qui est nouveau pour lui. Il confirme sa pensée, sous forme d'une théorie qu'il bâtit à partir de son expérience en train d'être vécue : la fontaine n'a pas besoin d'être vue si on n'a pas soif. Elle a une discrétion presque humaine, elle se fait « *invisible* » comme l'expliquait tout à l'heure FP. JF pousse alors son regard. Il insiste et remarque de nouveaux attributs : la hauteur de cet objet, l'absence de signalisation et la forme générale carrée dont il

---

<sup>245</sup> Corbeilles de propreté urbaine Citec 45L à sac transparent mises en place à Paris en 1997.

interroge la signification, sans trouver de réponse. Le petit membre de phrase « *si on n'a pas été voir* » serait une invitation à faire quelques pas. Il se souvient peut-être d'une situation analogue dans laquelle il s'était déplacé – ou bien imagine-t-il une intrigue comme il le fera un tout petit peu plus tard, décrivant une rencontre amoureuse sur un banc inconfortable<sup>246</sup> ? Il fait référence à son percept, représentation mentale d'un objet identifié sous une forme générique et invariante<sup>247</sup>. Cet objet est différent d'un autre par ses masses ou ses couleurs, mais sa fonction est identifiée à l'aide d'un catalogue mental qui regroupe toutes les formes similaires.

Ainsi, assis sur un banc, le promeneur décrit-il, en l'espace de quelques minutes, plusieurs phénomènes : l'importance des couleurs vives et saillantes pour inviter à une acte civique, en premier lieu ; il l'oppose ensuite à la teinte anodine et passe-partout qui ne peut être une invitation à l'utilisation ; il confirme également que ce que nous avons défini comme le percept visuel dans son invariance s'applique à l'objet qui est sous ses yeux, dans sa sphère égocentrique.

L'exemple suivant fait encore référence aux possibilités d'apprendre, non plus par la couleur mais par la forme, cette fois-ci.

### **5.2.5 Par le regard, comprendre et apprendre**

KU, selon ma suggestion, a choisi un banc devant la mairie sur lequel nous nous sommes assises. Avant de conclure, je lui lance un discret « et les éclairages ? ». Elle répond :

*« C'est vrai, comme il fait trop beau et qu'on avait un peu survolé. C'est vrai que quand je disais tout à l'heure que si je revenais dans six heures ou vers dix heures du soir, certainement que je me serais vraiment arrêtée aux réverbères, et s'il y a des éclairages sur les bâtiments. Alors à Paris, je pense qu'il y a deux, comment ? , deux paysages vraiment distincts. Que ce soit ici ou ailleurs. Dans la journée on fait pas trop attention aux réverbères parce que c'est pas vraiment non plus une couleur qui est très attrayante, quand c'est pas éclairé. Mais quand ça commence à s'illuminer je pense qu'à Paris, comme il y a pas trop de panneaux publicitaires, bien sûr ATAC<sup>248</sup>, tout ça (montre vaguement le logo du magasin en face de nous sur l'autre trottoir), ils*

---

<sup>246</sup> Que nous avons relatée plus haut, 5.1.4.3. : Voir en ... imaginant

<sup>247</sup> Voir 1.2.1.4. : Perception et invariance.

<sup>248</sup> Commerce de moyenne surface ou « supermarché de proximité », dont le nom a depuis été modifié en Simply Market, qui appartient au même groupe Auchan.

vont mettre leur logo, même McDonald, mais à part ça on n'est pas dérangé par d'autres, je dirais, signalétiques dérangeantes. Et du coup c'est ça qui fait que notre candélabre et c'est ça aussi qui fait le côté ... enfin on est chez soi ... on est protégé. Oui, il y a ça, c'est ce qu'on vient de voir et là ... Je pense que les sources d'éclairage ne sont pas pareilles parce que les autres ils sont un peu plus blanchâtres je pense, ceux qui sont là, parce que ça dirige vers le haut. Tandis que là, bien sûr, ils ont une source beaucoup plus jaunâtre, orangeâtre ... et ça donne beaucoup plus un côté ... comment ... protégé. Tandis que les autres éclairages, d'une manière fonctionnelle, c'est aussi je sais pas, peut-être ils avaient d'autres idées. Qu'ils voulaient éclairer ce qui est au-dessus. Mais là il n'y a que des arbres. Et donc il y a différents types d'éclairages, mais ... après bon c'est peut-être aussi dans l'économie des sources ... peut-être que ça consomme moins d'électricité. Ça je ne connais pas trop la stratégie de la ville ou du quartier.

Donc ça, ça date vraiment du dix-neuvième siècle je pense (pointe les lampadaires devant la mairie sans se retourner) même si ça a été redessiné. Parce qu'ils ont forcément dû restaurer dans le style. Et ce qu'on voit là-bas, une sorte de boule (pointe les luminaires du boulevard Voltaire de l'autre côté), c'est peut-être les années 70 ou même 80 je pense. Et ça c'est beaucoup plus récent (pointe en se retournant vers les luminaires autour du jardin). Ça date d'à peine dix ans, même pas, ou c'est même très récent je pense. Parce que j'en n'ai pas vu autant de ce style là ... Ça me fait penser au plafonnier. Pour moi, oui, il y a vraiment au vingt et unième siècle. Quelque chose de très très récent.

Je crois que j'aurais du mal à dire qu'il faut mettre un seul type d'éclairage à Paris. Parce que si on veut traverser côté Seine, Rivoli, c'est vrai qu'on aimerait bien voir un candélabre des années, voilà, dans le style le plus ancien. Mais autour de la gare, que ce soit la gare de l'Est ou que ce soit gare Montparnasse, partout, je pense qu'on va ... pas rester ... sauf si on vient attendre quelqu'un. Je pense qu'on n'a pas du tout les mêmes utilités, surtout pour les éclairages. Et du coup peut-être, j'aimerais bien ... enfin je serais curieuse de voir ... peut-être que c'est blanc, mais peut être que ça n'a pas du tout le même effet. Donc il faut vraiment mieux éclairer les lieux publics pour dire qu'il n'y a pas de danger. Parce que dans des lieux publics comme la gare, là vraiment les gens se croisent vraiment pour quelques minutes. Ça n'a pas du tout la

*même fonction que quand on va se balader dans Paris. Donc selon les endroits, il serait peut-être aussi bien d'envisager des éclairages avec des sources différentes. »*

Dans cet extrait, KU situe notre promenade dans le temps de la journée ensoleillée. Elle explique ainsi la raison de son manque d'attention portée aux systèmes d'éclairage. En effet, alors que, tout au long du parcours, elle a minutieusement relevé de très nombreux détails, sans oublier les bandes posées au sol et les différentes essences des arbres, elle n'a jamais parlé des éclairages. Elle avait pourtant noté quelques minutes auparavant, en redescendant la rue de la Roquette, l'importance des changements de lumière dans la perception du paysage urbain : *« Si je passais ici dans 6 heures, ça n'aurait pas du tout le même effet parce que je ne verrais pas du tout de la même manière. Par exemple je ne verrais pas les signalétiques, mais je verrais beaucoup plus les immeubles éclairés, ou les magasins illuminés. C'est vrai que notre regard se porte sur des éléments autres que l'activité journalière. Alors la vie nocturne n'a pas du tout le même effet ».*

Elle reprend ici sa pensée au sujet de la différence entre les paysages de la nuit et ceux de la journée, dans la vie parisienne. Ainsi, en plein jour, un objet dont la couleur est fade comme un mât d'éclairage, passera inaperçu ; d'autres promeneurs ont également remarqué ce fait. Elle parle d'une vision écologique, comme l'a définie Gibson : le jour, puisqu'on n'a pas besoin d'éclairage, on ne voit pas les luminaires. Elle donne une seconde raison, se plaçant dans le domaine sensible : cette couleur ne la séduit pas. Elle nuance immédiatement son appréciation : *« quand c'est pas éclairé »*. Cette atténuation est-elle due à sa culture ? est-ce par politesse ? pour ne pas déplaire ? Nous n'aurons jamais de réponses à ces questions. Quoiqu'il en soit, la promeneuse a, en pensée, l'image de villes dans lesquelles les panneaux publicitaires et les néons illuminent la ville dès la nuit tombée, comme Tokyo et New York, deux villes dans lesquelles elle se rend souvent. Elle a mentionné ces villes à d'autres occasions dans la promenade. Sans vraiment citer ces exemples, on comprend qu'elle compare deux paysages urbains nocturnes. Celui de Paris qu'elle rappelle à sa mémoire, sans doute proche, et celui d'autres lieux qu'elle n'apprécie pas et qu'elle rappelle également à sa mémoire, plus lointaine dans le temps et dans l'espace : *« Mais quand ça commence à s'illuminer je pense qu'à Paris, comme il y a pas trop de panneaux publicitaires, bien sûr ATAC, tout ça (montre vaguement le logo du magasin en face de nous sur l'autre trottoir), tout ça, ils vont mettre leur logo, même McDonald, mais à part ça on n'est pas dérangé par d'autres, je dirais, signalétiques dérangeantes. »*

Plus de la moitié des promeneurs de cette étude ont exprimé fortement leur refus ou leur lassitude de la publicité. KU serait davantage gênée par l'aspect esthétique négatif des panneaux que par leurs messages intrusifs. Cet avis la conduit vers une appréciation ressentie quasi physique ou psychologique : « *Et du coup c'est ça qui fait que notre candélabre et enfin on est chez soi ... on est protégé.* ». Cette expression est paradoxale. Comment être chez soi dans la rue, alors qu'on est exposé à la vue de tous ? La formule est claire, cependant. On comprend qu'il est important, pour cette personne, de se sentir en sécurité, protégée de tous les dangers, comme on l'est derrière la porte de son appartement. C'est l'un des caractères qui définissent la *marchabilité*<sup>249</sup>. Un bon éclairage sera jugé efficace si cette qualité attendue est ressentie concrètement.

Tout en restant dans l'univers du sensible, KU parle maintenant de l'aspect de la lumière elle-même dont la couleur exprime plus ou moins cette protection : « *Je pense que les sources d'éclairage ne sont pas pareilles parce que les autres sont un peu plus blanchâtres je pense, ceux qui sont là, parce que ça dirige vers le haut. Tandis que là, bien sûr, ils ont une source beaucoup plus jaunâtre, orangeâtre ... et ça donne beaucoup plus un côté ... protégé* ». Son regard l'emporte alors dans une comparaison des différents luminaires qui sont devant ses yeux. Elle procède en s'appuyant sur une réflexion technique au sujet de la couleur des sources lumineuses qu'elle imagine, ou se remémore, puisque les luminaires ne sont pas allumés à cette heure-ci de la journée. Les sources blanches éclaireraient vers le haut, et les sources orientées vers le sol seraient jaunes ou orange. La couleur de la lumière provoque un effet différent sur le piéton. Elle a expliqué son ressenti dès la première phrase. À l'écouter (à lire sa parole rapportée puis transcrite), on comprend que son œil examine les objets qui sont devant elle. Elle questionne les formes, les confronte à l'environnement immédiat et à des savoirs acquis sur les sources lumineuses. Dans cet aller et retour entre la perception visuelle, la réflexion et l'examen de souvenirs techniques, elle tente d'apprendre. Elle essaie de se mettre à la place de ce « ils » qui représente sans doute les urbanistes et architectes qui ont conçu l'aménagement de la place et qui en ont choisi les éclairages. Elle réfléchit aussi à la stratégie et aux consommations des différentes sources : « *Tandis que les autres éclairages, d'une manière fonctionnelle, c'est aussi, peut-être [...]. Qu'ils voulaient éclairer ce qui est au-dessus. Mais là il n'y a que des arbres. Et donc il y a différents types d'éclairages, mais ... après bon c'est peut-être aussi dans l'économie des sources ... peut-être que ça consomme*

---

<sup>249</sup> Voir 3.4.1.2.

*moins d'électricité. Ça je ne connais pas trop la stratégie de la ville ou du quartier. »* Un discours un peu hésitant qui rend compte de sa pensée en émergence et de son effort pour comprendre la raison de ce qu'elle voit, sans y parvenir parfaitement. Nous n'avons pas filmé cette séquence, mais on peut supposer que son regard se porte d'un lampadaire à l'autre, puis s'élève vers les arbres au-dessus, pour revenir sur le trottoir et les piétons. C'est en tout cas le cheminement de son discours. Au milieu de son hésitation à propos des fonctions et des économies d'énergie dont elle ne sait pas grand-chose, elle fait une pause puis poursuit son analyse en se concentrant sur les formes et l'aspect : *« Donc ça, ça date vraiment du dix-neuvième siècle je pense même si ça a été redessiné. Parce qu'ils ont forcément dû restaurer dans le style. »*. Dans ces phrases et celles qui suivent, KU analyse les formes en fonction de la période historique au cours de laquelle ces modèles ont été créés. Elle essaie, une fois encore, de savoir comment *« ils »* ont travaillé. Quelle fut la source d'inspiration visuelle des concepteurs de ce lampadaire-ci ? Les formes qui sont devant ses yeux sont-elles reproduites fidèlement à celles qui avaient été conçues à l'époque dans laquelle elle les situe ? Elle a poursuivi des études qui lui permettent une plus grande aisance pour cet exercice que pour le précédent. *« Et ce qu'on voit là-bas, une sorte de boule (pointe les luminaires du boulevard Voltaire de l'autre côté), c'est peut-être les années 70 ou même 80 je pense. Et ça c'est beaucoup plus récent (pointe en se retournant vers les luminaires autour du jardin). Ça date d'à peine dix ans, même pas, ou c'est même très récent je pense. Parce que j'en n'ai pas vu autant de ce style là ... Ça me fait penser au plafonnier. Pour moi, oui, il y a vraiment au vingt et unième siècle. Quelque chose de très très récent. »* Elle peut, sans hésitation, indiquer la période de conception avec précision, comme d'autres promeneurs l'ont fait. Elle ne justifie pas son jugement ni ne le remet en doute. De fait, les lanternes qui sont devant la mairie sont en fer forgé. Leurs formes évoquent, comme pour celles qu'EG commentait devant le square, l'allumeur de réverbères. Personne ne s'y tromperait. La forme de la boule est datée des années quatre-vingt qui virent le plastique foisonner dans tous les objets. Ce matériau se prêtait facilement à des masses aux formes courbes convexes ou concaves, pour la première fois dans l'histoire des objets usuels. Auparavant, dans l'industrie, c'est le bois qu'on courbait<sup>250</sup> ou le tube métallique<sup>251</sup>. Le plastique accepte de suivre toutes les formes que les moules lui imposent, sans aucune condition pour des séries importantes. C'est là sans doute,

---

<sup>250</sup> Comme pour les chaises de bistro fabriquées en Autriche par Thonet depuis 1859, ou les fauteuils conçus par Alvar Aalto à partir de 1930 en Finlande (Fayolle, 2005) :25-27.

<sup>251</sup> Dès 1925 Mies van der Rohe, Marcel Breuer et Mart Stam inventèrent, chacun de leur côté, des sièges en porte-à-faux grâce au tube métallique (Heskett, 1980).



pour KU, la raison de cette situation historique de la lanterne en forme de boule qui pourtant est en métal. Mais toutes les formes rondes et généreuses évoquent désormais cette période récente de découverte de toutes les possibilités du matériau nouveau et qui s'appliqua à de nombreux types d'objets quotidiens.

Le troisième modèle qui est sous les yeux de KU est celui qui a été implanté lors du nouvel aménagement de cette place. La forme en « *coupelle* », comme l'a décrit JF, évoque pour cette promeneuse-ci la forme du « plafonnier ». C'est là encore une référence domestique. Elle n'explique pas non plus ce qui lui permet de le dater du vingt et unième siècle. Ce ne sont ni les matériaux – le verre et l'acier sont utilisés depuis longtemps pour ce type d'objet -, ni la couleur puisque c'est invariablement le même marron qui a été appliqué sur tous les luminaires autour de nous, qui peuvent l'aider à situer ces objets. C'est sans doute un « je ne sais quoi », une forme « *moderne* », simplifiée et sans décor, qui correspond aux particularités des tendances de ce début de siècle, dans lequel elle est immergée. Il faudra le recul du temps et de l'histoire pour en identifier clairement les spécificités formelles, mais aujourd'hui l'œil aiguisé des promeneurs sait ce qu'il en est, sans se soucier de le justifier et d'en trouver les explications.

Ces remarques aident KU à généraliser, à partir de détails, les grandes lignes d'une histoire des formes des luminaires de Paris, dans un « *voir en* ». Ainsi, à partir de ce qui est sous ses yeux, elle mène une réflexion générale sur les types d'éclairages possibles dans des sites spécifiques de la capitale : « *Je crois que j'aurais du mal à dire qu'il faut mettre un seul type d'éclairage à Paris. Parce que si on veut traverser côté Seine, Rivoli, c'est vrai qu'on aimerait bien voir un candélabre dans le style le plus ancien. Mais autour de la gare, que ce soit la gare de l'Est ou que ce soit gare Montparnasse, partout, je pense qu'on va pas rester ... sauf si on vient attendre quelqu'un. Je pense qu'on n'a pas du tout les mêmes utilités, surtout pour les éclairages.* » Elle propose, dans une vision allocentrique, imaginée et générale, plusieurs idées personnelles sur les éclairages dans la capitale. Son projet, planifié imaginativement pour une diversification des éclairages, suit à la fois l'architecture et son histoire (les quartiers anciens de la rue de Rivoli). Elle s'intéresse aux usages des lieux, lieux de passage rapide comme les gares, ou de visite touristique, sans doute tel Le Louvre. Elle inclut dans ce plan deux composants : l'aspect formel du lampadaire et la qualité de la lumière émise par le luminaire, sa forme et sa fonction.

« Et du coup peut-être, j'aimerais bien ... enfin je serais curieuse de voir ... peut-être que c'est blanc, mais peut être que ça n'a pas du tout le même effet. Donc peut-être que c'est ... »

Son regard s'est prolongé pendant quelques instants. Il s'est appuyé sur ces formes perçues comme sur ses connaissances et ses pensées. Sa curiosité en est aiguisée mais elle ne peut y trouver une réponse immédiate. Elle se représente en imagination les effets des différentes sources, sans pouvoir en avoir l'expérience sensible dans l'instant, puisque l'heure ne s'y prête pas. Elle semble avoir découvert des questions qu'elle ne se posait pas auparavant. Son regard vient de lui enseigner à questionner des sujets nouveaux et inédits.

Elle enchaîne alors, plus pragmatique : « Donc il faut vraiment mieux éclairer les lieux publics pour dire qu'il n'y ait pas de danger. Parce que dans des lieux publics comme la gare, là vraiment les gens se croisent vraiment pour quelques minutes. Ça n'a pas du tout la même fonction que quand on va se balader dans Paris. Donc selon les endroits, il serait peut-être aussi bien d'envisager des éclairages avec des sources différentes. » Après l'étude du sensible, elle revient au rationnel et aux fonctions différentes des éclairages. Tout objet, on le sait, offre une forme et une fonction. Il revient au designer de les allier et de les coordonner dans les règles de l'art. Puis son regard est attiré vers le métro dont une entrée se trouve sur le trottoir en face, et nous ne parlons plus d'éclairage. Dans la rue l'attention est sans cesse sollicitée ...

Dans cette intrigue, on suit à la fois le regard et la pensée de KU au cours de son apprentissage « sur site ». Regarder c'est aussi apprendre à regarder, apprendre à questionner du regard pour trouver des réponses dans les formes, par les sensations vécues et au travers des histoires que propose l'imagination.

C'est maintenant le plaisir que nous rencontrons avec JCD.

### **5.2.6 Du plaisir visuel et sensuel pour un objet évocateur**

JCD est enjoué et facilement enthousiaste. Le voici devant une boîte aux lettres<sup>252</sup>. Si nous avons cité rapidement cet extrait plus haut, nous en approfondissons ici l'analyse :

*« Ça je les trouve très sympas les boîtes à lettres (s'arrête et la touche), ça je trouve que ça gêne pas dans le ... (met sa main dedans) d'abord les couleurs on la voit et on voit bien que c'est une boîte à lettres, y'a un côté rassurant je trouve (relance) tu te dis voilà, j'ai l'impression d'être relié avec cette boîte à lettres, relié avec la communication, avec les gens, je sais pas trop aller profond mais ... je trouve qu'il y a*

---

<sup>252</sup> Nous nous sommes appuyés sur ce même exemple dans le chapitre sur les émotions, voir 2.4.2.1., avec une analyse différente.

*une très grande utilité, voilà . Je trouve que c'est utile, pratique et rassurant, alors que y'a une utilité et tu vois je trouve que c'est dommage que pour inciter les gens à ramasser les crottes de chien y'ait pas des bornes comme ça beaucoup plus parlantes ».*

Cette boîte aux lettres n'est pas la première que nous croisons, mais JCD remarque celle-ci, maintenant, et il commente immédiatement : « *ça je les trouve très sympas* ». Il s'arrête pour prendre le temps de s'approcher et de regarder : « *ça je trouve que ça gêne pas dans le ...* ». Un peu plus tôt, il avait été négatif à propos des panneaux destinés aux propriétaires de chiens. Il les trouvait laids et peu engageants. Il tempère ici son avis enthousiaste par un jugement plus technique et global qui fait écho à ses précédents commentaires sur les visions d'ensemble pour lesquelles il avait utilisé le terme de « *paysages* ».

Il s'approche et il met la main dans la boîte, comme s'il la caressait avec une certaine sensualité. Il continue son analyse : « *d'abord les couleurs, on la voit et on voit bien que c'est une boîte à lettres* ». Il est conscient que ce signe coloré attire son attention, qu'il est saillant puisque c'est le seul objet de cette couleur - et même de couleur vive et franche - dans l'environnement immédiat. Il explique également que ce signe, une fois repéré visuellement, véhicule une signification identifiable par tous. Il emploie un « on » générique et non un « je » personnel.

Ce geste sensuel envers un objet ordinaire est surprenant et peu banal. Il annonce un sentiment pour l'objet qu'il explique dans la phrase suivante : « *il y a un côté rassurant, je trouve. Tu te dis 'voilà, j'ai l'impression d'être relié avec cette boîte à lettres, relié avec la communication, avec les gens', je sais pas aller trop profond, mais ...* ». Son analyse se porte maintenant, non plus sur la vision directe, mais sur son ressenti. Il exprime une compréhension sensible et une affection personnelle. Mais son sentiment l'effraie presque, puisqu'il s'interrompt. Cette interruption intervient-elle pour inhiber un sentiment qui devient envahissant dans cette situation ? Un peu trop intime pour être exprimé ? Son regard demeure insistant, le plaisir qu'il ressent l'invite à le prolonger pour apprécier encore et davantage. On assiste au vécu d'un plaisir sensible qui agit comme une récompense, pour le promeneur, à la vue de l'objet. Le plaisir ressenti est une invitation à poursuivre son regard pour continuer à ressentir le plaisir, et à l'approfondir. Le geste, ici, manifeste ce plaisir sensible, si ce n'est sensuel. Le temps de l'arrêt devant cet objet indique l'intensité du ressenti qui est explicité par la parole.

Puis il continue sur un registre plus technique : « *je trouve qu'il y a une très grande utilité. Voilà : je trouve que c'est utile, pratique et rassurant* ». Il trouve des mots plausibles et exprimables qui se substituent à cette émotion indicible. Il s'engage fortement dans cette perception et sa description, mais il ne peut, ou il n'ose, se livrer trop profondément. Nous sommes dans un échange social et public, et non dans l'intimité d'une relation amicale ou amoureuse qui a ses propres termes et des gestes appropriés.

Pour appuyer son commentaire, il revient sur une pancarte qu'il avait critiquée plus tôt : « tu vois je trouve que c'est dommage que pour inciter les gens à ramasser les crottes de chien il n'y ait pas des bornes comme ça beaucoup plus parlantes ... ». Son engagement esthétique est suffisamment fort pour lui permettre d'évoquer, par la mémoire, un mobilier qu'il a vu quelques minutes auparavant. Il propose des solutions au problème qu'il a identifié sur la banalité d'un signe qu'il juge important. Selon lui, le plaisir visuel est incitateur par la saillance qu'il provoque. Cette saillance et la compréhension qui en découle peuvent engager celui qui le perçoit à l'acte civique. C'est une leçon que les aménageurs des villes pourraient approfondir pour envisager des résultats positifs aux actes citoyens escomptés. Son émotion est due au plaisir immédiat puis à celui de l'évocation. Elle conduit à l'appréciation esthétique provoquant un long traitement par le regard qui engendre une pensée en forme de jugement sur l'objet. Survient alors une seconde réflexion spontanée et conséquente de la première, à propos d'un autre objet, vu précédemment et qu'il aimerait voir amélioré.

Si JF, dans l'exemple précédent, décelait dans la couleur un appel visuel et une invitation à l'action, JCD, dans cet exemple de la boîte aux lettres, associe la couleur, la forme et la fonction, dans son commentaire de l'objet. Il parle à la fois de ce qu'est cette boîte puis de ce qu'elle représente pour lui, pour définir ce qui incitera à l'action : on verra et on ressentira du plaisir, donc on comprendra et on agira comme il convient. Le plaisir joue la part principale dans cette perception vers l'action, selon lui. C'est typiquement l'engagement dont parlait Berleant<sup>253</sup>.

Le plaisir se retrouve dans ce nouvel exemple, avec le même promeneur.

### **5.2.7 Du bon entretien au plaisir de la *marchabilité***

Nous restons avec JCD qui a décidément des idées précises sur la ville. Il réfléchit à d'autres quartiers de Paris qu'il compare à celui dans lequel nous marchons :

---

<sup>253</sup> Voir 2.5.3.2.

*« ce que j'aime dans Paris, c'est traverser des quartiers où c'est soigné. Par exemple soit Montmartre, je trouve que peut-être y'a des efforts de faits parce qu'y a beaucoup de touristes. Ou des quartiers comme le Sixième, mais est-ce que c'est des arrondissements où les moyens sont plus grands ? Je trouve que c'est agréable de traverser un quartier où les choses sont bien structurées. Je sais pas, juste un avis personnel... Comme là on sent un quartier un peu désorganisé, un peu à l'abandon où y'a pas d'effort de fait, je trouve que ça un impact aussi sur les gens. On sent y'a un laisser-aller et les gens du coup vont aussi dans ce laisser-aller. »*

et un peu plus tard :

*« Ça m'a plu ! de m'arrêter, parce que du coup c'est vrai comme on ressent beaucoup de choses, et souvent on traverse Paris et on se retrouve dans des états, on sait pas pourquoi et voilà ça m'a permis de... comme je suis assez sensible visuellement, je me dis effectivement ... si je ne m'étais pas promené avec toi je me serais pas arrêté sur ces barrières qu'étaient moches. J'aurais traversé avec le sentiment : « c'est moche ce quartier », tu vois, « il est pas beau ce quartier », alors qu'il est beau ! Il y a des beaux immeubles, y'a des arbres mais c'est tous ces petits détails qui font que tout à coup le quartier devient ...*

*Je suis convaincu ..., un quartier où tu mets des efforts pour que le fait d'aller travailler pour les gens soit agréable, devrait avoir un impact vraiment. Un abri de bus où tu peux même pas t'abriter et qu'est tout gris ... alors qu'on aurait quelque chose de large, avec de la musique ou je sais pas quoi, pouvoir jouer un peu comme ça sur la .... perception. Comme je l'ai senti à Montpellier. Ce projet, j'ai vu que ... même le nom des stations a été choisi par les habitants. J'y étais avant le tram, et j'ai senti une différence, ah oui oui vraiment. Même moi, même quand je prends le tram, je suis vraiment content ! Et quand tu le vois arriver, au loin, faut pas trop délirer, ça fait un peu comme un bouquet de fleurs. Tu vois toutes ces fleurs arriver ! En fait c'est amusant. Voilà c'est amusant ! [...] Ça m'arrive d'attendre le tram, et même l'attente pour moi ça peut être un plaisir. Là t'as pas de billet, tu veux prendre le bus, tu vas où acheter tes billets ? Tu vas descendre dans le métro, tu vas l'acheter dans un tabac. Là même avec ta carte bleue tu peux acheter un billet, y'a une machine qui est facile, c'est à la portée de tous les usagers, tu vois. »*

Le marcheur compare mentalement plusieurs quartiers dans lesquels il a l'habitude de se rendre. Le premier aspect qu'il mentionne est l'organisation, en général « *bien structurée* » des différents lieux qu'il apprécie. Dans la phrase suivante, cette organisation prend la forme de la propreté. On sent que JCD n'est pas totalement à l'aise dans ce quartier-ci. Il avait déjà fait remarquer des papiers sales sur le boulevard Voltaire, puis le nombre de poubelles d'immeubles qui attendent sur les trottoirs de la rue de la Roquette, très étroite et encombrée par les étals des magasins. Nous sommes début septembre, les feuilles mortes commencent à tomber des arbres. Les balayeurs ont souvent du mal à suivre le rythme du vent et de l'automne qui s'installe. Il est seize heures et nous voyons au loin les camions des éboueurs qui viennent vider les bennes individuelles. Pour ajouter à cette accumulation, il faut préciser que le temps est maussade, le ciel est gris. Voici pour l'ambiance : climat triste et propreté à revoir. C'est une situation commune à Paris. Elle doit être prise en compte dans une étude sur la perception.

Écoutons JCD. Ce quartier lui semble à l'abandon, la saleté le dérange. Il admet que c'est un « *avis personnel* », mais il juge que ce point de vue est important. Tout ce qui est autour de l'objet, ce qui constitue son environnement, facilite ou inhibe la perception. L'ambiance<sup>254</sup> sur laquelle nous nous sommes longuement arrêtés dans un chapitre dédié à ce sujet, soutient le regard ou gêne la « *marchabilité* »<sup>255</sup>. Sa première conclusion est que le « *laisser aller* » appelle davantage de laisser aller. Les municipalités le savent bien et insistent, par exemple, pour effacer rapidement les tags apparus dans la nuit et éviter ainsi que d'autres se surimposent à cet endroit dans les heures ou les jours qui suivent. JCD est conscient que son exigence est difficile à mettre en pratique puisqu'il pose immédiatement la question des budgets à engager. Il pense aussi que la présence des touristes exige un soin attentionné, qu'on n'offrirait pas aux habitants ordinaires ? La question est esquissée et laissée sans réponse. Cependant la structuration reste le point central de ce paragraphe : un espace bien organisé est plus agréable et deviendra pour lui un but de promenade, alors qu'il délaissera un lieu négligé. Propreté et bonne organisation favorisent la *marchabilité*, comme nous l'avons démontré.

Quelques minutes plus tard, au moment de conclure, JCD revient sur ce point précis. Il choisit un autre sujet de comparaison : le tram de Montpellier, ville dans laquelle il habite une partie de l'année. Reprenons son commentaire que nous avons cité partiellement à l'occasion de

---

<sup>254</sup> Voir 1.5.2.4.

<sup>255</sup> Voir 3.4.1.2.

l'étude des émotions<sup>256</sup>. Avec un certain recul personnel, il analyse sa personnalité et il se définit comme « *sensible visuellement* ». La promenade commentée a poussé son regard vers des détails qu'il n'aurait sans doute pas remarqués dans une autre circonstance. Nous y revenons plus bas. Restons sur ce qui lui déplaît : la saleté et certains objets comme les barrières autour des nouveaux jardins de la place Léon Blum. Ces détails sont prégnants de manière négative dans « son » paysage. Il les remarque davantage qu'un autre promeneur qui serait moins sensible à l'agrément visuel ou dont le goût serait différent. Il a pris le temps, grâce à notre cheminement commun, de regarder des éléments comme les immeubles et l'abondance des arbres, sur lesquels il ne porte pas son attention habituellement. Ce regard tempère et modère un avis initial qui était très négatif : « *moche* », « *à l'abandon* » « *désorganisé* ». Ce deuxième constat le mène vers une remarque plus générale et moins personnelle à propos du plaisir qu'il ressent face à l'aménagement urbain : si le fait de marcher dans la rue pour aller travailler était agréable, ça « *devrait avoir un impact vraiment* ». Il propose de « *jouer un peu comme ça sur la perception* » avec de la musique, de l'espace et du confort. En un mot, éviter que ce soit « *tout gris* » et qu'on puisse « *même pas s'abriter* ». Son projet urbain personnel serait spacieux, et laisserait aux habitants la place d'évoluer confortablement, donc avec plaisir. Car tel est « *l'impact* » escompté. Son plaisir est vécu par le corps entier, libre d'évoluer. Il s'agrément de musique. Mais est-ce bien réaliste ? Nous ne donnerons pas de réponse. Nous notons que, en creux, les rues dans lesquelles nous cheminons sont, pour JCD, inconfortables, peu spacieuses et peu musicales.

Sa critique est imparable puisqu'il a un exemple vécu, celui du tram de Montpellier « *bouquet de fleurs* », « *c'est amusant* ». Et d'ailleurs il a bien constaté « *l'impact* ». Les gens de Montpellier sont très contents<sup>257</sup>. Ils se sont engagés dans la démarche au point où, même l'attente, « *ça peut être un plaisir* ». Ce plaisir est différent de celui ressenti face à la boîte aux lettres de tout à l'heure. L'attention et l'émotion ne se portent pas sur un objet ou sur une couleur. Elles ne proviennent pas d'un signe et de ce qu'il évoque dans l'instant de la communication par le regard. JCD parle maintenant d'un tout, d'une ambiance, d'un environnement qui a été conçu à dessein pour engager les passagers dans une attente apaisée et pour annoncer visuellement, à distance, l'arrêt du tram. En effet, le paysage urbain de Montpellier et de nombreux quartiers de la communauté urbaine a fortement changé depuis la

---

<sup>256</sup> Voir 2.4.1.3

<sup>257</sup> JCD ne fait référence à aucune donnée officielle. Nous avons entendu de nombreux commentaires négatifs sur le même sujet. Son plaisir est si évident qu'il le projette sur autrui.

mise en place de ce transport. Les détracteurs existent, bien sûr, mais l'apport de couleurs sur un objet mobile comme le tram, l'accentuation de ces mêmes couleurs sur des abris installés dans des quartiers autrefois coupés du centre de la ville, tous ces éléments modifient l'environnement quotidien et ordinaire des habitants. Certains, comme JCD, en éprouvent du plaisir, un plaisir sensible et esthétique lié étroitement aux détails visuels qu'ont créés les designers : les décors apposés sur le tram et sur les arrêts, le choix des couleurs primaires en aplat, des formes simples et stylisées. La vue de ces détails déclenche l'attention et la surprise. Puis un plaisir s'ensuit avec de l'amusement, du contentement et de la fierté, trois sentiments différents qui complètent le concept de *marchabilité* défini plus haut. JCD peut évaluer les bénéfices de ce projet nouvellement implanté : *« j'y étais avant le tram et j'ai senti une différence, vraiment »*.

Ces deux extraits, exprimés à quelques minutes l'un de l'autre, expliquent clairement comment, pour JCD, certains aspects visuels structurent l'organisation d'une ville et participent au plaisir global qu'il éprouve à la traverser et à en utiliser les services qui sont mis à disposition des habitants. Comme pour la boîte aux lettres, dont nous avons observé la perception ci-dessus, il rend compte du plaisir qu'il ressent devant des objets bien conçus, dont l'aspect et les couleurs correspondent, non seulement à ses goûts, mais aussi à des significations profondément comprises. Ce sont des facteurs importants de sa relation à la ville. Tous ces aspects visuels engendrent un agrément qui pourra entraîner, selon lui, des réactions sociales positives et partagées.

Évoluer ainsi dans la ville, c'est appréhender son espace. C'est également le thème de la prochaine intrigue.

### **5.2.8 De la marchabilité : espace ouvert ou fermé**

La mission de FP, à cet instant, est de choisir un emplacement sur la place de la mairie, pour conclure notre promenade.

*« Tu veux qu'on ait quelle perspective ? Sur la place ? Il y a une petite fête là, c'est quoi ? Un peu de jazz ! Que dire, ici il y a un système de banc en fait qui est un peu adossé à ces espaces verts ... enfermés ! C'est un espace fermé. Pour moi, ça veut donner l'image d'un espace ouvert et en fait ça réagit comme un espace fermé. (relance) parce qu'en fait ça délimite des espaces ... ça ça crée la place, ça la circonscrit disons. Ben voilà, je peux pas aller par là. C'est vrai que ça invite aussi les*



*piétons à suivre les ... évidemment parce qu'il y a pas de raison pour aller par là ensuite (désigne la direction dans laquelle on ne peut traverser la place à pied, ce serait trop dangereux), évidemment. Je reviens vers cette histoire d'espace vert enfermé, ça me rend fou quoi. Sinon cette place, on a l'impression qu'elle est ouverte sur la circulation qui est utile pour la mairie. C'est-à-dire faire venir les corbillards ... ou des ... (je ris) c'est vrai ou des voitures de gens qui vont se marier. Ce genre de choses quoi. Donc elle est ouverte dans ce sens-là ! pour les cérémonies !*

*Evidemment comme nous sommes place Léon Blum nous avons ... la mairie a jugé bon de (rire) de mettre une statue de Léon Blum, bon celle-là que j'aille voir de plus près (se lève et se rapproche). Mais globalement. Enfin ça c'est vraiment l'apogée de l'art contraint, c'est-à-dire la statue du grand homme ... oui ... (regarde) ... C'est quand même très rarement réussi. Enfin il y a une statue réussie dans Paris, c'est celle que Rodin a fait de Balzac, d'accord, c'est Rodin et c'est Balzac. À part ça, dans la ville, qu'est-ce qu'il y a comme statue réussie ? Je sais pas. (il fait le tour de la statue) Franchement. ... j'ai du mal à adhérer à un art de circonstance et à un art municipal ! »*

Selon les consignes de la chercheuse, chaque marcheur choisira son banc, dans l'espace aménagé devant la mairie, sur lequel nous nous assoirons pour conclure la promenade. C'est une manière d'identifier comment chacun opère son choix : certains sélectionnent la propreté ou le confort du banc qui, à cet endroit peut être en pierre ou en bois ; d'autres choisissent en fonction du point de vue : face à la statue de Léon Blum ou à la façade de la Mairie ; d'autres encore privilégient le soleil ou cherchent l'ombre. FP choisit un banc en pierre non loin de la sculpture. Il se lèvera pour en faire le tour et inspecter « l'œuvre ».

Mais commençons par la notion d'espace. FP dénote que le lieu qui est devant lui est fermé. Les aménagements ne l'invitent pas à les traverser librement. Il ressent corporellement et visuellement que des obstacles ont été placés pour guider ses pas dans une direction imposée. Il a, plus tôt et à plusieurs reprises, parlé des grilles qui entourent « chaque brin d'herbe » à Paris. Il citait la ville de Londres dont les parcs sont ouverts jour et nuit. Il y sent une très grande liberté qu'il ne retrouve pas ici. Il emploie le mot « système » pour décrire la construction paysagée autour de l'espace vert. Les murets en pierre de couleur claire encadrent la verdure. Ils sont surmontés de grillages gris clair, constitués non de fils métalliques mais de fines barres d'acier. Les barres horizontales et verticales sont de même

épaisseur. Elles sont un peu larges et résistent sans doute efficacement aux déprédations éventuelles. Ces grilles ont été remarquées et jugées négativement par quasiment tous les promeneurs de cette enquête. Ce n'est pas un modèle que l'on voit couramment dans les rues de Paris. Peut-être a-t-il été conçu spécialement ? FP s'insurge contre le principe des grilles plus que sur leur aspect visuel. Il observe le contraste entre la place devant la mairie qui est nue de tout mobilier, ouverte à des circulations possibles, et ces jardinets clos sur eux-mêmes et qui, ensemble, ferment également l'espace. Ils créent une circulation forcée dans un nombre de directions restreintes, en oblique, vers les passages protégés pour les piétons. FP remarque qu'il lui serait impossible de marcher en face de lui, en s'éloignant de la mairie, là où il serait dangereux de traverser la place circulaire dont le trafic est intense. Il est mal à l'aise avec cette interdiction imposée par les aménagements. Il revendique le loisir d'aller où il l'entend, quand il l'entend. Il conclut cette première partie de l'intrigue en faisant la liste des différentes utilisations qui auraient été prévues pour cet espace, à commencer par la circulation des automobiles institutionnelles, pour les enterrements ou les mariages. De fait, selon notre observation, les véhicules ne sont que très rarement admis à cet endroit aux dimensions généreuses. Il est désormais réservé aux manifestations municipales ou, en effet, aux sorties des cérémonies nuptiales.

Et dans ce lieu, « *la statue du grand homme* » et toute l'ironie que FP ressent à l'égard de « *l'art de circonstance et l'art municipal* ». Nous n'avons pas besoin de développer ces quelques remarques sur « *l'art contraint* » tant elles sont claires dans sa bouche. Ce n'est pas avec cet objet que FP rencontrera le plaisir esthétique dans la rue, qu'il soit ou non ordinaire. Le promeneur cite le seul exemple de cette catégorie qui, selon lui, mérite le titre de « *statue réussie* : le « *Balzac de Rodin*<sup>258</sup> ». Il parle, bien entendu, d'art installé de manière permanente dans l'espace public.

Son avis est personnel bien sûr. CA, au contraire, avait commenté devant la même statue : « Elle est belle. J'aime bien. [...] On dirait qu'elle est pas finie. Et puis on dirait qu'il y a du mouvement ... Ça c'est un peu plus personnel ». Elle comparait justement les fontaines Wallace « Y'en a partout » et cette sculpture « qui exprime quelque chose », à l'opposé des éléments du mobilier urbain qui « veulent pas forcément dire grand chose. Mais ils sont là parce qu'ils servent. Il faut bien qu'ils soient là ».

---

<sup>258</sup> Le Monument à Balzac fut réalisé par Rodin entre 1891 et 1897. Un tirage en bronze fut installé en 1939 au carrefour des boulevards Raspail et du Montparnasse.

Cette intrigue a posé une double question. Celle de la notion d'espace et de *marchabilité* en toute liberté, d'abord. Le promeneur considère l'aménagement, plutôt que le mobilier à proprement parler. Les équipements (nature du sol, petites constructions, jardins et mobiliers) en sont perçus par l'ensemble du corps, corps dont la direction est contrainte, par les éléments physiques, dans les possibilités de directions qu'il pourrait prendre. Sans se déplacer, le piéton comprend les itinéraires qui lui sont offerts et ceux qu'il ne pourra pas emprunter, dans une vision visuomotrice. Sans bouger, il ressent quasi physiquement les obstacles qui lui sont imposés. La deuxième notion est celle de l'art dans la rue et de l'expérience esthétique face à l'objet urbain, qu'il soit ou non ordinaire. FP affirme ici son opinion. Nous verrons plus bas, d'autres promeneurs qui ont des idées différentes sur ce même sujet.

Pour le moment, nous restons dans le ressenti esthétique, celui que peut procurer l'objet ordinaire, ou plutôt le matériau qui le constitue. Voici une nouvelle intrigue.

### **5.2.9 De l'appréciation esthétique à l'appropriation sensible**

JF a décrit le confort du banc sur lequel il rêve d'inviter une jeune fille qui l'accompagnerait ensuite chez lui<sup>259</sup>. On se souvient de cet extrait. Juste avant ce scénario, il analyse ici les différents matériaux utilisés pour construire les mobiliers qui sont sous ses yeux. Rappelons que le jeune promeneur exerce la profession d'Accompagnateur Nature auprès de jeunes enfants et qu'il vient d'emménager dans un studio à Paris. Il se trouve dans la situation de devoir, ces jours-ci, acquérir ses premiers meubles pour y vivre agréablement. Écoutons :

*« Le mobilier se fond dans le décor. Une fois qu'on s'est habitué au paysage urbain ici, et bien on le distingue plus forcément, ou alors on les distingue sans s'en apercevoir. Ça se fond dans le paysage. Que ce soit par rapport aux troncs d'arbre ou par rapport à la verdure, au petit parc.*

*Par contre on n'a pas beaucoup de bois. Enfin sur les bancs, oui, mais les matériaux qui sont utilisés, c'est surtout le métal et verre, verre-plastique, plexiglas, enfin ce genre de chose transparente. Transparent, c'est bien parce qu'on peut voir à travers, ça nous bouche pas la vue. Le métal c'est bien parce que ça se fond dans le décor, c'est solide, ça se casse pas. Ça tient. Ça a aussi une certaine esthétique le métal. Moi j'aime bien. (relance) On a plusieurs sortes de métal, on a le métal des poteaux, j'ai pas l'impression que ce soit le même que celui des piliers ou des abribus ? c'est pas le*

---

<sup>259</sup> Voir 3.1.3.5.

*même non plus que celui qui sert à délimiter les parcs, les petites barrières. C'est pas du tout non plus celui des consoles EDF, enfin électriques. Après on retrouve dans les piliers un peu le même que les feux de signalisation. On en a qui sont lisses. On en a qu'on pense plus avec des grains, d'autres qui sont plus ... qu'on voit vraiment très métalliques, d'autres qui sont chauds, qui sont ... brillants. Sur l'aspect visuel, sur la texture, il y a des choses que je mettrais chez moi, d'autres que je mettrais pas chez moi. Le métal des abribus me plaît beaucoup plus que celui qu'on voit, qui sert pour la petite fontaine. Dehors il est très bien, mais chez moi je lui trouverais pas sa place. Pareil pour les grilles d'arbres, là, au pied des arbres, c'est joli, c'est bien devant chez moi, mais j'achèterais pas un meuble qui aurait ce ... ou alors il faudrait que ce soit une ferrure sur du bois, sur un beau bois. Mais ça simplement, non. Alors qu'une étagère en métal, un beau métal qui me plairait, ça oui, tout à fait. Plus le genre de l'abribus.»*

Assis sur un banc pour conclure la promenade commentée, JF commence par un constat : les objets qui sont devant lui ont été conçus pour ne pas être vus. Il comprend que ce phénomène aboutira au « *non voir* » par routine. La couleur et la forme des objets sont tels qu'ils n'attirent pas l'attention et que l'habitude entraîne le piéton dans une ignorance de tout ce « *qui se fond dans le paysage* ». Nous avons étudié ce phénomène plus haut. Et, comme pour contredire immédiatement ce principe, le promeneur commence une observation méticuleuse du mobilier qui est sous ses yeux. Il a narré un peu plus tôt qu'il lui plaisait de prendre un sujet d'observation le temps d'une journée ou d'un déplacement : les porches d'immeubles un jour ou la vue de loin sur les voies ferrées un autre jour, par exemple. Les matériaux seront son thème de prédilection pendant plusieurs minutes aujourd'hui et maintenant. Sa récolte est fructueuse.

Tout en parlant des arbres, il remarque que le bois est peu utilisé dans la construction du mobilier urbain, si ce n'est pour les assises des bancs. La vue de la source du matériau - l'arbre -, par un traitement descendant, lui suggère une réflexion sur cette même matière, transformée et devenue matériau de construction. Puis il observe la transparence du verre et du plexiglas qui sont souvent utilisés conjointement au métal. JF n'est pas un spécialiste de ces questions. Il invente le terme de « *plastiglas* », raccourci évocateur de plastique et glace, non loin phonétiquement, de celui, exact, de plexiglas. Il connaît les termes généraux, sans s'arrêter aux modes de production ni aux process de transformation. Ce qui l'intéresse ici

c'est le résultat, l'effet produit et ce qu'il en éprouve. « *Voir à travers* » est utile, surtout dans la rue, voilà pour le premier, verre ou plastique. Le second retient davantage son attention : le métal a de nombreuses qualités sensibles. Il « *se fond dans le décor* ». JF reprend cette expression. Il confirme l'atout d'un mobilier dont la saillance n'est pas trop prégnante. La seconde qualité reconnue de l'acier est sa solidité « *ça se casse pas* ». Après les atouts techniques, il aborde les qualités sensibles « *ça a aussi une certaine esthétique* ». Qu'entend-il par là ? Son regard devient insistant. Il observe plus précisément. Une réflexion se met en place en même temps qu'il prend conscience de son ressenti ou de ses émotions. Nous ne sommes pas à sa place, nous n'avons aucun moyen de vérifier le cheminement cérébral des neurones de son cerveau ! Seule sa parole est le témoin, pour nous, de ce qui se vit en lui. Nous savons que nombre de phénomènes liés à la perception restent subconscients ou implicites. Il ne nous appartient pas de faire des suppositions sur ceux-ci. Toutefois, les études que nous avons rapportées au début de ce travail aident à proposer des hypothèses.

JF dénote plusieurs types de métaux dans les nombreux mobiliers qu'il énumère : poteaux, piliers des abribus, barrières des jardins, armoire électrique, feux de signalisation. Sa description du matériau débute par l'aspect, le traitement de la surface, la « *texture* », « *lisse* » ou, au contraire, qui fait penser « *à des grains* ». Et, dans l'instant, l'aspect génère un ressenti « *très métallique* » pour certains, « *chaud et brillant* » pour d'autres. Il ne précise pas son expression « *très métallique* ». Il l'oppose à la chaleur, physique ou figurée. En effet, habituellement le métal évoque la froideur, la rigueur. Il renforce cette première idée avec l'adjectif « *brillant* », lié à l'aspect visuel et au jeu de la lumière sur le métal. Dans la phrase suivante, ce ressenti a provoqué un désir d'appropriation. Nous nous souvenons que JF vient d'emménager et que, probablement, il se pose des questions de décoration et d'achat de mobilier. Son appréciation se transforme en jugement et en désir de possession. Pourtant, il est question ici de l'urbain, aux dimensions et aux usages bien différents. Il passe d'un « *liking* » à un « *wanting* » (Berridge, 2003; Berridge & Kringelbach, 2008). L'objectif de Berridge dans les articles cités, il est important de le noter, est de déceler les déclencheurs des processus d'addiction et des besoins irrépressibles. Il n'est nullement question de drogue ici bien sûr. Il est toutefois intéressant de noter ce passage de l'appréciation visuelle dans une situation banale et quotidienne, au déclenchement d'une envie de s'approprier un matériau. Sans doute, si JF n'était pas dans une situation biographique telle que décrite ci-dessus, son approche serait-elle différente.

Son appréciation initiale devient ainsi un jugement. C'est une démarche commune, en France tout du moins, nous l'avons noté. Il est courant de donner un avis personnel sans qu'aucune raison ne l'exige. Cet avis peut rester aussi simple que « j'aime » ou « je n'aime pas ». Cette habitude n'est pas partagée culturellement et nous avons remarqué que les deux personnes non françaises qui ont participé à notre enquête n'expriment pas de jugement de ce type. JF, dans le temps de son regard, propose avec subtilité des nuances fines de ce phénomène. Puis il prend un angle de jugement très pragmatique, celui de l'appropriation envisagée. Son attitude fait penser à celle d'un consommateur dans un magasin. Le designer a, parmi d'autres contraintes comme on l'a vu, le rôle de concevoir des objets qui séduiront et provoqueront l'acte d'achat. JF épouse-t-il cette attitude ? Il ne semble pas. Son appréciation l'entraîne dans un jugement dont l'intention est différente. Le principal critère qui l'habite, à ce moment précis, est sa problématique de décoration. Il s'appuie sur ce critère car il lui paraît valide et solide pour une évaluation. En imagination, dans un « *voir en* », il souhaite inclure dans son univers privé et intime ce qu'il apprécie, de la même manière qu'il inviterait un ami cher à pénétrer dans son domicile. Ainsi, l'évaluation qu'il propose des matériaux qui sont sous ses yeux se fait à l'aune de la familiarité qu'il ressent en les regardant. Il s'agit pour lui d'accepter ou de refuser tel aspect, tel traitement de surface, tel jeu sous la lumière ambiante. Et ces critères orienteront sa décision pour faire pénétrer le matériau, de manière hypothétique, dans son nouveau domicile.

Il continue alors sa description en s'appuyant sur le mode d'appropriation, ou de non appropriation. Il « *mettrait chez lui* » le profilé métallique laqué ou peint à chaud qui compose la structure des abribus. Mais il refuse la fonte de la petite fontaine, technique ancienne qui permet de mouler des décors. L'aspect de sa surface ne présente pas le même raffinement lisse des productions modernes d'acier par laminage. Il cite maintenant les grilles qui protègent les racines des arbres. Elles sont également en fonte, sans doute ne le sait-il pas. Les aspects des deux objets sont assez différents bien qu'issus du même métal. JF affirme que ce matériau a sa place dans la rue, mais pas dans son univers domestique. De fait, les objets en fonte sont lourds et résistent mal aux chocs. La rue est leur meilleure demeure car ils bravent les intempéries et garantissent une bonne assise. A moins que ... « *ou alors il faudrait que ce soit une ferrure sur du bois, sur un beau bois.* » Il va très loin dans son imagination. Des objets quotidiens, grossiers ou invisibles pour la plupart des marcheurs, deviennent, dans cette situation quelque peu privilégiée, le support de toute une construction mentale. Son observation le guide avec insistance dans le détail de la décoration intérieure. Il est intéressant

de voir comment tout ce qui compose le champ visuel de JF dans cet instant - formes, matériaux, couleurs – est recyclé dans d'autres usages, d'autres paysages mentaux, projetés, sur celui, immédiat et pressant, de son besoin de se meubler.

D'autre part, son œil lui enseigne les subtilités de l'apparence. Comme pour toute éducation, l'approche sensible, pragmatique et personnelle est féconde. L'acquiescement par le regard de l'autre, ou son propre raisonnement et l'accord à la vie pragmatique, doivent se rejoindre. JF a établi une grille de jugement, celle de sa maison, qui l'aide à voir et à analyser clairement les détails des objets qui l'entourent dans cet instant. Et donc, comme dans une boucle logique, il retourne au matériau bois qui a introduit cette intrigue, « *du beau bois* », agrémenté d'une ferrure, créée dans le même matériau que la grille d'arbre, robuste. Une ferrure doit être solide pour fermer, la fonte est robuste, la ferrure sera en fonte.

Dans cet extrait, nous venons d'être témoin du cheminement sensible et esthétique d'un promeneur qui s'est appuyé sur son vécu immédiat pour éprouver son plaisir. L'appréciation étant au rendez-vous, il s'est projeté dans l'éventualité de s'approprier les textures, les matériaux qu'il voyait, en les dissociant des objets eux-mêmes. Un critère de jugement s'est forgé à partir de la scène visuelle sur laquelle il a pris le temps de poser son regard.

Écoutons à ce sujet les intrigues qui suivent. Il y est également question d'appréciation et de jugement. Il s'agit à nouveau d'une oeuvre conçue par un artiste officiel. Nous allons découvrir successivement deux regards sur le même objet.

### **5.2.10 De la perception d'un signal coûteux au jugement esthétique**

RBS, on s'en souvient, est un jeune étudiant en théâtre. Après avoir découvert le pigeonnier, il découvre la fontaine Wallace qui est située en haut de la rue de la Roquette. Nous avons déjà cité un large extrait de ce passage filmé par l'oculomètre<sup>260</sup> :

*« Ah sinon on peut voir une autre fontaine (il est encore à 10 mètres environ de la fontaine Wallace et il y pose déjà son regard de manière répétée et exclusive). Ah ces fontaines-là sont très jolies, elles sont vraiment jolies. Y'en n'a pas vachement dans Paris. (Son regard se déplace uniquement entre la partie médiane qui se compose des femmes et le haut du socle). Je crois qu'à un moment ils ont réduit le nombre de fontaines qu'on avait. Et ... c'est plutôt joli. Je les utilise. Je bois ou je me lave les mains, des trucs comme ça. (relance sur joli) (Se rapproche lentement mais reste à*

---

<sup>260</sup> Voir 2.4.5.6.

cinq mètres environ et ne se rapprochera pas plus). *Ce qui me frappe surtout c'est ces quatre femmes qui soutiennent cette fontaine et ... la forme est assez jolie. Et même ça a un côté* (son regard se porte pour la première fois sur la partie supérieure de la fontaine qu'il décrit maintenant) *assez austère et dangereux parce que ça finit par un pic. ... mais après c'est assez étonnant parce qu'on n'y a pas complètement accès à cette fontaine.* (Son regard maintenant oscille à nouveau entre la partie médiane où coule l'eau, et la partie supérieure du socle, sous les sculptures des quatre femmes). *On peut que tendre les mains. On peut pas tendre son visage par exemple. Mais c'est, c'est joli. C'est bien conçu. »*

Sans revenir sur toute l'analyse à propos du plaisir, que nous avons proposée plus haut, observons le regard de RBS, grand gaillard qui mesure presque 1 mètre 90 et qui porte fréquemment son regard au loin. Nous avons noté qu'il a l'habitude de regarder intensément un objet avant d'en parler, parfois plusieurs secondes plus tard. Grâce à l'oculomètre, nous avons également remarqué que son regard se laisse happer par chacune des jeunes filles que nous rencontrons. Il suffit aussi qu'un scooter arrive au loin ou soit garé sur notre chemin pour que son oeil s'y projette le temps nécessaire pour identifier l'engin et reconnaître éventuellement son conducteur. L'appareil nous apprend ainsi que son oeil est très mouvant et très sélectif. Mais maintenant, et exceptionnellement, RBS conserve son regard sur la fontaine, allant des sculptures centrales vers le sommet en forme de dôme puis à la base. De toute évidence, l'objet l'intéresse et il l'explore. La scène a captivé son attention. RBS cherche-t-il à le comprendre ? Ou est-il seulement en train de l'apprécier ? Son premier commentaire est : *« elles sont très jolies, c'est vraiment joli »*. La répétition et le renforcement par les deux adverbes *« très »* et *« vraiment »* ne laissent pas de doute. Il porte un jugement positif en écho à son appréciation positive. La rareté (*« y'en n'a pas vachement dans Paris. Je crois qu'à un moment ils ont réduit le nombre des fontaines »*) en renforce peut-être la valeur<sup>261</sup>. Ce qui est rare est cher dit l'adage ! L'intensité de son regard confirme notre remarque, d'autant que ce type de regard, on l'a dit, n'est pas son habitude.

RBS a grandi à Paris. L'objet lui est familier et a fait partie de son paysage quotidien. Il le confirme : *« Je les utilise, je bois ou je me lave les mains »*. Mais l'a-t-il observé auparavant ?

---

<sup>261</sup> Il existe 108 fontaines de ce type à Paris selon le site de la Ville de Paris. Par contrat imposé par Sir Richard Wallace, la Ville ne peut les supprimer. Il est arrivé que l'on en déplace certaines de quelques mètres pour des raisons d'aménagement. – voir 2.3.3.3.



Son attention aujourd'hui est exemplaire et laisserait penser qu'il observe l'objet pour la première fois avec autant d'intensité. La séquence, rappelons-le, dure 97 secondes, sans que rien ne l'y contraigne. Il éprouve le besoin de s'approcher pour mieux voir. Son intérêt est donc en alerte. Il restera cependant à distance. Il n'ira ni toucher l'eau ni caresser la fontaine comme d'autres l'ont fait. Le premier détail qu'il rapporte est « *ces quatre femmes qui soutiennent cette fontaine* ». L'objet représente des formes figuratives qu'il lit et comprend. Il prend le temps de regarder ce qui est sous ses yeux - son œil se porte avec insistance sur les sculptures, en toute exclusivité - et il ressent une sensation agréable : « *la forme est assez jolie* ». La sensation se transforme immédiatement en un jugement positif.

Sommes-nous face à un signal coûteux ? Si on peut affirmer que cette fontaine est ordinaire et banale puisqu'on la voit fréquemment dans les rues de Paris, c'est un objet qui n'est ni ordinaire, ni banal par sa forme, ses détails sculptés et sa taille imposante. Elle mesure près de trois mètres de haut et pèse 610 kilos. C'est de la fonte moulée. Nous avons expliqué plus haut en quoi c'est un « monument historique »<sup>262</sup> : un signe clair et reconnu de la ville capitale et de l'époque de la naissance du Paris moderne, installé au moment des grands travaux d'assainissement et de structuration des axes principaux. Ici RBS ne parle pas de style ou de tendance architecturale. De telles informations ne font peut-être pas partie de son savoir. Ce qu'il remarque, c'est la rareté et la beauté. Les formes des femmes l'attirent. Cet ensemble n'est pas commun pour lui. Nous savons qu'un artiste y a spécifiquement travaillé, à la demande et sur les esquisses de Sir Richard Wallace, le bienfaiteur. Le regard porté par RBS est coûteux. Il ne s'agit pas d'un regard rapide et furtif qui permet d'avancer sans danger. C'est un regard prolongé, au risque de se faire bousculer, ou, dans le cas présent, d'ignorer quelques jeunes filles qui passeraient là ou de manquer des scooters amis. C'est en cela qu'il demande une énergie attentionnelle particulière. Ce risque - et le temps gaspillé - est récompensé par le plaisir ressenti, par la relation agréable établie entre soi et l'objet. Mais si le regard est coûteux, est-ce parce que le signal est coûteux<sup>263</sup> ? On s'en souvient, un tel signal fournit un message important pour celui qui l'émet comme pour celui qui le reçoit. Il peut être salvateur, pour la lignée de la paonne, comme pour l'espèce toute entière que représente le paon. Il doit aussi être honnête, c'est-à-dire signifier ses qualités sans intention malveillante ou antinomique aux fonctions qu'il contient. Cette fontaine est utilitaire. Pourtant son concepteur a voulu en faire un objet visible, imposant, significatif. Il a demandé à un maître de l'art

---

<sup>262</sup> Voir 2.3.3.3.

<sup>263</sup> Voir 2.5.5.

d'imaginer la partie supérieure, à partir d'une esquisse qu'il a lui-même dessinée. Il s'agit de figures symboliques. Les quatre cariatides de la partie centrale se tournent le dos pour faire face aux passants. Elles représentent les principales vertus : la bonté, la simplicité, la charité et la sobriété. Elles sont toutes légèrement différentes, soit par la position de leurs genoux et de leurs pieds, soit par la manière dont leur tunique est nouée au niveau du corsage. LB avait nommé ce détail le drapé : « *J'aime bien le détail, j'aime bien le drapé* », avait-elle déclaré en pointant un doigt de la main droite et dans un geste vague vers le centre de la fontaine. « *Oui les drapés ils vont bien ensemble* », insistait-elle pendant que son regard montait et descendait sur la fontaine et précédait sa parole. D'après les experts, Simplicité et Sobriété ont les yeux fermés, Bonté et Charité les ont ouverts. Les cariatides représentent également les quatre saisons : Simplicité symbolise le printemps, Charité l'été, Sobriété l'automne et Bonté l'hiver. Ces représentations et leur symbolique ne sont pas facilement décelables par le piéton du vingt et unième siècle. Si RBS ne perçoit pas toutes ces informations, aucun des treize autres promeneurs n'a vu non plus ces différences ou compris les images. On perçoit communément quatre femmes qu'on pense identiques. On comprend qu'on a affaire à des formes issues d'une tradition qui n'est plus la sienne aujourd'hui, sans plus de précision. Mais la connaissance de toutes les informations que nous rapportons ci-dessus en modifierait-elle l'appréciation ? Ce que voit le promeneur RBS, c'est une sculpture sophistiquée, raffinée, dont les formes sont plus complexes et mieux travaillées que dans les objets quotidiens et similaires. Les corbeilles de propreté, les panneaux, les potelets, tous ont des formes simples sur lesquelles l'œil glisse sans trouver matière à s'y arrêter. Ici, sur la fontaine, les formes attirent, freinent le regard. Elles interrogent, elles procurent un plaisir car elles évoquent quelque chose : la femme, la beauté, l'amour, le sexe, le plaisir, l'art, le travail bien fait. La liste n'est pas close, elle est différente pour chaque promeneur. Cet arrêt dans le temps, cette envie de s'approcher, ce besoin de regarder et de goûter une sensation qui se forme en soi, ce serait cela le signal coûteux, vécu par celui qui le regarde. Il comprend sans doute implicitement que cet objet est authentique, tel qu'il a été conçu autrefois. Nous savons qu'en effet la ville utilise toujours les moules d'origine qui servirent à la fonte des premières fontaines. Du côté de celui qui envoie le message, du sculpteur et du bienfaiteur de la fin du dix-neuvième siècle, l'honnêteté était liée à l'envie de procurer du plaisir. Le plaisir de l'accès facile à l'eau ne relève pas du signal coûteux. Il est lié à l'objet, à son emplacement dans la ville, et à l'offre de l'eau gratuite pour tous. Le signal coûteux tient à la manière dont l'eau est offerte, à l'objet lui-même et à sa présentation sous forme d'une sculpture, riche en symboles

et en détails. Il y a matière à voir et du plaisir à ressentir. Le philanthrope ne s'est pas moqué des Parisiens. Il leur a offert le moyen et la manière : l'eau coule dans un objet d'art. En toute honnêteté, Sir Richard Wallace a conçu un objet qui signale ce respect de la ville pour ses habitants, sans que nul ne puisse ignorer que c'est là une fontaine dont l'eau est prodiguée gratuitement à tous. Les municipalités qui se sont succédé depuis, ont garanti ce même signal coûteux. Le contrat imposé par Richard Wallace empêche qu'il en soit autrement. On s'enorgueillit de cet objet, on le respecte, on le vante. Aujourd'hui, RBS apprécie ce signal coûteux et n'hésite pas à prendre le temps de le regarder et de le commenter. Quoique cela lui coûte. En ce sens, l'objet qui provoque cet effet, est une indication au sens de Levinson<sup>264</sup>. Il serait de nature à faire exister ce qui n'existait pas auparavant (la qualité de ma relation à lui), en orientant vers le futur et en laissant une empreinte sur l'individu et sur le monde.

A titre de comparaison, écoutons ce que, au contraire, FP avait exprimé, devant deux autres objets comparables : « Là il y a un autre modèle de marchand de journaux, le problème de celui-là je trouve c'est un peu comme la colonne Morris, c'est-à-dire que, en terme de design, ça tente de rappeler un des modèles plus anciens mais ça fait toc. De même que tout à l'heure on a vu que la colonne était en plastique, ça pour moi ça fait complètement plastique. » Son expression « ça fait 'toc' », est un double écho. Écho au bruit qu'il avait provoqué en tapant de son doigt sur la colonne Morris pour en identifier le matériau. Le son qui avait résonné était léger comme le « toc » de celui du plastique. Évocation, d'autre part, de l'imitation de l'objet ancien de valeur, imitation pauvre qui prend l'allure de la camelote. Échec. C'est un jugement dur et tranchant de la part de FP qui refuse de se faire embobiner. Il n'offrira pas son regard à ce signal qui ne coûte rien, au contraire de ce que peut investir devant la fontaine Wallace, le promeneur séduit.

Revenons à RBS, justement, dont le regard se porte maintenant, pour la première fois au cours de cette intrigue, sur le sommet de la sculpture. Le petit dôme est surmonté d'une flèche, dans le style des arts décoratifs du milieu du dix-neuvième siècle. Sa lecture de l'histoire racontée par les formes se poursuit : « *Et même ça a un côté assez austère et dangereux parce que ça finit par un pic* ». Dans une compréhension au premier degré, il propose une analyse qui contrebalance son enthousiasme précédent. Il apprécie moins ce qui menace et ce qui transperce. Nous n'irons pas plus avant et ne proposerons pas une analyse psychanalytique de cette remarque. Elle est trop furtive et trop peu commentée pour permettre

---

<sup>264</sup> Comme nous l'avons défini dans 2.5.6. :

de valider quoi que ce soit. RBS oppose cependant, avec beaucoup de justesse, les formes rondes et généreuses des quatre cariatides à la finesse de la pointe qu'il craint et rejette clairement. Il y perçoit un danger. On constate que son grand enthousiasme se tempère d'une note critique.

Il continue d'observer. Après les formes, c'est l'usage qu'il questionne. Il a déclaré précisément qu'il utilise ces fontaines. Et tout à coup, de loin, sans que son corps ne soit physiquement impliqué, il en comprend les difficultés d'utilisation. C'est un « *voir en* » manifeste. Pour lui l'affordance perçue est évidente : l'objet est là pour offrir son eau, à lui qui a soif ou dont les mains sont sales. Dans ce regard inquisiteur, il projette mentalement ses membres, tente de pencher sa tête. Et non ! Impossibilité ! « *On n'y a pas complètement accès à cette fontaine* » « *on peut que tendre les mains. On peut pas tendre son visage par exemple* ». Cette remarque confirme deux points importants de notre étude. Le premier est l'importance de la perception avec tout le corps. Nous avons développé ce sujet à l'aide des travaux de Berthoz (Berthoz, 1997 - 2008) d'une part, et de Jacob et Jeannerod (Jacob & Jeannerod, 2003) d'autre part<sup>265</sup>. On comprend bien, dans ce court extrait, que RBS se projette mentalement, sans bouger, dans la situation dans laquelle il utiliserait la fontaine avec ses membres, ses muscles, dans le mouvement de son corps. Il s'agit d'une vision *pragmatique*<sup>266</sup>. Il ne s'agit pas d'une vision visuomotrice puisque l'action n'a pas lieu. Ce mode de vision permet à RBS de comprendre comment s'en servir, à partir des seuls attributs visuels qui sont sous ses yeux. Mais ce n'est pas non plus la vision sémantique, comme quelques instants plus haut, vision qui examine une finesse de grain pour observer et identifier avec précision certains détails. Ici, la perception des masses est suffisante pour se projeter dans l'action et comprendre l'usage avec son corps. On se souvient que ces deux modes de perception font appel à des circuits neuronaux différents. Plus court pour le pragmatique qui n'exige que peu d'informations (taille, volume), plus coûteux, justement pour le circuit de la perception sémantique qui examinera l'objet et tous ses attributs avec précision. La vision pragmatique engage le corps dans son ensemble. La perception se fait dans le mouvement, réel ou imaginé.

Le second thème qui se précise ici est celui de la compréhension de ce qu'est l'objet et des possibilités qu'il offre à celui qui le regarde. C'est le domaine de l'apprentissage que nous

---

<sup>265</sup> Voir 1.4.

<sup>266</sup> Voir 1.4.2.

avons longuement développé dans la première partie<sup>267</sup>. Au moyen du seul regard, RBS interroge tous les usages qu'il peut ou ne peut pas faire à l'aide de l'objet qu'il regarde. Son analyse se complète. Il commence à en avoir une compréhension plus globale. Il a d'abord ressenti une émotion positive et sensible liée aux formes. Cette émotion l'a engagé dans une relation approfondie avec l'objet. Son appréciation, en tant que récompense ressentie pour ce regard prolongé, l'avait invité à continuer à regarder. Sans ce déclenchement émotionnel, peut-être aurait-il passé son chemin, comme il l'a fait devant de nombreux objets auparavant. Mais ici, un déclic a eu lieu. Qui a amorcé une envie de continuer dans cette relation sensible. Il a alors perçu d'autres détails, moins plaisants pour lui, mais qui ne l'ont pourtant pas détourné de son observation. C'est alors seulement qu'il parle de la fonction, ou plutôt de l'usage, puisqu'il se projette personnellement dans la situation de boire. Peut-être y a-t-il pensé auparavant ? Il a bien cité dès le début de cette intrigue qu'il utilisait les fontaines, mais sans s'y arrêter et sans mentionner ce défaut qu'il remarque maintenant, en fin de parcours. Cette compréhension visuelle de la manière dont l'observateur peut se servir de l'objet est primordiale pour le designer. Le concepteur est souvent responsable de la forme finale de l'objet à concevoir. Si un objet ne raconte rien, si l'usage n'est pas visible et décryptable dès le regard, un problème surviendra. Comment acheter un produit dont on ne comprend pas l'usage ? Comment utiliser un mobilier urbain, si sa manipulation laisse perplexes tous les piétons qui s'y confrontent ? Cette fontaine n'a pas fini de raconter ses richesses. MC s'est également arrêtée devant elle. C'est de son intrigue qu'il s'agit maintenant. MC habite dans le quartier de la promenade depuis quarante ans, on s'en souvient. Elle s'intéresse à l'Histoire et elle sait beaucoup de choses, même si sa mémoire ne restitue pas toujours avec exactitude toutes les informations qu'elle connaît. Dans le chapitre dédié à la perception et à l'histoire, nous avons mentionné quelques lignes de ce passage<sup>268</sup>. Reprenons-le ici dans son entier :

*« Et puis il y a aussi les fontaines Wallace. Mais ça malheureusement elles ne servent plus, parce que il n'y a plus personne qui vient boire ... moi j'ai connu au début encore avec le gobelet. Y'avait le gobelet sur place donc qui était attaché avec une petite ficelle. Donc c'est un bienfaiteur américain qui nous avait ... il trouvait probablement qu'il n'y avait pas assez d'eau dans Paris alors il nous avait installé ...*

---

<sup>267</sup> Voir 1.2.5.

<sup>268</sup> Voir 2.3.3.3.

*C'est des puits artésiens, ça. C'est l'eau des puits artésiens. C'est bien de les avoir gardés ! C'est peut-être un peu un côté respect du patrimoine parce que ça sert à rien ! Finalement ça sert à rien, faut bien dire, ça sert plus. Mais c'est joli, c'est pas laid, et puis ça fait un mobilier urbain d'une certaine époque qu'on sauvegarde. C'est quand même moins laid que ... c'est pas parce que je ne suis pas moderniste, mais y'a des trucs que je ...justement comme les poubelles, les W.C. et cetera ... Ça c'était quand même harmonieux, c'était joli. (relance harmonieux) c'est ni agressif, y'a quand même une certaine légèreté, bon le socle est un peu lourd, mais y'a quand même un désir d'orner, tandis que ... parce que là le désir actuel c'est pas du tout de rendre la ville plus agréable, pas du tout. C'est utilitaire, c'est tout, mais utilitaire .... Je pense que tout ce qu'a fait Decaux c'était pas terrible ! Le pire c'est qu'il a le monopole »*

MC parle donc des fontaines Wallace dont un exemplaire est devant elle, en haut de la rue de la Roquette. Elle en relate l'histoire, et celle du bienfaiteur Wallace, en faisant quelques erreurs<sup>269</sup>. Elle se souvient avec précision du gobelet attaché avec une petite ficelle. L'a-t-elle vraiment vu ou se souvient-elle d'une image, d'une photo qu'elle confondrait avec la scène réelle ? Elle déclare que ce mobilier « *ne sert plus à rien* », mais que « *c'est joli, c'est pas laid* », avec une valence positive pondérée. Elle est sensible à l'histoire des lieux, « *respect du patrimoine* » qu'on « *sauvegarde* », comme on le lit dans différentes publications municipales et associatives. Elle insiste sur la dissociation entre le beau et l'utile, dichotomie qui a nourri les débats de la naissance du design, au tournant des dix-neuvième et vingtième siècles. Encore aujourd'hui, on s'empare souvent de cette dichotomie pour justifier le design industriel qui aurait pour fonction de joindre l'un à l'autre. Est-ce là la raison pour laquelle elle décide que cet objet patrimonial ne sert plus à rien ? Préfère-t-elle qu'il soit beau et inutile que laid et utile ? Ou simplement parce qu'elle n'en a pas l'utilité elle-même ? Elle ne peut imaginer qu'un objet, qui fut conçu pour approvisionner quotidiennement les Parisiens en eau, puisse avoir une fonction différente aujourd'hui. Pourtant, nous avons vu que les passants s'arrêtent souvent pour boire, remplir une bouteille, se rafraîchir les mains. RBS vient d'en donner un exemple. Sans doute, son point de vue sur l'importance de l'ornement

---

<sup>269</sup> Voir 2.4.5.6. pour une histoire plus détaillée de la fontaine. Sir Richard Wallace était britannique, et non américain ; l'eau ne provient pas de puits artésiens. De plus ces fontaines sont très fréquemment utilisées. Lors de chacune des promenades effectuées dans le cadre de cette recherche, nous avons vu des passants remplir une bouteille, se rincer les mains ou des enfants jouer avec l'eau sur la pointe des pieds.

prime-t-il sur la raison de l'usage. On comprend ici que chaque promeneur projette sur un objet la problématique qui lui est personnelle, comme ses questionnements, ses envies ou ses besoins.

MC s'engage dans un jugement esthétique. Elle fait appel au vocabulaire des goûts et des époques, des anciens et des modernes, comme elle l'avait fait un peu plus tôt dans la promenade. Elle y reviendra une troisième fois en parlant de la forme des potelets, comme nous le lirons et l'approfondirons plus bas. Elle prend parti ici, à l'aide d'un jugement positif tranché « *ça c'était quand même harmonieux, c'était joli* ». Elle qualifie la beauté par l'équilibre sans doute dû aux formes. Elle ne le précise pas. Sa description est qualitative et non formelle, elle parle de légèreté, de non agressivité. Son œil - ou du moins son commentaire - se porte ensuite sur le socle qui ne répond pas à ces mêmes qualités, mais elle n'en formule pas de reproche virulent. Elle prend le temps de regarder et d'approfondir sa pensée. Sans doute la curiosité et l'intérêt l'y incitent-t-ils, au-delà de la contrainte de l'enquête. Elle exprime son vécu au moment même où la perception est en train de se produire. Elle analyse l'équilibre des formes ce qui n'est ni facile ni usuel, mais elle s'y prête spontanément avec naturel. On sent qu'elle a exercé son regard qui se laisse guider d'une masse à l'autre. Son appréciation et son goût sont la motivation de l'éducation de son regard qui s'est formé dans la rue. Elle peut sans difficulté jauger les objets.

Elle compare alors les objets de son champ visuel immédiat à ceux qu'elle peut apercevoir à plusieurs dizaines de mètres plus bas, « *les poubelles, les W.C. et cetera* ». Elle cite des mobiliers dont les formes et les usages sont stables dans sa mémoire. Elle peut en parler en les rappelant par la pensée sans hésitation, elle les voit quotidiennement. Puis, elle affirme, en forme de conclusion : « *mais il y a quand même un désir d'orner !* ». Elle reste imprécise (« *il y a* », « *un* ») sur les auteurs : artistes ? institutions ? La décoration - l'ornementation - a sa place dans la rue, c'est certain pour MC. Elle l'a d'ailleurs exprimé sur la place Léon Blum tout à l'heure, au début de la promenade, en se souvenant du bas-relief et de la fontaine qui le côtoyait autrefois. S'éloignant ici mentalement de la fontaine Wallace, elle porte un jugement général et allocentrique : « *parce que le désir actuel, c'est pas du tout de rendre la ville plus agréable, pas du tout. C'est utilitaire, c'est tout. Mais utilitaire ...* ». Elle revient sur la même idée que quelques minutes plus tôt : l'utile et l'agréable. Une appréciation à valence négative est en train de naître sur les objets qui sont au loin, sur la ville telle qu'elle s'offre aujourd'hui. Elle conclut : « *Je pense que tout ce qu'a fait Decaux, c'est pas terrible. Le pire c'est qu'il a le monopole* ».

La promeneuse ouvre deux débats, celui du rapport du beau à l'utile, puis celui, politique, des appels d'offre et des relations économique-techniques entre les fournisseurs et l'institution municipale. Nous n'entrerons pas dans le second qui est tangent au sujet de la thèse. Pour ce qui est du beau, ou de « *l'ornement* » pour reprendre son expression, il est évident que cette promeneuse prend du plaisir à regarder de jolies choses, conçues comme des œuvres d'art. Elle est même à l'affût de tels objets. Elle pense que le beau et l'utile peuvent se marier aisément, au quotidien. Elle est prête à s'impliquer dans une observation prolongée qui lui procurera cet agrément. Il semble qu'elle aimerait davantage d'expériences de ce type. Elle s'engage avec force. On la sent volontaire et emplie de ressentiments contre la ville actuelle et la manière dont elle se développe : « *utilitaire, c'est tout !* ». Aucun bienfaiteur ne vient plus offrir aux Parisiens des œuvres agréables à regarder. Elle ne trouve plus matière à nourrir son regard et son plaisir par des œuvres qui « *décorent* », qui « *ornent* », comme par le passé. Elle se sent en cela « *peu moderniste* », selon son terme. Elle souhaiterait que le patrimoine continue de s'enrichir de nouveaux modèles, conçus avec art.

Par-delà ces questions, MC observe et s'informe. Elle a des goûts et des souhaits de citadine. Son regard s'est instruit et soutient sa pensée. Elle a appris à être exigeante et à cultiver sa sensibilité visuelle. Elle revendique un plaisir esthétique dans la ville d'aujourd'hui, plaisir qui s'est développé sous son regard, dans le temps de la promenade. En cela, elle ne serait sans doute pas du même avis que FP que nous venons d'entendre s'exprimer sur la sculpture de Léon Blum. Si FP décrétait ne pas apprécier « *l'art contraint* » sans suggérer aucune alternative, MC, au contraire, apprécie ce qu'elle appelle « *le désir d'orner* ». Elle souhaite sortir de l'utilitaire et trouver un plaisir sensible dans les objets qui meublent ses parcours piétonniers.

Au moment de conclure la promenade, plus de vingt minutes après l'intrigue que nous venons de citer, elle remarquera pour la première fois des potelets différents, proches de la mairie :

*« Déjà (pointe du doigt) ces petits poteaux là, bon ils sont trop hauts, mais ils sont moins laids que ceux qui sont tout droits. Voyez ils sont un peu moulurés, ils sont pas trop mal. Mais c'est toujours pareil, ils sont un peu gênants. (relance) Élégant, je pense qu'une fois que le moule est fait, c'est pas plus difficile de faire un truc comme ça que de faire un truc tout droit. Les candélabres par exemple, ils sont classiques. C'est un vieux, mais c'est pas laid. Je pense pas que je sois plus tournée vers l'ancien, mais il y a aussi l'habitude de vision depuis sa jeunesse. Je pense que ça joue quand*



*même. Voir quelque chose de complètement nouveau, je vois que là, il y a une exposition à Versailles qui fait scandale. J'en ai encore entendu parler ce matin (rire). Bon moi ça me gênerait pas que ce soit à Versailles<sup>270</sup>. Mais c'est plutôt que je trouverais peut-être ça laid. J'y ai pas été, je peux pas dire. Mais je sais qu'il y a des choses que j'apprécie guère dans l'art moderne, ça c'est vrai. »*

Il est intéressant de rapprocher ces deux extraits. Ici encore la promeneuse exprime son goût pour les détails raffinés et le potelet « *mouluré* ». Il s'agit de décor dont elle explique avec justesse le procédé de fabrication. Elle se pose ensuite la question de l'émergence du jugement de goût. Elle comprend que le sien s'est forgé tout au long de sa vie. L'apprentissage de l'enfance, suppose-t-elle, est important dans cette évolution. Elle constate que tout ce qui est nouveau peut la heurter, au point où elle le trouvera laid et donc le rejettera. Elle n'acceptera pas que cette nouveauté fasse partie de son univers visuel, puisqu'elle la trouvera très probablement désagréable. Elle serait gênée de devoir y être confrontée malgré elle. Elle choisit un exemple, très actuel au moment de notre promenade. L'exposition des œuvres de Jeff Koons dans le château de Versailles défraie toutes les chroniques et le scandale n'est pas loin. Elle ne prend pas partie dans cette polémique médiatique mais elle exprime sa difficulté à prendre du plaisir devant « *l'art moderne* », des œuvres trop différentes de ce qui a nourri son œil de jeune fille.

Ces deux intrigues qui se déroulent face au même objet sont riches en information sur la perception. RBS a accordé un long regard, initié par une émotion et prolongé par un plaisir. Goûtant cette récompense, il s'est ensuite projeté vers la possibilité de l'action et a constaté, par la seule perception, les avantages et les inconvénients de la fontaine. Le signal coûteux et la vision visuomotrice ont été démontrés.

MC a également apprécié cet objet pour son aspect, mais elle ne lui envisage aucune utilité. La fontaine crée un décor dans le paysage qu'elle aime traverser à pied. C'est un patrimoine qui lui est cher, d'autant qu'elle regrette l'absence de projet similaire dans la période actuelle. MC a atteint l'âge de la réflexion et de la maturité. Elle analyse comment son jugement s'est forgé. Elle constate également que son goût s'est figé et qu'elle a tendance à être rebutée par l'art contemporain. Son exigence est claire : ornement et plaisir devraient s'allier dans la rue

---

<sup>270</sup> MC fait référence à l'exposition Jeff Koons qui eut lieu dans le Château de Versailles du 10/09/2008 au 04/01/2009

pour constituer un patrimoine moderne. Son dépit est plus fort que son plaisir, alors que l'on décèle chez RBS, un plaisir qui a la force de capturer son regard.

### **5.3 Rapprochements et validations (ou invalidations)**

Après cette proposition d'analyses et de décryptages des termes, des expressions, des mouvements et des intrigues, que faut-il conclure de cette enquête ? Avant d'aborder une proposition de modèle dans la sixième et dernière partie, il est important de comparer les principales conclusions que nous avons proposées à partir de l'étude sur la perception et de l'espace urbain, aux résultats et aux commentaires des promenades, que nous venons de lire. Nous commencerons par les points faibles de la méthode, faiblesses qui étaient annoncées. Nous mettrons ensuite face à face les principaux concepts de l'étude sur la perception et les analyses des paroles des piétons ordinaires.

#### **5.3.1 Points faibles et biais**

Le temps de la marche et de la promenade est éphémère. L'œil est souvent distrait ou se laisse détourner. Les paroles sont le reflet de cette fugacité. Souvent des réflexions amorcent des idées fragiles qui resteront à la surface car il faut avancer, se protéger, faire attention à soi et parfois répondre à l'autre qui vient à nous.

##### **5.3.1.1 Fragilité de la parole**

Dans ce sens, les extraits rapportés ci-dessus ont pu paraître parfois décevants car rapides et superficiels. Le but de notre étude est justement, rappelons-le, de saisir et de comprendre comment s'initie et se développe la perception d'objets quotidiens, « dans la vraie vie ». Notre objectif est de nourrir en retour la réflexion et la créativité des designers. Nous avons choisi les univers de la rue et de l'espace urbain, car ils offrent une grande diversité de situations et d'objets qui ont des fonctions importantes pour celui qui se déplace. Tous les piétons y sont confrontés à des moments différents de leur marche. De plus, ce ne sont pas les utilisateurs qui choisissent ces objets. Ils sont implantés selon le rôle que les aménageurs et les élus ont l'intention de leur faire jouer. Le regard du passant n'est donc pas biaisé par des choix personnels ou des intentions d'achats, comme il peut l'être pour des objets domestiques dans un magasin ou à la lecture d'un magazine. Il sera ainsi important, dans notre modèle, de préconiser aux aménageurs, urbanistes et paysagistes de prendre en compte les modes de perception que nous rapportons ici.

Les commentaires trop rapides et souvent tronqués font partie du principe de l'étude tel que nous l'avons défini dans la méthodologie. Il ne s'agit pas d'élaborer des théories sophistiquées à partir de ces bribes, mais bien de comprendre comment on voit ce qui est sur les trottoirs pendant la marche. La parole est comprise au premier degré, comme expression de l'expérience. L'expérience étudiée est celle de la perception en train de se produire. Nous ne recherchons pas ce que les sujets pensent, *in abstracto*, quelles sont leurs idées et leurs souhaits. Nous ne recherchons pas un discours. Mais l'expérience se raconte-t-elle ? Le vécu peut-il prendre la forme de mots ? C'est une question difficile et les transcriptions que nous avons traitées ne sont pas une réponse totalement satisfaisante. Nous le comprenons. L'apport de l'oculomètre est certes enrichissant et nous nous sommes souvent demandé, a posteriori, où s'était porté le regard pendant telle parole, à la lecture des transcriptions des onze premiers promeneurs qui n'avaient pas bénéficié de cette technique. Il faudra, pour les prochaines études, utiliser l'appareil systématiquement.

### **5.3.1.2 Avantages et inconvénients de l'oculomètre**

L'oculomètre, on l'a vu, augmente les informations recueillies et donne des indications précieuses sur le moment et l'intensité du regard, regard qui n'est pas toujours concordant ou synchronisé à la parole. Il faut en comprendre la raison et en tirer les conclusions qui s'imposent. L'inconvénient sera au contraire de ne pouvoir identifier des réflexions approfondies et des jugements élaborés. L'appareil, par contre, est invasif. Il faut que le sujet s'y habitue et le temps long de la promenade a favorisé cet apprivoisement. Mais la technique n'est pas aussi fidèle qu'espéré. Malgré l'aide efficace du technicien du laboratoire LUTIN, les changements de luminosité sur le parcours, lors des sections ombragées, ou au contraire fortement exposées au soleil, ont entraîné des interruptions dans la capture de la pupille. Des morceaux entiers de film ne donnent aucune indication de l'emplacement de l'œil pendant plusieurs minutes. Mais dans la mesure où notre approche n'est pas celle d'une science dure en vue d'établir des statistiques, ce problème, même s'il doit être résolu bien sûr car il est frustrant pour le chercheur, n'a pas d'incidence grave sur nos recherches, pensons-nous.

### **5.3.1.3 L'absence de comparaison**

D'autre part, notre étude porte sur un seul parcours, dans une seule et même ville. Il sera évidemment très intéressant de poursuivre le travail et de pouvoir comparer des perceptions sur des parcours différents dans des villes et des quartiers dont les aménagements, les styles

de vie et les habitants sont différents. Et mieux encore, dans des cultures et des pays différents. Il est certain que l'étude de la perception du piéton japonais dans les rues de Tokyo apporterait des informations fort différentes et très enrichissantes, à la fois sur la perception, sur l'espace urbain et sur le design de produit. Voilà une ouverture passionnante pour l'avenir !

Mais rappelons-le une fois encore, notre question initiale porte sur la perception. Ce phénomène existe indépendamment de toutes les différences que nous venons de citer. Percevoir un objet ici ou ailleurs, reste un processus qui engage le système visuel et l'être dans sa globalité. Les variations interviennent au niveau de l'identité du sujet interrogé, tout comme celui de la nature de l'objet perçu. Fondamentalement, la perception se produit selon les mêmes schémas et les mêmes principes. Telle est la raison pour laquelle il était primordial d'étudier, avant tout, ces notions et ces mécanismes. Comparer les lieux, les mobiliers et les individus reste un sujet de recherche, riche en découvertes, dans lequel la chercheuse aimerait beaucoup s'investir à l'avenir.

Au-delà de ces biais que nous venons d'énumérer, récolter la parole in situ demeure une solution efficace pour décrypter l'expérience, au plus près de la réalité vécue. Il est important que l'ensemble du corps soit impliqué au moment de la perception. Les muscles, les tendons, les capteurs et tous les sens, participent à la compréhension des objets et des scènes visuelles. Isoler un objet dans un laboratoire, ou le montrer en photographie sur un écran impliquerait un appauvrissement de la perception et, en conséquence, une limite importante des conclusions d'une enquête sur l'objet. De plus, l'ambiance dans laquelle est perçu l'objet, ou la scène où il intervient, influe sur son approche, sa compréhension et son appréciation. Les bruits, les odeurs, la qualité de la lumière, sont autant d'éléments qui modifient et orientent le sujet vers des qualifications différentes. On se souvient des remarques négatives de JCD, dues en grande partie au manque de propreté des trottoirs et au temps gris au moment de la promenade. Si ces détails sont riches d'enseignement, il ne faut pas oublier de les pondérer pour en conclure objectivement sur la qualité effective de la perception et de l'appréciation. Nous avons identifié et analysé, malgré ces inconvénients, une richesse certaine dans les paroles récoltées.

Nous tentons ci-dessous de rapprocher les analyses et les concepts principaux que nous avons décelés dans l'étude sur la perception et l'espace urbain.

### 5.3.2 Rapprochement des concepts et de l'expérience

Chacun des trois premiers chapitres de la thèse s'achèvent par une liste des principaux points discutés et décrits. Nous proposons de reprendre ces thèmes pour les confronter à l'analyse que nous venons de faire à partir des paroles et regards des quatorze promeneurs. Afin de ne pas alourdir la lecture, nous avons choisi de retenir seulement les concepts les plus puissants qui, selon nous, apportent l'enseignement le plus probant et le plus fertile à la perception d'objets dans le mouvement de la vie quotidienne. Ce sont aussi ceux sur lesquels nous nous appuyons dans la construction du modèle, dans la sixième partie ci-après. La forme du tableau permet un résumé visuel des grandes idées, sous la forme d'un synopsis, sans que l'on soit obligé de les développer une fois encore. Nous espérons que le lecteur adoptera nos propositions.

#### 5.3.2.1 De voir à apprendre

Lors de la lecture des discours des promeneurs, nous avons retrouvés presque tous les principaux concepts liés au système physiologique que nous avons étudiés dans la première partie. Nous les reprenons dans le tableau ci-dessous. On lira dans la colonne de droite les paragraphes dans lesquels ils ont été cités dans ce cinquième chapitre :

La saillance	5.2.3. ; 5.2.6.
Le percept et l'invariance	5.2.1.
La perception par tous les sens	5.2.6.
La perception lors du mouvement	
Vision visuomotrice versus vision sémantique	5.2.10
Perception égocentrique et perception allocentrique	5.2.2.
L'apprentissage par le regard et les différents modes et types d'apprentissage	5.1.3. ; 5.1.4.4. ; 5.2.5.

La saillance a fréquemment été observée, sans que, évidemment, le promeneur n'emploie ce terme. Mais qu'il s'agisse de la croix de pharmacie qui clignote dans le lointain ou de la boîte aux lettres jaune, les signes et objets qui s'imposent dans le champ visuel par leur couleur vive ou leur masse imposante sont fréquents et efficaces.

L'abribus semble répondre à la notion d'invariance. En effet plusieurs modèles étaient implantés sur notre chemin. Pour le promeneur l'objet est le même, quels que soient les détails qui diffèrent de l'un à l'autre. La fonction est similaire, la masse dans ses grandes lignes est identique, les détails de dimensions ou de matériaux, de transparence du toit ou du mode d'accroche du banc importent peu, sans doute parce que l'objet est devenu très commun dans le paysage urbain. Il en est de même pour le banc public dont il existe des formes différentes, toutes en bois et fonte. La couleur vert foncé évolue de l'un à l'autre, tout comme le confort, mais là encore un banc est un banc, un banc parisien est vert foncé, et c'est tout ce que l'on voit. C'est un percept invariant. EG a même, au cours de la promenade, tenté de déceler les différents types de cet objet, mais en vain. Elle a fait de gros efforts, comme un jeu qu'elle s'imposait à elle-même, et pourtant elle n'a pu se souvenir assez précisément du banc précédent pour pouvoir le comparer à ce nouveau banc qui était sous ses yeux. Elle en a ri ! Elle avait défini l'archétype.

On a vu également comment l'odorat, le bruit et le toucher participent et enrichissent la perception visuelle qui est prégnante dans la rue. De plus, la relation au corps et au mouvement est importante au moment de la perception. Si elle est peu relatée, toutefois, dans le discours, c'est qu'elle est implicite, inconsciente. Elle est tellement intégrée à la vision qu'il est impossible, pour le promeneur, de l'isoler abstraitement. On se souvient toutefois que RBS, dans son regard à la fontaine, y projetait tout son corps, ses mains et son visage ... mentalement. Comprendre ce mécanisme est primordial pour le designer qui devra prendre en compte la perception dans sa globalité et dans son lien à l'usage.

Nous avons beaucoup insisté sur la perception égocentrique qui se différencie de la vision allocentrique. Les exemples sont nombreux et probants. AG et CD ont donné chacun leur mode de lecture du plan. Nous y avons dédié un paragraphe entier, nous n'avons pas besoin d'y revenir davantage maintenant.

D'autre part, nous posons, au départ de l'étude, que l'objet regardé peut enseigner à celui qui observe. Plusieurs exemples valident aujourd'hui notre hypothèse. Souvenons-nous de MC ou de RBS devant la fontaine Wallace ; ou de CD qui questionne les objets qu'elle ne connaît pas en les touchant, les caressant, dans un « *voir pour* ». Ces objets nous ont éduqués depuis l'enfance ou notre arrivée à Paris, ils ont formé notre regard, ils nous ont appris ce qu'ils étaient et comment les utiliser - à notre insu et sans qu'aucun effort ne soit nécessaire. C'est l'un des thèmes de notre modèle. En effet la qualité et la nature de tous les détails de l'objet « éducateur » sont indispensables pour cet apprentissage.

Mais qui regarde ? Et quels sont les objets que l'on perçoit ? Continuons notre rapprochement.

### 5.3.2.2 De l'intention à l'appréciation

L'une des propositions importantes de notre deuxième chapitre est la notion de situation et l'approche phénoménologique au moment même de l'action de la perception. Nous abordons l'individu, dans sa personnalité et ses différences. Le principe même de l'enquête et son mode d'opération est une démonstration de cette approche. Nous espérons que le lecteur a accepté de se laisser convaincre et d'entrer dans les conclusions qui en découlent. Nous avons beaucoup insisté, au début de ce chapitre-ci, sur le *voir pour* et le *voir en*, et sur la situation, qu'elle soit biographique, idiosyncrasique, liée à l'histoire ou à la sociologie.

Les principaux concepts supplémentaires que nous avons développés et que nous retenons dans cette partie sont les suivants :

Le rôle des émotions dans l'attention	5.1.4.1 ; 5.2.5. ; 5.2.10 ;
Plaisir et valence de récompense	5.2.5 ; 5.2.6 ; 5.2.9 ; 5.2.10
La fluence	
Le signal coûteux	5.2.10
Indication	5.2.10

Les objets de la rue constituent un paysage qui est devenu si quotidien et familier que le piéton ne voit plus les éléments qui le composent. Il faut parfois une saillance, parfois une pertinence, parfois un besoin ou encore une intention, une émotion même, pour capturer l'attention du marcheur. JCD a bien décrit ce phénomène en parlant de la boîte aux lettres, puis, un peu plus tard, du losange de l'enseigne du bureau de tabac. JF parle aussi de la fontaine que l'on ne voit que si l'on a soif, et FP du numéro de l'immeuble qui est « *invisible* » pour celui qui ne se rend pas à cette adresse.

Les expressions de ressenti de plaisir sont nombreuses dans les promenades, furtives mais consistantes. Le plaisir est visuel, provoqué par les formes de la fontaine Wallace, ou olfactif par le fumet du poulet rôti, ou encore tactile comme la chaleur du soleil qui réchauffe la peau. Mais il peut être cognitif, en rappelant l'enfance, comme pour KU. La gaîté de l'ambiance participe de ce type de plaisir ressenti par tous les sens du corps. Nous avons rapproché le plaisir à la notion *d'utilité*, développée par l'économiste Kahneman. Nous avons adopté la

proposition des différentes utilités « décisionnelles » ou vécues qui débouchaient sur le plaisir esthétique, qu'il soit instantané ou issu d'une remémoration. Le plaisir visuel peut être généré par des évocations dues à un objet aussi anodin que la boîte aux lettres. Certains objets déclenchent au contraire un déplaisir évident et partagé par plusieurs promeneurs, comme les barrières autour des jardinets de la place Léon Blum. Leur couleur grise renforce ce ressenti très négatif. Parfois, l'objet déclencheur peut être une œuvre reconnue comme artistique : que ce soit la sculpture de Léon Blum ou la fontaine Wallace, la reconnaissance de l'acte créatif initie ce plaisir sensible. Nous reviendrons sur la notion de plaisir dans la partie suivante.

Si le concept de fluence visuelle semble pertinent de manière abstraite, nous avons du mal à en trouver des exemples dans les paroles recueillies. Est-ce qu'un objet qui facilite la perception par sa symétrie est apprécié pour cette raison précise ? Nous avançons la possibilité que ce concept reste valide, mais trop implicite pour qu'on puisse le déceler explicitement. Cela reste à approfondir.

Le principe d'indication par contre, est concret et peut être validé. Nous l'appliquons ici à la lecture sensible et à la compréhension des objets quotidiens. Il permet de différencier les différents ressentis face à un objet apprécié perceptuellement, et de le relier au vécu biographique et intentionnel du promeneur.

Dans ce très rapide condensé des principaux messages recueillis, l'étude de l'objet et de l'espace de la rue enrichit la problématique de concepts supplémentaires.

### 5.3.2.3 De l'objet à l'espace urbain

Les grandes idées que nous avons déclinées dans les paragraphes consacrés aux problématiques de l'objet quotidien et des lieux urbains, étaient les suivantes (nous mettons en regard les paragraphes dans lesquels ils ont été exprimés par les marcheurs et rapportés dans notre analyse) :

Le repère	5.2.3 ; 5.2.5
Affordance	5.2.4. ; 5.2.6. ;
Marchabilité : spécifique à l'espace urbain et au design urbain	5.2.8
Lisibilité et transparence des espaces	5.2.8.
Sécurité	5.2.1.
Plaisir des ambiances	5.2.7
Propreté	



Reprenons ce que viennent de raconter les promeneurs. La notion de repère a souvent été rapprochée de celle de saillance. Un objet vu de loin et reconnu aisément, sera un repère efficace pour emprunter la bonne direction à prendre. Ce pourra être, comme pour AG, qui a du mal à lire un plan, le signe qui le rassure et lui confirme qu'il marche dans le bon sens. Pour EG, on a compris que la croix de la pharmacie lui indique que son mal de tête pourra être bientôt soulagé, et qu'elle peut se diriger vers le signe qui clignote.

L'affordance a été expliquée par JF quand il décrivait la fontaine, ou qu'il s'interrogeait sur les différentes nuances de la couleur verte des objets qui l'entouraient. La corbeille invite, de toute évidence selon lui, à y porter le déchet dont on cherche à se défaire. Il est question ici d'affordance perçue, comme Norman la définissait. L'objet, dans un autre contexte, ou identifié par des personnes d'une autre culture, n'aurait sans doute pas le même rapport d'évidence familière. Ces personnes sauraient-elles même s'en servir ? Pour rester sur les affordances, il semble que les piétons dont nous avons recueilli la parole, sont si familiers des objets rencontrés qu'ils ne peuvent plus juger de la qualité du signe émis. L'idée de Don Norman que les objets agréables visuellement sont plus aisés à utiliser n'a pu être validée dans ce contexte précis. C'est cependant une direction puissante qui devrait être étudiée lors de la conception de produit. Elle a été clairement prouvée dans les articles cités. Nous la retenons dans notre modèle.

La notion de *marchabilité* définie grâce aux travaux de Reid Ewing est ressortie maintes fois, sous d'autres termes, bien entendu. L'aisance et le plaisir au cours de la marche sont des qualités exigées par le piéton, et ressenties comme essentielles. Nous avons énuméré les qualités qui la composent : lisibilité et transparence des espaces, sécurité, agrément des ambiances, propreté, et possibilité d'établir du lien social. Toutes ces qualités ont été citées, reconnues, appréciées, ou regrettées quand elles étaient vécues de manière négative. Nous venons de le lire.

#### **5.3.2.4 Hier, aujourd'hui, demain : ouverture**

Les objets guident le corps, calibrent les pas, forcent la marche ou la détournent : leur masse fait obstacle, sans que notre regard ait besoin de déceler aucun détail, dans une relation globale et indéterminée. Les papiers gras, les courants d'air et le manque de lumière détournent les passants d'un lieu. La verdure, le confort d'un banc, la clarté du chemin qui

s'ouvre à soi attirent les flâneurs et les badauds. Le piéton veut se sentir en sécurité et son œil comme son corps détecteront les sites à éviter. Nous avons accumulé des preuves de tous ces constats en lisant les promenades et en regardant les piétons avancer et poser leur regard.

Ces constatations confirment que l'objet participe de notre relation à l'espace traversé, de notre relation au quartier et à la ville et, par là, de notre relation au monde. Celui qui vit à la campagne avec des paysages vastes et verdoyants, aura pour horizon visuel quotidien un champ perceptuel large, au sens de la largeur du rectangle. C'est l'espace ouvert. Alors que le citadin perçoit un univers vertical, à l'horizon limité de part et d'autre par la hauteur et les masses des constructions. Il est souvent bouché, non seulement par les nuages, mais aussi par les bâtiments, les camions et les autobus, les piétons devant soi. Le bruit et l'allure des autres influent sur son allure personnelle. Les objets environnants créent en soi une manière d'être au monde qui est fondamentalement différente de celle que ressent celui qui est à la campagne, ou de celui qui vivait en ville, ne serait-ce que quelques dizaines d'années en arrière. La chercheuse a grandi à Paris et sa perception a évolué en synchronie avec les nouveaux aménagements de la ville. Un effort de mémoire ramène facilement à des rues moins encombrées, à l'absence de potelets, à des abris d'autobus très différents, comme on les voit en photo dans certaines expositions. Mais la manière d'être au monde entre aujourd'hui et il y a cinquante ans n'est sans doute pas aussi différente que pour celui qui aurait vécu l'apparition de la voiture. Comment un enfant de sept ans a-t-il pu se faire écraser à Bougival en allant chercher du pain en 1930<sup>271</sup> ? Combien de voitures passaient par là à cet instant, comparativement à l'intensité du trafic sur le boulevard Voltaire au moment où ces pages sont rédigées ? Sans doute, l'attention exigée et les apprentissages acquis sont-ils différents en ce début du vingt et unième siècle. Cent ans plus tôt, ces apprentissages n'avaient pas encore eu lieu. La perception était autre, dans un environnement visuel et social fort différent. Il suffit pour s'en convaincre de regarder quelques cartes postales ou tableaux capturés au début du siècle précédent. Il faut souvent faire un effort important d'imagination pour identifier le lieu pourtant si familier aujourd'hui. Si l'architecture est reconnaissable, c'est la rue, ses mobiliers et ses piétons qui ont le plus été modifiés.

Les passants sont rarement conscients de ces évolutions et de la nature des changements qui se produisent au fil des années. Nous venons de voir à quel point la perception est guidée et orientée par l'environnement et les objets extérieurs. Nous savons aussi que celui qui perçoit

---

<sup>271</sup> Comme ce fut le cas du petit David qui aurait dû être notre oncle.

s'engage avec ce qu'il est, ce qu'il croit, ce qu'il ressent et ce qu'il apprécie, dans une relation intime et individuelle à ce qui l'entoure. Nous n'oublierons pas que le corps, qui est sans cesse en mouvement, donne des indications indispensables au cerveau pour l'action, l'appréhension des formes et la manière de les ressentir.

L'étude s'est enrichie des informations et des hypothèses recueillies au cours des lectures des spécialistes que nous avons rapportées dans les premiers chapitres. Plusieurs d'entre elles ont été confirmées par les expériences vécues au travers des quatorze promeneurs. Nous proposons, dans la dernière partie de la thèse, de constituer un modèle qui s'appuiera sur l'ensemble de ces premières constatations.

## **6 Pour un engagement vers un design situé et responsable**

Il est temps d'établir une synthèse de la recherche et de l'enquête que nous venons de présenter. Comme annoncé dès l'introduction, nous souhaitons – c'était l'objectif du travail que nous avons entrepris – proposer aux concepteurs et designers des informations pragmatiques et enrichir leurs points de vue. Nous espérons apporter des concepts aptes à nourrir les projets de produits nouveaux, dès les réflexions initiales et lors de la mise en place des contraintes pour déceler les solutions à développer. Nous avons peu d'idées précises sur les conclusions que nous allons trouver. Notre travail aux côtés des designers et des enseignants des métiers de création nous avait permis de constater que l'expérience de l'utilisateur, si elle était prise en compte, l'était toujours de manière rapide. Souvent le concepteur se « met à la place » de l'utilisateur. On filme les gestes nécessaires, sans que la question de la perception soit approfondie. La méthode que nous avons appliquée et les conclusions que nous en tirons peuvent-elles apporter des points de vue enrichissants, et orienter vers une nouvelle manière d'aborder les questions de l'urbain ? C'est l'objet de cette ultime partie de la thèse.

Dans les paragraphes qui suivent, un modèle se dessine. Nous l'établissons en nous appuyant sur les principales leçons que nous reformulons avec le recul de l'expérience acquise. À partir du regard de l'observateur - point initial du questionnement - et de son pouvoir structurant et d'enseignement, nous nous tournons vers les équipes de conception et les responsabilités qui leur incombent, selon nous. Dans un effort de conciliation entre l'expérience vécue et les forces de conception et de création, ce modèle s'impose. Il participe à structurer, lui aussi. Emergent alors les notions de culture sociale et d'enrichissement esthétique, deux composantes du *design urbain*, discipline dont nous proposons la valorisation à l'avenir.

## 6.1 Le pouvoir du regard

*« Ces images dépareillées et parfois dérisoires, que rien apparemment ne ressemble et ne relie, composent pour moi comme un écu écartelé, gironné : la ville éclatée ressaisit en elle un chiffre plus parlant que toutes les vues panoramiques qu'on peut en garder, parce que la clé en est tout entière dans le tri exercé souverainement, sur le chaos du donné, par une sensibilité encore sans guide et sans modèle, qui suivait sa seule pente, et à laquelle rien n'en imposait. »  
Julien Gracq, *La forme d'une ville*, 1985 :213*

Voir un objet est une expérience plus riche et complexe que le simple fait de recevoir un stimulus sur l'oeil ou d'identifier des formes, des couleurs ou des objets utiles. Avons-nous pu le prouver au terme de ce travail ? Gilbert Simondon déclarait : « Le réel n'est pas ce qui est premièrement donné ; c'est ce en quoi s'accomplirait la rencontre entre le savoir inductif et le savoir déductif ; [...] le réel est la synthèse du virtuel et du nécessaire, ou plutôt le fondement de leur compatibilité [...] il est la stabilité de la relation figure-fond prise comme réalité complète » (Simondon, 1958-1989) :211. La perception est une construction qui lie la chose vue à la personne qui regarde ; la situation de l'objet dans l'environnement ambiant à l'individu, dans toute sa richesse vécue et possible ; le produit utile et plaisant à l'observateur en tant qu'être-au-monde à cet instant dans une transformation à venir.

### 6.1.1 La richesse de la perception

Un objet, un espace, une scène n'existent que sous le regard de celui à qui ils sont destinés ou qui désire se les approprier, les percevoir et/ou les utiliser. Nous avons fait le point sur de nombreux processus perceptifs. Rappelons-en les principaux. Attirer le regard par la saillance est efficace et peut être salvateur. L'histoire de l'objet comme celle de l'individu et de sa culture colore la perception de particularités notables. On a compris la place des émotions et de la routine, son contraire. Susciter l'étonnement force cette émotion. C'est le constat, pour l'observateur, qu'il ne peut poursuivre sa contemplation sans remettre en cause les connaissances acquises et qu'il doit réviser ses attentes, dépasser son savoir déjà acquis pour en acquérir un nouveau : « Toute cette surprise et cet étonnement et cette impossibilité d'aller plus loin dans la compréhension, poussent manifestement à aller plus loin, à une connaissance plus pénétrante ! » (Gadamer, 1995) :148. La qualification et la qualité de l'espace suscitent des perceptions différentes, selon que le trottoir engage à une marche rapide pour une

circulation d'un point à un autre, ou au contraire à flâner et faire des achats ou encore à se reposer dans une aire verdoyante. Les intentions et les préoccupations de celui qui marche tout autant que son humeur, ses connaissances, sa sensibilité et ses goûts personnels sélectionneront les objets et orienteront son regard. Tout cela relève d'une certaine évidence.

Les circuits neuronaux impliqués dans la perception pour l'action, on s'en souvient, ne sont pas ceux qui sont activés lors de la perception sémantique. Pourtant un même objet pourra être perçu alternativement dans l'une ou l'autre situation. Les détails nécessaires à la perception efficace ne sont pas les mêmes, mais l'objet devra les posséder tous pour satisfaire la compréhension dans l'un et l'autre cas. Toutes ces données sont des informations utiles pour le concepteur d'objets nouveaux et il est évident qu'il devra en tenir compte, s'il ne le fait déjà.

L'importance des mouvements du corps et des effets de la proprioception au moment de la perception est peut-être moins connue des designers. La compréhension de ces processus aidera à concevoir un produit pour qu'il soit correctement pris en main, ou contourné corporellement sans problème. Un objet peut être conçu pour inviter au mouvement, ou au contraire suggérer la stabilité. Ces informations sont complémentaires des observations ergonomiques communément entreprises dans les agences de design. Les recherches scientifiques que nous avons rapportées donnent des indices et des explications aux phénomènes observés et constatés. L'anticipation et la décomposition du mouvement, dès la perception, permettent une prise en charge particulière des formes, des matériaux et des traitements de surface.

De plus, on ne voit pas de la même manière selon la situation. Précisément, dans la rue, lorsqu'un espace est vaste et clair, ce ne sont pas les mêmes détails que le piéton remarquera que dans un espace animé, habité de multiples objets et bruyant de circulation. L'attention et le plaisir sont différents car le regard est différent. Ces principales conclusions démontrent qu'il est important d'aborder la perception en tenant compte du rôle du corps en son entier, et de situer l'objet perçu dans le cadre dans lequel il sera perçu. Étudier l'objet et la manière dont il est vu, c'est accepter de considérer la double situation de la chose et de l'observateur. La place de toutes les dimensions individuelles du sujet percevant (sociologique, psychologique, historique) oriente et enrichit le dialogue avec l'objet quotidien.

Ces conclusions, rapidement ébauchées, devront faire partie, non seulement de la méthode d'évaluation et de test du produit au moment de sa mise sur le marché, mais aussi de la conception, très en amont, afin que les tests finaux soient concluants et enrichissants. Il s'agit

ainsi de comprendre comment la perception opère, afin d'intégrer les informations dans le programme ou le cahier des charges.

L'autre aspect important de l'étude est celui de l'influence de l'objet sur celui qui regarde. Nous tentons de reprendre ici les idées principales.

### **6.1.2 L'objet éducateur et structurant**

Le citoyen est aujourd'hui entouré d'objets de toutes sortes, de toutes couleurs, de toutes matières, aux multiples fonctions. Ils guident et orientent la marche du piéton, attirent son attention, nourrissent ses émotions.

#### **6.1.2.1 L'objet apprend à voir, à condition qu'il y ait quelque chose à apprendre**

Nous avons dédié un chapitre entier à la notion d'apprentissage<sup>272</sup> et spécifiquement à l'apprentissage par le regard. Nous en avons dressé la liste de tous les modes et les types. Nous savons ainsi que, par la comparaison, l'imagination, la déduction ou même l'émotion, le regard peut enseigner des savoirs communs ou des connaissances techniques, historiques, artistiques et même esthétiques. Ce qui intéresse le designer, c'est de déceler ce qui, dans l'objet quotidien, permet ou favorise cet apprentissage. Dans l'analyse des promenades, nous avons souvent constaté que le regard du sujet s'arrêtait sur un détail qu'il semblait découvrir ou redécouvrir. Dans une réflexion prolongée, l'œil parcourait un objet comme la fontaine Wallace. Il passait d'un détail à un autre, avec insistance, pour jauger, comparer, retrouver dans la mémoire des formes analogues ou très dissemblables, au contraire. Dans un processus qui demande du temps, le regard investigate et comprend. La mémorisation permettra l'apprentissage. L'objet quotidien est ainsi source de connaissance, parfois malgré soi ou parfois, au contraire, dans un processus volontaire. Le piéton parisien a acquis des connaissances différentes de celles du piéton tkyoïte ou brésilien. Les objets de ces villes sont différents de ceux qui sont installés dans Paris. Le climat, la culture, l'histoire, les techniques ont suscité la conception des uns et des autres. Si ce sont les détails et les spécificités qui engagent vers cet enseignement, il est difficile toutefois de déterminer des constantes. Ce sera, pour la fontaine Wallace, les formes des sculptures et des décorations alors que, pour la corbeille de propreté, les matériaux de la structure et du sac temporaire seront davantage porteurs d'enseignement. L'émotion ou la surprise activera et prolongera le regard pour mener à un plaisir (ou un déplaisir) esthétique formateur. Le déclencheur pourra

---

<sup>272</sup> Voir l'ensemble du chapitre 1.2.5.

être la couleur inhabituelle ou la masse de la matière, ou encore la nouveauté de la fonction, comme ce fut le cas pour les Vélib'. L'important est que le regard se pose, s'arrête sur l'objet. Il ne s'agit pas seulement de séduction ou d'attrait cosmétique. La signification du signe doit être comprise, le sens de l'objet doit être saisi dans l'instant. L'œil et le cerveau doivent travailler de concert. Le message doit être suffisamment puissant pour que la mémoire l'enregistre et puisse le retrouver, plus tard, au moment opportun, quand l'occasion se présentera pour un usage, une comparaison, un temps d'arrêt appréciatif.

Cette notion d'enseignement est importante. S'il n'y avait pas d'enseignement – ou d'enrichissement –, le piéton évoluerait dans une banalité au risque d'endormir sa vigilance. Son plaisir ne serait jamais activé, ou il serait activé de manière consensuelle et réglementée et, en conséquence, attention et réflexion sommeilleraient en lui. Son implication individuelle et son engagement social seraient moins sollicités, sa dynamique personnelle s'évanouirait. N'est-ce pas cet état qu'ont recherché certains régimes politiques dictatoriaux ? Nous abordons plus loin cet aspect spécifique de la responsabilité qui incombe à ceux qui ont en charge la mise en place des espaces urbains.

Outre l'enseignement, l'objet participe à une autre construction, celle de notre perception toute entière.

### **6.1.2.2 La perception structurante**

La perception lors de la marche nécessite un ancrage visuel sur des repères stables et reconnaissables. Nous avons décrit ce processus dans le premier chapitre<sup>273</sup>. Les objets participent ainsi à la structuration de la perception. Nous avons étudié la différence entre la perception égocentrique, pour laquelle les coordonnées de ce qui est vu sont prises en compte par rapport au corps propre, et la perception allocentrique qui se fonde sur des coordonnées indépendantes de l'être qui perçoit. Les circuits neuronaux sont différents dans l'un ou l'autre cas, ce qui entraîne des conséquences pour la qualité et la nature de la perception. Voir en coordonnées allocentriques, se situer par rapport à un objet éloigné de soi ou à l'aide d'une carte schématique par essence, est plus complexe et exige des processus mentaux d'abstraction, difficiles à mettre en place pour certaines personnes. Ainsi certains objets, comme les plans, ne sont pas appréhendés de la même manière par tous. Et ceux qui ne les comprennent pas auront du mal à se repérer et à transcrire, dans leur champ visuel, ce qu'ils ont vu abstraitement sur une carte géographique. Ceci est sans doute l'une des preuves de

---

<sup>273</sup> Voir 1.4.4.

l'importance des objets pour la structuration de la vision. Ce sont des outils d'aide à la compréhension et à la mémorisation des lieux traversés. Si l'objet virtuel peut participer à l'apprentissage, comme cela est prouvé dans les méthodes modernes d'enseignement à l'aide d'écran et d'ordinateur, la structuration mentale et la compréhension de l'espace ne peuvent se faire qu'à l'aide de l'objet concret, réellement vu, que le corps propre peut saisir ou imaginer saisir, dans des processus liés aux mouvements de la tête, des yeux, des membres et de tous les capteurs musculaires<sup>274</sup>.

Tout espace est composé de pleins et de vides et sera perçu comme tel. Ce n'est pas seulement le système perceptuel qui est structuré par ces vides et ces pleins, c'est la personnalité du percevant qui se construit, jour après jour, à l'aide de tous les éléments environnants. L'objet de la rue, tout comme l'objet quotidien des espaces domestique et professionnel, a ainsi un rôle fondamental dans la vie perceptuelle, émotionnelle, intellectuelle et sensible de chacun d'entre nous. Celui qui se trouve dans un environnement dans lequel les objets sont hauts, massifs et obstruent la vision de loin, n'aura pas la même qualité de vie que la personne qui sera entourée d'objets vifs et colorés et qui laisse son regard errer au loin en toute liberté. Ce sont là deux cas qui se situent aux extrêmes d'une courbe des possibles, passant par toutes les éventualités du regard, dans sa qualité, sa liberté, sa sensibilité et ses apprentissages. Évoluant sur cette courbe, l'individu se situe avec ses attributs innés ou hérités de ses parents et de ceux qui ont présidé à son développement, puis enrichis par ses intérêts et sa formation, augmentés par ses amitiés et ses amours, ses rencontres fortuites et ses efforts pour apprendre ; également structurés par la nature des espaces dans lesquels il vit. Au vingt-et-unième siècle en France, on ne peut plus imaginer construire son regard et former sa personnalité sans objets quotidiens<sup>275</sup>. Le rôle de ceux-ci est essentiel. Ceux qui les installent dans les cités et les commercialisent par tous les réseaux de marchandisation doivent prendre en compte ces informations et les respecter. La culture et la vie sociale en dépendent. Une responsabilité supplémentaire qui sera traitée dans un paragraphe plus bas.

---

<sup>274</sup> Voir 1.3.4. et 1.4.

<sup>275</sup> Toutefois certains aménageurs font le pari de supprimer toute la signalétique et tout le mobilier urbain dans certains espaces pour encourager un « partage citoyen » de la circulation. L'objectif est de responsabiliser automobilistes, cyclistes et piétons et de les encourager à se respecter mutuellement, sans aucune contrainte formelle. Ce fut le cas réussi sur Exhibition Road, dans le quartier de Kensington à Londres en 2005. (voir *Rail et Transports* du 19/01/2005 :13). Une partie du centre de Nantes est aménagée de la même manière, mais le mobilier urbain y a une place de choix : bacs à fleurs, lampadaires, corbeilles animent les rues dans lesquelles les automobilistes « doivent penser beaucoup plus aux piétons et autres usagers ». Le Certu (Centre d'Etudes sur les Réseaux, les Transports, l'Urbanisme et les constructions publiques) qualifie ces espaces de « zone de rencontre » dont la circulation est limitée à 20 km/h. En France, la signalétique et le mobilier urbain sont toutefois installés normalement.



### 6.1.2.3 Le rapport à l'autre, l'être social

*« Je croissais, et la ville avec moi changeait et se remodelait, creusait ses limites, approfondissait ses perspectives, et sur cette lancée - forme complaisante à toutes les poussées de l'avenir, seule façon qu'elle ait d'être en moi et d'être vraiment elle-même - elle n'en finit pas de changer. »*

*Julien Gracq, La forme d'une ville, 1985 : 213*

L'être individuel, qui a acquis des savoirs et structuré son appréhension de l'espace grâce au regard, est également un être social. Simondon définit l'être social : « nous entendons par groupe social celui qui se constitue comme chez les animaux, selon une adaptation à des conditions de milieu » (Simondon, 1958-1989) :245. Le vivre ensemble s'apprend<sup>276</sup>. Ce n'est pas la seule juxtaposition d'individus isolés mais bien la collaboration - spontanée, contrainte ou volontaire - entre des êtres. Cette mise en commun se produit, parmi d'autres manières, dans la rue et dans les espaces publics. C'est là sans doute le lieu du plus petit dénominateur commun entre des citoyens. Halbwachs parle de perception collective (Halbwachs, 1997). Nous avons également étudié les différents types de règles qui régissent le bien vivre ensemble et qui permettent aux citoyens de se déplacer en relative sérénité (Granié, 2009b). Les règles morales, on s'en souvient, évitent les bagarres et les moqueries alors que les conventions organisent, sous l'œil d'une autorité, le fonctionnement des groupes, qu'ils soient formels ou informels. Dans le domaine prudentiel, on trouve tout ce qui règle sa propre sécurité et celle d'autrui. Restent enfin « les goûts et les couleurs » que l'auteur appelle le « domaine personnel ». Nous comprenons que les objets contribuent fortement à l'organisation de ces quatre niveaux du bien vivre.

La première fonction sociale de l'objet sera sans doute d'organiser l'espace et de le rendre lisible. Aujourd'hui, il est difficile d'imaginer des rues sans feux rouges ni passages matérialisés pour les piétons<sup>277</sup>. Sur les trottoirs, les abris d'autobus et leurs publicités, les corbeilles et autres potelets rythment la marche et guident le regard. Nous l'avons constaté lors des promenades et sur les films de l'oculomètre : le piéton porte son regard sur les objets pour se repérer et savoir où il se trouve, mais aussi pour poser les pieds et avancer en évitant les embûches et les obstacles. Cette organisation est également sécuritaire en protégeant des dangers des véhicules ; et salutaire en offrant des abris et des services comme les cabines

---

<sup>276</sup> Voir 2.2.1., 2.3.4. et 3.4.1

<sup>277</sup> Même si, rappelons-le, certaines villes, certains pays, ne meublent que peu les trottoirs.

téléphoniques, les stations de taxi ou les *Sanisettes*, par exemple. AM, la maman de Mathias a expliqué comment son fils de 7 ans était souvent plus conscient qu'elle-même des dangers. Il a appris à être attentif aux mobiliers protecteurs.

Les meubles urbains peuvent également inviter à vivre ensemble : le regroupement de bancs autour d'un jardinet, les kiosques dans les squares et les jeux publics pour les enfants en sont les rares exemples offerts par la municipalité de Paris. Parfois les citoyens s'attribuent des espaces d'autorité, lors de manifestations par exemple. Le boulevard Voltaire, qui fut le point de départ des promenades commentées de notre enquête, est le plus court chemin qui mène de la République à la Nation, lieux des rendez-vous historiques des grandes revendications. Il est ainsi fréquemment emprunté par les manifestants, serrés de près par les forces de l'ordre à l'avant et par tous les services de nettoyage que compte la capitale, à l'arrière. Ces jours-là, du mobilier éphémère comme les barrières Vauban, est déployé pour canaliser les longues colonnes de marcheurs et éviter les débordements. Si ces grilles ne suffisent pas, la police interdit l'accès de certaines rues à l'aide de cordons en plastique rouge et blanc, encore plus éphémères, que chacun interprète facilement. Évidemment certains tentent de dépasser l'interdit ou de négocier avec les forces de l'ordre. La vie en société, c'est aussi cela ! L'espace qui se constitue ainsi est spécifique.

#### **6.1.2.4 L'espace public**

« *Forme* empreinte, destinée en vivant à se développer »<sup>278</sup>, disait Julien Gracq, dans « La forme d'une ville » à propos de la ville de Nantes. Cet auteur cherche à comprendre, près de soixante ans plus tard, comment cette ville participa à l'éducation de son regard d'adolescent, lorsqu'il était élève interne au lycée Clemenceau. Son ouvrage entier fait écho à l'un des programmes de notre thèse, celui du regard formateur. La nature de la ville dans laquelle on vit et travaille participe à notre savoir et à notre culture. On a vu que le piéton s'habitue aux objets qui l'entourent et sur lesquels il s'appuie, qui structurent son champ de vision. Ce processus est très souvent inconscient.

La manière dont les éléments du groupe social établissent des relations avec tous ces objets engendre une culture civique et politique de la ville. Pour le piéton, cette culture est matérialisée par la qualité des mobiliers et de l'aménagement des lieux, mais aussi par la manière dont chacun se les attribue et les accepte, ou les refuse, le dialogue et la participation à la vie collective. Les objets ainsi participent à la constitution d'un espace. L'individu a

---

<sup>278</sup> Voir Julien Gracq, « La forme d'une ville », Paris, José Corti, 1985, :211

appris, à l'aide de ces objets, à se constituer socialement et à appréhender l'espace civiquement. Ces outils composent le paysage et permettent à tous d'évoluer ensemble.

Dans cette structuration sociale de la perception, on aimerait que l'appréhension sensible des espaces urbains soit vivace, que les émotions aient droit de cité afin que l'individu puisse éprouver un plaisir compensateur de la banalité et de la tension qu'impose la vie en commun de citoyens de plus en plus nombreux. Mais avant d'aborder la question de l'esthétique, rappelons l'importance de la situation et de sa prise en compte dans sa globalité, puisque l'objet ne peut pas être isolé de tout ce qui l'entoure, pas plus que le piéton.

### **6.1.3 La triple situation : du piéton, de l'objet et de la parole**

Insistons une dernière fois sur la situation, au sens où nous avons défini ce terme<sup>279</sup>, dans sa triple dimension : celle de l'objet, celle de l'utilisateur et celle de la parole recueillie. On a compris que le rythme de la marche et des échanges sociaux entre les piétons se modifie en fonction des aménagements. Telle rue encombrée obligera à compter ses pas et laissera peu d'attention disponible pour regarder les vitrines ou les détails architecturaux. Tel lieu calme invitera au contraire à goûter les particularités offertes à la vue comme à l'olfaction ou à l'audition. D'autre part, le port de la tête, les mouvements du corps et les regards diffèrent selon l'allure du marcheur. L'intérêt perceptif n'est pas porté sur les mêmes éléments, le temps consacré à l'espace change selon l'intention et le rythme proposé par les objets de la rue, même si le sujet a le choix de les accepter, de les refuser ou de les ignorer. Nous avons beaucoup parlé de la situation de l'objet et nous n'y reviendrons pas.

Nous préconisons de prendre en compte, lors des études sur la perception des objets, à la fois la nature des lieux et la qualité des ambiances, et ce de manière systématique. La situation est importante, on l'a compris, car elle modifie la compréhension et l'appréciation. Il est primordial de considérer ces aspects, tant au moment de la conception d'un objet que lors du test de validation. Demander à un usager, sans qu'il ait à bouger son corps, de traverser virtuellement une rue dans laquelle circulent des voitures filmées et maquillées qui ne font aucun bruit, ne peut reproduire la situation réelle de la traversée d'une chaussée en ville. Même dans une situation d'étude, le piéton doit appréhender les espaces et les dangers avec tout son corps et pas seulement par l'imagination. D'autre part, si le concepteur dessine un produit sans prendre en compte la lumière naturelle qui passera au travers des vitres, ou les

---

<sup>279</sup> Voir 1.5.5. : une action située est une expérience vécue dans un cadre géographique et un environnement perceptuel et contextuel, pour laquelle les informations spatiales sont liées aux aménagements et à l'ambiance, autant qu'à la situation biographique et personnelle.

mouvements de l'usager et des autres piétons alentour, le résultat pourra être inadapté aux besoins et aux attentes des individus. La situation de l'utilisateur inclut, outre la position physique, la nature de ses intentions tout autant que sa culture, sa personnalité et son histoire. C'est ce que nous avons appelé la situation biographique. Ce sont des notions dont les designers doivent s'emparer pour anticiper la lecture et la compréhension que chacun pourra faire lorsque l'objet sera mis à sa disposition.

Enfin, recueillir la parole pour saisir et comprendre la perception, c'est saisir « le phénomène de la parole non à partir de l'énoncé isolé, mais à partir de la totalité de notre mode d'être au monde qui est en même temps une vie dialogale » (Gadamer, 1995) :164. Lors des tests, il est important de laisser la parole suffisamment libre pour que les sujets puissent développer parallèlement leur perception et leur discours, revenir sur des idées et enrichir leur propos. Isoler un mot ou une expression appauvrira les études. La perception se fait dans le temps et à l'aide du corps et de tous les sens. C'est cela qu'il est intéressant de recueillir auprès de sujets, pour une validation - ou une invalidation - de l'ensemble des utilisations, des messages et des significations qui composent le produit nouvellement conçu.

Maintenant que le rôle enseignant et structurant de l'objet est clarifié, et que les notions de situation individuelle et sociale sont établies, il reste la question du déclenchement. Tous les objets n'enseignent pas de manière aussi tangible les uns que les autres. Certaines situations contribuent plus aisément à structurer le regard. Quels sont les éléments, les attributs, les situations qui rendent les uns plus efficaces que d'autres ?

#### **6.1.4 Les facteurs déclenchants**

Si le regard et les objets qui sont vus ont une telle importance dans la constitution de la personnalité de l'individu, et si ces mêmes objets ont un rôle réel dans la mise en place des échanges sociaux, il est nécessaire de savoir diriger le regard pour tirer parti de ces potentiels. Comment attirer la perception pour cultiver et enrichir le regard ? Le travail qui précède nous a fourni quelques pistes que nous résumons et enrichissons.

##### **6.1.4.1 Attention, saillance et prégnance : l'attraction par l'objet**

Nous avons étudié les phénomènes de l'attention et compris que certains objets captent le regard par leur saillance<sup>280</sup>. Que ce soit la couleur ou une forme nouvelle, un détail fera ressortir l'objet dans le champ visuel et l'observateur le remarquera au détriment d'un autre.

---

<sup>280</sup> Voir 1.2.3.6.

Nous nous souvenons du jaune de la boîte aux lettres si familier et si facile à repérer ; ou encore du vert de la corbeille de propreté qui incite à y jeter son papier gras. L'aménageur devra décider quels sont les objets qui devront être vus sans faute, et ceux qui, au contraire, devront disparaître et se faire « *invisibles* » comme les définissait FP. Chaque objet doit ainsi acquérir sa place dans une vision globale de l'espace. Les angles de vue différents doivent être pris en compte pour attirer l'attention, tout autant que le rythme de la marche et la présence de l'autre. Tous ces éléments peuvent modifier la perception. Tel détail va occulter un objet placé trop bas, trop haut, dans un angle caché. Nous ne revenons pas non plus sur l'attention provoquée par l'intention dans un circuit descendant, comme dans le « *voir pour* »<sup>281</sup> ou le « *voir en* »<sup>282</sup>, ni non plus sur l'attention portée par l'émotion<sup>283</sup>. La conception de produit est une démarche holistique qui doit prendre en compte tous les attributs et tous les usages. Un objet n'est jamais isolé, un piéton n'est pas un individu désincarné. Il s'agit d'un système complexe qu'il faut traiter en tant que tel. Bien sûr, il ne s'agit pas d'inclure toutes les situations possibles de tous les piétons éventuels devant un objet. Prendre en compte les possibilités et laisser ouverte la porte des perceptions en toute liberté est déjà un défi de taille suffisante !

L'effet déclencheur peut ainsi être un attribut de l'objet. Ce peut être aussi un phénomène extérieur à l'objet lui-même.

#### **6.1.4.2 Susciter l'intérêt par le regard : le déclenchement par la situation**

Une manière simple et évidente de déclencher la perception est de susciter l'intérêt de son voisin : « regarde ! », « tu as vu ... ? ». L'autre ainsi porte son regard, le processus est enclenché et peut se développer selon l'envie et la curiosité de l'interlocuteur. C'est en quelque sorte ce que nous avons fait en organisant les promenades commentées. Les promeneurs furent parfois conscients que cette enquête avait modifié leur manière de voir et d'appréhender l'espace urbain. Par exemple, FP déclara : « *En fait je dirais que le fait de parcourir la ville en ayant à l'esprit de la décrypter de ce point de vue-là, évidemment je dirais que ça ouvre un peu les yeux ... sur plein de choses. Ça nourrit, enfin ça oblige à regarder plein de choses qu'on n'a peut-être pas l'habitude de voir. C'est pour ça que je parlais d'invisibilité finalement. Parce que finalement la... c'est peut-être aussi la subtilité d'un mobilier urbain, c'est que peut-être d'être invisible du moins si on ne veut pas qu'il soit*

---

<sup>281</sup> 2.1.1.

<sup>282</sup> 2.2.3.1.

<sup>283</sup> Voir 2.4.2.1.

vu. » Il constata que le fait de devoir s'exprimer sur son quotidien lui avait « *ouvert les yeux* ». Il emploie l'expression : « *ce qu'on n'a pas l'habitude de voir* », alors que le parcours est tout à fait quotidien et n'offre aucun objet ni aucune ambiance qui sorte de l'ordinaire ou qu'il ne connaisse pas. Ce qui est nouveau, c'est le fait de devoir en parler, de prendre le temps de regarder un peu plus, de ce que nous appelons *forcer le regard*. Le simple fait de demander à quelqu'un de regarder provoque une attention « extra ordinaire ». Soudain l'individu est attentif à ce qui compose sa banalité et il donne une dimension non banale à ce quotidien. Il y découvre des richesses qu'il n'avait jamais pris le temps de contempler. CD fut également très consciente de ce phénomène. Alors qu'au moment de la promenade elle semblait découvrir pour la première fois la plupart des objets, potelets ou mâts d'éclairage, l'enquête « *a vraiment déclenché quelque chose, maintenant je regarde et je compare tout le temps. Quand je voyage, j'étais à Lille et j'ai vu des choses qu'on ne voit pas du tout à Paris. J'aime beaucoup observer maintenant* ». Tels furent ses propos lors d'une rencontre amicale quelques semaines après l'enquête. Désormais, elle pratique spontanément le « *voir en* » et le « *voir pour* », dénotant les saillances et les différences. Son attention fut, et est toujours, en alerte sur le mobilier urbain. Une telle impulsion eut des répercussions à long terme, au-delà du temps restreint de notre court échange. Son être à la ville fut modifié. Il fut initié par une question simple qui fit écho, en elle, à une curiosité plus essentielle, sans doute.

JCD, pour sa part, fit un constat un peu plus précis : « Ça m'a plu ! de m'arrêter, parce que du coup comme on ressent beaucoup de choses, et souvent on traverse Paris, on se retrouve dans des états, on sait pas pourquoi et voilà comme je suis assez sensible visuellement, je me dis effectivement ... si je ne m'étais pas promené avec toi je me serais pas arrêté sur ces barrières qu'étaient moches. J'aurais traversé avec le sentiment : « c'est moche ce quartier », « il est pas beau ce quartier », alors qu'il est, ... qu'il est beau ! Il y a des beaux immeubles, y'a des arbres mais c'est tous ces petits détails qui font que tout à coup le quartier devient ... Je suis très content d'avoir fait ce parcours ... ! ». Le piéton a pris le temps d'observer car il y était invité. La parole et la réflexion ont enrichi la manière de poser les yeux sur les choses. Le résultat est la satisfaction d'avoir trouvé des occasions d'apprécier une certaine beauté au sein même d'un quotidien a priori peu séducteur.

Pour LB également la promenade de notre enquête a provoqué une modification du regard, alors que, rappelons-le, elle est elle-même organisatrice de promenades pour des touristes. Traverser Paris à pied est son quotidien. Elle m'envoya un message électronique quelques

jours plus tard, à son retour de Londres, avec des avis très précis sur le mobilier urbain de l'une et l'autre ville et ce qu'elle souhaiterait pour sa ville d'adoption, Paris :

*« Chère Agnès, De retour de Londres voici ce que j'aimerais voir comme mobilier urbain tout au long de mes randonnées pédestres dans Paris...*

*- Nos boîtes aux lettres restent quand même plus intéressantes au niveau de la couleur, jaune au lieu de rouge pour les Anglaises :)*

*- Les cabines sont de vrais meubles urbains, dont on se sert et dont on a envie de se servir.*

*- La couleur des bus est très présente, forcément rouge ça se remarque vite mais on ne sait pas trop où regarder pour avoir le numéro et la destination. Donc oui pour le rouge mais ne prendrait-il pas du coup la place de l'information qui devrait être plus visible que le bus ??*

*- Le métro est d'une propreté à faire mal aux yeux !*

*- Les Anglais respectent leur mobilier urbain car les taggeurs/grapheurs ont un endroit pour s'exprimer, vive la Reine ! Les parcs sont munis de petits panneaux très jolis, discrets mais assez voyants pour qu'on les voit quand on les cherche et discrets car aux couleurs de la nature...bref les Anglais ont de l'avance sur nous à ce niveau là...et je reste persuadée que la couleur du mobilier d'une ville joue sur le moral de ses habitants ! Alors : c'est pour quand à Paris ? »*

Son message était illustré d'une photo d'elle-même, souriant à l'intérieur d'une cabine téléphonique londonienne. Au cours de notre promenade, devant une cabine un peu déglinguée, elle avait en effet évoqué l'image de celle de Londres : *« On pourrait pas avoir de belles cabines téléphoniques comme à Londres ? Rouges ou vertes ? Je ne suis jamais allée à Londres mais je me dis que si j'y vais j'aimerais bien ... j'aimerais bien entrer dedans. ... Alors qu'à Paris pas du tout. »* Je fus d'abord un peu surprise par le contenu de son message car il n'avait jamais été question, dans notre entretien, de donner un avis ou des suggestions sur les améliorations souhaitées. LB s'engage clairement dans ces quelques lignes rédigées. Elle exprime sans détour ses attentes et ses goûts. Notre promenade a certainement amorcé cet engagement, ou l'a confirmé, pour le moins. On notera ses remarques sur l'importance de la couleur générale de la ville, sur des détails pratiques comme ceux concernant les créateurs de graffitis muraux. La comparaison mentale, *« le voir en »* se

souvenant et comparant lui a permis d'opérer des choix et des avis tranchés. LB a trouvé du plaisir dans les rues de Londres, plus de plaisir, dit-elle, que dans celles de Paris. Remarquons que, en effet, l'appréciation est possible, la couleur a son importance et que les rues bien meublées organisent l'espace de manière à attirer l'attention sciemment, surtout dans le temps de la découverte initiale du touriste.

Plusieurs promeneurs donc - JCD, CD, FP, LB entre autres - ont exprimé que l'enquête avait provoqué une prise de conscience et entraîné une manière nouvelle d'être dans la rue grâce à une observation plus soutenue. Ils ont ressenti du plaisir à faire la promenade car ils ont pu pousser leur regard et découvrir des détails qu'ils n'avaient jamais pris le temps d'observer auparavant. Faire des commentaires sur le mobilier urbain a renforcé et approfondi leur perception et leur a permis de profiter d'une sensibilité jusqu'à présent enfouie en eux ou dans les objets rencontrés. Certains ont, plus tard et encore aujourd'hui, exprimé que cette démarche avait amorcé un intérêt inédit et leur avait permis de porter un regard sur des objets qui passaient jusqu'alors inaperçus. Mais ne serait-il pas souhaitable que cet intérêt se déclenche sans l'intermédiaire d'une chercheuse en manque de sujets pour une enquête ? On pourrait imaginer des campagnes de presse ou des programmes municipaux, certes. Cependant, si l'objet et les lieux *contiennent en eux* le double pouvoir d'enseigner de nouveaux savoirs et de participer à la structuration de la personnalité, comment faire en sorte qu'ils les déclenchent chez un individu, et, en conséquence, pour le plus grand nombre ? Il faut se tourner vers ceux qui ont la charge de concevoir ces objets et d'aménager les espaces de nos rues.

## **6.2 La responsabilité des concepteurs**

*« Dans cette conversion, qui ramène l'architecture à ses figures élémentaires, et les matériaux à leur vraie nature, l'on perçoit une option qui n'est pas seulement d'ordre esthétique, mais également d'ordre moral. De même que la pierre doit redevenir pierre, et que le pur doit revenir une surface plane et presque nue, l'homme doit recouvrer la plénitude et la simplicité de sa nature.*

*... en faisant de l'architecture une pédagogie éloquente, destinée à sauver l'homme de sa dégradation »*



Nous choisissons le terme de responsabilité, dans son sens éthique, pour définir l'attitude qui devrait prévaloir dans ce cadre. Il ne s'agit pas seulement de bonnes pratiques qui répondraient à des codes précis et à des valeurs pré-établies auxquels chacun devrait se plier. La responsabilité que nous revendiquons concerne la qualité des objets et des aménagements qui sont offerts au regard de tous. Elle s'applique à ceux qui en ont la charge, concepteurs ou installateurs. Il s'agit de proposer une signification lisible au travers des formes, de tous les attributs de l'objet et de l'environnement dans lequel il s'inscrit. Nous donnons à ce mot le sens d'une « conduite par laquelle l'individu est impliqué activement dans le cours du monde »<sup>285</sup>. On retrouve la notion d'engagement. Mais contrairement au sens qu'en donnait Berleant dans la relation esthétique<sup>286</sup> de l'observateur, nous considérons ici l'implication personnelle de celui qui conçoit l'objet et le propose à la vue des différents publics. Cette implication est une déclaration effective et active en vue d'affirmer des valeurs qui se traduiront dans l'objet conçu. L'opposé de cette attitude serait la passivité qui modèle un projet sans que les choix personnels aient la place de s'exprimer. Ce serait l'obéissance à des consensus sociaux ou économiques, acceptés sans aucune remise en cause. La responsabilité dont nous parlons représente un enjeu certain au moment de la constitution des lieux domestiques et des espaces publics : celle du résultat sous la forme de l'appréciation de l'individu en général et du piéton en particulier.

C'est également l'occasion de réfléchir à la formation du regard. Le pari n'est ni anodin ni simple. On ne peut pas parler d'un point de départ absolu. Les propositions que feront les décideurs sont le produit d'interactions passées, d'engagements présents et l'entrecroisement de nombreuses destinées. D'autre part, les situations ne sont jamais closes sur le sens qu'elles expriment ; elles ouvrent toujours sur d'autres sens possibles. Leur contenu dépend en partie de la manière dont la situation aura été vécue par ceux qu'elle rend solidaires, peut-être à leur insu ou malgré eux<sup>287</sup>. Cette responsabilité implique une projection dans le futur et dans la perception potentielle de l'autre. Être responsable pour un décideur, c'est accepter de livrer certaines de ses convictions profondes et « honnêtes », au sens où nous employons ce terme

---

<sup>284</sup> Starobinski, Jean, « 1789, les emblèmes de la raison », Paris Flammarion, 1979. :65.

<sup>285</sup> D'après Jean Ladrière, article « engagement » in Encyclopedia Universalis, consulté le 13 avril 2010 <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/engagement/>

<sup>286</sup> Voir 2.5.3.2.

<sup>287</sup> Voir Jean Ladrière ci-dessus.

dans la définition du signal coûteux<sup>288</sup>. On ne propose pas de « moraliser le courtisan et de policer le sage »<sup>289</sup> selon la définition que donnait le dix-septième siècle français de l'honnête homme. L'honnêteté c'est la sincérité de ne rien cacher, c'est le courage d'afficher ses intentions et ses engagements intimes sans faux-semblant. Le décideur a ainsi pour objectif d'offrir certaines de ses valeurs sociales ou politiques, esthétiques ou sensibles, à celui qui pourra ou voudra se mettre en position de les recevoir. Le récepteur devra accepter de se laisser convaincre et d'être ouvert à percevoir l'engagement de l'émetteur au travers de l'objet conçu. En retour, l'observateur s'engagera dans une relation avec l'objet et pourra ainsi recevoir ce signal honnête, même s'il lui en coûte en temps passé et en énergie perceptuelle. Être responsable, c'est également avoir à répondre de la situation et de l'objet proposé. C'est accepter d'apparaître comme en étant la source et de subir toutes les conséquences qui en découleront. Ainsi les décideurs responsables, en assumant un certain héritage, acceptent de répondre de tout ce que « leur » « œuvre » comporte. Ils prennent en charge un certain destin qui résultera des actions entreprises : « C'est donc l'implication qui rend possible la responsabilité : c'est parce qu'une existence peut en assumer d'autres qu'elle peut se rendre responsable de ce qui, en rigueur de termes, ne dépend pas d'elle. »<sup>290</sup>

Nous ne parlons pas ici d'un engagement systématiquement politique, au sens où Jean-Paul Sartre ou André Malraux considéraient la littérature engagée. Nous le prenons davantage au sens de l'implication que le maître d'œuvre<sup>291</sup> et le maître d'ouvrage<sup>292</sup> doivent investir dans le projet urbain. Il s'agit de définir les dimensions qui le composent et d'inviter à sa compréhension par l'intermédiaire de la sensibilité de l'autre. Il est question d'être fidèle à une éthique et d'appliquer une déontologie professionnelle. Il est nécessaire que les personnes responsables affirment leurs croyances et leurs convictions pour les investir dans l'objet et l'aménagement qu'ils sont en train de concevoir. Ils offriront aux futurs passants un paysage significatif. Tentons d'être plus concret dans le domaine du design et du design urbain.

### **6.2.1 Les responsabilités existantes et reconnues par les designers**

*« L'U.A.M. veut utiliser au service de l'homme toutes les ressources, tous les moyens que les progrès humains mettent à la disposition des créateurs »*

---

<sup>288</sup> Voir 2.5.5.

<sup>289</sup> Selon Jean Marmier dans Encyclopedia Universalis, consulté le 27 avril 2010.

<sup>290</sup> Voir ci-dessus, Jean Ladrière.

<sup>291</sup> Voir 3.2.3.2.

<sup>292</sup> Voir 3.2.3.1.

La notion de responsabilité, dans le sens où nous venons de la définir, est acceptée dans l'univers des designers. Moholy-Nagy, dans un ouvrage publié juste après la seconde guerre mondiale, parlait déjà d'usage et de besoins pour un groupe social : « Il faut faire en sorte désormais que la notion de design et la profession de designer ne soient plus associées à une spécialité, mais à un certain esprit d'ingéniosité et d'inventivité, globalement valable, permettant de considérer des projets non plus isolément mais en relation avec les besoins des individus et de la communauté. » (Moholy-Nagy, 1947) :278. La responsabilité s'applique communément à deux domaines dans la pratique professionnelle en ce début du vingt-et-unième siècle. Tout d'abord, la notion de bon usage et le rapport à la fonctionnalité sont considérés comme une obligation pour le designer industriel dont le travail s'applique à des objets courants et utilitaires. Il n'est plus pensable de privilégier l'aspect extérieur en négligeant la manière dont l'objet sera manipulé et appréhendé. C'est ce que recouvre l'expression anglo-saxonne de « *user experience* », méthode actuelle de conception au centre de laquelle on place l'utilisateur.

Le deuxième axe d'application de la responsabilité concerne la sécurité et la durabilité. L'objet conçu ne doit pas mettre en péril son utilisateur et/ou sa santé. De plus, toutes les questions liées à l'environnement sont systématiquement prises en compte sous les vocables apparus depuis le début des années deux mille : l'éco-design (ou l'éco-conception) qui intègre le recyclage mais aussi le choix des matériaux, les process de mise en forme et les traitements de surface subis, le transport et la commercialisation pour les acheteurs, dans des locaux économes en énergie. Ce design est également qualifié de *responsable*. Il est revendiqué par nombre de professionnels. Y sont incluses les propositions pour les populations en développement. Citons, à titre d'exemples, la mise à disposition d'ordinateurs spécialement conçus pour s'adapter à toutes situations<sup>293</sup> même les plus isolées, des radios pouvant fonctionner en pleine brousse en l'absence de source électrique et d'approvisionnement en piles jetables, la récupération d'eau par la condensation de l'air, la purification par les rayons du soleil de l'eau souillée<sup>294</sup>, ou les fours solaires<sup>295</sup>. La liste dans ces domaines n'est pas

---

<sup>293</sup> Yves Behar, fondateur de l'agence de design californienne Fuseproject, a participé à la conception de l'ordinateur XOXO Laptop pour la société One Laptop per child. L'ordinateur fonctionne à l'énergie solaire. Il utilise les technologies les plus récentes pour l'éducation. Il coûte 100 dollars. Voir <http://www.fuseproject.com/study-overview-3>.

<sup>294</sup> Ces bouteilles ont été conçues après un déplacement en Afrique par les designers Alberto Meda et Francisco Gomez-Paz, voir <http://www.albertomeda.com/en/index.php?sez=0&prod=10>.

close et les concepteurs s'investissent chaque jour pour mettre leur créativité et leur inventivité au service de causes urgentes.

Quelques tentatives existent actuellement dans ce sens pour le mobilier urbain de la capitale : récupération de l'eau de pluie à partir des abribus et des colonnes Morris pour le nettoyage de ces mêmes mobiliers, choix de sources électriques à économie d'énergie et de puissance plus faible pour l'ensemble des luminaires, économies d'éclairage dans les *Sanisettes* grâce au puits de lumière du jour, tels sont les quelques exemples que nous avons pu recueillir. D'autres tentatives existent dans d'autres villes, comme celle d'inciter les habitants de rues peu fréquentées à actionner eux-mêmes les éclairages urbains quand ils en ont besoin, à l'aide de leur téléphone portable ; ou une rampe alimentant des ampoules, grâce à l'énergie dégagée par les piétons marchant sur des dalles équipées<sup>296</sup> ; le compostage collectif des déchets ménagers ou même le *lombricompost*<sup>297</sup> à placer dans une cour, et tous les équipements de jardins partagés comme la récupération de l'eau par des « puits Palissy »<sup>298</sup>. On aimerait que cette liste s'allonge et qu'y figure rapidement un cendrier de rue. Depuis la loi de 2006 dite « anti-tabac », les mégots, très difficiles à recycler, s'accumulent sur les trottoirs et dans les caniveaux devant les bars, les écoles et les lieux professionnels pour finir dans les égouts, alors que chacun pourrait les placer dans un réceptacle adapté. On voit ici ou là des objets qui font office de cendrier, mis à disposition spontanément, mais il est étonnant de constater qu'aucun projet sérieux n'a encore abouti à un cendrier urbain. L'objet serait peut-être trop petit pour être le support rentable de publicités ! Il ne faut bien sûr pas oublier les questions d'accessibilité pour les personnes à mobilité réduite, pour ceux qui ont des difficultés à voir ou à entendre : hauteur des trottoirs, annonces sonores pour la traversée des voies sont les rares propositions existant actuellement. Les pistes d'améliorations sont nombreuses et importantes pour que tous puissent jouir de la ville en toute équité.

---

<sup>295</sup> On trouvera des exemples de ces applications dans le catalogue de l'exposition « D Day, le Design aujourd'hui » qui s'est tenue au Centre Pompidou du 29 juin au 17 octobre 2005.

<sup>296</sup> À l'essai à Toulouse, voir *Le Monde* du 28 avril 2010 :22. Ce système est similaire à celui imaginé par une équipe d'étudiants regroupant des futurs ingénieurs de l'École des Mines d'Albi et des futurs designers de l'Université de Nîmes. Pour notre client « ConstruireAcier », nous avons organisé en 2008 un concours interne à ces deux établissements, en tant que consultante, en vue de concevoir « un dispositif ou une micro-architecture destinée à un espace urbain. »

<sup>297</sup> Système de valorisation des déchets organiques en utilisant les déjections des vers de terre, voir <http://fr.ekopedia.org/Lombricompost>.

<sup>298</sup> Le puits Palissy « est un système de récupération d'eau filtrée et traitée naturellement qui fonctionne grâce au principe de biorétention, une pratique basée sur la terre qui utilise les propriétés chimiques, biologiques et physiques des plantes, des microbes et des sols pour contrôler à la fois la qualité et la quantité de l'eau dans un espace paysager » - selon une note de Marc Meier-Maletz déposée en mairie du onzième arrondissement le 23 juin 2007, dans le cadre du projet du jardin Truillot dont nous sommes partie prenante.

Cependant, d'autres applications potentielles du principe de responsabilité ne sont pas aussi clairement revendiquées par la profession. Elles nous semblent pourtant faire partie intégrante de la manière dont les concepteurs doivent s'investir dans les projets.

### **6.2.2 Les responsabilités à revendiquer**

Certains designers acceptent et réfléchissent à un autre engagement, plus diffus, plus profond qui les implique dans leur être et se répercute sur les objets qu'ils conçoivent. Marcel Wanders, designer néerlandais, affirmait en 2002 : « Si je fais quelque chose, cela doit avoir un sens pour ceux auxquels je le destine. Cela doit jouer un rôle dans leur conscience, dans leur sensibilité, leurs émotions morphologiques. Au départ, je joue mon jeu, mais avec cette perspective que cela pourra être reconnu plus tard par beaucoup de gens à la fois. Lorsque vous créez un objet, vous y placez des intentions, une énergie. Elle se trouvera multipliée autant de fois qu'il y aura d'exemplaires de l'objet. Il faut en conséquence ne développer que ce qu'il y a de bon. Si tu aimes la vie, cela se verra. Si tu as des ennuis, aussi. Ceux qui ont la possibilité de voir se reproduire leur énergie ont une responsabilité supérieure.<sup>299</sup> » Ce designer parle d'émotions, de sentiments quasi moraux. Il comprend qu'une partie de lui-même s'inscrit dans son dessin et transparaîtra dans l'objet ensuite fabriqué. L'objet communicatif est une dimension parfois acceptée par les concepteurs. Ever Endt mena une carrière de designer industriel qui débuta aux côtés de Raymond Loewy dans son agence parisienne, la CEI. Il la termina en pédagogue, puisqu'il fut l'un des directeurs de l'École Nationale de la Création Industrielle fondée en 1982 à Paris. Il écrivait en 1993 : « Le produit en lui-même n'a pas de sens, donc pas d'utilité, aussi technologiquement avancé soit-il, s'il n'est conçu dans un esprit relationnel global avec l'utilisateur. Pour être communicant, le produit doit démarrer sur une idée forte. L'objectif à atteindre requiert les efforts conjugués du chef d'entreprise, du designer, des techniciens, du marketing et de la fabrication.... Le designer apporte donc une plus-value essentielle [au produit] dans la mesure où il préfigure son adéquation à l'environnement humain et anticipe les besoins futurs des usagers. » (Endt & Grandadam, 1993) :36. Ces deux citations sont la preuve que certains designers se dirigent vers la compréhension de leur rôle et de leur responsabilité. Ils savent que tout objet participe de la situation comme nous l'avons longuement développé plus haut. Ils affirment également que l'objet peut être en avance sur l'usage et proposer des solutions inédites aux souhaits et besoins des acheteurs. Le regard peut en être un constituant non négligeable.

---

<sup>299</sup> Voir *Intramuros* n°102, août-septembre 2002 :72.

### 6.2.2.1 Chaque objet appauvrit ou enrichit le regard, ...

Sylvain Dubuisson conçoit des objets quotidiens et parfois du mobilier urbain. Architecte de formation, il exerce le métier de designer en France depuis plusieurs décennies. Son engagement est proche de celui de Wanders. Il exprime son besoin intime de proposer des objets dans lesquels il s'engage jusqu'à encourir des risques : « La création est le miroir d'un état de la conscience. Le risque est le seul moyen de vérifier que notre création soit juste. Le risque régénère l'apprentissage continu. La pensée est cette part dans l'objet qui le soustrait à sa pesanteur. » (Brunhammer, 1989) Dans ce même catalogue d'une exposition personnelle présentée au Musée des Arts Décoratifs en 1989, il poursuit sa réflexion en précisant ce qu'il exige de celui qui regardera l'objet qu'il a créé : « Ne pas aller au cœur d'un objet domestique au premier regard. Seule une familiarité avec l'objet nous donne les secrets de ses mécanismes, de sa préhension, de son usage. Les mécanismes sont autant d'obstacles, autant de masques avant d'arriver au cœur. Seule une pleine connaissance de l'objet nous amène à être en pleine intelligence avec lui. Appréhender dans l'objet la part du visible et celle du caché, du montrable et du dissimulé, comme les délimitations plus ou moins nettes des territoires du public et du privé. Prendre en compte cette part en nous qui peut ne se dévoiler jamais. Pudeur et impudeur de la pensée. » Lecteur de littérature et notamment de poésie, il n'hésite pas, dans son discours, à en reprendre le style au-delà duquel on comprend son exigence. S'il n'emploie pas le terme de responsabilité, il en assume le principe. Il situe son engagement au cœur de la signification des formes et des mots qui la disent : « Pourquoi l'objet ne devrait-il pas prendre part à l'aventure de l'esprit ? Distinguer dans les différentes sortes de vide, celui qui résulte de l'absence de signification et celui qui résulte de l'épuration des composants matériels. Double sens de chaque chose : sens de la matière de la mise en œuvre, et sens de la pensée, de l'idée. Double sens de la parole : sens du dit, sens du non dit. Le double sens de chaque chose, c'est ce qui permet de vivre en bonne intelligence avec autrui, car dans chaque chose, chacun prend ou reçoit ce qu'il a déjà en lui. Une grande part dans notre métier tient au savoir-faire, une infime à l'invention. Dessiner, décider. » (id.) Ainsi le designer revendique le droit de donner une signification à l'objet. Il refuse la cosmétique qui maquille l'aspect superficiel et extérieur. Il s'insurge contre la banalité qui copie et reproduit sans questionner. Il prône la clarté de la lecture de l'objet. Cette clarté doit s'imposer, lentement, à celui qui accepte de s'engager dans le dialogue entre ce qu'il voit et ce qu'il en perçoit, à l'aide de tous ses sens, de son individualité et de sa sociabilité. Engagements et responsabilité doivent se faire écho chez le concepteur comme chez

l'observateur. Alors l'objet acquiert une identité et par là même un nom. On saura le nommer car il fera partie de la famille des objets quotidiens que l'on reconnaît, qui structurent le regard et qui accompagnent le cheminement ; en un mot qui enrichissent le regard et que l'on aime. Quelle est cette appréciation ?

### **6.2.2.2 ... et peut guider vers le plaisir, par récompense**

« Il faut toujours qu'une forme saisisse et enferme quelque chose ... Car le mauvais goût n'est peut-être que la passion d'orner pour orner. » Cette citation du philosophe Alain, extraite de son ouvrage « *Le système des beaux-arts* », fut reprise dans le Manifeste de l'Union des Artistes Modernes de 1934 (Brunhammer, 1988) :53. Ce mouvement regroupa, dès 1929, les décorateurs et les architectes qui souhaitaient se détacher de la Société des Artistes Décorateurs pour proposer un « art véritablement social ». Ce furent, en quelque sorte, les pionniers d'un design qui naquit vraiment dans les années 1970 en France. Ils posaient toutefois les mêmes questions qui se posent aujourd'hui autour des notions d'esthétique. Quelques années plus tôt, le fondateur du Bauhaus, l'une des premières écoles de design en Europe, Walter Gropius, décrivait en 1923 les principes de production enseignés dans son établissement : « Un objet est déterminé par sa nature. [un vase, une chaise, une maison] doivent servir parfaitement à leur usage, c'est-à-dire remplir leurs fonctions de façon pratique, être résistants, bon marché et beaux » (Gropius, 1995) :37. Un objet ne doit pas être conçu pour être beau, ou pour paraître beau. C'est une erreur commune, en France, de croire que design et beauté sont synonymes et que le designer a pour fonction essentielle de créer des objets qui soient plaisants. Nous avons compris que l'objet est composé d'attributs nombreux et complexes. Le percevoir est un cheminement qui implique de multiples circuits neuronaux et diverses approches phénoménales, approches qui se conjuguent différemment suivant les situations environnantes et personnelles. Le designer est l'un des acteurs qui participent à la concrétisation de ces attributs. Nous avons expliqué plus haut que l'esthétique est liée à l'appréciation sensible que fera l'observateur. Dans ce sens, un objet peut proposer une relation esthétique à celui qui le regarde et provoquer en lui du plaisir<sup>300</sup>. Ce n'est pas la beauté qui déclenchera la récompense pour l'observateur, mais l'appréciation qu'il en aura. L'esthétique<sup>301</sup> est ainsi l'un des résultats que provoque l'objet pour autrui. Le lien entre esthétique et plaisir est, nous l'avons expliqué, la récompense - ou son absence. La relation

---

<sup>300</sup> Voir 2.4.5.4.

<sup>301</sup> Voir 2.5.7.

esthétique se prolonge dans le temps et peut être formatrice du regard. En effet, ce qui est perçu comme agréable et qui a provoqué du plaisir s'inscrira dans la mémoire et demandera à se renouveler. Le concepteur sera motivé à inclure des valeurs créatrices de plaisir afin d'activer l'acte d'achat ou attirer simplement le regard. Cependant la signification que pourra trouver le récepteur dans le plaisir, son intensité et le lien qu'il pourra en faire avec son moi profond, sa culture et le sens de son existence ne feront que renforcer l'attraction et l'envie de renouveler la récompense déjà éprouvée. D'où l'importance de cette signification que le designer doit identifier et mettre en avant. C'est là que sa responsabilité entre également en jeu. Ceux qui président à la production de l'objet et de sa situation désireront rester *honnêtes* et insuffler des valeurs qui correspondent à leur intime conviction, aux informations et aux qualités qu'ils souhaitent communiquer. Ils refuseront, comme le réclamaient les membres de l'UAM à la suite d'Alain, « la passion d'orner pour orner », la cosmétique simpliste car la signification s'efface devant un « style » limité à la seule ligne superficielle et extérieure.

Reprenons l'exemple de la colonne Morris, et considérons le modèle traditionnel installé par JC Decaux, « vestige du dix-neuvième siècle », selon la jolie formule lue dans un document municipal. C'est celui que les promeneurs de notre enquête ont commenté. Un nouveau contrat fut l'occasion d'une négociation avec la ville de Paris en 2006 pour leur installation. Il en existe actuellement 716. Proposer aujourd'hui un objet qui ressemble à celui qui fut initialement dessiné un siècle plus tôt, tout en supprimant nombres détails de son décor, est-ce la « passion d'orner pour orner » ? Rappelons que la fontaine Wallace et les entrées de métro conçues par Guimard sont toujours reproduites à l'identique dans les moules d'origine tels que dessinés par leurs auteurs. Bien sûr la fonction de la colonne reste satisfaisante. L'objet est reconnaissable sans aucune hésitation possible. Il affiche les informations et annonce les pièces de théâtre en toute clarté. On peut se demander toutefois si le désir de conserver un « style d'époque », sous forme de pastiche<sup>302</sup>, est justifié. La même question se poserait pour les kiosques à journaux installés par la société AAP. Conserver à la ville une indication historique, située cent cinquante années plus tôt, relève d'un souci patrimonial qui pourrait être justifié. Mais il ne s'agit pas là de sauvegarde de mobilier existant. Le mobilier authentique a été détruit. Il s'agit de « copie d'ancien », selon l'expression commune dans

---

<sup>302</sup> Selon Véronique Klauber in Encyclopedia Universalis <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pastiche-genre-litteraire/> : « genre imitatif relevant de l'activité artistique « au second degré » (G. Genette), [...] le pastiche n'a pas d'existence autonome, si ce n'est par disparition du modèle (Platon pastichant Lysias dans le Phèdre). [...] « entre la moquerie et la référence admirative » (Genette) [...] le pastiche cherche à reproduire la totalité des éléments qui donnent son identité à l'œuvre. D'où la tentation de l'assimiler soit au faux, soit au plagiat. »



l'industrie du meuble, ou plutôt d'un plagiat qui peut faire illusion, mais dont le modèle est appauvri, simplifié, reproduit pour être moins coûteux, à la fois à fabriquer et à regarder. Pourquoi copier au point de faire disparaître l'œuvre originale, alors que tant de designers apprennent les métiers de conception dans les nombreuses écoles, dont certaines sont financées par les budgets de l'Etat ?

### **6.2.3 Une formation spécifique**

Ces responsabilités sur le sens donné à l'objet, et la richesse perceptuelle qu'il est nécessaire de lui insuffler, nécessitent une démarche intellectuelle. C'est par un enrichissement personnel, par des connaissances tout autant qu'une sensibilité cultivée par l'observation prolongée d'objets et d'œuvres, par la lecture d'ouvrages et des échanges, que le designer pourra nourrir la création des objets et des espaces qu'il s'engage à concevoir. Nous avons noté la nécessité d'une instruction spécifique<sup>303</sup>, non seulement des designers mais aussi des donneurs d'ordre et des maîtres d'ouvrage. Elle permettra l'économie d'une formation des usagers, beaucoup plus nombreux ! Cet enseignement spécifique devra permettre à la curiosité de chacun de s'épanouir. C'est une véritable *École du Regard* qui pourra se créer. La pédagogie pourrait se fonder sur des questionnements et des interrogations, davantage que sur des enseignements livresques. Des visites de lieux, des observations de solutions apportées par les concepteurs au cours des siècles, pourront en être les professeurs. L'Europe est suffisamment riche en solutions proposées depuis l'Antiquité, pour que les enseignants ne soient jamais à court d'exemples et trouvent matière à interroger les regards de leurs élèves. Tous les objets et les espaces dans lesquels nous déambulons sont le cadre de notre vie quotidienne, et constituent une large part de notre culture. C'est l'aboutissement de la responsabilité sur laquelle il faut s'arrêter.

### **6.2.4 La responsabilité culturelle**

On comprend que concevoir des objets qui auront une place dans notre univers quotidien, c'est participer à la culture sociétale. Lors de sa large fresque prémonitoire, Giedion écrivait pendant la deuxième guerre mondiale une réflexion sur les nouvelles techniques et les objets qui en découlent<sup>304</sup> : « ... ce sont les besoins humains, aujourd'hui, qui nous intéressent davantage que l'esprit d'invention. Nous nous savons capables d'inventer n'importe quoi,

---

<sup>303</sup> Voir 3.2.3.1

<sup>304</sup> Ce livre fut publié aux États-unis en 1947 et traduit en français, par le Centre de Création Industrielle, département du Centre Pompidou, en 1980 seulement.

mais l'état actuel de notre civilisation montre que nous ne savons pas maîtriser nos inventions et leur donner leur juste place dans la dignité de notre vie ». Il souhaitait faire « renaître l'harmonie entre la réalité intérieure et extérieure » de l'homme (Giedion, 1980). Cet auteur parle de ce qui constitue les fondements d'une culture : dignité, harmonie, réalité intérieure et extérieure, autant de valeurs et de caractéristiques qui peuvent enrichir l'environnement quotidien. Marc Augé, presque un demi-siècle plus tard, entrevoit que cette influence se répand sur l'ensemble de la planète. Peut-être a-t-il raison ? : « C'est l'enjeu du design que de traduire l'universel sans trahir le sens ; et le pari des designers que de créer des signes de reconnaissance établissant entre les uns et les autres, pour la première fois dans l'histoire du monde, une connivence planétaire. » (Augé, 1993). Le mot de design est alors enfin entré dans le vocabulaire français<sup>305</sup>. Dans ces deux citations, il est question d'objets et de leur rôle dans la civilisation. Nous lui préférons le terme de culture que nous avons défini avec Jean-Marie Schaeffer<sup>306</sup> : « ... replacée dans l'évolution des formes de vie, la culture apparaît d'abord comme un moyen non génétique pour faire circuler de l'information entre individus. » (Schaeffer, 2007) :286.

Si l'être social fut décrit plus haut<sup>307</sup> dans son expérience située et dans sa phénoménologie, c'était pour le placer dans le réseau de relations qui se tissent au gré des rencontres, au sein de la famille, des groupes amicaux, professionnels, associatifs ou informels. Ces échanges peuvent être spontanés ou reconnus localement, géographiquement et historiquement. La culture, au contraire, est un ensemble de facteurs humains et d'artefacts. Dehaene la définit comme « l'ensemble des représentations mentales partagées qui caractérisent un groupe humain » (Dehaene, 2007) :201. Ces représentations mentales doivent être significatives. Cet auteur parle de « recyclage neuronal » qui permet la stabilisation de la culture. Le cerveau ne se « contente pas de copier ce qui l'entoure », dans une imitation passive. Il y aurait sélection de « traits majeurs des cultures humaines », amplifiée par l'intentionnalité, qui est propre à l'homme<sup>308</sup>. Ainsi, nous transmettons et perfectionnons intentionnellement les faits culturels que nous jugeons utiles. Dehaene décrit l'apparition de l'écriture et de la lecture depuis que les premiers scribes découvrirent, il y a cinq mille ans « un pouvoir caché du cerveau, celui

---

<sup>305</sup> Le texte d'Augé cité ci-dessus figure dans le catalogue de l'exposition « Design, Miroir du siècle ». Le jour du vernissage de cette exposition, le récemment nommé ministre de la culture, Monsieur Jacques Toubon, déclare publiquement lancer un concours pour l'invention d'un terme français qui remplacerait l'anglicisme « *design* ». À celui qui avancera la meilleure solution, il propose même d'offrir l'un des objets exposés, alors que ceux-ci sont la propriété d'individus privés. La chercheuse était présente ce jour-là.

<sup>306</sup> Voir 1.2.5.4.

<sup>307</sup> Voir 1.5.4., 2.2.1., 2.3.4

<sup>308</sup> Dehaene se réfère ici explicitement aux travaux de Dan Sperber.

d'apprendre à transmettre le langage par les yeux ». Il en conclut que « les représentations gagnantes sont celles qui trouvent à l'intérieur de l'architecture du cerveau humain, des circuits susceptibles de recyclage neuronal efficace, de sorte qu'elles s'intègrent vite, et pour longtemps, au sein de la mémoire. » (Dehaene, 2007) :202. Philippe Descola, dans sa leçon inaugurale au Collège de France (Descola, 2002), proposait le terme de « *schèmes* », équivalent à celui d'*habitus* qui suit trois étapes indispensables : « structurer de façon sélective le flux de la perception » d'abord, puis « organiser tant l'activité pratique que l'expression de la pensée et des émotions selon des scénarios relativement standardisés », et troisièmement « fournir un cadre pour des interprétations typiques de comportements ou d'événements ». Nous retrouvons le cheminement de notre étude : le regard sélectionne et se structure par l'attention, puis l'observateur comprend et agit et enfin il interprète et intègre la situation dans son *être-au-monde*. Ainsi ces *schèmes* sont constitutifs de la culture d'un individu ou d'un groupe. Descola propose de les identifier à l'aide des « différences significatives par rapport à ceux en vigueur dans l'environnement immédiat. »

Kroeber et Parsons<sup>309</sup> (Kroeber & Parsons, 1958) parlent de « systèmes symboliques et signifiants » qui diffèrent des « systèmes sociaux » « relationnels des interactions entre les individus et les collectivités ». Le social est un cadre stable qui structure et régule les échanges entre les individus alors que les faits culturels n'existent qu'incarnés et distribués. Le système culturel s'enrichit par la mémoire, par une accumulation de traits mentaux concrets, toujours individuels, alors que les faits sociaux sont par essence partagés et collectifs. L'un et l'autre sont indispensables. Les faits culturels ne peuvent être mémorisés et stabilisés qu'à la condition que la structure sociale, dans laquelle ils se produisent, soit stable elle aussi. Le langage, en tant que fait institutionnel de base, permet cette stabilité du réseau social : « Non seulement chaque objet possède un nom, mais l'homme manipule de la même manière l'objet et le langage. Il est impossible de définir une culture sans langage ni objet. » (Hall, 1959-1984) :75. D'autre part, les faits culturels se transforment plus rapidement que les faits sociaux qui, eux, évoluent sous l'influence de la culture. Les faits culturels se modifient d'autant plus rapidement que le nombre d'échanges est plus grand et que l'individu en fait le choix : « L'homme en tant qu'être culturel est limité par des règles latentes et n'est pas maître de son sort. Toutefois une chose est claire : l'homme reste limité aussi longtemps qu'il ignore la nature des sentiers que lui offre la culture. » (Hall, 1959-1984) :143.

---

<sup>309</sup> C'est grâce au séminaire de Jean-Marie Schaeffer du 31 mars 2010 que j'ai découvert ces références.

Pourtant, et c'est un point important, en l'absence de modification, la culture peut favoriser la standardisation et la banalisation. Sans doute est-ce ce phénomène que l'on observe dans la plupart des mobiliers urbains de la capitale, de l'abribus aux bancs publics, que le piéton ne remarque plus. Nous avons noté cet aspect dans l'analyse des promenades<sup>310</sup>.

À l'aide de ces différents auteurs, nous cernons un concept fructueux de la culture utile à notre thèse. Nous l'élargissons pour l'adapter à l'espace urbain : certains faits et artefacts participent à la structuration du regard et permettent d'organiser la pensée, l'expression et les émotions, tout en invitant à l'invention de comportements ou d'interprétations nouvelles. Certains faits et artefacts sont significatifs, dans le sens où ils ont le pouvoir de participer à l'enrichissement de la culture pour celui qui accepte de les observer, et de se laisser transformer par eux. Le designer, issu de cette culture, proposera des formes et des objets nouveaux qui, s'ils sont suffisamment significatifs, seront acceptés et « recyclés » pour participer à l'évolution vers une nouvelle culture. Ainsi la culture s'apprend, volontairement ou inconsciemment. L'interrelation des deux types de faits, culturels et sociaux, nourrit les regards des uns et des autres. Les groupes sociaux s'affirment et s'affichent, avec des vêtements et des postures culturelles spécifiques qui varient très rapidement, et qui leur permettent de se différencier. De la même manière, l'objet quotidien, s'il est conçu de manière responsable, peut avoir ce pouvoir d'enrichir la culture de l'individu, sans pourtant avoir à changer sans cesse.

Les concepteurs ont ainsi une responsabilité qui peut se transformer en une forme de pouvoir, celui d'allier l'idée du projet à la force de l'invention. Les objets, comme les environnements quotidiens, constituent des faits culturels dont les groupes sociaux s'emparent. Ils participent à forger des personnalités, des goûts et des comportements. Chacun peut s'inventer sa réalité à l'aide des formes et des objets qui l'entourent. La notion de plaisir apparaît à nouveau. Si le concepteur accepte de partager son plaisir de créer, peut-être le piéton recevra-t-il ce plaisir en cadeau. Il en sera alors le récipiendaire et vivra un plaisir authentique.

Le risque du métier doit être accepté, car c'est l'occasion d'un engagement personnel. En effet, l'objet conçu dans le giron de cette implication pourra devenir une référence archétypale ou, au contraire, disparaître au point de n'être même pas remarqué, anonyme parmi tous les « invisibles ». Afin de donner un cadre à ceux qui font ce choix, nous ébauchons ici un

---

<sup>310</sup> Voir 5.1.2.6.

*modèle* de conception qui reprend les grands principes de cet engagement pour les transformer en objet et en espaces responsables.

## **6.3 Vers un modèle culturel et esthétique**

### **6.3.1 La notion de modèle**

Nous n'utilisons pas le terme de modèle, au sens de maquette d'un objet dont la taille et/ou la complexité sont réduites à des fins d'études<sup>311</sup>. Nous ne considérons pas plus la « forme idéale », au sens où Platon la concevait. Le modèle n'est pas non plus ici la théorie, principe arrêté et définitif<sup>312</sup>. Nous employons ce terme dans le sens d'un guide qui prévaut à l'élaboration d'une construction. Le modèle permet de regrouper des idées dispersées et diffuses, dans un cadre qui pourra servir le projet. Il intervient également, au moment des réflexions préliminaires, pour rassembler les définitions et les thèmes qui devront constituer l'échafaudage du plan d'action. De manière générale, le modèle s'établit dans une fonction pragmatique et médiatrice entre, d'un côté, le plus abstrait et de l'autre, le plus concret. Le modèle devra être applicable et adaptable aux différents produits qui seront conçus, aussi bien qu'aux différentes situations dans lesquelles ce produit sera intégré. « Le modèle est une 'fiction surveillée' » dit Raymond Boudon<sup>313</sup>, fiction qui sera contrôlée au fur et à mesure par les réussites ou les échecs de l'expérience. La modélisation soutient à la fois la démarche prospective et la critique du savoir existant. C'est une panoplie d'aide à la conception de produits et d'espaces nouveaux.

Je propose un modèle ouvert, outil de réflexion pour enrichir la démarche des équipes autour du projet à construire. Il permettra d'interroger, de simuler, de figurer, de scénographier, sans régulariser ni normaliser la représentation humaine. La conception de produit n'est pas un acte gratuit, né dans l'imagination d'un designer, aussi talentueux soit-il. C'est un processus, comme nous l'avons vu<sup>314</sup>, qui implique un travail en équipe et des responsabilités culturelles,

---

<sup>311</sup> C'est le sens donné au *model* britannique, qui devient *mock-up* aux USA.

<sup>312</sup> Nous nous appuyons sur la définition de Raymond Boudon : « Le modèle remplit deux fonctions majeures : il offre une contrepartie, dans l'ordre des structures figuralemment claires, mathématiquement exactes, aux états de choses diffus que décrivent les sciences empiriques. Mais il intervient aussi en regard des élaborations théoriques, qui se présentent comme des suites de définitions nominales et de déductions formelles, et il fournit à celles-ci une référence objective qui peut consister dans une figuration géométrique, ou dans un symbolisme algébrique. La modélisation entre donc en jeu aussi bien dans les sciences de faits que dans les sciences qui, comme les mathématiques, s'installent dans le registre des symboles. » in Encyclopedia Universalis, [https://ent.aria.ehess.fr/uPortal/tag.caedc6cc2e2c85ee.render.userLayoutRootNode.uP?uP\\_root=u10311n165&uP\\_sparam=activeTab&activeTab=6](https://ent.aria.ehess.fr/uPortal/tag.caedc6cc2e2c85ee.render.userLayoutRootNode.uP?uP_root=u10311n165&uP_sparam=activeTab&activeTab=6), téléchargé le 7 avril 2010.

<sup>313</sup> Idem

<sup>314</sup> Voir 3.2.2.

sociales et esthétiques. Autour de la table, se retrouvent les principaux décideurs impliqués dans les contraintes économiques et de coût, de fabrication, de choix de matériaux et de procédés de transformation, tout autant que de cibles de marché et d'orientation marketing. Formalisées dans un cahier des charges, toutes les contraintes constituent la feuille de route des concepteurs. Proposer un modèle n'est pas rédiger un autre cahier des charges. Ce n'est pas non plus imposer une méthodologie de pensée et de conception, à partir de principes clairs et rigoureux. Par modèle, nous entendons ici des directions et des principes auxquels chacun peut se référer, selon les besoins. L'objectif d'un tel modèle est de donner des indications, dans le domaine de la perception, pour permettre de traiter des interactions, des phénomènes fins et mal définis, en tant que « sciences de l'imprécis » comme les définissait Abraham Moles (Moles, 1990). Un modèle dévoile les problématiques et révèle les variables, dans les dépendances d'expériences ou de phénomènes qui n'ont pas été prévus. Il n'est pas question de jeter les bases d'une théorie. Nous avons souhaité, tout au long de ce travail, demeurer aussi proche que possible de l'expérience vécue. Le modèle proposé restera dans cette lignée de réflexion, sans chercher à enfermer ou énoncer des principes ou des universaux. Il est plutôt question de cadre, d'outil, une fois encore. Le concepteur, s'appuyant sur notre proposition, pourra ouvrir des pistes, s'assurer d'intégrer des notions jusque-là oubliées ou ignorées. Il pourra balayer un champ plus vaste, plus global ou plus holistique.

### **6.3.2 Proposition pour un modèle de conception de produit nouveau**

*« Le design atteint son excellence lorsqu'il modifie le comportement des personnes et qu'il en améliore les possibilités »*

*Enzo Mari, designer<sup>315</sup>*

On a déjà dit l'importance de considérer l'objet en situation réelle, incluant l'ambiance dans laquelle il sera perçu et utilisé, tout autant que l'état biographique des utilisateurs. C'est là le fondement du modèle proposé, qui offre deux axes principaux : celui du rapport au corps et celui de l'appréciation sensible.

#### **6.3.2.1 Le corps percevant, une vision dynamique et actante**

En abordant la conception d'un produit ou d'un espace nouveau, et la manière dont ils seront perçus, les premières questions que se poseront les concepteurs auront trait au corps. Si

---

<sup>315</sup> In *Intramuros* 106, avril-mai 2003 :50

l'interprétation active de l'objet par anticipation dynamique du corps<sup>316</sup> n'a pas pu être observée lors de notre enquête, car un promeneur non averti ne peut en avoir conscience, et donc ne rapportera pas un tel phénomène, cela ne prouve pas qu'elle n'existe pas. Les travaux de Berthoz, de Wexler, de Jacob et Jeannerod que nous avons relatés, sont basés sur des expériences précises dont les circuits neuronaux et les lésions ont été observés scientifiquement. Nous espérons avoir convaincu le lecteur de l'importance du rôle du corps et de la proprioception dans la perception. Les concepteurs tireront un grand profit de l'approfondissement de ces découvertes scientifiques. Ils pourront tenter d'approfondir les conséquences pragmatiques et d'en intégrer la compréhension pour modeler les objets. Rapprochant les principes du mouvement anticipé ou saisi par le cerveau, Berthoz invite les créateurs actuels, et notamment les architectes, à s'emparer des résultats des recherches pour enrichir les dessins qui précèdent leurs créations (Berthoz, 1997 - 2008) :278. C'est dans ce domaine sans doute, que les recherches des neurosciences sont les plus pertinentes pour le design et les objets quotidiens qui sont conçus pour être manipulés. Intégrer les notions de vision visuomotrice<sup>317</sup> par rapport à la vision sémantique, comme comprendre la différence entre la vision égocentrique et la perception allocentrique<sup>318</sup>, permettront aux concepteurs d'enrichir les formes et les assemblages des différentes parties des produits qu'ils conçoivent. Ils aideront les usagers à en comprendre, dans l'instant, les manipulations possibles, les affordances<sup>319</sup>, les positions préférables pour saisir ou contourner, les angles de perception qui permettent la comparaison ou l'imagination. Si RBS a pu projeter mentalement son corps vers le filet d'eau de la fontaine Wallace et s'y heurter en pensée, incapable d'y tendre le visage<sup>320</sup>, le designer d'aujourd'hui saura anticiper une telle démarche représentationnelle. Il pourra l'exacerber, la rendre visible et proposer des solutions créatives. Dans cette création, on n'oubliera pas de faire appel à tous les sens<sup>321</sup>. On traitera de la sonorité des objets et de la

---

<sup>316</sup> Voir 1.4.

<sup>317</sup> Voir 1.4.2.

<sup>318</sup> Voir 1.4.3.

<sup>319</sup> C'est ici également que la notion d'affordance a sa place au sens où nous avons fait évoluer le concept de Gibson<sup>319</sup> grâce à Don Norman : un objet offre des possibilités d'usage.

<sup>320</sup> Voir 5.2.10.

<sup>321</sup> En aparté, nous proposons au lecteur de rencontrer les créations de plasticiens comme Felice Varini (né en 1952) dont les œuvres présentées, entre autres, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, au MacVal de Vitry ou au MamCo de Genève, invitent le visiteur à trouver l'unique angle de vision dans lequel, lui, pourra percevoir l'œuvre finie. Ou le travail de Franz Erhard Walther (né en 1939), qui dans son questionnement sur « l'origine de la sculpture » oblige le spectateur à se projeter mentalement dans ses œuvres pour leur donner leur forme définitive. Ou encore certaines œuvres du peintre Gérard Garouste (né en 1946) qui figurent le mouvement 'en train de se faire' de ses modèles, un peu à la manière du Picasso des « Demoiselles d'Avignon » de 1907. Ce

résonance des lieux, pour attirer ou repousser. On réfléchira aux odeurs et fragrances comme aux traitements de surface, pour inviter la peau à sentir et caresser.

Les notions de saillance et de prégnance<sup>322</sup> en relation avec l'attention, comme celles d'invariance et de percept<sup>323</sup> s'additionneront harmonieusement à cette première partie du modèle, liée au corps percevant. Les concepteurs n'oublieront pas de mettre en avant les détails importants (saillants), ou les objets qu'ils pensent être les clefs (les repères) du paysage qu'ils sont en train de dessiner. S'il est conçu en toute intelligence, les fonctions de l'objet seront lisibles et perçues instantanément par le piéton. L'organisation du champ visuel qui structure le regard, passe par la disposition et l'invitation au comportement. On peut alors harmoniser les formes pour attirer l'attention, ou au contraire masquer ce qui n'a pas d'importance visuelle mais qui doit exister pour des raisons techniques ou sécuritaires, par exemple. On souhaitera peut-être faire naître des percepts, des objets référents porteurs de l'identité du lieu, et qui intégreront, le temps aidant, le catalogue des formes archétypales de la culture de la ville.

Prenons cette fois encore l'exemple de la colonne Morris que nous citerons également plus bas. On peut considérer que c'est un percept. Le modèle courant en France - et dans d'autres pays européens comme l'Allemagne ou la Belgique - se présente sous forme d'une colonne dont le diamètre est de deux mètres environ et la hauteur de six mètres cinquante. L'allure générale est aisément reconnaissable à distance. Le marcheur sait souvent qu'il y trouvera des affiches sur les spectacles actuels. On a appris, dans la première partie de cette étude, que les modèles avaient évolué<sup>324</sup>. Le plus courant est celui qui est implanté sur le parcours de la promenade, et au sujet duquel certains piétons se sont exprimés, faisant le constat sonore du matériau utilisé qui est désormais le plastique ; ou remettant en question la copie quelque peu simplifiée du modèle original, qui remonte au dix-neuvième siècle. Nous venons d'en parler, en posant la question du plagiat. D'autre part, JC Decaux a demandé à trois créateurs contemporains de concevoir chacun un modèle d'un style contemporain<sup>325</sup>. On peut en voir quelques exemplaires, notamment dans les nouveaux quartiers de l'Est parisien, comme à Bercy ou près de la Grande Bibliothèque. Il en existe également sur le trajet de la ligne 3 du

---

sont autant de possibilités d'inviter le corps à se mouvoir lors de la perception - comme nous en parlons ici - dont les designers pourraient tirer parti.

<sup>322</sup> Voir 1.2.3.6

<sup>323</sup> Voir 1.2.1.4, 1.2.1.5

<sup>324</sup> Voir 1.2.1.6.

<sup>325</sup> Il s'agit de l'architecte britannique Norman Foster et des designers-architectes français Jean-Michel Wilmotte et italien Mario Bellini.



tram, au sud de Paris. On reconnaît, sans aucun problème, le percept. On identifie l'objet, et conséquemment sa fonction. L'important est pourtant de le voir. Ces nouveaux modèles sont si peu saillants, leurs formes sont tellement harmonieuses, et leurs couleurs tellement fondues dans les couleurs générales de la ville, que la plupart des piétons les ignorent. Ils ne les voient simplement pas ! L'objet est invisible alors que, pour le coup, il ne devrait pas l'être. Le percept est si bien respecté qu'il en disparaît. Sa forme archétypale n'a pas été suffisamment magnifiée ou soulignée pour attirer le regard. Les matériaux et leur couleur ne s'imposent pas et l'œil glisse sans se poser, malgré la taille de l'objet, signe urbain emblématique.

Les pistes purement perceptuelles une fois énoncées et dressées en rapport à la fois avec le corps, les ambiances environnantes et l'organisation spatiale, il reste à prendre en compte les aspects sensoriels et sensibles de notre modèle.

### 6.3.2.2 Les objets et leur valeur esthétique

*« C'est vrai que c'est l'un de mes grands thèmes, essayer de trouver une astuce, créer une surprise, un sourire ou un émerveillement quand on découvre l'objet... C'est ce qui le justifie. Le sourire contrebalance sa présence, les désagréments possibles de sa présence. »*

*« Je dois lui faire plaisir par une idée nouvelle, je dois l'épater. On en revient à quelque chose de très personnel, qui est cette volonté de faire plaisir, d'étonner... Et on en revient aux relations humaines... »*

*Patrick Jouin, designer, 2010<sup>326</sup>*

« L'art doit être mêlé à notre vie de chaque jour et non réservé aux solennités, il ne doit pas conditionner seulement les formes mais les fonctions. » (Brunhammer, 1988) Cette affirmation est l'une des déclarations du Manifeste de l'UAM, que nous avons évoqué plus haut. Par art, il faut sans doute entendre la beauté de l'objet dont parle la citation suivante : « Je suis catégorique, ce n'est pas la forme qui fait la belle chose, c'est sa contexture. » (Lavallou, 2001) :63. Jean Prouvé s'exprime ainsi lors d'entretiens qu'il accorda, âgé de quatre-vingt-un ans, à l'occasion de l'une des deux seules expositions monographiques qui lui furent consacrées de son vivant. Cet entrepreneur, fils de l'un des grands maîtres de l'art Nouveau de l'École de Nancy, fut l'inventeur génial de sièges et d'éléments architecturaux industrialisés. Chacun de ses projets a une signification profonde, liée au matériau, à la

---

<sup>326</sup> Entretien du 5 février 2010 avec Christophe Salet, Paris Art, Newsletter <http://www.paris-art.com/interview-artiste/Patrick-Jouin/Jouin-Patrick/291.html#haut>

manière de les fabriquer ou encore à l'économie des moyens et des montages<sup>327</sup>. Tel est, selon lui, le « contexte » sur lequel il a réfléchi tout au long de sa vie, contexte qui génère la forme. Jean Prouvé qui, le premier en France, pratiqua ce qui allait devenir le design industriel, donne un énoncé clair et une définition synthétique de la beauté, à l'aide d'un parti pris et de son engagement personnel. Le contexte dont il parle est celui de la situation de l'objet, et aussi celui qui préside à sa naissance, aux contraintes de la fabrication et du matériau.

Nous avons annoncé<sup>328</sup> que l'esthétique (la beauté, selon le vocabulaire des auteurs cités ci-dessus) est une relation sensible entre l'objet et celui qui le perçoit. Les émotions sont liées à la perception, soit en tant que déclencheur de l'attention, soit comme élément qui force la révision des connaissances ou des croyances. Notre modèle en préconise l'usage subtil, non pas pour manipuler le futur acheteur, ni pour le séduire dans l'esprit de la cosmétique enjôleuse. Il s'agit davantage de signaler, et d'inviter à partager une sensibilité « honnête ». La sensibilité de l'équipe de conception, ou du designer lui-même, doit s'exprimer clairement à l'aide des formes, des couleurs et des attributs de l'objet. Le résultat, c'est que le projet réalisé et ses messages pourront être reçus et acceptés par ceux qui, à l'autre bout de la chaîne de la conception, les percevront et les utiliseront. Il faudra que l'objet ait la force de les inviter à s'impliquer dans une relation sensible. Nous retrouvons les valeurs de la responsabilité et de l'engagement. Les concepteurs, en toute sincérité et en connaissance de cause, doivent raconter la signification qui leur est chère. À l'instar de Sylvain Dubuisson et de Marcel Wanders dont nous avons rapporté les propos. Si le plaisir est au rendez-vous, si le piéton s'engage dans un dialogue visuel ou représentationnel avec les formes, les couleurs, les usages possibles, alors le signal, aussi coûteux<sup>329</sup> soit-il, sera vainqueur. Et l'équipe de conception avec lui. Les émotions seront partagées ; l'esthétique naîtra dans une relation d'appréciation.

D'autre part, si l'on retient la notion de *fluence*<sup>330</sup>, ce sera en élargissant le concept que nous avons d'abord défini. L'objet ne devra pas heurter le regard. C'est une notion difficile à cerner, puisqu'on sait que l'habitude est primordiale pour l'acceptation d'une forme nouvelle. Dans les années 1910, on méprisait l'art Nouveau qu'on moquait de « style nouille », alors

---

<sup>327</sup> On peut citer sa collaboration à la Maison du Peuple de Clichy en 1935 (architectes Marcel Lods et Eugène Baudoin), au CNIT de la Défense en 1957 (architecte Bernard Zehrfuss), à la tour Nobel de la Défense, en 1967 (architecte Jean de Mailly), pour le siège du PCF à Paris en 1970 (architecte Oscar Niemeyer). Il fut également président du jury du concours international pour le Centre Pompidou en 1971 et sut imposer le projet de Renzo Piano et Richard Rogers.

<sup>328</sup> Voir 2.5.2.

<sup>329</sup> Voir 2.5.5.

<sup>330</sup> Voir 2.5.4.

qu'aujourd'hui on s'extasie sur les entrées du métro de Hector Guimard, si typiques de ce style. Sans doute, l'abondance des nouvelles formes courbes et paysagées invitait-elle au refus, alors qu'aujourd'hui elles sont devenues familières, quoique « extra ordinaires », et par là même acceptées. La forme, ou l'objet *fluent*, ne freinera pas le flux visuel, dans le sens où l'on parle d'un objet qui rebute, qui dérange, qui gêne parce qu'on ne le comprend pas, qu'il est compliqué ou simplement laid.

Comme nous le défendions dans la deuxième partie, le « bon design<sup>331</sup> » laisse une empreinte chez l'individu, en forçant son regard et en s'inscrivant dans sa mémoire. Il enrichit sa culture et modifie, à terme, les rapports sociaux. L'esthétique de l'ordinaire n'a pas pour objectif de décorer, mais plutôt de modeler la perception des objets quotidiens, par des représentations et des imaginations, en participant à l'ambiance visuelle dynamique aussi bien qu'auditive, olfactive et tactile. Offrir une esthétique du quotidien sera l'objet d'analyses et de recherches systématiques, dont les concepteurs ont la responsabilité. Alors, le piéton, le citoyen, l'utilisateur prendra, à son tour, la responsabilité d'établir un « *engagement* », au sens de Berleant.

Mais il y a des contraintes à l'esthétique en matière de design : la fabrication d'un objet qui sera produit en série coûte cher. Il faut construire des moules ou fabriquer des outils spécifiques, investissements qui doivent être amortis par des ventes en nombre. L'erreur n'est pas admise, car si l'objet ne se vend pas, l'investissement sera une perte sèche pour l'entreprise. Les décideurs, qui prennent un risque financier, hésiteront à donner leur accord sur des formes trop fortes, trop nouvelles, trop risquées. Leur œil devra donc être formé à prendre cette responsabilité culturelle, nous l'avons compris. Le revers de cette médaille serait un design banalisé que l'on est assuré de pouvoir vendre, qui plaira un peu à tous, mais beaucoup à personne. Liberté économique et richesse visuelle sont donc très liées. Responsable et formé en toute honnêteté, le créateur devra être convaincu que sa proposition remportera tous les succès, au point qu'il saura convaincre et participer à la formation de ses donneurs d'ordre, pour imposer son *signal coûteux*.

L'esthétique de l'ordinaire, comme nous l'avons déjà proposé, exige un engagement de la part du piéton, pour reprendre la formule de Berleant. Elle engage les sens pour tous les objets, et non seulement certains que l'on place sur un piédestal, comme cela se produit parfois pour les œuvres d'art. On doit aussi considérer l'esthétique de l'usage, c'est-à-dire le

---

<sup>331</sup> Voir 2.5.6.

plaisir sensible à manier. L'objet quotidien s'utilise autant qu'il se contemple. Cet engagement, s'il est toujours sensible, est ainsi une invitation à la perception par tous les sens (audition, toucher, odorat et sens du mouvement), et par la manipulation, réelle ou projetée en imagination. Nous avons compris qu'il n'est pas question d'une esthétisation, d'une surcharge décorative, ou de dessins cosmétiques pour enjoliver des objets dont la signification serait mal définie et superficielle. Sans un engagement honnête de la part des concepteurs, aucune esthétique du quotidien pour les objets ordinaires ne se manifestera.

Du côté de la dimension sensible de l'objet ou du paysage à créer, nous retenons donc les points suivants, à inclure dans la démarche de conception : la place des émotions, la notion de signal coûteux et honnête, la fluence. Autant de dimensions, pour aboutir à un plaisir comme récompense mesurée de la perception, par tous les sens, et pour l'usage.

Ainsi, l'objet acquiert la valeur *d'indication*, au sens où nous l'avons définie à l'aide de travail de Jerrold Levinson<sup>332</sup>. Il est capable de combattre le conformisme et la banalité. L'objet qui ennue devient « invisible », ce peut être une qualité si nul n'en a besoin. Ce sera au contraire un grave défaut, si la rue n'offre plus aucun plaisir sensible. L'*objet-indication* aura pour mission de faire exister, d'orienter vers le futur, et de laisser une empreinte sur le monde et sur soi. C'est un programme exigeant qui requiert un réel investissement personnel des équipes, au moment du projet. Mais n'est-ce pas le minimum qu'on puisse demander, pour des objets et des espaces qui structureront la personnalité de tous les citoyens et forgeront leur culture ?

Le modèle construit pour le seul objet, doit être élargi à l'espace urbain en général, espace qui est la situation par excellence des produits que nous avons étudiés.

### **6.3.3 Pour un design urbain responsable**

Dans les paragraphes qui suivent, nous retrouvons la notion de responsabilité, que nous appliquons à la conception des aménagements. L'espace urbain, ainsi constitué, guidera le piéton et agrémentera son regard.

#### **6.3.3.1 La place du mobilier dans les aménagements**

On a compris que les différents espaces de la ville sont équipés selon les plans d'occupation et d'utilisation que proposent les services municipaux, ainsi que les urbanistes, architectes et paysagistes qui les conseillent. Les qualifications des espaces sont parfois dessinées après que

---

<sup>332</sup> Voir 2.5.6.

des enquêtes aient été réalisées auprès des usagers et riverains. On pratique parfois les promenades commentées, selon la méthodologie que nous avons adaptée pour cette étude. Les concepteurs s'appuient alors sur des informations et des usages<sup>333</sup>, au moment de la conception du projet. Tel lieu, propice au repos, est équipé de bancs, d'espaces verts, de sol pavé et d'éclairages doux proposant une certaine intimité ; tel autre, destiné à la circulation et au commerce, offrira des trottoirs favorisant la marche à pied, facilitera l'accès par les transports en commun, et sera éclairé par des lampadaires diffusant une lumière efficace et rassurante. Le type et les modèles du mobilier sont choisis selon les objectifs attribués au lieu spécifique. Il participe, dans l'idéal, à la fois à remplir les fonctions nécessaires et à créer l'ambiance qui l'avantagera. On se souvient que certains mobiliers font office de repères visuels précieux pour le piéton. On n'oubliera pas de permettre cette saillance et la mémorisation qui va de pair. On étudiera les différents points et angles de vue pour que ce qui doit être vu le soit, quel que soit l'accès des marcheurs. Chacun des objets implantés dans ces espaces devra être conçu selon les préconisations du modèle qui précède. La manière dont ils s'harmoniseront à la forme du lieu, à l'architecture environnante, à la végétation, comme à l'orientation par rapport au soleil, présente également son importance. L'aménageur responsable saura apporter le soin et l'attention indispensables, pour que ces qualités informelles et diffuses soient prises en considération, dès les premières étapes du projet. Les fonctions des lieux ne sont pas seulement des réponses techniques à des besoins. L'ambiance générale s'en ressentira immédiatement.

### **6.3.3.2 Vers une culture de la ville aménagée : le design urbain**

*« ...comment elle [la ville] m'a formé, c'est-à-dire en partie incité, en partie contraint à voir le monde imaginaire, auquel je m'éveillais par mes lectures, à travers le prisme déformant qu'elle interposait entre lui et moi, et comment de mon côté, plus libre que j'étais par ma réclusion de prendre mes distances avec ses repères matériels, je l'ai remodelé selon le contour de mes rêveries intimes, le lui ai prêté chair et vie selon la loi du désir plutôt que celle de l'objectivité. »*

---

<sup>333</sup> Nous avons suivi les grandes phases de la requalification de la place de la République à Paris, en participant à des réunions de quartier et d'arrondissement. Nous avons obtenu le fascicule « Place de la République en marches », récapitulant les promenades organisées entre décembre 2008 et février 2009 sous la direction de Suzel Balez et Nicolas Tixier de BazarUrbain, à la demande de la Direction de la Voirie et des Déplacements de la Mairie de Paris. La nouvelle place de la République devrait être terminée en 2013.

Cette citation de Julien Gracq est explicite du rôle formateur de l'espace urbain dans la personnalité de celui qui l'habite, et la traverse par la marche. « Le monde imaginaire » et « les rêveries intimes » y ont autant de place que les repères matériels. Tous ces éléments invitent à la perception ou forcent à la réflexion, selon toutes les modalités que nous avons étudiées. Nous reprenons ici les grands concepts développés plus haut autour de la *marchabilité*<sup>335</sup>. Nous examinons leurs rôles spécifiques dans l'espace et le design urbains.

La première idée mise en avant par Reid Ewing, l'inventeur du concept, est la lisibilité et la transparence des espaces. Le piéton doit comprendre comment les lieux s'organisent, et dans quelle direction il se dirige. Toute hésitation entraînera un sentiment d'insécurité, de malaise, ou, pour les plus romanesques, la fiction d'une aventure mystérieuse, pourquoi pas ? Les concepteurs doivent assumer ce risque, pour ne pas créer un espace rebutant la plupart des piétons. Un lieu déserté sera pris en charge par des actes d'incivilité qui ne feront qu'augmenter l'aventure, dans le sens négatif de la situation, cette fois-ci. L'espace doit paraître et être effectivement sûr. La sécurité participe au plaisir que chacun pourra ressentir dans les ambiances. C'est la troisième qualité revendiquée par la *marchabilité*. Que la propreté en fasse partie est une évidence sans doute. Les promeneurs, notamment JCD, l'ont noté au cours de la promenade commentée. Les feuilles mortes et les poubelles domestiques non encore vidées envahissaient les trottoirs. Ce fut, pour lui, un grand désagrément et cela influença la perception qu'il se fit de tout le quartier. Conserver un lieu propre demande beaucoup d'énergie aux services municipaux, qui prennent, à Paris, leur rôle très à cœur. C'est au moment de la conception que cette question doit être posée. Des solutions adaptées peuvent encourager le civisme, et inviter au maintien de la propreté. D'autre part, il est bien sûr important pour l'ambiance et le confort de la marche, que le lien social soit encouragé et protégé. Là encore, des idées nouvelles doivent apparaître et être mises en pratique.

Toutes ces notions ont conduit à la création du concept de « design urbain », pour prendre en compte aussi bien les objets de la rue elle-même, avec ses aménagements, ses ambiances en adéquation avec l'architecture, que les vitrines des magasins et les entrées des immeubles ou des parkings de toutes tailles.

Le lieu urbain est l'ensemble de l'espace qui constitue le flux visuel du piéton en marche dans la ville. La qualité de cet espace dépendra du projet assumé par des concepteurs responsables

---

<sup>334</sup> Gracq, Julien, « La forme d'une ville », Paris, José Corti, 1985 : 7

<sup>335</sup> Voir 3.4.1.2.

qui s'investiront, dans leur intime conviction éthique, en arguant de leurs connaissances et de leurs choix sensibles. Ces designers, au sens large du terme, seront suffisamment créatifs pour savoir dessiner des projets culturellement ancrés qui, à leur tour, constitueront la nouvelle culture des espaces urbains de nos villes.

### **6.3.3.3 L'espace urbain, partie intégrante de la culture sociale et esthétique**

Le design urbain doit influencer l'évolution de la conception des lieux offerts aux piétons dans les villes. Depuis quelques années, les théoriciens et les décideurs acceptent de quitter les principes de la Charte d'Athènes et de Buchanan, qui considéraient la ville comme une série de réseaux et de fonctions juxtaposées. Ces conceptions valorisaient la voiture et l'architecture marchande, au détriment de la vie sociale et du cheminement des piétons (Ghorra-Gobin, sous presse). Le modèle que nous proposons participe à la conception d'espaces, dans lesquels le piéton occupe une place reconnue et affirmée. L'espace qui leur est destiné doit avoir la double capacité de rassembler ceux qui souhaitent se retrouver, tout autant que de séparer ceux qui tendent à s'isoler, se protéger, se retirer et avancer en solitaire. La ville responsable invite chacun à inventer son déplacement, en fonction du plaisir qu'il souhaite vivre. Elle offre une place à la réflexion individuelle et collective, dans laquelle chacun et chacune veulent s'engager pour affirmer leurs convictions sociétales, écologiques, artistiques ou éthiques. Ou au contraire, se retirer dans son individualité. L'époque actuelle est très préoccupée par l'économie et l'écologie. Favoriser la marche à pied pour réduire la consommation de CO<sup>2</sup> dans des espaces responsables, répond tout à fait à une tendance lourde des réflexions et des engagements sociétaux actuels. De même, inviter à l'exercice physique pour une meilleure santé, peut faire partie des arguments à mettre en avant, pour la conception d'espaces urbains d'un nouveau genre et dont l'attractivité serait renforcée. Aucune de ces valeurs n'est à rejeter, bien au contraire.

Avec subtilité et de surcroît avec créativité, les concepteurs proposeront des espaces à vivre et à apprécier. Les objets et les environnements pourront être lus et compris par chacun, selon son ancrage, ses connaissances et sa curiosité. Tout en respectant les contraintes de sécurité et les exigences d'efficacité et de circulation, ces nouveaux espaces offriront un luxe, celui d'une invitation à pousser son regard.

Tous les lieux de la ville, que ce soit des centres historiques, des faubourgs excentrés, ou des banlieues plus lointaines, ont le droit d'être revus et corrigés par des concepteurs spécialement formés, et dont la créativité saura se mettre au service de leur rôle et de leur responsabilité. Si

des formations adéquates sont dispensées rapidement à des décideurs et à leurs co-équipiers, les designers urbains, si le modèle que nous proposons est appliqué et adapté aux situations spécifiques, alors gageons que les espaces urbains pourront répondre aux besoins implicites et explicites des piétons. La *marchabilité* s'en trouvera améliorée, tout autant que le plaisir ressenti à la perception des objets servant de repères, dont les affordances deviendront claires dans des ambiances raisonnées et responsables. Certains d'entre eux offriront une signification forte, invitant ceux qui le souhaitent à s'engager dans une relation esthétique. Nous ne voulons pas prétendre par là que les lieux existants n'offrent aucun de ces avantages. Nous avons cherché à donner une réflexion transversale et holistique des études sur la perception des objets quotidiens. Placer le piéton au centre du questionnement a permis d'intégrer des concepts parfois disséminés, et qui, rassemblés autour de la problématique unique, prennent sens et participent à construire un espace qui pousse le regard.

*Car le regard, par sa richesse humaine, ne participe-t-il pas à constituer la quatrième dimension de l'objet ?*



## Conclusions : ouverture vers la dimension du regard

*« En fusionnant le macrocosme de la réalité et le microcosme des rêveurs que nous sommes, cette clef ouvrira en grand les fenêtres sur l'univers infini et complexe de la création. Le monde n'existe que si nous le regardons et en le regardant nous l'inventons. » Philippe Mayaux, plasticien<sup>336</sup>.*

Nous avons abordé les objets au travers de la perception qu'en font les personnes ordinaires, pour comprendre comment ces objets participent à la vie quotidienne, dans toutes ses dimensions, objectives et subjectives.

Au terme de ce travail appliqué aux mobiliers urbains et à la ville dans laquelle ils sont situés, nous constatons que ce voyage nous a beaucoup enrichie et passionnée. Nous espérons qu'il pourra servir les réflexions de ceux qui exercent les métiers du design, tout autant que les décideurs, qu'ils soient politiques, industriels ou aménageurs. Nous avons eu l'occasion de présenter une partie de ce travail à des designers il y a plusieurs mois. Ils ont confirmé leur intérêt pour les concepts présentés<sup>337</sup>. Citons pour exemple le signal coûteux, la saillance et l'invariance, les visions allocentrique ou égocentrique. La méthodologie, et notamment l'utilisation de l'oculomètre, leur a semblé particulièrement adéquate. Aucun d'eux ne connaissait l'adaptation de l'appareil à la déambulation.

Comme nous le disions en introduction, la recherche doctorale en design est balbutiante en France. Notre travail peut représenter une preuve claire que le sujet est riche, et pourrait devenir le centre de nouvelles études. Nous connaissons plusieurs professionnels du design qui souhaitent s'engager dans la philosophie ou les sciences sociales, pour approfondir leur propre compréhension de leur métier et en élargir les réflexions dans le cadre d'une thèse de doctorat. Ces études et recherches auront, comme conséquence, un enrichissement des problématiques des projets. Les objets qu'ils concevront seront sans doute différents, et offriront de nouvelles dimensions aux utilisateurs. Le travail universitaire a également et inévitablement des conséquences plus larges, et touche l'environnement professionnel, que ce soit l'enseignement ou l'industrie. Gageons que toutes ces recherches entraîneront la

---

<sup>336</sup> Inscrit sur le document accompagnant le « *laisser-passer* » 2008 du Centre Georges Pompidou. C'est Philippe Mayaux qui fut le concepteur de cette carte pour l'année 2008.

<sup>337</sup> Lors d'une réunion à l'agence Plan Créatif, rue Mercoeur à Paris 11, le 18 juin 2009. Son directeur, Clément Rousseau m'avait conviée à exposer mes recherches. Notre récent contact avec Jean-Baptiste Auvray, de l'agence Patrick Jouin, est également concluant à ce sujet.

conception de produits nouveaux, plus proches des préoccupations et des modes de perception des femmes et des hommes ordinaires. La culture perceptive se modifiera, et invitera à identifier les valeurs spécifiques de chaque objet. Chacun pourra s'engager dans une relation individuelle dont il apprendra à tirer profit, pour une appréciation sensible consciente.

Nous reconnaissons que si notre travail professionnel a aidé à donner un aspect concret à cette recherche, en revanche, de nombreux concepts doivent encore être approfondis. Nous n'avions que peu de fondements dans le domaine de la philosophie et des réflexions sur la perception, au moment où ce travail fut initié. Nos lectures se sont orientées souvent vers des auteurs contemporains, négligeant trop souvent les philosophes classiques. Il ne nous était pas possible de tout découvrir, de tout lire dans le temps de la thèse. L'envie cependant est là, de continuer la découverte, pour déceler davantage de finesse et de profondeur autour des thèmes de l'émotion, de la culture, de l'imagination, et agrandir notre champ de compréhension de la perception. L'esthétique et la valeur du regard sont également des domaines qui ont aiguisé notre curiosité. Là encore, les lectures à faire et les réflexions restent nombreuses. Ce sont des voies qui seront l'objet de notre travail à venir<sup>338</sup>. Tout en continuant, bien entendu, d'écouter et de lire les chercheurs en neurosciences et en sciences cognitives qui ont nourri nos réflexions. Les différents lieux qu'offre l'Université de Paris et d'autres institutions académiques sont nombreux, qui organisent des conférences, séminaires et autres colloques sur ces sujets.

Plusieurs pistes d'application se profilent pour poursuivre ces recherches, et utiliser la méthode que nous avons employée. Ce sera désormais par notre activité de consultante que nous pourrons mettre en pratique le modèle et ses corollaires, et le proposer pour des études d'aménagement ou de conception. Nous espérons également que d'autres secteurs de l'objet quotidien et du produit nouveau bénéficieront de ces recherches, au-delà du domaine de la rue et du piéton.

Les problématiques du mobilier et du design urbain, d'autre part, pourraient se poursuivre et valablement s'enrichir par des recherches comparatives. Rapprocher des populations dans leurs espaces culturels habituels, faire une enquête au Japon ou dans des pays d'Amérique du Sud par exemple, nous passionnerait. À condition de résoudre le problème de la traduction, ce serait l'occasion de mener des études avec des piétons évoluant dans des espaces et dans des cultures qui nous sont étrangères. Comment se fait leur perception ? Quels sont les aspects

---

<sup>338</sup> Parsons School of Art and Design in Paris nous invite à créer deux cours sur ces thèmes, qui nous engageront dans ces recherches et que nous aurons la chance de confronter avec les étudiants.

spécifiquement culturels et sociaux, par rapport au mouvement, aux usages et bien sûr aux goûts et aux appréciations esthétiques ? Il faudrait également déceler les similitudes, et identifier les modes du percevoir ayant un caractère d'universalité.

Une troisième direction à envisager, serait de pouvoir questionner des piétons qui traversent un espace nouvellement aménagé et conçu selon certaines des préconisations que nous relayons ici. On pourrait ainsi tenter de percevoir si les équipements nouveaux et les changements modifient le regard, l'appréhension de l'espace et les goûts de chacun. Un mode d'enquête spécifique, différent de celui que nous avons utilisé, devrait être mis en place pour recueillir l'expérience directe, comme nous l'avons fait dans ce travail. Mais aussi pour entamer un dialogue en profondeur, et recueillir les appréciations spécifiques et conscientes des utilisateurs de ces nouveaux lieux.

Les pistes d'approfondissements et d'applications semblent nombreuses. Les municipalités réfléchissent à trouver des solutions à des questions nouvelles, en lien avec la sécurité, respectant l'écologie et les changements environnementaux. Les urbanistes, poussés par les associations, cherchent à améliorer l'accessibilité de tous les lieux publics. Tous ces questionnements engagent les décideurs dans des voies de réflexions inédites, vers des usages à inventer, en intégrant les technologies de communication qui démultiplient les possibilités. Dans le seul quartier qui a servi d'exemple à l'enquête, trois projets urbains sont en cours de réflexion<sup>339</sup>, et un autre a vu le jour pendant nos travaux<sup>340</sup>. Nous assistons, autant que possible, aux réunions publiques et lisons les rapports avec intérêt. L'un d'entre eux verra le jour sous nos fenêtres, et derrière nos murs. Nous y sommes impliquée très concrètement, sous forme associative, ne serait-ce que pour sauver nos murs et fenêtres justement ! Une nouvelle époque s'ouvre pour la ville durable. Après les structures et la viabilité qui ont été implantées dans la deuxième partie du vingtième siècle, ce nouveau siècle se consacre au soin des usagers et au respect de la vie des quartiers.

Nous espérons avoir un peu convaincu le lecteur que, si l'objet quotidien peut acquérir une quatrième dimension, c'est bien le regard individuel qui le portera. Cette dimension sera d'autant plus sensible que les concepteurs accepteront la responsabilité sociale et culturelle

---

<sup>339</sup> Il s'agit de l'aménagement de la Place de la République d'une part, dont le développement est maintenant achevé pour une mise en chantier en 2011 – les travaux doivent se terminer en 2013 ; de l'îlot Bréguet sur le site de l'ancienne zone de tri postal, situé entre les rues du Chemin-Vert et Bréguet d'autre part. Ce site pose des problèmes non résolus à ce jour et le calendrier est retardé. Et troisièmement, du jardin Truillot qui devrait être finalisé en 2013. C'est ce troisième projet dans lequel nous sommes impliqués dans le Comité de Suivi Local, sous forme d'un collectif d'habitants. Il y est envisagé de concevoir un jardin public qui ne serait pas protégé par des grilles.

<sup>340</sup> La requalification de la rue de la Roquette entre la Bastille et la place Voltaire est maintenant terminée.

que nous leur proposons d'endosser. Et qu'ils partageront le plaisir de concevoir avec l'utilisateur qui acceptera, en retour, d'engager sa perception et toute sa sensibilité.

## Bibliographie

- Ahissar, M. & Hochstein, S. (2004). The reverse hierarchy theory of visual perceptual learning. *Trends in cognitive sciences*, 8(10), 457-464.
- Arendt, H. (1994). *Condition de l'homme moderne* (G. Fradier, P. Ricoeur trad.). Paris: Pocket.
- Augé, M. (1993). Préface. In J. d. Noblet (éd.), *Design miroir du siècle*. Paris: Flammarion, APCI.
- Augoyard, J. F. (2003). L'expérience esthétique ordinaire de l'architecture- parcours en espace public. 2 volumes. Paris : Ministère de la Recherche – Action ville – n°00V0705
- Augoyard, J.F. (2007). La construction des atmosphères quotidiennes : L'ordinaire de la culture. *Culture et Recherche*, n° 114-115, 58-60.
- Bagot, J. (1996). *Information, sensation et perception*. Paris: A. Colin.
- Barbaras, R. (2009). *La perception : Essai sur le sensible*. Paris: Vrin, 2009.
- Baridon, M. (2006). *Naissance et renaissance du paysage*. Arles: Actes Sud.
- Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets*. Paris: Gallimard.
- Bergstrom, C. T., & Lachmann, M. (2001). Alarm calls as costly signals of antipredator vigilance: The watchful babbler game. *Animal Behaviour*, 61(3), 535-543.
- Berleant, A. & Carlson, A. (1998). Introduction: Environmental aesthetics [special issue]. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56(2)
- Berleant, A. (1992). *The aesthetics of environment*. Philadelphie: Temple University Press.
- Berleant, A. (2000). *The aesthetic field*. Christchurch, New Zealand: Cybereditions.
- Bernis, J. (1954). *L'imagination*. Paris: Presses universitaires de France.
- Berridge, K. C. (2003). Pleasures of the brain. *Brain and cognition*, 52(1), 106-128.
- Berridge, K. C., & Kringelbach, M. L. (2008). Affective neuroscience of pleasure: Reward in humans and animals. [Electronic version]. *Psychopharmacology*, 199(3), 457-480.
- Berthoz, A. (1997 - 2008). *Le sens du mouvement*. Paris: Odile Jacob.
- Berthoz, A. (2003a). Physiologie de la perception et de l'action, la décision. Paris: Odile Jacob.
- Berthoz, A. (2003b). Stratégies cognitives et mémoire spatiale. In J. Bouveresse, & J. J. Rosat (éds.), *Philosophie de la perception, phénoménologie, grammaire et sciences cognitives* (pp. 101-109). Paris: Odile Jacob.
- Berthoz, A. & Jorland, G. (2004). *L'empathie*. Paris: O. Jacob, 2004.
- Besnier, J. (2005). *Les théories de la connaissance*. F; Paris: Presses universitaires de France.
- Bliege Bird, R., Smith, E., & Bird, D. W. (2001). The hunting handicap: Costly signaling in human foraging strategies. *Behavioral Ecology and Sociobiology*, 50(1), 9-19.
- Brunhammer, Y. (éd.). (1988). *Les années UAM 1929 -1958*. Paris: Union des Arts Décoratifs.
- Brunhammer, Y. (éd.). (1989). *Sylvain Dubuisson, objets et dessins*. Paris: Michel Aveline, Musée des arts décoratifs.
- Bullot, N. J., Casati, R., & Dokic, J. (2005). L'identification des objets et des lieux sont-elles interdépendantes ? In C. Thinus-Blanc, & J. Bullier (éds.), *Agir dans l'espace* (pp. 15-32). Paris: Edition de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Bürdek, B. E. (2005). *Design: History, theory and practice of product design* (M. Dale, S. Richter & N. Hausmann Trans.). Basel: Birkhäuser.
- Changeux, J. (1994). *Raison et plaisir*. Paris: O. Jacob.
- Charbonneau, J. (2002). Exposer l'urbanisme. *Urbanisme 327, novembre-décembre*
- Charbonneau, J. (2006). Entretien. Ménager la ville. *Urbanisme 346, janv.-fév.*

- Choay, F. (2009). *Le patrimoine en questions : Anthologie pour un combat*. Paris: Le Seuil.
- Cleeremans, A. (2005). L'unité de la conscience. In M. Cazenave (éd.), *De la science à la philosophie : Y a-t-il une unité de la connaissance ?* (pp. 147-171). Paris: Albin Michel.
- Cleeremans, A., Destrebecqz, A. & Boyer, M. (1998). Implicit learning: News from the front. *Trends in cognitive sciences*, 2(10), 406-416.
- Cohen, L. (2004). *L'homme thermomètre*. Paris: Odile Jacob Poches.
- Collins, T., Doré-Mazars, K. & Lappe, M. (2007). Motor space structures perceptual space: Evidence from human saccadic adaptation. *Brain research*, 1172, 32-39.
- Collins, T., Rolfs, M., Deubel, H. & Cavanagh, P. (2009). Post-saccadic location judgments reveal remapping of saccade targets to non-foveal locations. *Journal of Vision*, 9(5), 29.
- Combe, E. & Wexler, M. (2009). Observer movement and size constancy. *Psychology Science*, (21)5, 667-675.
- Coulet, J. C. & Deleau, M. (2006). *Psychologie du développement*. Paris : Editions Bréal.
- Cyrułnik, B. (1989). *Sous le signe du lien*. Paris: Hachette.
- Dagognet, F. (1989). *Eloge de l'objet*. Paris: Vrin.
- Dagognet, F. (1996). Les dieux sont dans la cuisine: Philosophie des objets et objets de la philosophie. Le Plessis Robinson, Synthélabo Groupe.)
- Damasio, A.R. (2005). Spinoza avait raison joie et tristesse, le cerveau des émotions. Paris: O. Jacob.
- Damasio, A. R. (1999-2002). *Le sentiment même de soi corps, émotions, conscience* (C. Larssonneur, C. Tiercelin Trad.). Paris: O. Jacob.
- Decety, J., & Koenig, O. (2003). Apprentissage - neurosciences. In O. Houdé, D. Kayser & O. Koenig (éds.), *Vocabulaire de sciences cognitives : Neuroscience, psychologie, intelligence artificielle, linguistique et philosophie* (pp. 51). Paris: Quadrige, Presses universitaires de France.
- Dehaene, S. (2007). *Les neurones de la lecture*. Paris: O. Jacob.
- Dehaene, S. & Naccache, L. (2001). Towards a cognitive neuroscience of consciousness: Basic evidence and a workspace framework. *The Cognitive Neuroscience of Consciousness*,
- Denis, M. (2003). Représentation - psychologie. In O. Houdé (éd.), *Vocabulaire des sciences cognitives*. Paris: PUF.
- Descartes, R. (1953). *Oeuvres et lettres* (Bridoux, A. éd.). Paris: Gallimard.
- Descola, P. (2002). L'anthropologie de la nature. [Electronic version]. *Annales, Histoire, Sciences sociales*, 57ème année - numéro 1, 9-25.
- Descouturelle, F., Mignard, A. & Rodriguez, M. (2003). *Le métropolitain d'Hector Guimard*. Paris: Somogy.
- Desmet, P. (2002). *Designing emotions*. Unpublished Doctorat, Delft University, The Netherlands.
- Desmet, P. & Hekkert, P. (2007). Framework of product experience. *International Journal of Design*, 1(1), 57-66.
- Desmet, P., Hekkert, P., & Hillen, M. G. (2003). Values and emotions; an empirical investigation in the relationship between emotional responses to products and human values. *Proceedings of the fifth European academy of design conference, Barcelona, Spain.*,
- Desportes, M. (2005). Paysages en mouvement: Transports et perception de l'espace, XVIIIe-XXe siècle. Paris: Gallimard.
- Dokic, J. (2000). Qui a peur des qualia corporels ? *Philosophiques*, 27(1)
- Dokic, J. (2004). *Qu'est-ce que la perception?* Paris, J. Vrin.

- Dufrenne, M. (1969). Phénoménologie et ontologie de l'art. *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art* (pp. 143-160). Bruxelles: Weber, La Connaissance.
- L'école d'Ulm : Textes et manifestes* (1988). Paris: Centre Georges Pompidou.
- Endt, E. & Grandadam, S. (1993). Le design pour le plus grand nombre. In J. d. Noblet (éd.), *Design, miroir du siècle* (pp. 31-36). Paris: Flammarion, APCI.
- Ewing, R., Handy, S., Brownson, R. C., Clemente, O. & Winston, E. (2006). Identifying and measuring urban design qualities related to walkability. [Electronic version]. *Journal of Physiscal Activity and Health*, 3, 223.
- Faineteau, H., Gentaz, E. & Viviani, P. (2005). Factors affecting the size of the detour effect in the kinaesthetic perception of euclidean distance. *Experimental Brain Research*, 163(4), 503-514.
- Fayolle, C. (2005). *Le design*. Paris: Scala.
- Fortis, J. M. (2003). Représentation - linguistique. In O. Houdé (éd.), *Vocabulaire des sciences cognitives* (pp. 387-390). Paris: PUF.
- Frost, B. J. (1978). The optokinetic basis of head-bobbing in the pigeon. *Journal of Experimental Biology*, 74(1), 187-195.
- Gadamer, H. (1995). *Langage et vérité* (J. Gens Trad.). Paris: Gallimard.
- Gaonac'h, D. (2003). Mémoire - psychologie. In O. Houdé, D. Kayser, O. Koenig, J. Proust & F. Rastier (éds.), *Vocabulaire de sciences cognitives* (pp. 285). Paris: PUF.
- Gentaz, E. (2005). Explorer pour percevoir l'espace avec la main. *Agir dans l'espace*. Paris: CNRS,
- Ghorra-Gobin, C. (sous presse). Promouvoir la figure symbolique du piéton : Conceptualiser les espaces publics. *Le Piéton : Nouvelles Connaissances, Nouvelles Pratiques et Besoins de Recherche*, INRETS - Ecully - Lyon.
- Gibson, J. J. (1979-1986). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Lawrence Erlbaum Associates.
- Giedion, S. (1980). *La mécanisation au pouvoir : Contribution à l'histoire anonyme*. Paris: Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou.
- Granié, M. A. (2009a). Effects of gender, sex-stereotype conformity, age and internalization on risk-taking among adolescent pedestrians. *Safety Science*, 47(9), 1277-1283.
- Granié, M. A. (2009b). Effet de l'adhésion aux stéréotypes de sexe et de l'internalisation sur la prise de risque des adolescents piétons. *Le Piéton : Nouvelles Connaissances et Nouvelles Pratiques*, INRETS - Lyon - France.
- Greisch, J. (2008). Phénoménologie. *Encyclopedia universalis*. Retrieved 20 octobre 2009,
- Gropius, W. (1995). *Architecture et société*. Paris: Le Linteau.
- Grosjean, M. & Thibaud, J. P. (2001). *L'espace urbain en méthodes*. Marseille: Parenthèses.
- Hadreas, P. (1999). Intentionality and the neurobiology of pleasure. *Studies in History and Philosophy of Biol & Biomed Sci*, 30(2), 219-236.
- Halbwachs, M. (1997). *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel.
- Hall, D. A. & Moore, D. R. (2003). Auditory neuroscience: The salience of looming sounds. *Current Biology*, 13(3), 91-93.
- Hall, E. T. (1959-1984). *Le langage silencieux*. Paris: Le Seuil.
- Havelange, V., Lenay, C., & Stewart, J. (2002). Les représentations : Mémoire externe et objets techniques. *Intellectica*, 35(2), 115-129.
- Hazan, E. (2002). L'invention de Paris, il n'y a pas de pas perdus. Paris: Seuil.
- Heidegger, M. (1927-1986). *Être et temps* (F. Vezin Trad.). Paris: Gallimard.
- Henderson, J. M. (2003). Human gaze control during real-world scene perception. *Trends in cognitive sciences*, 7(11), 498-504.

- Henderson, J. M. (2007). Regarding scenes. *Current Directions in Psychological Science*, 16(4), 219-222.
- Heskett, J. (1980). *Industrial design*. London: Thames and Hudson.
- Hillstrom, A. P. & Chai, Y. C. (2006). Factors that guide or disrupt attentive visual processing. *Computers in Human Behavior*, 22(4), 648-656.
- Holley, A. (2006). Système olfactif et neurobiologie. *Terrain, revue d'ethnologie de l'Europe*, 47, 107-122.
- Houdé, O., Kayser, D., Koenig, O., Proust, J. & Rastier, F. (éds.). (2003). *Vocabulaire de sciences cognitives*. Paris: Presses Univ. de France.
- Hubbard, E. M. (2005). L'étrange monde du synesthète. *Médecine et Enfance*, 10, 667-674.
- Hume, D. (2000). *Essais esthétiques* (R. Bouveresse Trad.). Paris : GF Flammarion.
- Ingold, T. (2008). Point, line and counterpoint: From environment to fluid space. In A. Berthoz & Y. Christen (éds.), *Neurobiology of "umwelt" - how living beings perceive the world* (pp. 141-155). Berlin Heidelberg: Springer - Fondation Ipsen.
- Itten, J. (1973). *L'art de la couleur*. Paris: Dessain et Tolra.
- Itti, L. & Koch, C. (2001). Feature combination strategies for saliency-based visual attention systems. *Journal of Electronic Imaging*, 10, 161.
- Jacob, P. & Jeannerod, M. (2007). Précis of ways of seeing. *Dialogue*, 46(2), 335-340.
- Jacob, P. & Jeannerod, M. (1999). Quand voir, c'est faire. *Revue internationale de philosophie*, 53(209), 293-319.
- Jacob, P. (2004). L'intentionnalité : Problèmes de philosophie de l'esprit. Paris: O. Jacob,.
- Jacob, P. & Jeannerod, M. (2003). *Ways of seeing : The scope and limits of visual cognition*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- James, T. W., Kim, S. & Fisher, J. S. (2007). The neural basis of haptic object processing. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 61(3), 219-229.
- James, W. (1892-2003). In Lapoujade D. (éd.), *Précis de psychologie* [Psychology. The Briefer Course] (N. Ferron Trad.). Paris: Les Empêcheurs de penser en rond.
- Jarassé, D. (éd.). (1981). Gabriel Davioud, architecte de Paris - catalogue d'exposition - mairies annexes des XVI et XIX arrondissements. Paris: Délégation à l'action artistique de la ville de Paris.
- Jeannerod, M. & Jacob, P. (2005). Visual cognition: A new look at the two-visual systems model. *Neuropsychologia*, 43(2), 301-312.
- Joseph, I. (1993). L'espace public et le visible. *Architecture & Comportement*, 9 (vol9, n°3), 397-401.
- Kahneman, D., Wakker, P. P. & Sarin, R. (1997). Back to Bentham? explorations of experienced utility. *The Quarterly Journal of Economics*, 112(2), 375-405.
- Koch, C. & Ullman, S. (1985). Shifts in selective visual attention: Towards the underlying neural circuitry. *Human neurobiology*, 4(4), 219-227.
- Kouider, S., Dehaene, S., Jobert, A. & Le Bihan, D. (2007). Cerebral bases of subliminal and supraliminal priming during reading. *Cerebral Cortex*, 17(9), 2019.
- Kroeber, A. L. & Parsons, T. (1958). The concepts of culture and social system. [Electronic version]. *The American Sociological Review*, 23, 582-583.
- LaBar, K. S. & Cabeza, R. (2006). Cognitive neuroscience of emotional memory. *Nature reviews.Neuroscience*, 7(1), 54-64.
- Lalande, A. (1926 - 2002). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Landauer, P. (2009). *L'architecture, la ville et la sécurité*. Paris: PUF.
- Lapoujade, C. & Lecourt, É. (2001). Les bruissements des cours de récréation. [Electronic version]. *Enfance*, (2001/2), 167-179.



- Latour, B. (1994). « Une sociologie sans objet ? note théorique sur l'interobjectivité ». *Sociologie du travail*, 36(4), 587-607.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press, USA.
- Lavallou, A. (2001). *Jean Prouvé par lui-même*. Paris: Le Linteau.
- Leboeuf, J. (2006). Jacques Viénot (1893-1959) : Pionnier de l'esthétique industrielle en France. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Lefebvre, H. (1974 - 2000). *La production de l'espace*. Paris: Economica.
- Leroi-Gourhan, A. (1964). *Le geste et la parole : La mémoire et ses rythmes*. Paris : Albin Michel.
- Levinson, J. (2007). Le contextualisme esthétique. In J. Morizot, & R. Pouvet (éds.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris: Armand Colin.
- Levitte, A. (2007). Street furniture: Discourse or disorder
- Levitte, A. (2008a). Pour une esthétique de l'ordinaire. *Les Ateliers de la Recherche en Design*, Nantes. (Novembre 2008) 35-44. Nîmes, ARD.
- Levitte, A. (2008b). Quelques pistes exploratoires sur la relation entre émotions et design. *Les Ateliers de la Recherche en Design*, Bordeaux. 38-46. Nîmes, ARD.
- Loewy, R. & Cendrars, M. (1990). *La laideur se vend mal*. Paris: Gallimard.
- Loos, A. (2003). *Ornement et crime et autres textes* (Sabine Cornille et Philippe Ivernel Trad.). Paris: Rivages- Payot.
- Lorenz, C. (1990). *La dimension design, atout concurrentiel décisif* [The Design Dimension: The New Competitive Weapon for Business] (L. Charrier Trad.). Paris : Les éditions d'organisation
- Lytard, J. -F. (1954). *La phénoménologie*. Paris: Presses universitaires de France.
- Marendaz, C. & Chokron, S. (2009). Vision - perception visuelle et conscience. *Encyclopaedia universalis*.
- Massin, O., & Monnoyer, J. M. (2003). Toucher et proprioception, le corps, milieu tactile. *Voir*, 26-27
- Massounie, D., Prévost-Marcilhacy, P., Rabreau, D. & Andia, B. (1995). *Paris et ses fontaines : de la Renaissance à nos jours*. Paris: Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, Paris.
- Mead, G. H. (1997). La chose physique. *Réseaux n°85 CNET*,
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- Moholy-Nagy, L. (1947). *Vision in motion*. Chicago: Paul Theobald & Co.
- Moles, A. (1990). *Les sciences de l'imprécis*. Paris: Seuil.
- Moles, A. & Rohmer-Moles, E. (1976). *Micropsychologie et vie quotidienne*. Paris: Gonthier Denoel.
- Naccache, L., Blandin, E., & Dehaene, S. (2002). Unconscious masked priming depends on temporal attention. *Psychological science : a journal of the American Psychological Society / APS*, 13(5), 416-424.
- Naccache, L., Dehaene, S., Cohen, L., Habert, M. O., Guichart-Gomez, E., Galanaud, D., et al. (2005). Effortless control: Executive attention and conscious feeling of mental effort are dissociable. *Neuropsychologia*, 43(9), 1318-1328.
- Nakamura, K., Dehaene, S., Jobert, A., Le Bihan, D. & Kouider, S. (2007). Task-specific change of unconscious neural priming in the cerebral language network. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 104(49), 19643.
- Nancy, J. (1999). *La ville au loin*. Paris: Fayard - Mille et une nuits.

- Nef, F. (2009). *Traité d'ontologie pour les non-philosophes (et les philosophes)*. Paris: Gallimard - Folio Essais Inédit.
- Noblet, J. d. (1988). *Design. le geste et le compas*. Paris: Somogy.
- Noblet, J. d. (éd.) (1993). *Design, miroir du siècle*. Paris : Flammarion, APCI
- Norman, D. A. (1988). *The psychology of everyday things*. New York : Basic books.
- Norman, D. A. (1999). Affordances, conventions and design. *interactions vol VI.3*, , 38-42.
- Norman, D. A. (2004). *Emotional design: Why we love (or hate) everyday things*. New York: Basic Books.
- Nosulenko, V. & Samoylenko, E. (2001). Evaluation de la qualité perçue des produits et services: Approche interdisciplinaire. *International Journal of Design and Innovation Research*, 2(2), 35-60.
- O'Regan, J. K. & Noe, A. (2002). A sensorimotor account of vision and visual consciousness. *4(5)*, 939-973.
- Pacherie, E. (2003). Modes de structuration des contenus perceptifs visuels. In J. Bouveresse & J. J. Rosat (éds.), *Philosophie de la perception* (pp. 263-289). Paris: Odile Jacob.
- Pacherie, E. & Proust, J. (éds.). (2004). *La philosophie cognitive*. Paris : Ophrys - Maison des Sciences de l'Homme,.
- Panksepp, J. (2000). The neuro-evolutionary cusp between emotions and cognitions. *Consciousness and Emotion*, 1, 15-54.
- Panksepp, J. (2003). At the interface of the affective, behavioral, and cognitive neurosciences: Decoding the emotional feelings of the brain. *Brain and cognition*, 52(1), 4-14.
- Paquot, T. (2009). *L'espace public*. Paris: La Découverte - Repères.
- Pastoreau, M. (2007). *Dictionnaire des couleurs de notre temps: Symbolique et société*. Paris : Christine Bonneton.
- Paté, G. & Argillet, S. (2003). *Le repos du fakir*. Ivry: L'Observatoire de la Ville.
- Pease, B. & Pease, A. (2001). *Why men don't listen and women can't read maps: How we're different and what to do about it*. New York: Broadway Books.
- Pecqueux, A. (2009). Embarqués dans la ville et la musique. *Réseaux*, 156/4, 49-80.
- Pecqueux, A. (2005). Introduction : La notion d'expérience musicale. Paper presented at the *L'expérience musicale sous le regard des sciences sociales*, 3p., <http://centre-norbert-elias.ehess.fr/document.php?id=736>.
- Perec, G. (1974/2000). *Espèces d'espaces*. Paris: Éd. Galilée.
- Petit, J. L. (2003). Repenser le corps, l'action et la cognition avec les neurosciences. *Intellectica*, 36-36, 17-45.
- Phelps, E. A. & LeDoux, J. E. (2005). Contributions of the amygdala to emotion processing: From animal models to human behavior. *Neuron*, 48(2), 175-187.
- Purves, D., Coquery, J. M., Augustine, G. J., Fitzpatrick, D. & Hall, W. C. (éds.). (2005). *Neurosciences*. Bruxelles : De Boeck Université.
- Quarante, D. (2001). *Éléments de design industriel*. Paris: Economica.
- Quéré, L. (1997). La situation toujours négligée. [Electronic version]. *Réseaux CNET*, 85, 165-192.
- Ramachandran, V. S. & Hirstein, W. (1999). The science of art - a neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness Studies*, 6(6-7), 15-41.
- Rayner, K. (1998). Eye movements in reading and information processing: 20 years of research. *Psychological bulletin*, 124, 372-422.
- Reber, R., Fazendeiro, T. A. & Winkielman, P. (2002). Processing fluency as the source of experiences at the fringe of consciousness. *Psyche*, 8(1)

- Reber, R., Schwarz, N., & Winkielman, P. (2004). Processing fluency and aesthetic pleasure: Is beauty in the perceiver's processing experience? *Personality and Social Psychology Review*, 8(4), 364.
- Relieu, M. (1996). Voir et se mouvoir en marchant dans la ville. [Electronic version]. *Le courrier du CNRS, Villes - Les bonnes feuilles du Privilles*, 82, 107-109. Retrieved 28 aout 2008,
- Rey, A. & Hordé, T. (éds.). (1998). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Rey, G. (2009). *Modulation perceptive de l'affect dans l'anhédonie*. Unpublished Thèse de doctorat, Université Pierre et Marie Curie.
- Richardson, D. C. & Spivey, M. J. (2004). Eye tracking: Characteristics and methods. *Encyclopedia of Biomaterials and Biomedical Engineering*. Marcel Dekker, Inc,
- Riegl, A. (2001). Le culte moderne des monuments. [Electronic version]. *Socio-anthropologie*, 9. Retrieved <http://socioanthropologie.revues.org/document5.html>. Consulté le 17 avril 2008,
- Rossi, J. P. (2006). *Psychologie de la mémoire ouvertures psychologiques*. Préparer l'examen. Bruxelles : De Boeck.
- Saito, Y. (2001). Everyday aesthetics. *Philosophy and Literature*, 25(1), 87-95.
- Schaeffer, J.-M. (2004). « Objets esthétiques ? ». *L'Homme*, 170
- Schaeffer, J.-M. (2008). Le musée du quai Branly entre art et esthétique. *Le Débat*, 148, 170-178.
- Schaeffer, J.-M. (2000). *Adieu à l'esthétique*. Paris: Presses universitaires de France.
- Schaeffer, J.-M. (2007). *La fin de l'exception humaine*. Paris: Gallimard.
- Schafer, R. M. (1979). *Le paysage sonore*. Paris: Lattès.
- Schulkin, J., Thompson, B. L. & Rosen, J. B. (2003). Demythologizing the emotions: Adaptation, cognition, and visceral representations of emotion in the nervous system. *Brain and cognition*, 52(1), 15-23.
- Schutz, A. (1975). Some structures of the life-world. *Collected papers*, 2, 116-132.
- Serences, J. T. & Yantis, S. (2006). Selective visual attention and perceptual coherence. *Trends in cognitive sciences*, 10(1), 38-45.
- Shapiro, K., Hillstrom, A. P. & Husain, M. (2000). Selective attention to objects and time. In F. Boller, J. Grafman & G. Rizzolatti (Eds.), *Handbook of neuropsychology (vol. 1)* (pp. 427). Oxford, UK: Elsevier Science Health Science div.
- Sharrock, W. & Coulter, J. (2002). Ce que nous voyons. In J. Thibaud (éd.), *Regards en action* (F. Chave Trad.). (pp. 241-262). Bernin: A la croisée.
- Shomstein, S., & Yantis, S. (2004). Control of attention shifts between vision and audition in human cortex. *Journal of Neuroscience*, 24(47), 10702-10706.
- Simondon, G. (1958-1989). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier.
- Simondon, G. (2006). *Cours sur la perception, 1964-1965*. Chatou: les Éditions de la Transparence.
- Singer, W. (2009). The Brain's view of the world depends on what it has to know. In A. Berthoz & Y. Christen (Eds.), (pp. 39-52). Heildeberg, Berlin: Springer.
- Smith, E. A., & Bliege Bird, R. (2003). Costly signaling and prosocial behavior. In H. Gintis, S. Bowles, R. Boyd & D. E. W. Fenner (Eds.), *Moral sentiments and material interest*. Cambridge: Cambridge MIT Press.
- Staub, F., Bruggimann, L., Magistretti, P. & Bogousslavsky, J. (2002). Anatomie des émotions. [Electronic version]. *Neurol Psychiatr*, 153, 344-353.
- Stiegler, B. Perspectives: Relations entre besoins, attentes et usages. Paper presented at the *Actes Du Forum France Télécom Recherches*. Retrieved 11 janvier 2010,

- Sudjic, D. (1987). Transnationalités, transculture. L'objet culte. *Art Press, Hors série n°7*.
- Talon-Hugon, C. (2004). *L'esthétique*. Paris: Presses universitaires de France.
- Texier, S. (éd.). (2006). Voies publiques. histoires et pratiques de l'espace public à Paris. Picard et Pavillon de l'Arsenal.
- Thibaud, J. (2002). *Regards en action : Ethnométhodologie des espaces publics* (P. Joseph Trad.). Bernin: A la croisée.
- Touré, C. (2004). L'Afrique et les objets. In M. Bouisson & C. Savoye (éds.), *Design made in Africa* (pp. 18-22). Paris: Jean-Michel Place.
- Tractinsky, N. (1997). Aesthetics and apparent usability: Empirically assessing cultural and methodological issues. *Proceedings of the SIGCHI conference on Human factors in computing systems*, 115-122.
- Trémolières, F. (2008). Phénoménologie de la perception. *Encyclopaedia universalis*. Retrieved 20 octobre 2009
- van Lier, H. (1969). Objets et esthétique. *Communications*, 13, 89-104.
- Viviani, P. (1998). La dynamique de la perception. *Science et Vie*, 204, 122-132.
- Viviani, P., & Stucchi, N. (1992). Biological movements look uniform: Evidence of motor-perceptual interactions. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 18(3), 603-623.
- von Uexküll (1965). Mondes animaux et monde humain; suivi de théorie de la signification (P. Muller Trad.). Paris: Gonthier.
- Vuilleumier, P. (2005). How brains beware: Neural mechanisms of emotional attention. *Trends in cognitive sciences*, 9(12), 585-594.
- Vuilleumier, P., & Driver, J. (2007). Modulation of visual processing by attention and emotion: Windows on causal interactions between human brain regions. *Philosophical transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological sciences*, 362(1481), 837-855.
- Wasserman, A. S. (1990). Redesigning Xerox: A design strategy based on operability. In E. T. Klemmer (Ed.), *Ergonomics: Harness the power of human factors in your business* (pp. 7-44). Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- Welsch, W. (1995). Aesthetics beyond aesthetics. Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics, Lahti, 3, 18-37.
- Wexler, M. & van Boxtel, J. J. A. (2005). Depth perception by the active observer. *Trends in cognitive sciences*, 9(9), 431-438.
- Winkielman, P., Halberstadt, J., Fazendeiro, T. & Catty, S. (2006). Research article prototypes are attractive because they are easy on the mind. *Psychological Science*, 17, 799.
- Winnicott, D. W. (1975). *Jeu et réalité [Playing and Reality]* (C. Monod, J. -. Pontalis Trads.). Paris: Gallimard.
- Yantis, S. (2005). How visual salience wins the battle for awareness. *Nature neuroscience*, 8(8), 975-977.
- Zatorre, R. J., Bouffard, M., Ahad, P. & Belin, P. (2002). Where is 'where' in the human auditory cortex? *Nature neuroscience*, 5(9), 905-909.
- Zeki, S. (2005). The Ferrier lecture 1995 behind the seen: The functional specialization of the brain in space and time. *Philosophical Transactions B*, 360(1458), 1145-1183.

# Index des principaux auteurs

## A

Augoyard Jean-François, 88, 158, 165, 251, 252, 384

## B

Berleant Arnold, 93, 159, 162, 164, 166, 314, 358, 376, 384

Berthoz Alain, 42, 53, 60, 61, 64, 67, 69, 71, 72, 94, 107, 192, 279, 287, 329, 371, 384, 387, 390

## D

Dehaene Stanislas, 26, 27, 34, 41, 48, 53, 259, 367, 385, 387, 388

Desmet Peter, 249, 385

Dufrenne Mikel, 166, 385

## E

Ewing Reid, 232, 233, 342, 378, 386

## G

Gibson Jerome J., 9, 22, 43, 51, 58, 59, 60, 66, 70, 81, 82, 98, 106, 156, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 200, 225, 226, 304, 305, 308, 372, 386

Granié Marie-Axelle, 129, 132, 350, 386

## J

Jacob Pierre, 22, 23, 26, 30, 31, 32, 41, 44, 65, 99, 103, 156, 192, 195, 276, 291, 329, 371, 384, 385, 387, 389

Jeannerod Marc, 22, 23, 26, 30, 31, 32, 41, 44, 65, 103, 156, 193, 195, 291, 329, 371, 387

## M

Merleau-Ponty Maurice, 83, 111, 114, 115, 116, 117, 119, 133, 201, 388

Moles Abraham, 247, 248, 371, 388

## N

Norman Donald A., 9, 197, 226, 227, 300, 342, 372, 373, 388, 389

## Q

Quéré Louis, 35, 81, 82, 84, 96, 100, 190, 197, 198, 230, 284, 389

## S

Saito Yuriko, 161, 390

Schaeffer Jean-Marie, 4, 48, 158, 160, 162, 163, 168, 195, 258, 367, 368, 390

Simondon Gilbert, 117, 201, 202, 207, 345, 350, 390

## T

Thibaud Jean-Paul, 230, 251, 386, 390

# Index des noms communs ou dénomination de mobilier urbain

## A

Abribus, 18, 19, 21, 24, 25, 69, 70, 84, 85, 94, 187, 192, 194, 195, 197, 198, 217, 218, 235, 239, 264, 274, 277, 279, 299, 300, 322, 323, 324, 325, 340, 363, 371

Affordance, 37, 76, 80, 152, 189, 190, 191, 195, 198, 224, 225, 292, 330, 343, 374, 383

Allocentrique, 60, 61, 62, 63, 72, 92, 196, 296, 299, 312, 334, 340, 341, 350, 374, 384

Ambiance, 76, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 119, 149, 150, 162, 167, 244, 250, 251, 266, 279, 290, 295, 297, 299, 304, 305, 317, 318, 339, 342, 354, 357, 373, 378, 380, 382

Aménagement, 76, 79, 80, 81, 82, 85, 87, 88, 91, 96, 120, 127, 143, 183, 209, 229, 230, 239, 241, 244, 246, 263, 291, 296, 297, 298, 306, 310, 311, 318, 321, 327, 353, 361, 385, 386

Armoire électrique, 263, 288, 324

## B

Banc, 21, 24, 46, 70, 71, 84, 89, 95, 96, 103, 156, 181, 187, 194, 195, 197, 198, 201, 264, 290, 292, 305, 306, 307, 319, 320, 322, 323, 340, 344

Barrière, 198, 216, 226, 243

Bitte de trottoir, 41, 42, 43, 276, 300 - voir aussi potelet

Bonne forme, 223

## C

Cabine téléphonique, 81, 103, 105, 187, 197, 233, 234, 264, 293, 358

Colonne Morris, 21, 22, 23, 53, 197, 264, 330, 367, 375

Corbeille, 135, 136, 139, 140, 166, 185, 281, 306, 343, 349, 355

## D

Decaux, 22, 23, 36, 70, 84, 114, 115, 196, 203, 212, 213, 219, 220, 239, 240, 263, 275, 332, 334, 367, 375 - voir aussi JC Decaux

Design, 34, 103, 115, 154, 157, 161, 167, 179, 180, 181, 183, 184, 192, 197, 199, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 217, 218, 219, 222, 224, 225, 227, 233, 235, 239, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 259, 267, 277, 330, 333, 338, 343, 345, 346, 348, 361, 362, 366, 369, 373, 374, 377, 378, 380, 381, 382, 384, 385, 388, 389, 390, 392, 393, 394, 395

Design urbain, 2, 179, 180, 244, 343, 346, 361, 380, 381, 382, 385

## E

### Éclairage

Lampadaire, 119, 168, 171, 174, 185, 275, 285, 310, 312

Lanterne, 119, 121, 311

Luminaire, 84, 120, 275, 312

Réverbère, 275, 290

Écologie, 77, 86, 189, 195, 196, 382, 386

Égocentrique, 60, 61, 63, 66, 92, 95, 196, 284, 299, 301, 307, 340, 341, 350, 374, 384

Espace urbain, 86, 129, 179, 180, 185, 221, 227, 228, 251, 294, 336, 337, 338, 339, 343, 356, 363, 371, 379, 380, 381, 382, 390

Esthétique, 42, 44, 87, 97, 102, 106, 117, 125, 129, 132, 136, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 169, 171, 173, 175, 178, 180, 182, 183, 200, 203, 207, 212, 214, 220, 226, 227, 230, 232, 233, 234, 241, 245, 247, 250, 270, 272, 288, 290, 294, 297, 298, 299, 309, 314, 318, 321, 322, 323, 325, 326, 333, 335, 342, 346, 349, 353, 359, 360, 366, 372, 376, 377, 378, 379, 382, 383, 385, 388, 392, 394, 395

## F

Fluence, 82, 163, 164, 168, 175, 178, 186, 342, 378, 379

Fluidité, 163, 228, 243, 245

Fontaine, 61, 81, 82, 90, 95, 124, 150, 151, 152, 153, 168, 170, 173, 197, 205, 214, 226, 245, 263, 265, 266, 284, 286, 289, 291, 304, 306, 322, 325, 326, 327, 330, 332, 333, 334, 336, 341, 342, 343, 349, 367, 374

## G

Gestalt, 31, 190, 222, 223, 224  
Grille, 168, 266, 274, 278, 281, 325  
Guimard, Hector, 122, 123, 168, 169, 170, 172, 176, 197,  
204, 210, 211, 214, 215, 219, 240, 289, 367, 378, 389

## I

Indication, 121, 167, 169, 171, 173, 175, 179, 211, 271,  
304, 329, 338, 342, 367, 379  
Invariance, 18, 20, 21, 54, 56, 67, 92, 98, 255, 306, 307,  
340, 375, 384

## J

JC Decaux, 22, 36, 70, 84, 114, 115, 203, 212, 213, 219,  
220, 239, 240, 367, 375 - voir aussi Decaux

## K

Kiosque, 96, 97, 98, 99, 100, 114, 120, 201, 226, 284

## M

Marchabilité, 87, 230, 232, 234, 245, 310, 315, 317, 319,  
321, 343, 344, 381, 383

## O

Oculomètre, 2, 4, 14, 29, 34, 73, 150, 151, 246, 253, 256,  
257, 258, 259, 260, 261, 262, 270, 271, 274, 278, 284,  
285, 286, 326, 327, 337, 338, 352, 384

## P

Panneau, 62, 70, 71, 72, 104, 116, 172, 187, 214, 222,  
226, 244, 263, 264, 265, 268, 279  
Percept, 21, 22, 23, 54, 60, 92, 100, 304, 306, 307, 340,  
375  
Pigeonnier, 151, 266, 270, 280, 284, 326  
Plaisir, 36, 48, 49, 50, 58, 91, 105, 114, 121, 124, 132,  
136, 139, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 152, 153,  
154, 155, 156, 157, 158, 163, 164, 166, 168, 171, 173,  
174, 175, 176, 178, 196, 203, 226, 227, 228, 232, 233,  
234, 235, 245, 253, 270, 272, 280, 286, 288, 296, 297,  
298, 299, 304, 306, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 321,

325, 326, 328, 334, 335, 336, 342, 343, 344, 348, 349,  
353, 358, 359, 366, 371, 376, 377, 379, 381, 382, 383,  
387, 388

Potelet, 40, 41, 42, 43, 185, 212, 257, 291, 335 - voir  
aussi Bitte de trottoir

Promenade commentée, 114, 239, 277, 279, 293, 317,  
323, 381

Proprioception, 51, 52, 64, 110, 239, 254, 292, 302, 347,  
374, 392

Publicité, 70, 93, 97, 184, 213, 217, 219, 240, 281, 282,  
286, 309

## R

Récompense, 144, 147, 148, 153, 156, 178, 227, 314,  
331, 336, 342, 366, 379

Repère, 36, 127, 169, 172, 201, 202, 242, 285, 300, 301,  
302, 343

## S

Saccade, 14, 389

Saillance, 32, 33, 34, 50, 54, 92, 138, 139, 141, 153, 168,  
171, 186, 201, 223, 259, 282, 283, 296, 303, 304, 305,  
315, 323, 340, 342, 343, 347, 355, 375, 380, 384

Sanisette, 36, 114, 212, 214, 222, 263, 265 - voir aussi  
Toilettes Publiques

Signal coûteux, 162, 164, 165, 175, 179, 186, 326, 327,  
336, 342, 360, 378, 379, 384

Signalisation, 21, 71, 80, 81, 95, 126, 165, 171, 194, 201,  
214, 222, 236, 238, 244, 260, 264, 265, 266, 276, 278,  
282, 285, 286, 291, 306, 322, 324

Situation, 11, 12, 15, 17, 18, 30, 33, 35, 36, 39, 40, 45,  
60, 61, 62, 63, 65, 74, 75, 76, 81, 82, 87, 88, 89, 90,  
91, 92, 96, 102, 105, 112, 114, 116, 117, 121, 132,  
136, 138, 147, 153, 154, 157, 158, 161, 162, 163, 165,  
166, 173, 175, 177, 179, 184, 188, 192, 193, 196, 198,  
200, 212, 220, 227, 245, 246, 250, 251, 256, 257, 261,  
272, 273, 278, 279, 281, 283, 285, 292, 293, 296, 298,  
299, 302, 303, 304, 306, 311, 314, 317, 322, 324, 325,  
331, 341, 347, 348, 354, 355, 356, 360, 361, 364, 367,  
370, 373, 377, 379, 381, 393

## T

Toilettes publiques, 22, 35, 105, 106, 114, 115, 116, 133,  
213, 214, 293 - voir aussi Sanisette

## V

Valence, 48, 143, 144, 146, 147, 148, 152, 168, 171, 172,  
174, 178, 295, 296, 297, 298, 305, 333, 334, 342