



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique  
جامعة عبد الحميد ابن باديس مستغانم  
Université Abdelhamid Ibn Badis de Mostaganem  
كلية العلوم و التكنولوجيا  
Faculté des Sciences et de la Technologie



Département de Génie Civil & Architecture

N° d'ordre : L/ ..... /GCA/2017

## MEMOIRE DU PROJET DE FIN DE CYCLE MASTER ACADEMIQUE

**Filière : Architecture**

**Spécialité : Habitat et Projets Urbain**

### L'IMPLOSION DE LA MUSIQUE EN ESPACE ARCHITECTURE DANS L'ENVIRONNEMENT DE « ES-SEDDIKIA »

**Présenté par :**

1. Mr. Alaoui Mohamed Cherif Fathallah
2. Mr. Chiali Mohamed Anis
3. Mr. Tahri Hichem

**Dirigé par: Mr. Djeradi Mustapha Ameer**

**Membres du jury :**

- Mr Taleb
- Mme Abbou
- Mme Alloui

# Sommaire

<i>Préface</i> .....	4
<i>Avant-propos</i> .....	5
<i>Introduction</i> .....	8
<i>Question de départ</i> .....	15
<i>Chapitre I : Phase exploratoire</i> .....	17
<b>1. Cas Similaires</b> .....	<b>17</b>
I. Phalanstère de Fourier .....	18
II. Improvisation de Kandinsky.....	19
III. STEVEN HOLL .....	26
IV. Bloch City .....	27
V. La Cité internationale de Lyon .....	29
<b>2. Concepts</b> .....	<b>32</b>
I. L'implosion .....	32
A. La corporéité .....	33
B. Architecture / son .....	46
C. La perception de l'espace et du temps .....	47
D. Implosion des enveloppes dans le spatial et le musical.....	51
II. Le lieu.....	52
A. Synesthésie.....	53
B. Lieu et espace.....	54
a. L'espace urbain public _____	56
<input type="checkbox"/> La scène en plein air _____	57
<input type="checkbox"/> La promenade publique _____	58
C. Le déguerpissement.....	64
III. Identification et identité.....	65
A. Organisation de la société .....	65
B. Quatre dimensions caractérisent la force de l'espace public sur le lien social .....	66
IV. Espace Architecturé.....	69
C. Quartier viable.....	70
a. Guide d'aménagement d'un quartier viable _____	71
b. Rues et Liens _____	71
c. Espaces publiques _____	72
d. Ilots et Lots _____	73
e. Typologies Bâties _____	74
f. Aménagements extérieurs _____	75
D. Ambiance .....	76
a. L'usage des ambiances _____	77
b. Ambiances et ambiance _____	78
<input type="checkbox"/> Les objets : .....	79
<input type="checkbox"/> Les sujets : .....	79
<input type="checkbox"/> Le projet : .....	79
c. Du physique au sensible _____	79
d. Trois dimensions conjointes de la notion d'ambiance _____	80
e. De l'environnement aux ambiances _____	82
<b>3. Présentation de l'espace étudié</b> .....	<b>85</b>
I. Enquête et entretien .....	88
A. Questionnaire .....	88
<i>Chapitre II : Problématique</i> .....	<b>91</b>
I. Failles et lacunes .....	92

II. Questionnements .....	95
III. La quête des solutions .....	96
IV. Limites de la recherche.....	96
V. Les Hypothèses.....	97
VI. Les objectifs .....	98
<b>Chapitre III : Méthodes et méthodologie.....</b>	<b>101</b>
<b>1. Définition de la méthode.....</b>	<b>101</b>
<b>2. Etat de l'art.....</b>	<b>101</b>
I. L'approche sensorielle .....	102
A. La vue.....	104
B. L'ouïe.....	104
C. Les concepts principaux de l'approche sensorielle .....	105
a. LA PERMEABILITE .....	105
b. LA VARIETE.....	106
c. LA LISIBILITÉ .....	106
d. LA POLYVALENCE.....	106
e. LA RICHESSE VISUELLE .....	107
f. LA JUSTESSE VISUELLE .....	107
g. LA PERSONNALISATION.....	107
II. La scénographie urbaine.....	107
A. La dramaturgie .....	108
B. Le rapport (acteur /spectateur) .....	109
C. Le rôle de la scénographie urbaine.....	109
D. Aménagement de la place du théâtre à Rotterdam : le carré Schouwburgplein .....	110
III. L'approche culturaliste .....	112
A. Les principes du <i>culturalisme</i> .....	112
B. La ville comme œuvre d'art .....	113
C. L'âme de la ville .....	113
D. La culture .....	113
E. Camillo Sitte .....	113
a. Concevoir des places pour chaque cité.....	114
b. Conserver les irrégularités, les axes et les voies .....	115
IV. La morphologie urbaine .....	115
A. Formes du tissu urbain .....	116
B. Système parcellaire (relation ilot/parcelle).....	116
C. Système bâti .....	117
D. Typologie du bâti .....	117
<b>Chapitre IV : Réflexion et discussion.....</b>	<b>119</b>
<b>Tableau des figures .....</b>	<b>123</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>125</b>

## **Préface**

La musique en tant qu'art à part entière est à l'origine de l'inspiration dans le sentiment de création. Dans notre cas, nous utilisons la musique en tant que support à une création architecturale embrayé sur le ressentie que produit la musique sur la personne, induisant l'espace architecturé.

Une optique saine, quant à la création d'un quartier, érigeant les bases communautaires et sociétales, dans lesquels une communauté vit en présence de chacun, en collaboration de tous. Un espace avec un habitat intégré, favorisant la cohésion sociale de ses habitant a travers la création d'une mixité urbaine avec une ambiance sociale communautaire.

En l'absence de produit récent sur le travail de l'architecture et la musique, cet ouvrage met en place les prémices d'une méthode réfléchi pour créer un espace, en partant de la musique Raï, dans son contexte qui est l'Oranie. Ainsi, notre travail serait un préambule à une création inspirée de la musique, qui sert d'embrayage pour les créations futures selon le même thème.

Les différents modes de réflexion présent dans ce mémoire reflètent notre recherche d'un mélange de concepts susceptibles de donné naissance à l'implosion de la musique en un espace architecturé, identifiable à travers les attraits de l'ancien conjugués au nouveau.

## Avant-propos

« *L'architecture comme pensée de l'espace, et non  
comme espace proprement dit* »

(Boudon, sur l'espace architectural: essai

Nous sommes tous amenés, à un moment donné de nos investigations dans le domaine de recherche que recouvre la conception architecturale, à nous demander ce que recouvre la notion d'espace architectural « *du latin architectonīcus, se dit de ce qui appartient ou est relatif à l'architecture (l'art et la technique de projeter et de construire des bâtiments). La notion d'espace architectural se réfère à l'endroit dont la production est l'objet de l'architecture* » (Wikipedia). Dans une production idéale d'un espace construit, les états d'une personne doivent être impactés, c'est-à-dire, qu'il faudrait créer un espace tel, que la personne, au moment de pénétrer cet « espèce d'espace », ait ses sens, brouillé, ou ravivé, par une multitude de stimulants. Dans l'ambiance, les stimulants doivent se cantonner dans une gamme précise, on ne peut pas stimuler a des fin, artistiques, ou de perception architecturale donnée, dans la création d'une expérience de ressentie, avec des sons, ou des images, ou même des odeurs, inappropriés. Tout doit être calculé pour créer la meilleure expérience architecturale à la personne pénétrant l'espace architecturé.

La question de l'espace est si large, et sans doute inépuisable dans ce domaine, qu'il est nécessaire de la recentrer pour lui donner sens, pour l'appréhender en quelque sorte selon un point de vue particulier. Celui-ci doit contenir les bases de notre réflexion de création d'un espace architecturé qui soit, à la fois, un lieu d'ambiance, et de ressentie, gardant la mémoire de ce lieu-dit. Ceci à travers plusieurs critères de revalorisation de la mémoire d'une population, qui jusqu'ici, n'a pas connu d'ouverture, de participation avec son entourage. Cela se passe dans la région d'Oran, donc, en utilisant le Raï comme support artistique de la musique, nous créons à partir de la mémoire musicale d'une région. Afin de conjuguer, musique/architecture, et Architecture/son, des supports dans notre travail ont été pris en considération à travers, les enquêtes de terrain d'une part, et les recherches sur le sujet d'autres part.

La convergence du travail de l'architecte et du travail du compositeur se situerait dans la genèse de l'œuvre, au niveau de la « pensée » de ces deux types d'espace. Mais,

si la notion d'espace s'impose en architecture (avec prédominance de la vision dans la conception du projet architectural, prédominance que certains cherchent à dépasser), elle semble poser problème en musique (avec prédominance du sonore dans la composition musicale).

Ainsi, l'ouvrage collectif réalisé à l'issue de ce colloque, fut structuré selon huit grandes directions, parmi lesquelles la « phénoménologie de l'espace », la « spatialisation du son », la « spatialisation de la musique », « espace et métaphore », « espace et intériorité », etc., mettant de fait en évidence la complexité du problème. Mais, les auteurs soulignaient un manque (un manque, et non pas un oubli) visant la prise en compte de l'architecture. La préface de l'ouvrage faisait le constat d'une absence de travaux ou de recherches concernant les relations entre musique et architecture (Architecture est art, non une science). C'est dans cette perspective que le présent mémoire fût élaboré, dans une optique d'identification de l'architecture en tant qu'art ou science, ou même les deux.

Markus Bandur<sup>1</sup> explique que l'architecture et la musique étaient précédemment en tête de tous les arts, mais que l'architecture a perdu de son importance au fil des années, tandis que la musique a conservé sa position. Ceci dû au fait que la musique en tant qu'art à part entière sans aucun doute, garde une place privilégiée avec les arts, et l'expression de l'individu à travers la musique est un moyen fiable pour l'identification de la graine artistique. Tandis que l'architecture vacillait entre Art et Science, ce qui lui aura valu d'être « dilué » dans un sens. La classification de l'architecture est devenue une question d'appréciation de l'esthétique produite d'une côté, et de l'autre un jugement sur le niveau de technicité usité pour la production architecturale.

---

<sup>1</sup> Markus Bandur: Aesthetics of total Serialism, traitant de la recherche contemporaine de la musique à l'architecture, (révolution de la technologie de l'information en architecture) (Bandur M. , 2001). Ecrivain et musicologue allemand.



*Figure 1 : Formes d'art abstrait basées sur l'architecture et la musique.*

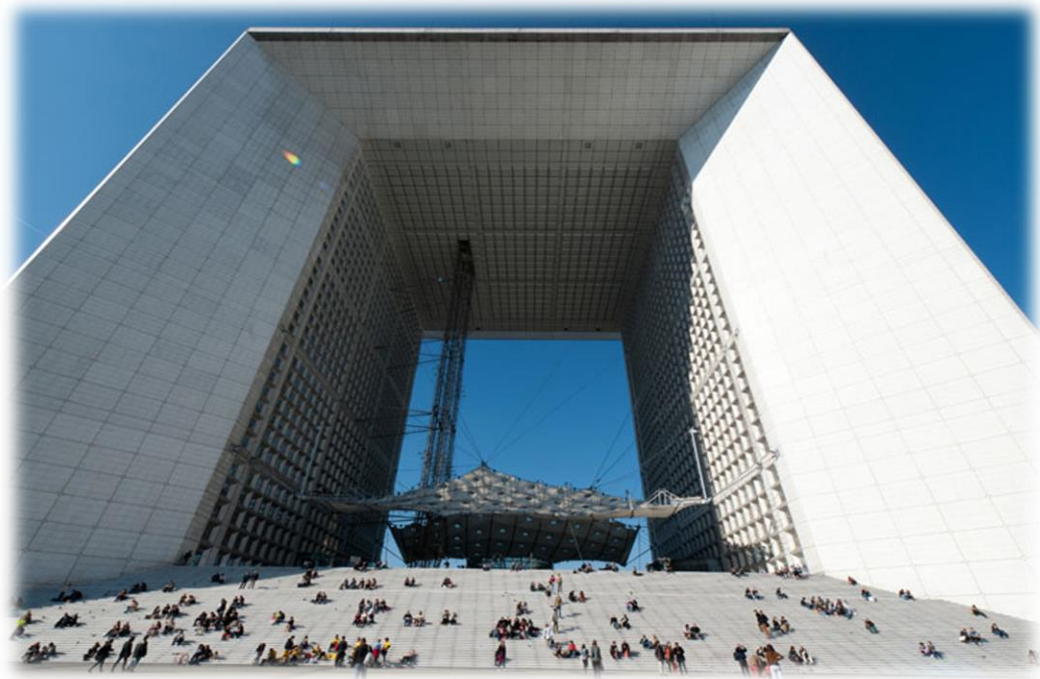
Architecture et musique ont en commun l'art des proportions, principal élément susceptible d'engendrer « la beauté ». Mais dans l'Antiquité comme au Moyen-âge, l'architecture n'appartenait pas aux arts libres comme la musique. En fait, elle était considérée comme un savoir-faire de maçon. L'architecture n'avait donc rien avoir avec un art ou une science, ce n'est qu'après qu'un débat sur la technicité offerte par l'architecture a entre ouvert une porte vers une architecture en tant de science, technique, et rien d'autre. Mais alors qu'elle rôle le ressentie jouerait dans la création architecturale ? Comment peut-on dire que l'architecture est une science d'un côté, et de l'autre juger son produit sur des valeurs et des bases esthétiques ?

## Introduction

Tout d'abord, nous tentons de rappeler l'idée selon laquelle « *la musique est : temps et espace, comme l'architecture. La musique et l'architecture dépendent de la mesure* » (Corbusier).

La destinée de réalisation d'un projet architectural accentue le besoin de l'architecte à s'appuyer sur le réel pour produire son projet, dans un espace et un cadre existant. C'est cette visée particulière du réel que nous appelons « embrayage », dénotant ainsi, dans la conception architecturale, la prégnance de l'espace réel. Celle-ci conduit à la prise de conscience de la spécificité de l'espace architectural. « *L'architecte, pour pouvoir penser son projet et l'insérer dans le réel, doit forcément lui donner une taille. Un objet architectural est une réalité dont la taille est nécessairement prise en considération* » (Boudon, sur l'espace architectural: essai d'épistémologie de l'architecture, 2003).

Le travail de l'architecte implique d'être accompagné de l'idée de grandeur, Dans une idée de conceptualisation du travail de l'architecte, la grandeur est pensée en même temps que la configuration dans le projet. L'architecture n'est plus une question de mesure, mais un jeu dans la grandeur. Passant, donc, par différentes étapes de réalisation, un projet est défini par la grandeur que lui donne l'architecte concepteur, du minimalisme au monumental comme le cube de Le Corbusier qui était dans une pensée de grandeur symbolisant un habitat minimum, tandis que les 100m de l'Arche de Spreckelsen lui confèrent une valeur monumentale.



*Figure 2 L'Arche de défense (Spreckelsen, 1985-1989)*

Le croisement entre deux arts est un phénomène où chaque discipline tire profit de l'autre. La musique, souvent associée à la peinture, possède également des liens étroits, concrets et tangibles avec l'architecture.

La principale divergence entre la musique et l'architecture se trouve certainement dans le sens primaire auquel elles réfèrent, l'ouïe dans le premier cas, la vision dans le deuxième. C'est dans l'imaginaire et dans les émotions qu'elles soulèvent qu'il y a convergence. La musique, comme l'architecture, touche de façon différente, influencée par plusieurs facteurs (personnels, culturels, sociaux, etc.) de chaque individu.

Le présent mémoire s'intéressera principalement au dialogue existant entre ces deux formes d'art. On parle ici d'un dialogue comme forme de communication à double sens, visant à créer un accord. La musique est, depuis toujours, une forme d'expression qui, de par sa diversité de style et de genre, rejoint pratiquement tous les types d'individus. L'architecture, tout aussi diversifiée, est propre à la culture locale et s'adapte à plusieurs facteurs matériels et immatériels, dans leurs dimensions physique pour le matériel et la dimension anthropologique de l'homme pour ce qui est des croyances entourant le ressenti, et l'outre monde définissant l'immatériel.

La démarche présentée explore le potentiel créatif que peut avoir la musique. Plus précisément, à quel niveau la musique peut influencer l'architecture, et ce, dès l'étape de conception. Par quels moyens ses qualités, ses concepts, son vocabulaire peuvent-ils introduire des bases, des guides pour appuyer des gestes architecturaux et répondre à la question : comment la musique peut-elle devenir un outil de conception architectural ?

Les sons animent et fournissent des informations supplémentaires au simple champ visuel, à l'architecture. Sans eux, les espaces semblent vides, sans vie. Ils enrichissent et complètent l'expérience spatiale. La musique, les sons et les bruits ont la capacité de modifier la perception de l'espace et du temps. Prenons l'exemple d'un trajet qui va du point A au point B. Parcouru sans musique, sans son, il semble plus long. Seul le sens de la vue fonctionne, mettant ainsi l'emphase sur la longueur et la direction. Ce même parcours, avec de la musique, paraîtra beaucoup plus rapide.

Le Raï est un des principaux genres musical d'Algérie, vous pouvez l'entendre quasiment partout. Cette musique est surtout écoutée par une bonne partie de la jeunesse oranaise et algérienne. C'est cette musique qui s'est propagé tel un « virus » dans le monde. Un « virus » musical bien sûr...

Que signifie le Raï ? Le Raï signifie l'opinion, le destin, l'expérience, la vision des choses. Dès ses débuts les chanteurs de Raï exprimaient leur avis sur les problèmes des Algériens. Dans les années 30 des chanteurs Oranais comme Ben Yamina ou Doubahi utilisent le Raï pour exprimer leurs points de vue sur la politique (contre l'occupation française), mais aussi contre tous les interdits de la société Algérienne (sexe, alcool, ...).

Les lieux où l'on peut écouter du Raï à cette époque sont souvent des bars, et cela contribue à faire des interprètes de cette musique de véritable paria en dehors de la bonne société. Leur statut est pourtant complexe, on leur attribue le titre de cheikh ou cheikha (Maître, Maîtresse, au sens de celui qui maîtrise son art).

Les instruments traditionnels du Raï (flûte, derbouka et bendir) s'accommodent de nouveaux instruments (violon, accordéon, luth et guitare acoustique) avec notamment la guitare électrique et sa pédale ou de la trompette et du saxophone qui donne un son original à cette musique. Le Raï aujourd'hui continue à expérimenter des nouvelles associations avec d'autres styles, d'autres musiques, particulièrement en

direction du Hip Hop et des mouvements Rap, retrouvant ainsi son esprit originel de contestation sociale.

La musique est le reflet d'une époque, d'une société. Comme une pièce de théâtre condensée, elle raconte une histoire. Comment les individus vivent leur société, gèrent leurs rapports humains ou imaginent leur avenir. L'ensemble de ces problématiques exprimées en musique se matérialisent dans l'espace : la ville comme pour bien des thématiques aussi liées, nous ne saurons réellement "qui de nous deux, inspire l'autre". L'architecture inspire-t-elle l'émergence de certaines formes musicales ou est-ce l'apparition de styles musicaux qui localement influe sur le paysage et la structure urbaine ?

La musique et l'architecture ont beaucoup de choses en commun comme le rythme, la texture, l'harmonie, la proportion et la dynamique. Le rythme et l'architecture sont semblables à bien des égards. Le rythme a beaucoup à voir avec le motif. Les motifs peuvent être trouvés à la fois dans la musique, à travers le rythme et la répétition, mais peuvent également être trouvés dans des formes ou des éléments structurels dans l'architecture. La texture est aussi un concept clé de l'architecture et de la musique. Dans la musique elle a à voir avec la stratification de différents sons et rythmes par différents instruments. Les matériaux dans l'architecture peuvent également afficher la texture. La combinaison de différents matériaux peut montrer une grande variété de textures différentes et comment ils peuvent interagir les uns avec les autres.

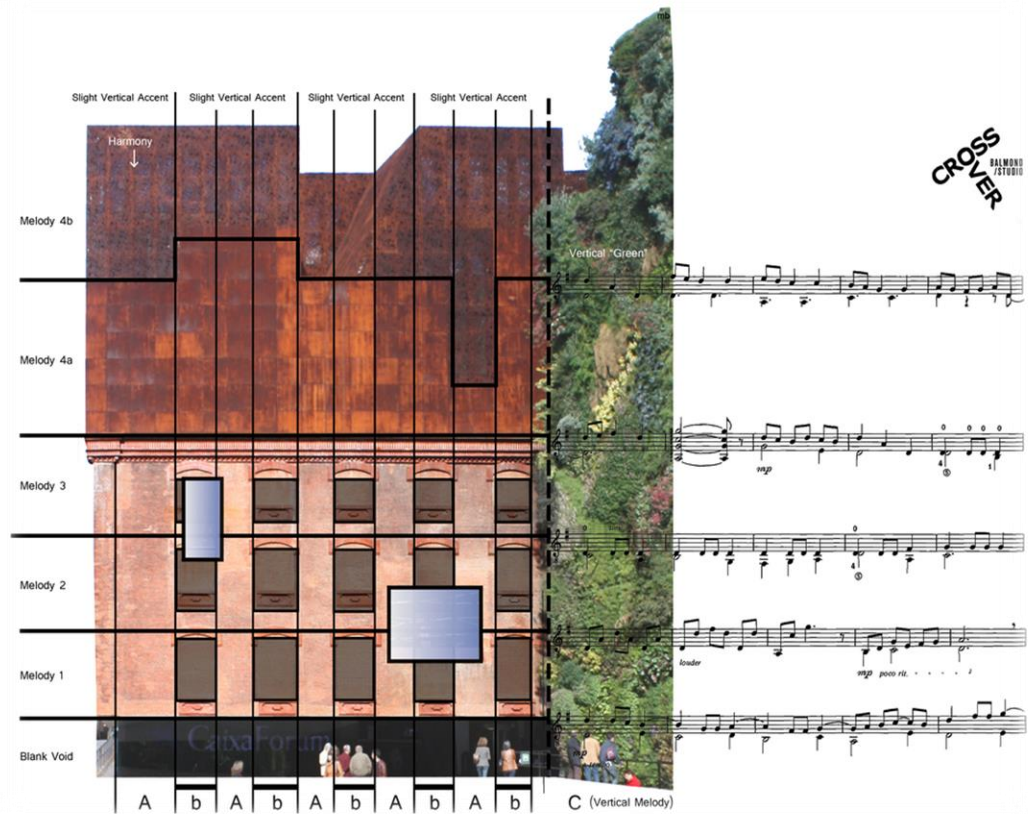


Figure 3 : La façon dont l'architecture et la musique sont intimement liées. Source-CrossOver.

L'architecture et la musique ont aussi une harmonie en commun. L'harmonie peut être de l'équilibre dans une œuvre musicale ou peut aussi être par l'équilibre d'une partie à l'ensemble. L'architecture arrive à montrer l'harmonie grâce à l'utilisation réussie de différents matériaux ou des dessins dans un espace pour devenir un espace unifié.

La proportion se rapporte à l'harmonie de plusieurs façons. Les bonnes proportions dans la musique dans les intervalles et les notes peuvent aider à créer une harmonie à travers le travail. Ces dernières avec des matériaux dans l'architecture créent également un équilibre. L'équilibre correct peut harmoniser un cadre architectural, ce même cadre créé à travers une association des sens dans l'implosion d'une architecture à travers une musique populaire comme le Raï, cette implosion induit une production architecturale culturaliste, donnant ainsi une référence par rapport à l'Oranie, berceau du Raï.

L'architecture et la musique partagent également la dynamique. Cette dynamique traite de la qualité. La musique et l'architecture ont besoin de certaines qualités et normes pour rendre les œuvres valables et significatives, la qualité d'une œuvre

architecturale dépend du ressenti qu'elle procure à la personne qui regarde, tout comme la musique le produit à la personne qui écoute, la composition des deux permet de voir la musique, tout en offrant une sensation que l'ouïe procure à travers la vision.

La musique et l'architecture peuvent être mises en parallèle de bien d'autres façons. Le rythme, la texture<sup>2</sup>, l'harmonie, la proportion et la dynamique sont tous liés aux arts d'une manière ou d'une autre ; que ce soit à travers des bâtiments, ou des chansons. De toute façon, les qualités générales partagées entre la musique et l'architecture peuvent aider à s'inspirer les uns les autres. Plus il y a de qualités en commun, plus la musique et l'architecture peuvent influencer les émotions et les significations globales des œuvres.



Figure 4 : Illustration transformant la musique en architecture.

Les hypothèses autour de notre sujet se cantonnent sur plusieurs points définies par la production architecturale inspirée de la musique Raï. Ayant besoin d'outils qui doivent être identifiés à un produit architectural respectant son origine pour la création d'une ambiance ; et dans le respect d'un environnement communautaire. L'introduction

---

<sup>2</sup> Texture : Comme dans la sensation d'une corde de guitare ou une note de piano.

d'une scénographie<sup>3</sup> comme élément principal dans cette production architecturale, l'inspiration renvoi à une identification de l'espace architectural tout en accentuant l'effet induit par celle-ci. Celle-ci commence par son implosion en une enveloppe, elle comporte un espace architectural permettant l'identification du produit architectural. L'environnement protéiforme de l'espace architectural commence par la communication de nos sens avec l'enveloppe architecturale produite dans le processus de création inspirée par le Raï.

Les objectifs de notre mémoire appuient les hypothèses et mettent en place le plan méthodologique pour la création d'une réflexion susceptible d'aboutir à une modélisation architecturale basée sur l'Oranie, avec le Raï comme support. Tandis que pour la composition d'une enveloppe architecturale, le côté artistique de l'implosion de cette musique dans son contexte physique est à prendre en compte pour garder des formes rappelant la fuite du peuple de leur quotidien. Appuyer la dimension sentimentale de la personne dans la création de l'ambiance communautaire qui, à travers la lumière s'infiltré dans l'espace architectural, reste une priorité.

L'implantation d'un nouveau principe architectural est, donc, notre but ultime. Et créer une base de référence dans la production d'un espace architectural qualitatif et identifiable grâce aux perspectives de respect communautaire, et de culture, permet d'arriver à un produit architectural nouveau, qui sera accepté par la population déjà existante.

Le mémoire est divisé en 3 grands chapitres :

1. La phase exploratoire
2. La problématique
3. Méthode et méthodologie

Chaque chapitre est divisé en sections parlant des thèmes principaux du chapitre, eux-mêmes contenant, les titres principaux et secondaires.

---

<sup>3</sup> La scénographie : désigne aujourd'hui l'étude de l'art de la scène par des moyens techniques de mouvements ordonnés et scéniques. Wikipédia.

## Question de départ

Que vous soyez en Afrique, en Europe ou en Amérique, en ville ou à la campagne, vous verrez des bâtiments autour de vous. Ces maisons, immeubles, monument sont souvent édifiés par des architectes...mais qu'est-ce que l'architecture ?

« Architecture » est un terme omniprésent dans nos vies. Musiciens, ingénieurs ou encore écrivains, tous rencontrent ce terme dans leur quotidien. Un bâtiment est bien différent d'une symphonie, mais les deux possèdent une architecture. Ainsi, avant d'aller plus loin dans cette rubrique, il est essentiel d'être conscient que l'architecture ne concerne pas seulement les bâtiments ; il s'agit d'un art, d'un moyen d'expression qu'utilisent souvent les artistes pour transmettre des idées, impacter des admirateurs, ou tout simplement faire du beau.

Mais une des autres fonctions d'un bâtiment est, peut être malgré lui de raconter une histoire. Les différents styles, types de bâtiments ou même des détails retranscrivent l'histoire d'une ville. Ainsi, les édifices du boulevard Mohammed V construits autour des années 1930, du fait de leur forme géométrique, de leur « pureté » et de leurs ornements (correspondant au mouvement français : Art déco) témoignent de la colonisation française au Maroc. Il faut donc conserver le magnifique patrimoine architectural de nos villes afin de préserver notre histoire et d'affirmer notre identité.

L'architecture est un art tellement complexe qu'il n'y a pas une unique définition pour le caractériser. Pour plusieurs, c'est « l'art de construire les bâtiments » (Larousse-5078). Selon Vitruve, un architecte romain du I<sup>e</sup> siècle, l'architecture se définit autour de trois principes : la solidité, l'utilité et la beauté. En effet, une construction se doit d'être stable, nécessaire et agréable à voir. Alors l'architecture art ou technique ? Les deux.

Il est difficile de définir l'architecture ou de l'isoler dans le cadre limité d'une science précise. Et même si l'on considère que c'est « le premier des arts », on ne peut l'y reléguer exclusivement, vu qu'elle va puiser ses paradigmes aux confins des autres arts, sciences, métiers ou techniques. Déjà, Vitruve, en 90 av. J. C., le précise par ces termes : *«L'architecture est une science qui embrasse une grande variété d'études et de connaissances ; elle connaît et juge de toutes les productions des autres arts. Elle est le fruit de la pratique et de la théorie »*

En effet, la pratique et la théorie restent un tout indissociable qui fait de l'architecture un art particulier mais aussi une science plurivalente. Tout comme la communication, c'est une science transversale qui évolue selon des variables faisant appel entre autres à l'esthétique, la sociologie, la politologie, la technologie, l'histoire, les cultures, l'économie, le tourisme, et aujourd'hui la globalisation. Elle s'adresse aux quatre sens de l'homme et s'impose à lui par sa monumentalité, voire même son gigantisme que Rem Koolhaas appelle « *bigness* ». Elle configure tout simplement l'environnement de l'homme, constitue le « *décor* » dans lequel il évolue et où il devient acteur, à la fois écrasante et magique, et comme le dit Aldo Rossi : « *À peine ressentie l'impression de grandeur, on se rend compte de l'illusion des proportions [...] La magie du théâtre, peut-être est-ce aussi ce mélange d'illusion et de réalité.* »

L'**implosion** de la musique en **espace architecturé** peut-il être un moyen  
d'**identification** d'un **lieu** ?

# Chapitre I : Phase exploratoire

Ce chapitre introduit un prolégomènes sur le cas d'étude, et les différents moyens et liaisons que nous avons trouvés entre les deux.

Cette phase consiste en le travail de recherche et d'exploration effectué selon un souci de réponse à la question de départ. Il est vu sous plusieurs angles, celui de l'architecture et le son en tant que matière de travail, puis on passe à la perception en tant que forme de traitement de l'espace. S'en suis donc une sorte de conclusion sur la manière d'aborder l'espace et de passer de l'architecture théorique, le mélange de l'architecture et le son en quelque chose de palpable comme une enveloppe architecturale, créant ainsi un espace architecturé. Il est impératif, donc, de définir se concept (voir page 69).

## 1. Cas Similaires

Les exemples traitent de la réaction à l'application de la théorie sur une architecture inspiré de la musique, qu'elle soit inspiré d'un côté philosophique ou matériel, l'architecture trouvera une solution pour ressortir dans une enveloppe architecturale. Cette enveloppe montre les résultats d'une réflexion sur une architecture implosée à travers les idéologies créer par la musique sur une architecture dont les aspects analogiques d'harmonie, et philosophique de communautarisme.

L'exemple du phalanstère de Fourier, est un préambule au traitement de l'aspect de la communauté grâce à l'inspiration de l'architecture, avec une inspiration analogique d'une part, pour les bâtiments, et une traduction philosophique du « vivre ensemble » d'autre part, une sorte d'acceptation de l'autre.

L'improvisation de Kandinsky quant à elle, nous ramène vers une dimension nouvelle de l'architecture et du « vivre l'espace » avec l'introduction des lieux de hasard, une façon, donc, détournée ; de parler de la place, et de l'importance de l'identité d'un espace, pour le rendre vivant, et tout ceci toujours dans une dimension inspiré de la musique.

L'exemple de Steven Holl, traduit l'inspiration dans la création architecturale, créer l'espace, l'implosion de l'inspiration musicale, l'architecture prend forme grâce au vacillement de notre cœur à l'écoute d'une musique. C'est ce côté que cet exemple traduit avec élégance, une concrétisation de la pensée musicale et du ressenti, implosée

en volumes mis en relation entre eux, avec une façade rythmée comme la musique dont l'auteur s'est inspiré.

Bloch City, quant à lui, c'est la traduction littérale de la musique, telle qu'elle est écrite sur un papier. La transformation de l'écrit de la musique, qui est en quelque sortes, la concrétisation de la musique en quelque chose de physique, en quelque chose de modelable, de palpable, même si, n'étant que théorique, cet exemple offre son empreinte, dans la création d'un volume entre imaginaire et inspiration abstraite.

La cité internationale de Lyon, c'est un exemple réalisé, celui qui se rapproche le plus de notre idéologie, de notre vision des choses pour la transformation de la zone d'étude. Cette transformation se caractérise par l'introduction des principes de densité, et de mixité urbaine, avec d'autres inspirations de la sociologie.

C'est en combinant ces 5 exemples, que nous espérons créer le projet idéal pour la zone étudié, à travers le mariage de la musique, de l'architecture, et du jeu d'ambiance dans le spatiale et le ressentie des espaces.

## **I. Phalanstère de Fourier**

Nous retrouvons, à une période antérieure, les mêmes volontés d'abolir les distances entre les sens, les arts, qu'ils concernent, à priori, l'espace ou le temps. Dans les années 1840, Charles Fourier nous parle d'harmonie et d'analogie universelle, de cette correspondance entre les arts. Fourier sera très inspiré par l'opéra, et y verra un sentier d'unité car c'est « *l'assemblage de tous les accords matériels mesurés* » (Fourier, 1840). De même, il voit dans l'opéra, une « *pensée de la configuration du sensible qui instaure une communauté* » (Fourier, 1840): l'individualisme n'est qu'un leurre, tout comme il faut en finir avec l'autonomie des différents arts. Cette pensée est également présente chez Wagner, qui voit dans l'opéra la possibilité d'échapper au règne de « l'égoïsme ». Ainsi le langage musical et visuel de l'opéra semble définir une synesthésie qui plonge la communauté –c'est à dire le public– dans une attitude ritualisante. Et dans le cas de Fourier, c'est le peuple lui-même qui est appelé à devenir partie de l'opéra, contribuant ainsi à devenir lui-même œuvre d'art, une œuvre d'art totale. Charles Fourier conçoit ainsi un projet d'architecture communautaire, autogéré : le phalanstère.

Ici, c'est avant tout le rapport analogique entre architecture et musique d'opéra qui est déployé : on parle de corps social, un corps social qui se prend à bras le corps, et

pour continuer sur le jeu de l'analogie, qui se situe dans l'axe d'une pensée de la synesthésie. Ces concordances figurent un rapport au corps différent. Un corps social qui réagit, agit, interagit. Ainsi de nouvelles expériences spatiales et sonores vont mettre en éveil une nouvelle approche de la perception. Artistes, architectes, vont s'intéresser aux situations de jeu et d'écoute de la musique, vont tenter de comprendre les interactions entre espace physique et sonore par le biais de la science, de la philosophie. Ils vont s'intéresser à la propagation du son, à son timbre, sa matière. Le temps est à la totalité, à la réunification des sens. Ces préoccupations trouveront un fort engouement dans la représentation picturale.



*Figure 5 : Phalanstère de Fourier. Charles Fourier. [1832]*

Le mot à retenir ici est « Communauté », cet aspect dans une architecture, à son époque, révolutionnaire, est très souvent négligé, on voit des populations déportés de leurs quartiers natifs. Un déguerpissement d'une mémoire sociale et communautaire voit le jour.

En tant que notion de base dans la création pour la société actuelle, la pensée communautaire ne peut être que bénéfique pour l'architecture à grande échelle et l'urbanisme de nos jours. Un point en plus pour garder la mémoire d'un lieu, car seule la population native d'un lieu peut lui donner l'identité qui lui revient, et sans identité tous les espaces architecturaux se ressembleraient, et nous perdrons cette référence pour l'identification des espaces.

## **II.Improvisation de Kandinsky**

Kandinsky, Delaunay, Picabia, feront vibrer leur toile, exploreront de nouvelles voies esthétiques. L'espace du tableau implosera, jouant sur la fragmentation et les cubistes tenteront de rendre compte du processus de perception, d'en extraire un signe d'unité spatiale et temporelle. Ainsi, volonté est donnée de voir un tableau comme un

espace sonore ou encore comme une partition. La toile vibre, chante, rugit, et se veut in fine comme un objet interactif. Un objet interactif et empathique, qui évoque le pouvoir du musical. Un musical qui a cette faculté de plonger l'auditeur dans un espace illimité, mais dont le corps est en totale passivité, prostré sur un siège, dans une salle, face et dans un lieu de représentation.



Figure 6: Salle de concert. Source- canalblog.com

La salle de concert constituait l'espace privilégié de l'expérience de l'espace et du temps. Or, cette immersion sera fortement critiquée par Luigi Russolo en 1913, qui y dénonce un environnement hermétique, absurde et coupé du monde, où les auditeurs sont plongés dans une « *pâmoison stupide et religieuse* » (Russolo, 1913). Luigi Russolo prône au contraire le bruit, l'éveil, la dynamique, le mouvement ; car la ville moderne est plongée dans le bruit et les machines, les productions de masse produisant de nouveaux sons qu'il faut écouter, comprendre, imiter, recomposer. A travers un ressenti profond de ces sons, arrive une composition musicale qui englobe la perception d'une sonorité nouvelle, celle-ci accentué par le référent d'un environnement brutal.

Avec Luigi Russolo<sup>4</sup>, c'est l'annonce de l'implosion de la salle de concert conventionnelle et de la mise en scène de la perception qui prédominait depuis plus de

---

<sup>4</sup>Luigi Russolo est un peintre et compositeur italien, né le 30 avril 1885 à Portogruaro et mort le 4 février 1947 à Cerro di Laveno. Il est considéré comme le père de la musique bruitiste. Wikipédia.

trois siècles ; et en même temps une pré-configuration des liens sons-bruits-musique-environnement.

*« Aujourd'hui l'art musical, recherche des amalgames<sup>5</sup> de son les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents. Nous nous approchons du son-bruit. Cette évolution de la musique est parallèle à la multiplication grandissante des machines qui participent au travail humain. Dans l'atmosphère retentissante des grandes villes aussi bien que dans les campagnes autrefois silencieuses, la machine crée aujourd'hui un si grand nombre de bruits variés que le son pur, par sa petitesse et sa monotonie ne suscite plus aucune émotion. [...] Ces franches déclarations feront bondir les maniaques de musique, ce qui réveillera un peu l'atmosphère somnolente des salles de concert [...] Mais sortons vite, sortons ! » (Russolo, 1913)*

Ce « sortons », est d'une forte connotation. Tout d'abord, il signifie que le bruit n'est pas, que le bruit est un son complexe, et donc qu'il revêt autant d'attrait pour l'avènement de nouvelles formes de composition ; le raisonnement logique serait de se dire, qu'alors, la musique est partout. Cette volonté de sortir du lieu de représentation conventionnel de la musique a constitué une évolution de la pensée musicale et de la perception bruit / son. Le bruit revêt une dimension nouvelle d'objet sonore, un objet utilisé dans des compositions musicales. Mais au-delà de ces nouvelles pratiques, il est également posé la question du rapport à l'environnement. Un environnement qui va devenir, au fur et à mesure du temps, un véritable sujet central. Enfin, le musical, le sonore, va s'inviter dans une nouvelle perception de l'espace, un espace protéiforme : construit ou naturel, social, politique.

En sortant de la salle de concert, le musical va se confronter à de nouvelles problématiques. Comment y disposer les musiciens, quelles postures adopter, quels matériaux sonores mettre en avant. C'est la confrontation des modes de composition conventionnels à des lieux et des espaces non prédestinés au musical. On voit ici que les cheminements empruntés sont divers. Nous pourrions, au risque de tomber dans un catalogage restrictif, répertorier ces ramifications selon les points suivants :

- La musique continue à se jouer dans les salles de concert. Le langage musical évoluant, il faut adapter, construire des salles de concert tout en permettant une

---

<sup>5</sup> Amalgames : Mélange d'éléments hétérogènes. Larousse.fr-2660.

enveloppe adaptée à ce nouveau langage. Ici, l'intervention de l'acoustique architecturale est primordiale.

- Le concert sort de la salle conventionnelle : il retourne dans la rue, dans des structures et des espaces non prédestinés à recevoir de tels événements : on appellera ces espaces des lieux de hasard, c'est-à-dire des lieux où la rencontre est totale – et parfois inattendue – tant du point de vue de l'artiste que du spectateur.

A l'instar des Gabrieli<sup>6</sup>, spatialisant les chœurs de l'orchestre de l'église de Saint Marc de Venise en 1597, les musiciens vont à nouveau, et dans une nouvelle approche s'intéresser à la correspondance de leurs arts aux spécificités des espaces. Ici encore, on constate deux ramifications<sup>7</sup> :

- Le musicien va intervenir en « lieu de hasard », le lieu constituant ainsi une enveloppe scénique, qui fera l'objet d'attentions visuelles-acoustiques particulières (ex : Stockhausen (Jeita), Xénakis)

---

<sup>6</sup>Giovanni Gabrieli, né en 1557 à Venise, mort le 12 août 1612 en cette ville, est un compositeur et organiste italien de la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle faisant partie de l'école vénitienne. Wikipédia

<sup>7</sup>Fait ou manière de se ramifier, de se diviser en éléments secondaires, surtout en parlant des végétaux ; chacune des divisions d'un végétal qui se ramifie. Larousse.fr-65639



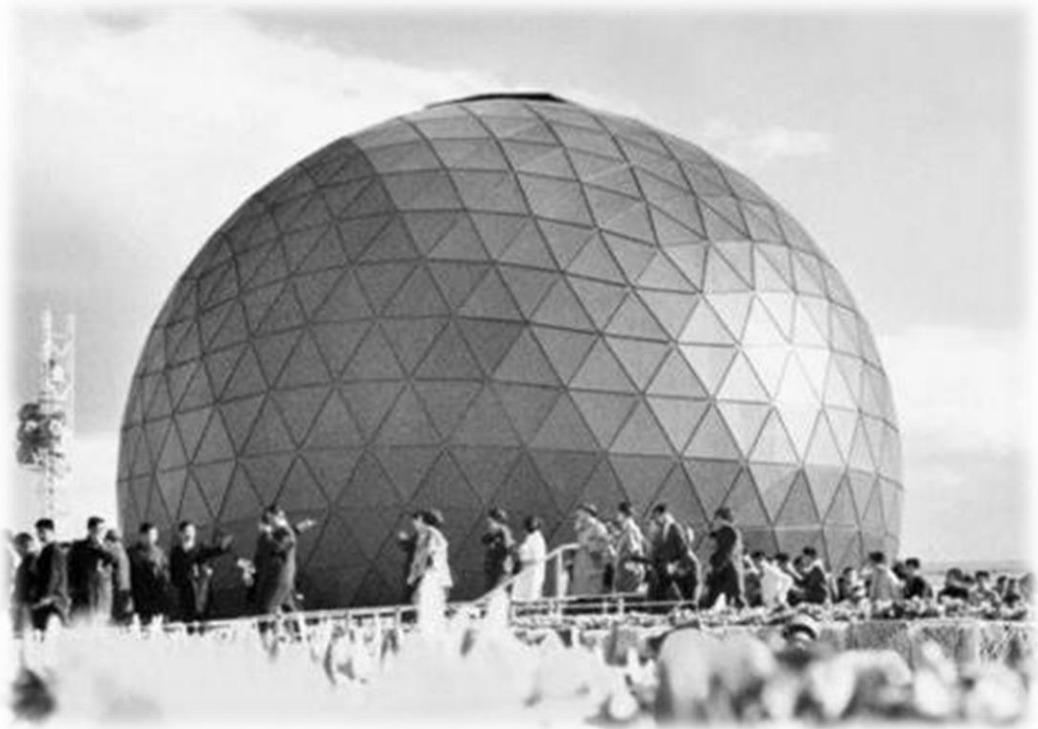
*Figure 7 IannisXénakis. Compositeur.*



*Figure 8 : Grotte de jeita.Liban*

En parallèle, ou plutôt conjointement, l'architecte va s'intéresser au musical et au sonore pour assoir des principes d'enveloppes et de parcours architecturaux. Plusieurs types d'approches sont observables. Ces relations sont basées sur :

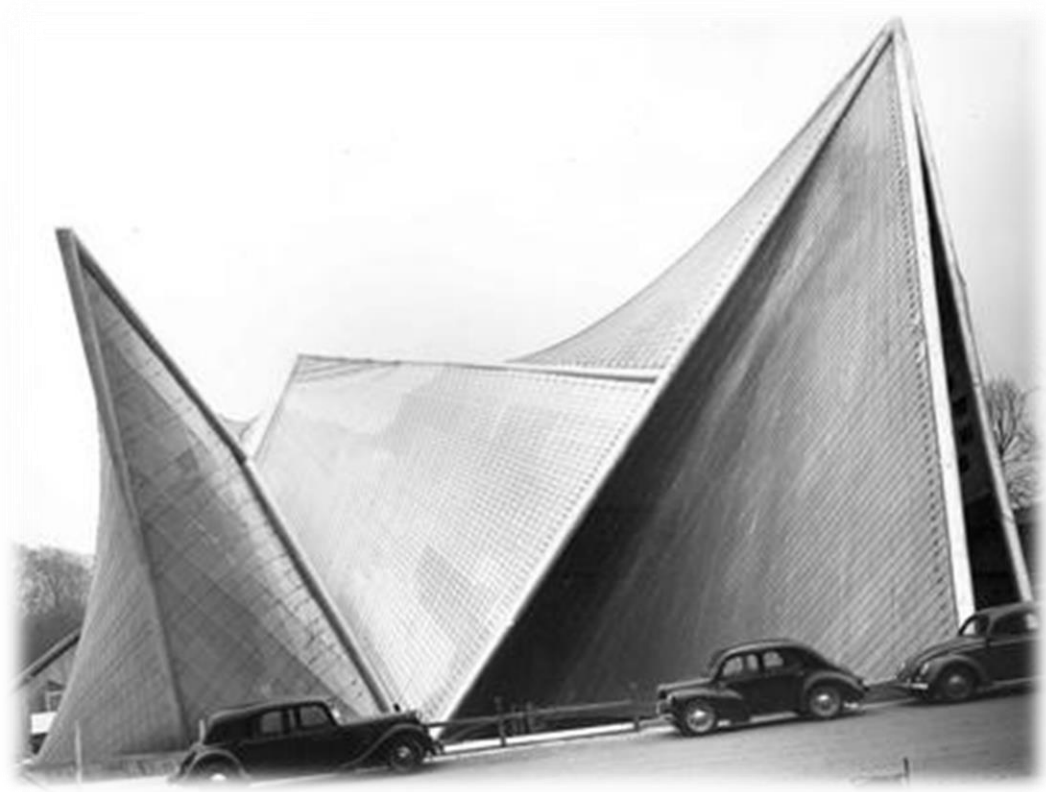
- Des analogies directes, l'architecture s'inspirant de la composition musicale, (pour exemple l'architecture de Libeskind<sup>8</sup>, musicien et architecte, qui travaille sur le graphique dans l'architecture, et au phénomène de composition 2D / 3D > Les analogies sont ainsi perceptibles par des jeux de matière, d'échelle, de lumière).
- L'architecture corrèle les méthodes de composition



*Figure 9* Karlheinz Stockhausen «Spherical Concert Hall».

---

<sup>8</sup>Daniel Libeskind, né le 11 mai 1946 à Łódź, en Pologne, est un architecte américain. Wikipédia

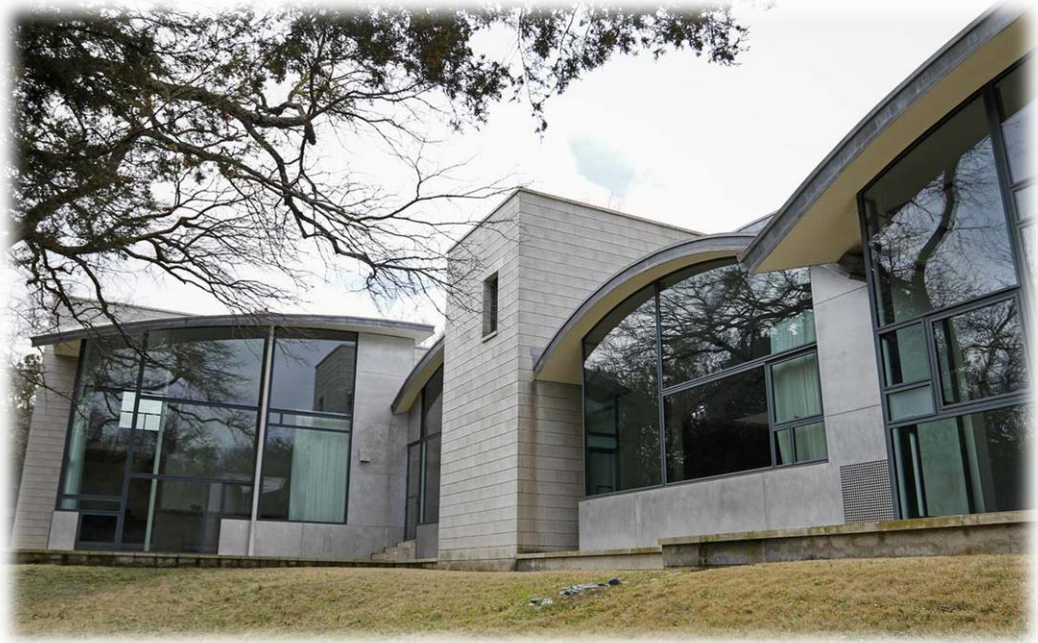


*Figure 10 Partition Metastasis / Pavillon Philips – Xénakis.(1958)*

Lieux de hasard, cette expression pour appeler un lieu défini par la musique qui est jouée au moment où elle l'est. La mémoire d'un lieu, on l'a vu avec cet exemple, peut être vue de plusieurs angles différents, dont celui d'une musique, ou plus généralement, d'un acte. Acte qui, appliqué dans un endroit, donne cette identité au lieu, un lieu de hasard devient donc, un lieu d'expression musicale, il recouvre une identité temporaire érigée par la musique qui est jouée. Tout comme en architecture, un lieu est défini par le projet qui y est construit, à travers les principes de bases de ce projet, l'identité du lieu est défini avec le projet.

Partant d'un simple lieu de hasard, à l'appellation de terrain d'intervention, ou terrain d'étude, puis terrain de projet, puis « projet », et le résultat est là. Après un long processus de réalisation, l'identité de ce lieu se crée en même temps que le projet fait par l'architecte. Démarrant ainsi d'un lieu de hasard, et conjugué avec des principes, créant le « Lieu ».

### III. STEVEN HOLL



*Figure 11 Stretto House (1990)*

Steven Holl<sup>9</sup> analyse la structure de la musique de Béla Bartok et l'associe de manière littérale à une écriture architecturale. Ainsi il essaie de faire dialoguer son œuvre avec celle de Bartok. Structure musicale et structure architecturale se regroupent pour harmoniser des formes entre elles. Le passage de la musique à la réalité se fait au travers d'un calcul ; ce qui articulerait sa pensée poétique et la mise en œuvre du projet. Cette équation subjective vient structurer son raisonnement de cette façon. En réalisant une translation directe partition/projet architectural



*Figure 12 Façade, Stretto House (1990)*

Quand l'architecture prend forme sur la musique, c'est ce qu'on appelle, « implosion des enveloppes ». Cette implosion du son en forme architecturale reproduit

---

<sup>9</sup>Steven Holl est un architecte américain. Il est connu notamment pour le musée d'Art contemporain de Kiasma à Helsinki et le controversé bâtiment Simmons Hall au MIT à Cambridge dans l'État du Massachusetts. Wikipédia

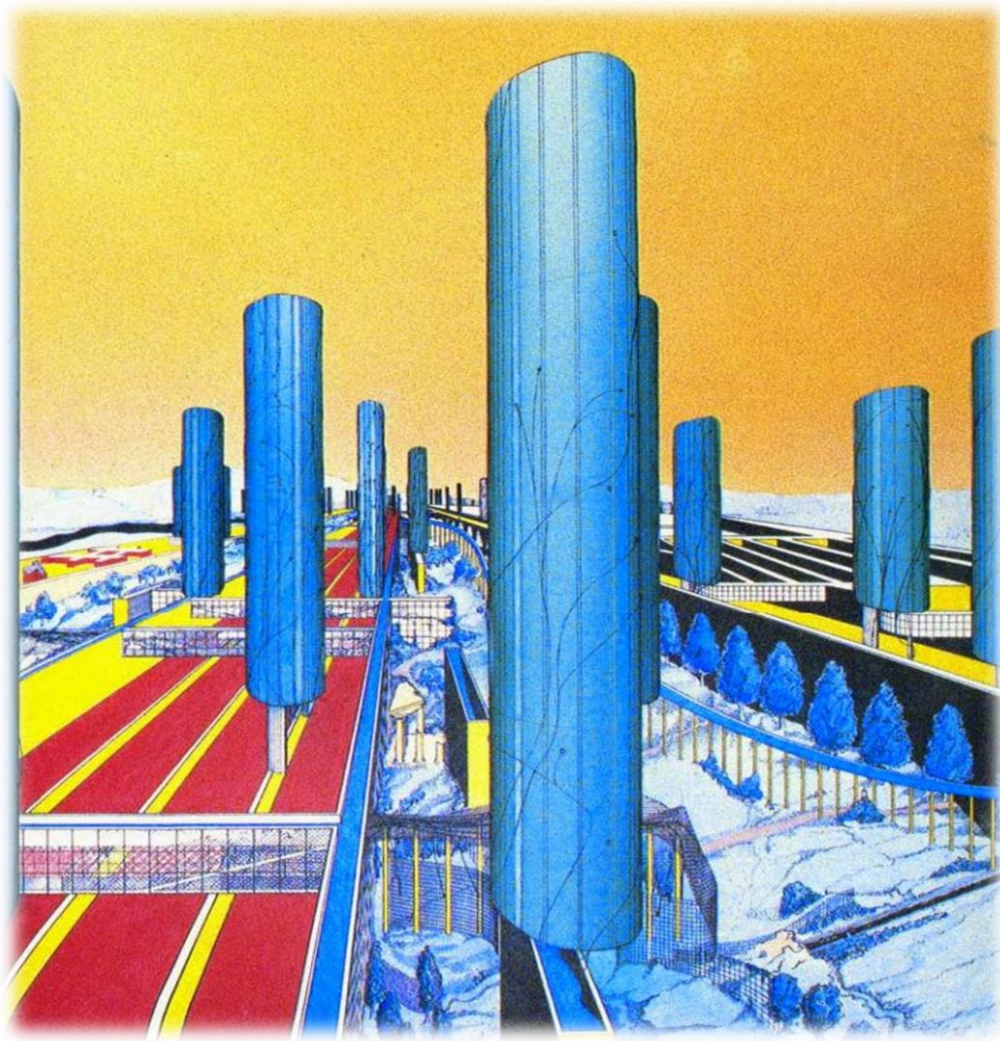
la musique, et son impact sur le sensible de la personne, ressemble à celui que cette musique qui a inspiré le projet architectural produit.

Partant de l'hypothèse selon laquelle, le produit architectural imploré à partir de la musique produit le même effet que la musique elle-même sur la personne, on dégage un principe qui à travers son utilisation, nous permet de spatialiser la musique pour une création de la dimension sentimentale, et non simplement physique. L'âme du projet est identifiée à travers le ressenti de la personne contemplant ce dernier.

C'est ici qu'apparaît le terme de « corporéité » désignant l'implosion de la musique, ou d'un son, en un espace, ou projet, architectural. La liaison entre les émotions, la vue, et les sens, pour créer le corps architectural, en partant des principes d'imagination de Kant, nous imaginons notre projet, puis nous le réalisons, un passage de l'imaginaire, au concret.

#### **IV. Bloch City**

Ce dernier exemple, utopique, montre les limites extrêmes de ce type d'association... car de toute évidence l'architecture ici présentée se passe de finalité ergonomique.



*Figure 13 Bloch City – Peter Cook*

Les grattes ciels représentent des notes, les portées sont des voies de circulation. Ces quelques exemples, montrent à quel point l'étude des phénomènes et des perceptions liée au temps et à l'espace a été réappropriée, développée, et à quel point l'architecture désire parfois se rapprocher d'une perception du temps différente en reprenant heureusement -ou pas- des principes liés au sonore et au musical.

De même, cette présentation, certes succincte pour présenter l'ensemble de ces relations architecture/son/musique, ne saurait finir sans évoquer la musique concrète, qui associe son-bruit-espace et qui a redéfinie une certaine forme de sensibilité à notre environnement. Une sensibilité qui joue avec des matériaux sonores empruntés de l'espace privé tout comme de l'espace public, permettant de nouveaux horizons sur la lecture de notre monde et de sa réalité. Peut-être pouvons-nous voir aussi, dans

l'ensemble de ces exemples, un phénomène libérateur et une appropriation de l'espace sonore public dans lequel nous sommes, à priori, soumis par fait. Le plus souvent, l'espace sonore public revêt un caractère informatif, et trop rarement esthétique. Grâce à l'évolution des arts sonore et de l'architecture, c'est également la perception de notre environnement qui s'ouvre vers de nouvelles voies esthétiques, sociales.

La traduction littérale de la musique, écrite avec ses notes, et les lignes en un projet comme dans l'exemple étudié « Bloch city » nous montre que nous pouvons partir d'un autre point de vue sur l'inspiration de la musique, on s'inspire ici non pas de la musique en tant que son, mais de sa transcription sur du papier pour faire du concret. On part, donc, d'un concret à traduction littérale, vers un concret à traduction abstraite à travers l'élancement de forme transcrite sur le papier.

### **V. La Cité internationale de Lyon**

- Renzo Piano a inscrit tout naturellement son ouvrage dans les traces de l'ancien.
- La Cité est un complexe de plusieurs Bâtiments dont le but premier est de créer un lieu d'échanges et de diffusion pour la communauté
- Le tronçon central étant le seul érigé, il invite à « comprendre la dimension finale de l'ouvrage et l'urbanité du lieu ».
- Les espaces entre les pavillons sont désormais des passages confortables entre le parc de la Tête-d 'Or et le Rhône.
- « L'objectif est de faire un morceau de ville », rappelle Renzo
- La Cité internationale est un quartier mixte et fonctionnel
- Un projet combinant architecture et urbanisme



*Figure 14 Cité internationale de Lyon, vue aérienne.*

Certains des chiffres clés du complexe événementiel de la Cité internationale indiquant son importance sur la région. Ils sont définis comme suit :

- 500 chambres d'hôtel
- 14 restaurants et brasseries
- 100 entreprises
- 1 musée, le musée d'Art Contemporain de Lyon
- 10 salles de cinéma
- 1 casino
- Des logements
- 3 parkings souterrains offrant au total 3 350 places de stationnement
- 6 stations Vélo'V — 105 hectares de parc
- des commerces



*Figure 15: Vu d'un rendu intérieur du projet.*

La cité internationale de Lyon est un exemple de la mixité urbaine, une proximité avec la communauté, et une densification des services proposés. Cet exemple illustre pleinement le concept de « construire pour la communauté », tout est à portée de main, on en vient même à parler de densité urbaine, et plus une mixité.

La mixité urbaine et la diversification dans les services, mais la densification consiste à relier entre tous ces services, et proposer des accompagnements entre la proximité pour l'utilisateur, et la clarté de présentation dans le projet. En effet, l'architecture doit être claire, mais aussi présenter un raccordement entre les projets ponctuels, de telle sorte à ce qu'ils soient tous reliés, comme l'exemple d'une gare reliée à une bibliothèque, une cour centrale desservant la majorité des services proposés, une terrasse servant deux immeubles publiques.

## 2. Concepts

A travers l'étude des cas similaires à notre approche de l'environnement de l'Oranie, et l'utilisation de la musique comme embrayage à notre projet. Nous sommes sorti avec des « Concepts », Ces concepts visent à diriger notre effort vers la contextualisation du thème avec son environnement, et le site étudié qui est E'ssedikia, avec ces derniers ; le projet devient plus claire à la conception.

La question de départ a fait ressortir 4 concepts clés, à savoir :

- L'implosion
- L'identification et identité
- Le lieu.
- L'espace Architecturé

Ils feront l'objet d'un état de l'art, afin de saisir le contenu sémantique relatif à chacun. Ils sont dans un ordre de déroulement logique, chacun issus du précédent.

Tout en gardant le plus important pour la fin, qui est l'espace architecturé, nous avons détaillé les principaux concepts dans un ordre d'écoulement logique en partant de la musique. En effet la musique explose pour se propager, ensuite nous l'implosons dans une enveloppe architecturale, laquelle est identifié à travers les principes cités dans la section intervenant sur l'identification et l'identité. Puis cette identité définit un lieu, lieu qui avec l'implosion, et l'identité, donne naissance à un espace architecturé. Cet espace est lui définit selon des notions de bases, qui sont :

- La viabilité, d'où la recherche sur les quartiers viables.
- L'ambiance, qui traduit le ressenti d'un lieu.

### I.L'implosion

L'implosion, comme son nom l'indique, implose, c'est-à-dire qu'elle joint les parties d'une musique se propageant, pour créer une enveloppe architecturale. Cette même enveloppe crée à son tour le projet auquel nous appliquons les concepts d'identification, et de création du lieu. Tout ceci, pour donner vie à l'espace Architecturé.

Elle est composée de la corporéité, qui en partant de l'imagination d'un projet, et de l'inspiration, qui dans notre cas est la musique, pour créer l'« Esthétique », une

esthétique qui traduit la recherche d'un beau, créé à travers l'embranchement sur un réel mélangé, entre son et architecture, le projet prend forme.

La relation entre l'architecture et le son est, dans notre cas, indissociable, étant donné la nature de la musique Raï, elle s'imposait d'elle-même dans un contexte d'une ville d'Oran en pleine expansion.

Tandis que la perception de l'espace et du temps dans l'architecture, traduit notre envie de rendre le projet, non seulement accessible, mais agréable à toutes les classes sociales, comme une union communautaire ressemblant à celle créée par la musique dans la société.

Enfin, nous mettons en place, les limites d'application de l'implosion dans notre cas d'étude, en cantonnant cette « implosion » à un spatial dirigé par la musique Raï.

### **A. La corporéité**

Le concept de « corporéité » est élaboré par Wölfflin pour proposer une première approche de l'analyse de la psychologie de l'expérience esthétique de l'architecture.

L'application de ce principe à la musique soulève au premier abord un problème. Alors que l'architecture a pour matériau le volume défini par ses formes massives («*Massenformen*»), la musique n'a pas d'extériorité spatiale, son élément sensible est le reflet fugitif. Pour reprendre la terminologie de Kant, l'architecture relève de l'espace concret, alors que les constructions musicales appartiendraient davantage à l'espace pur, qui est dénué de forces comme la pesanteur ou la pression. L'application du principe de corporéité à la musique doit alors être précédée de la discussion de la possibilité d'une interprétation dans l'espace concret de ces «édifices architectoniques de l'harmonie ».

Dans le langage musicologique, la progression des sons vers le grave ou vers l'aigu, de même que le degré de rapidité donné à une mesure, sont appelés «mouvement». Le fait que la musique soit décrite dans des termes propres au mouvement, révèle la possibilité de se représenter des successions musicales de sons comme des formes. En effet, les règles de l'harmonie imposées à la composition musicale permettent de produire une suite continue de sons, en ce sens que les mouvements s'enchaînent sans rupture, et de sorte que nous puissions nous représenter un morceau de musique comme une ligne dont nous suivons la forme au rythme de la

musique. Cette ligne, «sinueuse et ondoyante, très doucement, elle s'incline un peu, puis se relève, esquissant des courbes irrégulières». Par ailleurs, les travaux de Jean-Baptiste Fourier ont montré que les successions musicales de sons étaient décomposables en une somme de sons sinusoïdaux (le développement en série de Fourier), ce qui plaide en faveur d'une continuité des mouvements en raison de la continuité au sens mathématique de la fonction trigonométrique sinus et de ses fonctions composées.

Or pour constituer un argument en faveur de la représentation de la musique comme forme, cette continuité des mouvements doit être perceptible. Outre son absence d'extériorité spatiale, la caractéristique majeure de la musique est selon Hegel sa liaison au temps, dont les relations abstraites qui donnent au temps sa détermination abstraite sont le tact, l'harmonie et la mélodie. Le tact donne la régularité au temps et cette unité primaire est nécessaire à la raison et rend l'identité audible. La divisibilité du tact permet une grande dissemblance, mais toujours avec régularité. L'harmonie détermine les relations fondamentales entre différents sons dans une même durée. Ce qui est commun au tact et à l'harmonie, c'est qu'ils reposent sur des proportions arithmétiques. C'est donc la proportionnalité des sons et le jeu avec les nombres qui s'instaure ainsi, qui constituent le fondement nécessaire à la détermination des relations entre les sons.

Du point de vue de la philosophie de la musique, ces relations entre les sons sont donc perceptibles et à l'origine d'une continuité des mouvements, grâce à leur proportionnalité arithmétique. Les sons doivent aussi être nécessairement dits en rapport numérique entre eux ; un entier plus une fraction ayant un numérateur autre que l'unité de telle sorte que les sons aussi doivent nécessairement être définis entre eux selon ces rapports. Du point de vue empirique et physiologique aussi, le caractère perceptible des mouvements est assuré car l'homme est capable de distinguer des sons entre eux et de reconnaître si deux déplacements sont identiques (aller de do à ré est le même déplacement qu'aller de fa à sol).

En effet, l'oreille humaine peut finement percevoir les caractéristiques d'un son, soit de façon isolée, soit par comparaison. Qu'il s'agisse des différences d'hauteur de sons qui sont en réalité les fréquences, c'est-à-dire les nombres d'oscillations par rapport à la position d'équilibre d'une tranche du milieu élastique en 1 seconde (dans le système international, en Hertz), ou encore le changement exponentiel de l'intensité

d'un son (en Décibels), c'est-à-dire les modifications de l'ampleur des variations de pression d'une tranche d'air par rapport à la valeur moyenne.

Maintenant que les sons musicaux constituent un mouvement et peuvent par-là être représentés comme une forme, les sons musicaux constituent aussi une matière dans la représentation, car une forme implique une consistance matérielle. L'argumentation des paragraphes précédents ne confère certes pas aux sons une extériorité concrète, mais permet de penser une représentation de la musique dans les catégories de l'espace concret, dans laquelle le principe de corporéité est applicable. Écoutons à ce sujet Pascal Dusapin : *«Passionné par le monde des arts plastiques et de l'architecture, le mot forme veut dire pour moi « forme». Là, il ne s'agit plus seulement d'une structure temporelle mais d'une structure spatiale. C'est-à-dire qu'en imaginant de la musique, je vois des formes. Je pourrais même préciser, « j'entends » des formes tant ce déplacement entre vision et oreille intérieure m'est familier. Une partie de mon travail de composition s'articule de lui-même autour de cette représentation allégorique. Comme si l'invention de ma musique passait par le filtre mental d'une production de formes géométriques très souples, à l'image d'une danse de figures abstraites entrelaçant lignes, masses, angles, tourbillons, blocs, volumes... ».*

L'application de la corporéité à l'étude de l'écoute de la musique est intéressante en ce sens qu'elle met en perspective différemment des considérations antérieures sur la musique. Tout d'abord, l'observation faite par Hegel de la force d'emportement de la musique demeure vraie et son explication aussi, mais nous pourrions y ajouter une interprétation physiologique.

Le son n'ayant pas d'extériorité spatiale et étant un reflet fugitif, dans son expression abstraite, l'extériorité du son disparaît aussitôt. La représentation intérieure, l'intériorité de cette extériorité est tout à fait abstraite –c'est une objectivité sans objet. Cette intériorité-là est le moi sans contenu. Par conséquent, c'est à l'ultime intériorité que s'adresse la musique.

Dans le cas de la musique, nous ne nous trouvons pas devant une œuvre objective, distincte du moi et si on s'y immergeait, nous ne serions pas emplis d'un contenu extérieur au moi. C'est ainsi que le moi n'est plus distinct du sensible et que la subjectivité la plus profonde est mise en mouvement par les sons, d'où le pouvoir de ceux-ci. Le caractère exaltant de la musique provient du fait que le moi ne reste pas en

lui-même, mais se sent emporté. Par ailleurs, dit Hegel, cet effet est d'autant plus accentué que le contenu est indéfini et moins nous avons de représentations et pensées, ce qui rejoint le degré de passivité requis par Wölfflin. La force d'emportement de la musique peut aussi être interprétée dans les termes de la corporéité et en particulier avec celui du rythme respiratoire, que Wölfflin considère comme prépondérant (Wölfflin, p. 14). En effet, l'air contenu dans nos poumons fait agir notre cage thoracique comme une caisse de résonance, dans laquelle nous ressentons vibrer notre chair sous l'action des vibrations de l'air produites par les sons. Il s'agirait d'étudier de façon expérimentale l'influence des sons sur notre rythme respiratoire, en vue d'une mise en relation des rythmes musical et respiratoire, voire cardiaque, comme cela semble être le cas lors de l'entrée en transe pendant les danses rituelles de populations indigènes d'Afrique Centrale ou d'Amérique du Nord.

L'avancée majeure que permet toutefois l'introduction du principe de corporéité est la reconsidération de la musique instrumentale, qui n'accompagne pas de parole et qu'Hegel appelle la musique indépendante. A la fin du passage consacré à la musique, Hegel revient sur une évolution de la musique vers un caractère architectonique, qui est à mettre en relation avec le passage vers 1820 (il s'agit des cours sur la philosophie de l'art à Berlin en 1823) de son époque classique à son époque romantique et plus généralement, avec son gain d'indépendance. La musique instrumentale à caractère architectonique est opaque pour le profane parce qu'elle ne comporte pas le contenu déterminé d'un texte, de pensées ou de représentations. Cette musique devient l'objet de la raison et du connaisseur (Hegel, p. 270), qui la considère de façon technique ou historique (Hegel, p. 17). C'est donc en développant notre culture musicologique qu'il nous est possible d'apprécier les édifices architectoniques de l'harmonie et selon Hegel, aucune autre forme d'art ne nécessite autant que la musique, l'éducation et l'étude conceptuelles<sup>8</sup>. Or, c'est au fondement d'une universalité de l'expressivité de la musique que nous nous intéressons et la corporéité semble nous mener dans cette direction.



*Figure 16 : George Wilhelm Friedrich Hegel*

Bien qu'il ne soit sans doute pas possible à l'ignorant de concepts musicologiques de reconstruire dans son imagination avec une parfaite fidélité l'édifice architectonique d'une musique instrumentale ; son handicap face au musicologue est de nature quantitative et non pas qualitative. Tout un chacun est capable de percevoir les progressions vers le grave ou vers l'aigu, les identités, les motifs répétés en se laissant guider par la recette wagnérienne du leitmotiv<sup>10</sup>.

En somme, percevoir les mouvements musicaux qui seront interprétés dans l'espace concret par la traduction en des mouvements du corps, effectués dans l'imagination ou dans la réalité, dont l'expressivité résulte de la sollicitation de l'expérience accumulée par notre corps des forces et de la manière dont il les éprouve. La traduction des mouvements musicaux en des mouvements du corps est effectivement le pivot autour duquel la perception des sons se lie à la forme indispensable à

---

<sup>10</sup>Leitmotiv, leitmotive ou leitmotivs. Motif ou thème assez caractéristique, destiné à rappeler, dans un ouvrage musical, une idée, un sentiment, un état ou un personnage.

l'interprétation de l'expression des sons, et c'est vers cette acquisition de la forme que nous allons maintenant nous tourner.

Pour traiter convenablement la question de l'acquisition de la forme, nous introduisons dans l'ontologie des sons leur nature fondamentalement indexicale. En effet, tout phénomène physique qui ne se produit pas dans le vide mais dans un milieu élastique, émet un son, parce que le mouvement propre à la transformation physique du système concerné est transmis à son environnement, qu'est généralement l'air, et y provoque une perturbation qui se propage dans toutes les directions : c'est précisément un son qui se propage. C'est donc la diversité infinie des phénomènes physiques qui est à l'origine des sons que nous entendons : on peut penser au bruit diffus quelque fois émis par une prise électrique, au son produit par le frottement de l'air du vent avec les feuilles d'un arbre, au bruit des masses d'eau qui s'entrechoquent dans une rivière et cætera. Par ailleurs, c'est vraisemblablement la nature indexicale des manifestations sonores qui a tant motivé le recours à des images musicales dans la description de phénomènes naturels et en particulier célestes : Pythagore affirme que l'Univers chante, qu'il vibre tout entier et harmonieusement, chaque corps céleste émettant un son d'autant plus haut que sa vitesse sur son orbite est élevée, Platon dans le dialogue *Epinomis* précise que les astres exécutent « le plus magnifique de tous les chœurs ». Rappelons que dans la tradition grecque et surtout platonicienne, la musique était l'expression de l'harmonie du bien-ordonné cosmos et que les grecs lisaient dans le rythme musical, c'est-à-dire dans le retour à l'identique à intervalles réguliers de structures données, la présence d'un temps réversible. Au moyen âge, Hildegarde de Bingen<sup>11</sup> soutient que ses compositions *Symphoniae harmoniae celestium revelationum*, sont d'inspiration divine et que la musique est le miroir des harmonies des sphères célestes. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, Johannes Kepler

Associe à chaque planète plusieurs notes, déterminées par la nature elliptique de sa trajectoire, faisant varier ainsi sa vitesse.

---

<sup>11</sup>Hildegarde de Bingen (en allemand : Hildegard von Bingen), née le 16 septembre 1098 à Bermersheim vor der Höhe près d'Alzey (Hesse rhénane) et morte le 17 septembre 1179 à Ruppertsberg (près de Bingen), est une religieuse bénédictine mystique, compositrice et femme de lettres franconienne, sainte de l'Église catholique du xiii<sup>e</sup> siècle. Elle est aussi connue sous le nom de Hildegarde de Ruppertsberg. (Wikipedia)

Il faut selon moi comprendre l'utilisation de ces images musicales pour la description des mouvements, comme d'une part inspirée par la relation entre le son et le mouvement, et d'autre part motivée par la similitude entre la régularité de la musique et de la nature: l'harmonie musicale illustre la régularité et la cohérence des lois de la nature relatives aux mouvements. Cette considération est intéressante pour nous en ce sens que l'harmonie de la musique évoque l'harmonie de la nature qui est en nous et qui constitue notre chair.

La nature indexicale s'applique également aux sons musicaux et se traduit par l'imagination de leur production. Les sons musicaux se distinguent des sons naturels abordés ci-dessus, par leur production intentionnée à l'aide de la voix ou d'instruments et par leur agencement selon des règles (variables selon les lieux et les époques). La nature indexicale des sons musicaux permet de conférer aux successions de sons une forme, en ce sens que nous imaginons les mouvements du corps qui ont produit ces sons. Le piano par exemple, qui permet «l'assemblage et la suite des points sonores» en actionnant ses touches dont les hauteurs sont croissantes de droite à gauche (c'est-à-dire en relation avec l'espace du pianiste), émet des sons dont les relations sont parallèles aux mouvements expressifs de la main. Pascal Dusapin commente un extrait de sa pièce comme suit : *«Ça tourne, ça se retourne, ça va dans l'autre sens, ça revient, ça repart, ça se présente à l'envers, puis un peu de travers. Sur ces accords, la main droite pose une ligne mélodique assez impavide qui pivote très légèrement sur elle-même. La main gauche, comme si elle n'était pas certaine de son désir, semble trébucher sur un rythme un peu boiteux. Cette main pulse le temps mais, un peu à côté, jamais vraiment en face. Comme si elle était toujours un peu en retard. A peine, mais c'est assez délicat à jouer»* (Dusapin, p. 31 et 32). Comme le suggère Dusapin ici, la sensation contenue dans cet extrait d'un morceau instrumental est similaire à la signification des mouvements de la main sur les touches du piano. A la manière de l'expressivité des suites de sons suggérée par leur index, c'est-à-dire les mouvements du corps du musicien, le timbre des sons eux-mêmes est expressif par l'index de l'instrument qui implique des mouvements du corps gracieux comme pour la harpe ou le violoncelle, délicats comme pour le triangle, ou plus brusques comme pour le tambour. Les sons donnant toujours une indication sur les modalités de leur production par un autre être humain, nous pouvons y lire une expression dont nous avons l'intuition par l'expérience de la relation entre les mouvements du corps avec un état d'âme. Cette approche relève certes

davantage de la théorie de la « Einfühlung (Empathie) » que de la « Leiblichkeit (corporéauté) », c'est-à-dire, l'utilisation des sentiments est privilégiée. Mais elle nous permet de comprendre par quels moyens les seuls sons peuvent être expressifs.



*Figure 17: l'espace du pianiste. Source-Pierre Pelletier.*

La nature indexicale des sons conjuguée à la capacité d'interprétation des mouvements du corps donne une explication de l'inclination naturelle à la mise en mouvement du corps lors de l'écoute de musique.

En effet, les mouvements musicaux qui se produisent sans rupture se prêtent parfaitement à la mise en mouvement du corps qui est contraint de se mouvoir selon les degrés de liberté de ses parties. Par ailleurs, mis à part quelques recherches d'avant-garde ou d'expériences occasionnelles, la danse peut difficilement se prétendre indépendante de la musique. La mythologie grecque consacre à la danse une de ses Muses, Terpsichore, qui comme toutes les Muses est en même temps musicienne. D'un point de vue historique, il serait intéressant de s'interroger sur l'apparition simultanée ou non de la musique et de la danse, car à la vue de la disposition originelle de la danse qu'est celle du rite, elle était vraisemblablement toujours accompagnée de chants et d'instruments de percussion rythmant la danse. L'utilisation du corps pour souligner ou du moins accompagner l'élocution ou le chant est une pratique très ancienne, car les textes bibliques sont menés selon une panrythmique, qui est une hiérarchie de 18 accents disjonctifs et 9 conjonctifs (12 et 9 pour les Psaumes, Job et les Proverbes), avec

trois valeurs : mélodique, pausale et sémantique. Les noms de certains de ces accents désignent une chironomie<sup>12</sup>, qui est une direction de cantillation par des mouvements de la main. L'interprétation dynamique des affections sonores relève donc de la musique instrumentale, du chant et de la parole. La musique est effectivement significative et susceptible de porter un contenu, des sensations ou une atmosphère. Dans son essai *Les testaments trahis*, Milan Kundera rapporte le désir de Janacek de transposer en notation musicale, la parole vivante d'une conversation observée, ainsi que le succès d'Ernest Hemingway, ayant saisi la structure d'une discussion réelle, de procéder à la «*mélodisation [...] envoûtante*» (164) du dialogue entre l'Américain et la jeune fille dans son roman *Collines comme des éléphants blancs*. Pour revenir à Janacek, son travail consistait à s'interroger sur «*l'influence qu'a sur une intonation parlée, l'état psychologique momentané de celui qui parle ; il cherchait à comprendre la sémantique des mélodies* » (162). Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, Kundera montre que parfois, nous mettons délibérément nos actes en musique : «*Car c'est bien ainsi que sont composées les vies humaines. Elles sont composées comme une partition musicale. L'homme, guidé par le sens de la beauté, transforme l'évènement fortuit (une musique de Beethoven, une mort dans une gare) en un motif qui va ensuite s'inscrire dans la partition de sa vie. Il y reviendra, le répètera, le modifiera, le développera comme fait le compositeur avec le thème de sa sonate. Anna [Karénine] aurait pu mettre fin à ses jours de toute autre manière. Mais le motif de la gare et de la mort, ce motif inoubliable associé à la naissance de l'amour, l'attirait à l'instant du désespoir par sa sombre beauté. L'homme, à son insu, compose sa vie d'après les lois de la beauté jusque dans les instants du plus profond désespoir* » (81). Il s'agit certes d'une conception courante de la musique comme «*la parole la plus profonde l'âme* », mais il s'agit d'un résultat remarquable de pouvoir fonder l'expression des grands sentiments existentiels «*die großen Daseinsgefühle*» (Wölfflin, p. 10) par la musique, dans l'application du principe de corporéité. Selon Rousseau<sup>13</sup>, la musique «*ne représentera pas directement les choses, mais elle excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant* ». Outre le principe de corporéité, cette surprenante faculté de la musique de reproduire formellement dans la conscience des représentations ou émotions est

---

<sup>12</sup>Principale science de jeu théâtral latin, la chironomie est basé sur le travail des mouvements de la main. (Wikipedia)

<sup>13</sup>Jean-Jacques Rousseau, né le 28 juin 1712 à Genève, mort le 2 juillet 1778 à Ermenonville, est un écrivain, philosophe et musicien francophone. (Wikipedia)

vraisemblablement due à la façon de laquelle le langage humain s'est formé. Selon Rousseau, c'est en imitant le chant d'oiseau que les hommes apprirent à « *modifier leur voix et leur gosier d'une manière agréable et mélodieuse* ». De fait, le chant des oiseaux, naturellement rythmé, a pu fournir au langage les analogies nécessaires afin qu'il quitte le plan de la simple manifestation de la douleur, de l'alerte, de la signalisation et devienne instrument et fin de notre intelligence. Ainsi, il y a eu transposition des pouvoirs du plan sonore au plan verbal.

Le principe de corporéité permet de donner une raison profonde aux règles de l'harmonie, au-delà de la simple constatation d'une proportionnalité arithmétique. Dans son essai *Point et ligne sur plan*, Kandinsky pose les choses ainsi : « *L'intérêt pour la formule numérique [c'est-à-dire la mensuration de la force qui introduit la vie dans un matériau] prend deux directions – vers la théorie et vers la pratique. Dans la première la conformité aux lois joue un grand rôle (Gesetzmäßigkeit), dans la deuxième c'est la conformité au but (Zweckmäßigkeit). La règle est ici subordonnée au but et de ce fait atteint la qualité suprême : le naturel* ».

Sans vouloir tomber dans le commentaire de la particularité du génie kantien, il ne s'agit pas pour un mathématicien de construire un morceau de musique en ne s'appuyant que sur certaines règles élémentaires de l'harmonie, à la manière d'une recette de cuisine, mais il s'agit de « créer » une œuvre dont l'harmonie est naturellement imputée. L'harmonie est indispensable pour une œuvre musicale, mais la règle de composition ne doit pas être évidente. Mais revenons-en au fondement des règles de l'harmonie qui ne se trouve pas dans l'expression des relations mathématiques, mais dans les sentiments esthétiques de plaisir et de déplaisir des proportions arithmétiques entre les sons, ressentis et vécus avec notre corps. Les règles de l'harmonie comme la symétrie, la régularité et la proportionnalité sont également des règles relatives aux organismes vivants, et c'est ainsi qu'une grande asymétrie ou des sons qui se succèdent de façon strictement aléatoire etc., provoquent un sentiment de déplaisir ressenti avec le corps, comme si l'équilibre naturel, c'est-à-dire la santé de l'organisme était affectée. On pourrait effectivement reprocher à cette analyse l'ignorance de la donnée sociale par laquelle nous acquêterons la connaissance des significations des mouvements et timbres musicaux, mais dans une perspective historique la pression sociale peut valoir comme outil de tradition.

Mais le choix du timbre particulier du trombone par exemple pour annoncer l'arrivée du monarque n'est pas une contingence sociale, mais ce choix est justifiable dans les termes de l'impression faite par le son du trombone qui suggère une certaine attitude du corps.

Nous avons jusqu'à présent pu fonder l'expressivité de la musique en faisant usage du principe de corporéité, élaboré par Wölfflin dans le cadre de ses Prolégomènes à une psychologie de l'architecture, et rendre accessible avec ce même principe la musique indépendante au sens d'Hegel, au musicologiquement profane. A la manière du projet de Wölfflin qui prolonge son analyse à des considérations historiques dans le dernier chapitre de ses Prolégomènes (VIII. Prinzipien der historischen Beurteilung), l'application du concept de corporéité à la musique ne doit pas exclure des considérations historiques et techniques, ou comme le formule Kandinsky inversement, « *la base philosophique de ces recherches [celles du tracé graphique dans l'architecture] devrait être la connaissance des rapports entre formules plastiques [graphische Formeln] et atmosphère spirituelle des époques données* ».



Figure 18: Heinrich Wölfflin. Source- [cadernodeleituras.blogspot.com](http://cadernodeleituras.blogspot.com)

En effet, l'étude d'une œuvre musicale sous ses aspects techniques et historiques ne permet pas seulement d'apprécier dans le détail les édifices architectoniques de l'harmonie de la musique indépendante, mais rend aussi l'écoute infiniment plus riche. Car en mettant en rapport une œuvre avec les particularités de l'époque dans laquelle elle s'inscrit, nous pouvons mettre en relief l'individualité du compositeur face à ses contemporains. C'est utilisant les notions du solfège qu'il nous est possible d'admirer l'écriture organique des sonates de Mozart ou de Haydn, ou la structure d'une fugue de Bach. La considération technique ou historique d'une œuvre ne permet vraisemblablement pas de percer à l'essentiel, c'est-à-dire l'expérience esthétique de la beauté particulière de l'œuvre, mais elle est certainement un moment nécessaire au développement de la faculté kantienne du goût.

Bien que le travail historiographique de l'établissement d'époques soit problématique et peut-être à rejeter, comme le discute Nietzsche dans son essai « *De*

*l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* », il semble passionnant de se demander quelle est la place d'une œuvre dans l'ensemble des travaux de l'artiste ou plus généralement, de mettre des époques en parallèle, parce qu'une œuvre, au-delà d'être « la belle représentation d'une chose », est aussi témoin d'un *Zeitgeist*<sup>14</sup>. La considération historique des œuvres renseigne sur l'histoire des idées et permet de tracer une histoire de l'humanité. Les peintures exposées l'hiver dernier à la Pinacothèque de Paris par exemple et celles représentant des scènes de la vie quotidienne en particulier, sont selon Luc Ferry les témoins d'une peinture pour la première fois laïque, qui n'est donc pas religieuse au sens chrétien ou cosmologique au sens grec, et qui annonce le projet moderne d'une spiritualité laïque et l'avènement en Europe d'une nouvelle forme du sacré à visage humain et du monde contemporain

L'étude musicologique, c'est-à-dire l'écoute d'une œuvre musicale en ayant connaissance d'outils d'analyse et d'interprétation et en les utilisant, ne permet donc pas seulement la compréhension de morceaux instrumentaux, mais est aussi à l'origine de réflexions très intéressantes sur les techniques utilisées, sa construction, la place de l'œuvre dans les travaux de l'artiste, le rapport aux œuvres des compositeurs contemporains et sa valeur d'attester un esprit du temps, éventuel point de départ de considérations philosophiques sur l'histoire de l'humanité.

En définitive, l'application du concept de corporéité à la musique est possible grâce à la représentation de la forme des mouvements musicaux dans les catégories de l'espace concret, qui est aussi celui de l'architecture. L'introduction du principe de corporéité conjugué à la nature indexicale des sons, permet de fournir des explications complémentaires à des réflexions antérieures de l'esthétique musicale, de fonder l'universalité de l'expressivité de la musique aussi indépendante, de clarifier l'origine de l'inclination à traduire la musique en mouvements du corps et de relier la nécessité de l'harmonie musicale non pas à des proportions simplement arithmétiques, mais au sentiment esthétique du plaisir. Ce qui cadre parfaitement avec notre objectif de création d'une architecture plus proche de la personne, plus proche de ses sentiments.

De plus, l'union de l'étude selon le principe de la corporéité et de l'étude musicologique d'une pièce musicale, permet dans un premier temps d'analyser et de

---

<sup>14</sup>Le *Zeitgeist* est une notion empruntée à la philosophie allemande signifiant littéralement « l'esprit du temps », au sens d'« esprit de l'époque », utilisée notamment dans la philosophie de l'histoire et la psychologie. (Wikipedia)

commenter ses structures harmoniques. Dans un second temps, et c'est évidemment son plus grand mérite, elle permet d'enrichir l'écoute de tout morceau de musique en déclenchant des réflexions esthétiques, historiques et philosophiques sur cette œuvre, la Musique, l'Art ou l'Homme deviennent des référents en terme de création architecturale. C'est là, que la création musicale rejoint l'architecture.

## **B. Architecture / son**

Notre environnement physique est protéiforme et fait intervenir l'ensemble de nos sens. Néanmoins, il semble utile de déterminer, de cerner cet environnement, que nous définirons ici comme une enveloppe s'immergeant<sup>15</sup>, suggérant limites et formes. L'expression la plus commune de cet « espèce d'espace » est l'architecture. Or, l'architecture, n'est elle-même qu'une coque creuse : scène du temps, de l'instant, du volatile, de l'éphémère. Une des principales entités immatérielle, contenue dans l'architecturé, est le sonore. « Sonore » ici étant le déterminant principal de l'enveloppe architecturale produite.

Cette dualité perceptive, entre construit et immatériel, constitue un élément d'étude intéressant sur notre capacité à cerner le réel. Cette approche particulière de la perception, met en branle des concepts à priori distants ; l'un concernant l'espace, l'autre le temps. Actuellement, le concept d'espace sonore foisonne<sup>16</sup> chez nombre d'artistes, musiciens, parfois même chez certains architectes, amenant ainsi à un questionnement de la perception de notre environnement et de l'enjeu esthétique de cette perceptibilité. Cet enjeu se cloisonne dans une réflexion autour de la production architecturale référant à la culture, cette culture pourrais définir une première étape de réflexion sur la production architecturale, cette même production obéirais donc à certains principes culturels mélangé à l'inspiration architecturale induite par le sonore, ou le visuel, concernant la lumière qui s'introduit d'elle-même dans la création d'espaces. Cette nouvelle intelligibilité de notre monde, au croisement de ce qui est perçu, conçu et représenté, est ainsi fascinante pour ce qu'elle nous enseigne sur notre volonté d'allier information, sens et esthétique. Aussi, nombre de questions émergent : Somme nous toujours soumis au même conditionnement affectif, lorsque nous parlons

---

<sup>15</sup> Immergeant Être au-dessous de la surface des eaux, de la mer : Terres immergées. Larousse.fr-41695

<sup>16</sup> Abonder, être en abondance : Les lapins foisonnent en Australie. Se développer fortement, à l'excès : Les jeux télévisés ont foisonné. En parlant d'un matériau, augmenter de volume par foisonnement. Larousse.fr-34386

de musique ou de son ? Quels sont les conséquences d'une réflexion sur la perception du spatial et du sonore dans la création architecturale, sonore ? A quels résultats esthétiques ces expériences ont-elles abouties ? L'identification à travers la culture dans la production architecturale est-elle possible ? Le cantonnement de la production d'une enveloppe architecturale à seule la musique en tant que référent, et l'architecture en tant qu'outil de production, est-il efficace ? L'introduction d'autres facteurs dans l'inspiration par la musique dans l'architecture est-elle obligatoire ?

Nous commencerons, dans cette contribution, par nous référer aux fondements théoriques de l'espace et du temps, puis nous aborderons l'aspect spatial de la musique du début du 19<sup>ème</sup> siècle, des expériences de Wagner, Fourier, puis nous nous intéresserons aux postulats des futuristes, postulats qui nous serviront de base à la compréhension des phénomènes d'associations architecture-musique, phénomènes qui seront ici montrés par un certain nombre d'exemples. Enfin, nous étudierons de plus près la possibilité d'intégrer de nouveaux modes de pensées reliés à la musique et l'architecture, puis l'introduction de nouveaux facteurs déterminants dans la pensée productive relative à la création d'ambiance dans le projet architectural.

### **C. La perception de l'espace et du temps**

Schopenhauer<sup>17</sup> semble affirmer une distanciation entre ces deux perceptions, car selon lui, « *la musique est perçue dans le temps, et l'espace, la causalité, et par suite l'entendement n'y ont aucune part* » (SCHOPENHAUER, 2009) ou encore « *la musique n'existe que dans le temps sans le moindre rapport à l'espace* » (SCHOPENHAUER, 2009). De même, la seule analogie<sup>18</sup> entre architecture et musique se situerait à la frontière -presque lexicale<sup>19</sup>- du rythme<sup>20</sup> et de la symétrie<sup>21</sup>, et ne s'étendrait qu'à la forme extérieure et nullement à la forme intime des deux arts. Ainsi considéré, le rapport entre son et espace semblerait dénué de sens. Toujours selon

---

<sup>17</sup>Arthur Schopenhauer [ˈartʊʁʃo:pʰœnho:wøʁ] est un philosophe allemand, né le 22 février 1788 à Dantzig, alors Ville libre, mort le 21 septembre 1860 à Francfort-sur-le-Main, en Prusse.École/tradition : Kantisme, Idéalisme. Wikipédia.

<sup>18</sup>Une analogie est un processus de pensée par lequel on remarque une similitude de forme entre deux choses, par ailleurs de différentes natures ou classes. Dans le discours, une analogie explicite est une comparaison, tandis qu'une analogie implicite est une métaphore.- Wikipédia.

<sup>19</sup> Une tendance à spécialiser les termes de champ lexical et champ sémantique. - [www.cnrtl.fr/lexicographie/lexical](http://www.cnrtl.fr/lexicographie/lexical)

<sup>20</sup>Le rythme est la caractéristique d'un phénomène périodique induite par la perception d'une structure dans sa répétition.- Wikipédia.

<sup>21</sup> Symétrie : correspondance de position de deux ou de plusieurs éléments par rapport à un point, à un plan médian : Vérifier la parfaite symétrie des fenêtres sur une façade. Larousse.fr-76062

Schopenhauer, la phrase de Goethe : « *l'architecture est de la musique pétrifiée* » (Goethe), constituerait une simple vue de l'esprit et tout bon théoricien ne devrait s'y attarder, au risque de se perdre dans des tautologies<sup>22</sup>... Cette frontière étant établie, Kant nous apporte d'autres éléments de compréhension. Selon Kant la musique constitue un mouvement de l'âme, un mouvement intérieur, un mouvement de l'ordre de l'émotif. Ce qui intéresse Kant ce sont aussi les effets du –sonore- dans ses dimensions d'émission et de « propagation ». Quoique cela soit présenté par un biais inattendu, il évoque le son comme un élément parfois perturbateur, en témoigne ce passage : « *Un certain manque d'urbanité s'attache à la musique, dans la mesure, ou, en vertu de ses instruments, elle étend ses effets plus loin qu'on ne lui réclame [au voisinage] et ainsi, en quelque sorte, s'impose, en portant conséquence atteinte à la liberté d'autres personnes* » (Kant, 1989). Kant comparera ce phénomène au parfum dont usent les gentes dames et qui, par conséquence, imposent leurs saveurs olfactives à leurs entourages, les hommes en l'occurrence.

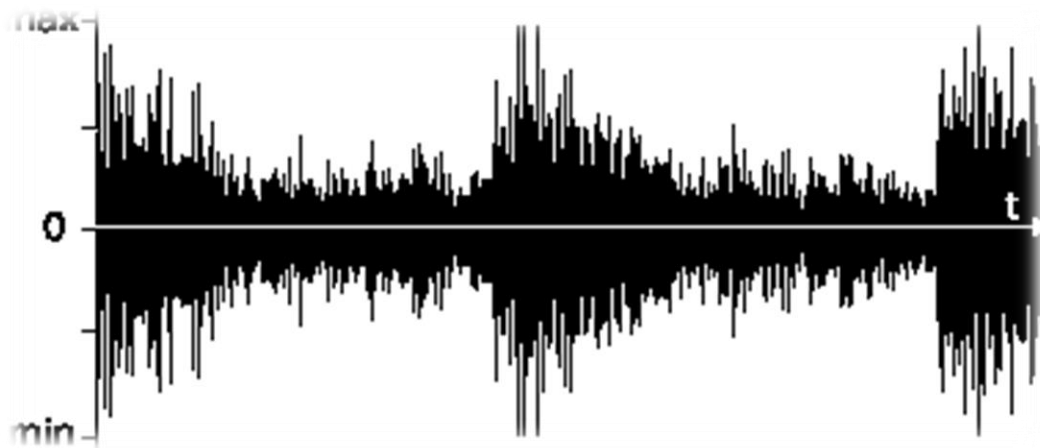


Figure 19: Variation de la pression de l'air lors de la propagation d'un son complexe. Source - wordpress.com

Si la musique se propage aux dépens des voisins, elle contient également une capacité à engendrer un mouvement de l'âme. Par ce biais, la question du rapport musique/corps semble se poser. Nous pourrions poursuivre en distinguant deux types de mouvement, correspondant à la dualité platonicienne corps/âme : la musique servirait de navire à l'âme, tandis que l'architecture serait le navire dans lequel le corps voyage. Ce voyage impliquant un mouvement intrinsèque/extrinsèque, il semble opportun de s'intéresser à l'espace et au temps, thème développé chez Husserl et qui, pour définir

<sup>22</sup>La tautologie (du grec ταυτολογία, composé de ταυτό, « la même chose », et λέγω, « dire » : le fait de redire la même chose) est une phrase ou un effet de style ainsi tourné que sa formulation ne puisse être que vraie.

une conception objective du temps, utilise l'exemple de la mélodie. Au chapitre 12, des leçons sur le temps, Husserl distingue la résonance du son de sa rétention, laquelle correspond à un acte propre de la conscience. Je retiens ce son qui vient de s'écouler à l'instant. Il était là il y a une fraction de seconde, il n'est plus là : il est à présent donné sur un mode rétentionnel<sup>23</sup> dans une continuité forte avec sa perception antérieure, mais en se posant comme un acte propre. Au moment même de la rétention du son, j'en entends un nouveau, qui sombre à son tour pour en laisser un nouveau et se trouve retenu. Aussi, en percevant le son qui vient de s'écouler, celui que j'entends, je pressens l'avènement d'un son qui n'est pas encore perçu, mais qui est sur le point d'arriver. De même que la propagation d'une architecture nouvelle, dans l'apparition du déconstructivisme. Un certain phénomène s'est produit, l'architecture rencontra une période éphémère, donnant une première impression puis, celle-ci partait laissant place à la nouvelle, cette architecture, elle-même retenue, cède à son tour sa place à la prochaine. Une réaction en chaîne due au fait que l'architecture soit devenue impressionniste<sup>24</sup>, elle ne reflétait plus le confort visuel, qu'auparavant la symétrie produisait, mais plus, une façon de se basé sur la première impression, le coup d'éclat.

Pour Merleau-Ponty, la conception husserlienne est bien trop pure et ne prend pas en compte l'incarnation originaire de la temporalité que vit un sujet singulier. Ainsi, la perception d'une musique est indissociable de son contexte spatial, architectural. Dans la salle de concert, la mélodie ne peut être indépendamment perçue de l'inscription corporelle, visuelle, et tactile de la personne dans l'espace. Cette inscription corporelle repose la question même de l'espace au regard du sonore, et de cette articulation entre clôture matérielle qu'est l'espace architecturé et infinité/immatérialité du sonore, en témoigne ce passage de la Phénoménologie de la perception :

*« Dans la salle de concert, lorsque je rouvre les yeux, l'espace visible me paraît étroit en regard de cet autre espace, qui où tout à l'heure, la musique se déployait, et même si je garde les yeux ouverts pendant que l'on joue le morceau il me semble que la*

---

<sup>23</sup>Rétentionnel, -elle, adj.,philos., psychol. Relatif à la rétention. Les impressions kinesthésiques sont unifiées, elles aussi [comme les impressions visuelles], par des actes rétentionnels et protentionnels (Sartre, Imaginaire, 1940, p. 103). [<http://cnrtl.fr/definition/rétentionnel>]

<sup>24</sup> Impressionniste : Ce mouvement pictural est notamment caractérisé par des tableaux de petit format, des traits de pinceau visibles, la composition ouverte, l'utilisation d'angles de vue inhabituels, une tendance à noter les impressions fugitives, la mobilité des phénomènes climatiques et lumineux, plutôt que l'aspect stable et conceptuel des choses. Wikipédia.

*musique n'est pas vraiment contenue dans cet espace précis et mesquin* » (Merleau-Ponty, 2005).

Il semble donc un peu plus évident, désormais, de concevoir l'espace sonore en regard d'un espace architectural. L'espace architectural n'est plus seulement un espace de la seule perception visuelle, mais va servir au déploiement du sonore. L'architecture s'entend, tout autant qu'elle se voit, la musique contenant également son espace propre et singulier. La perception de l'espace et du sonore ne saurait isoler les sens, et fait intervenir l'ensemble du champ perceptif. Poursuivons avec Merleau-Ponty et sa réflexion sur la synesthésie<sup>25</sup> :

*« Sous mescaline, un son de flûte donne une couleur bleu vert, le bruit d'un métronome se traduit dans l'obscurité par des tâches grises, les intervalles spatiaux de la vision correspondent aux intervalles spatiaux des sons, la grandeur de la tache grise à l'intensité du son, sa hauteur dans l'espace à la hauteur du son »* (Merleau-Ponty, 2005).

On le pressent ici, la représentation du spatial et du sonore dans une perspective synesthésique, ouvre nombre de portes pour une compréhension du monde sensible, et de ses enjeux dans la création musicale, architecturale, picturale.



Figure 20 : Sens et couleurs. Synesthésie – Radio-canada.ca.

---

<sup>25</sup>Synesthésie : [synestheorie.fr](http://synestheorie.fr)

#### **D. Implosion des enveloppes dans le spatial et le musical**

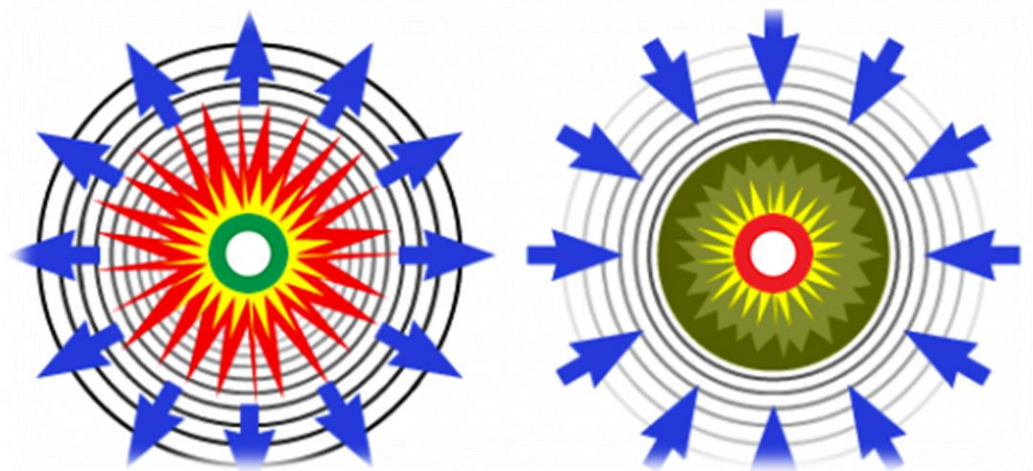
Nous retrouvons, à une période antérieure, les mêmes volontés d'abolir les distances entre les sens, les arts, qu'ils concernent, à priori, l'espace ou le temps. Dans les années 1840, Charles Fourier nous parle d'harmonie et d'analogie universelle, de cette correspondance entre les arts. Fourier sera très inspiré par l'opéra, et y verra un sentier d'unité car c'est « *l'assemblage de tous les accords matériels mesurés* » (Fourier, 1840). De même, il voit dans l'opéra, une « *pensée de la configuration du sensible qui instaure une communauté* » (Fourier, 1840) : l'individualisme n'est qu'un leurre, tout comme il faut en finir avec l'autonomie des différents arts. Cette pensée est également présente chez Wagner, qui voit dans l'opéra la possibilité d'échapper au règne de « l'égoïsme ». Ainsi le langage musical et visuel de l'opéra semble définir une synesthésie qui plonge la communauté –c'est à dire le publique– dans une attitude ritualisante. Et dans le cas de Fourier, c'est le peuple lui-même qui est appelé à devenir partie de l'opéra, contribuant ainsi à devenir lui-même œuvre d'art, une œuvre d'art totale. Charles Fourier conçoit ainsi un projet d'architecture communautaire, autogéré : le phalanstère.

Artistes, architectes, vont s'intéresser aux situations de jeu et d'écoute de la musique, ils vont tenter de comprendre les interactions physiques entre espace et sonore.

Avec Luigi Russolo, c'est l'annonce de l'implosion de la salle de concert conventionnelle et de la mise en scène de la perception qui prédominait depuis plus de trois siècles ; et en même temps une pré-configuration des liens sons-bruits-musique-environnement.

Grâce à l'évolution des arts sonore et de l'architecture, c'est également la perception de notre environnement qui s'ouvre vers de nouvelles voies esthétiques, sociales.

L'implosion est l'inverse de l'explosion. Faire imploser ; écrasement brutal d'un corps creux dont les parois éclatent sous l'effet d'une pression extérieure plus forte que la pression intérieure, créant un durcissement dans certains cas, ce qui crée l'enveloppe architecturale dans le nôtre.



*Figure 21 Juxtaposition de l'explosion et de l'implosion en schéma. source-thinglink*

La création de l'enveloppe architecturale en partant de la musique est un défi que nous relevons. En partant du bon pied, avec le concept d'implosion, la création de l'enveloppe du lieu devient, intuitive. La musique Raï a un effet sur qui conque l'écoute, c'est indéniable. Mais, l'imploser en une enveloppe qui cadre avec l'environnement, et les relations contextuelles du cas d'étude d'Essedikia, demande un approfondissement sur les manière d'arriver à la création d'un lieu respectant à la fois, les habitants, les concepts préalables, et les besoins de la ville d'Oran. C'est pour cela, que le prochain topique dont nous allons parler, traite du « Lieu », de ses éléments, et de sa création.

## **II. Le lieu**

Le lieu en tant qu'entité principale dans la création architecturale, entre dans le processus de conceptualisation. Au départ, nous commencerons par la synesthésie, en tant que notion fondamentale dans la création du lieu, étant donné son importance dans le ressentie envers le lieu. Ensuite, nous verrons la liaison entre « Lieu » et « Espace », ce qui nous mènera en combinaison, plus tard, avec l'identification et l'identité, à la création d'une identité architecturale basé sur l'inspiration musicale. Enfin, nous traiteront d'un phénomène de la société algérienne, qui cadre avec notre cas d'étude, traitant du déguerpissement, cette façon de délogé pour servir un programme du gouvernement, sans se soucier des habitants natifs de la zone concernée.

## A. Synesthésie

La synesthésie, il s'agit d'un phénomène qui mêle, deux, trois voire plus encore de sens. Percevoir des couleurs en écoutant de la musique est la caractéristique de la synesthésie musique-couleurs (ou sons-couleurs au sens large).

Les sens se mêlent et s'unissent pour définir le lieu dans lequel nous vivons. C'est l'interaction entre ces dits « sens » et l'environnement physique qui définit ce que nous appelons le « lieu ».



Figure 22 La synesthésie musique-couleurs-carnets2psycho.net

Une communauté est, dans le sens courant (sens commun), un ensemble de personnes vivant ensemble. En sociologie, une communauté est un regroupement de personnes autour d'une thématique commune. Ainsi, les communautés sont plus ou moins cohésives et leurs membres partagent entre eux une certaine culture, des normes

et des valeurs. Sociologiquement la notion de communauté implique l'existence d'éléments sémantiques partagés et qui rallient autour de lui, des gens.

Une façon, donc, de définir la synesthésie, comme lien social entre les membres d'une communauté, ce n'est en fait, qu'une dimension plus spécifique, la communauté a des liens, et les sens dans une dimension plus précise, et une échelle plus petite, une relation que nous appelons la synesthésie.



Figure 23: illustration de la communauté-[www.meltwater.com](http://www.meltwater.com)

## **B. Lieu et espace**

Lieu, Espace, Architecture cristallisent des moments vécus, donnent raison (capacité de réflexion) et raison d'être à l'évènement lui-même. C'est le point de vue de l'architecte. Donner des possibles, en toute liberté relative, dans l'espace de développement de chacun : l'intérieur/l'extérieur, ce que l'on est et ce que l'on donne à avoir de soi en des circonstances diverses, variées. Autant de lieux, mais aussi de transitions possibles, d'évasions. Celles-ci nous inspirent pour réfléchir encore et encore. Le vide est densifié en mouvements.

La partie occupée par un objet sensible, la capacité d'un lieu et l'extension contenue dans la matière existante sont quelques-unes des définitions de l'espace, un terme qui a son origine dans le mot latin spatium.

Le premier geste de l'espace architecturé est d'accueillir nos corps humains. En leur offrant un espacement à habiter, il leur permet de s'abriter, de se mouvoir et de se rencontrer. L'homme et l'architecture s'affectent l'un l'autre. Nombreux sont les architectes qui interrogent cette coexistence car, renouveler la pensée de l'espace nécessite de reconsidérer le corps humain.

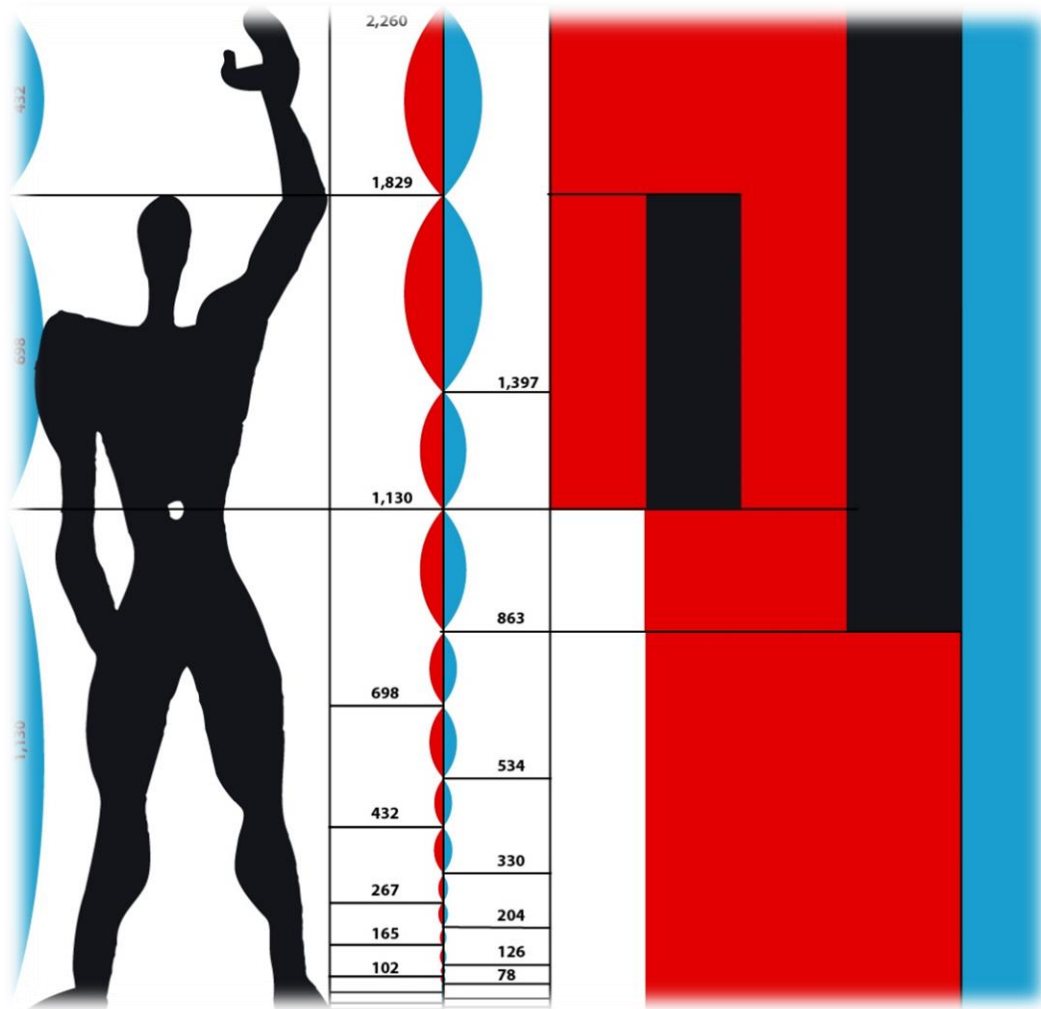


Figure 24 Modulor- Le Corbusier

On peut dire, par conséquent, que la fonction principale d'un architecte est la configuration d'espaces architecturaux appropriés. Pour ce faire, l'architecte utilise des éléments architecturaux qui constituent les parties fonctionnelles ou décoratives du travail. La création de l'espace architecturé est également liée à l'urbanisme (configuration de l'environnement) et aux arts décoratifs.

Vision, qualité, pérennité, identité et investissement dans le savoir-faire local résument les éléments importants de l'architecture durable.

Le fondement d'un projet viable est constitué d'une vision coordonnée, claire et cohérente, partagée par l'ensemble des partenaires financiers, politiques, culturels et sociaux. Pour en susciter l'adhésion, il faut savoir célébrer l'événement, définir des projets mobilisateurs, réaliser des interventions significatives en matière d'espace urbain et de patrimoine bâti, reconnaître la culture permanente et l'arrimer à la culture événementielle. Un projet peut être durable si l'on investit dans la qualité avec un

objectif de pérennité. Favoriser l'émergence de la culture identitaire afin de confirmer la spécificité du lieu, favoriser aussi le développement de l'expertise et des créateurs locaux, créer une relation synergique et équilibrée entre les concepteurs locaux et internationaux sont autant de mesures pour assurer un développement durable.

L'architecture est à la fois l'acte de concevoir la forme d'un lieu et l'art d'en réaliser la matérialisation. Sa spécificité pourrait se condenser dans la notion d'"espace intentionnel", indiquant la rencontre entre l'intention humaine (projet, volonté, désir) et des matérialités. Aussi bien par la création que par la transformation de l'existant, le mouvement d'innovation qui traduit l'intention du projet caractérise l'architecture en incarnant la conjonction entre, une infrastructure physique des pratiques sociales diversifiées, et des représentations mêlant sensations et images.

#### **a. L'espace urbain public**

Il est formé des espaces libres publiques, pouvant être couverts d'un vert dense ou arboré et généralement affectés à des usages ouverts à tous, et de ce qui est visible depuis ces espaces. Il comprend donc le paysage urbain et les façades entre l'espace public et l'espace privé de l'intérieur des bâtiments. Il correspond dans le cas d'une place, à l'espace libre qu'elle constitue et à son cadre architectural ou végétal. L'espace public est souvent composé, aménagé et entretenu en fonction de son usage et de sa perception par le public. (Gauthiez, 2003)

#### **1. L'art sonore dans l'espace public urbain : l'écoute comme renouement avec le paysage sonore urbain**

L'urbain, qui a trait à la ville, est un lieu de vie caractérisé par une forte densité de population, des réseaux de transports publics développés, des commerces nombreux et parfois densément rassemblés, dont la circulation automobile est importante et côtoie l'individu de près. Cette multiplicité de flux qui se superposent compose un milieu acoustique très riche, parfois trop riche, qui peut avoir des impacts sanitaires et écologiques dont découlent d'importantes répercussions sur l'équilibre des divers individus peuplant cet espace. Les espaces publics sont les lieux de passage, de circulation, de rencontre. Lorsque nous nous déplaçons dans cet espace urbain, nous côtoyons et parfois subissons ce paysage acoustique. Subir, car le son peut-être très intrusif. L'ouïe est toujours ouverte aux sons, il est impossible de fermer ses oreilles comme l'on pourrait fermer les yeux. En cela, le son peut devenir torture, voire arme de

répression<sup>1</sup>. Une trop forte ou trop longue exposition à certains sons peut créer des lésions physiques (surdité partielle ou totale) ou mentales, menant parfois à la folie. Nous nous intéresserons ici à la perte d'un équilibre individuel ou social pouvant découler d'une forte exposition à ce que l'on nomme communément « la pollution sonore » de la ville.

## 2. La place

Depuis l'Antiquité, toute concentration d'habitations est dotée d'au moins un espace urbain ouvert (Agora, Forum ou d'autres lieux publics similaires). Situés le plus souvent au carrefour de plusieurs voies d'accès, ces lieux « privilégiés » de la ville sont à la fois nécessaires, utiles mais aussi propices à toutes sortes d'occupations et d'utilisations.

Les espaces publics sont si diverses, qu'il est difficile d'en opérer une catégorie unique ou une entité homogène, cette diversité se lit dans le rôle, la forme et l'environnement physique. La place, un des éléments constituant du public urbain, est le plateau de l'échange social, les gens s'y retrouvent et vivent, créant un lieu, avec une identité, des événements, une histoire à raconter.

La place est un espace public non bâti, desservi par des voies, affecté aux piétons ou aux véhicules, au revêtement généralement minéral, entouré principalement par des bâtiments, et agrémenté de mobilier urbain et d'édicules divers. Le mot vient du terme latin *platea* qui signifie une rue importante. La place est un espace libre de rencontres. Elle peut avoir pour vocation un marché, la nécessité de rassembler le public pour de grands événements, les fêtes, les déroulements de cérémonies politiques, religieuses ou militaires, le stationnement de véhicules, la jouissance d'une vue panoramique devant la mer ou un lac, etc. La place peut avoir pour origine la convergence de chemins ou de rues et être ainsi un espace fortuit, simplement réaménagé, ou bien avoir été créée selon une localisation choisie en fonction de son usage et de son accompagnement monumental : centre d'une agglomération, place de quartier, etc.

- **La scène en plein air** soubassement formant terrasse, éphémère ou pérenne, parfois entouré d'un garde-corps, destiné à des spectacles musicaux ou autres.

- **La promenade publique** est un espace public parfois planté de quinconces, d'accès restreint aux véhicules, aménagé en vue de l'agrément et de la détente par la déambulation et les rencontres sociales. La promenade publique peut être un espace spécialement aménagé, comme l'était à l'origine le cours, ou un espace dont les qualités s'y prêtent, comme une place réservée aux piétons. Elle peut impliquer des aménagements spécifiques, ménageant les espaces destinés aux différents usagers (piétons, cyclistes, cavaliers, etc.), et le traitement du sol : revêtement minéral, végétation, quinconces.



*Figure 25: Champ de foire. Source - Anru*



*Figure 26: La place ouverte. Source - GuessWhoAndWhere*



*Figure 27: L'esplanade. Source- Wikimedia*

En y regardant d'un peu plus près, on s'aperçoit en effet que la présence de musiques dans les lieux publics n'est ni un cas isolé, ni marginal. La présence de musiques dans les lieux publics est loin d'être un phénomène spécifique à notre siècle.

### **3. La place comme espace musical**

En raison de sa connotation publique et de ses dimensions permettant des rassemblements, la place a depuis toujours ressenti une forte vocation musicale. Les rôles exercés par le jeu instrumental et/ou vocal dans cette particulière typologie d'espace public sont extrêmement variés et diversifiés quant à leur articulation avec l'environnement sonore (musique « immergée » dans la rumeur urbaine ou musique écoutée dans un quasi silence – petits effectifs instrumentaux et/ou vocaux ou masses orchestrales et chorales – genres et styles musicaux les plus diversifiés – etc.). La place est probablement le site urbain le plus sollicité par la musique mais aussi, contrairement à d'autres espaces sonorisés comme l'église, l'opéra ou encore la salle de concert, le moins spécialisé. Pour ces raisons la place offre différentes possibilités d'approche à l'étude et à la définition des rapports dialectiques et synchroniques entre musique et environnement urbain.

### **4. Le spectacle de la rue**

Une longue tradition sociale reconnaît le « spectacle de la rue ». L'espace public apparaît alors comme une « scène » (métaphore qui connaîtra une grande fécondité théorique avec Goffmann 1973), l'espace-temps d'un spectacle qui s'offre à la vue de spectateurs, en suspendant la fonction circulatoire ordinaire de la voirie



*Figure 28: L'espace public comme spectacle. Cliché-J. Monnet, Aout 2011*

L'escalier monumental de la Grande Arche de La Défense domine l'esplanade centrale du centre d'affaires. Dès que les conditions météorologiques le permettent, de nombreux employés, clients du centre commercial voisin et touristes utilisent les marches pour s'y asseoir, s'y reposer, discuter entre amis ou collègues, prendre un repas ou une collation sur le pouce, fumer une cigarette et admirer la vue guidée par l'alignement des tours de bureaux vers le centre de Paris et l'Arc de Triomphe. Bien que non aménagé pour les loisirs, cet espace public est massivement détourné de sa fonction de piédestal par les pratiques sociales.



*Figure 29: L'espace public aménagé pour les loisirs. Cliché-J. Monnet, juin 2006*

Le jardin de la « Alameda central », dans le centre historique de Mexico, a été créé à la fin du 16ème siècle pour la récréation du public par l'administration du vice-royaume de la Nouvelle-Espagne. Depuis lors, il est resté un haut-lieu des loisirs dominicaux, où se mêlent les classes populaires et les classes moyennes ainsi que les générations, et où la consommation festive accompagne la promenade en famille, les réunions d'amis, les rencontres amoureuses ou les activités sportives



*Figure 30: Urbanisme évènementiel et interprétation du publique et du privé. Cliché-J.Monnet, Aout 2011*

La Grande Place de Mexico (Zócalo), a été aménagée dans la première moitié du 20ème siècle pour mettre en valeur les monuments coloniaux ou néocoloniaux qui l'entourent. Dans les trois dernières décennies, elle est devenue l'espace de prédilection pour des occupations contestataires. Depuis une quinzaine d'année et l'élection d'un parti de centre-gauche au gouvernement de la capitale, les autorités y multiplient les manifestations festives dont le modèle circule avec la mondialisation médiatique (Fête de la Musique, Paris-Plage, etc.).

C'est en partant des deux modèle, qu'on peut vérifier l'hypothèse selon laquelle l'homme est un, « homo-festivus », il aime faire la fête, ne s'en cache pas, et en organise. Même si le lieu n'y a pas été prévue au premier coup, les gens, le publique, trouvent toujours le moyen de faire d'un espace, une aire de détente, comme dans l'exemple des escaliers de l'arche à Paris. Une nouvelle façon de voir l'organisation des rencontres, et de la fête en elle-même, étant donné l'aspect des escaliers qui ne

ressemble pas du tout à une place ordinaire, qui, elle, est souvent plane, et ornée d'arbres et d'espaces vert dense.

### **C. Le déguerpissement**

L'architecture fait de l'espace une entrée fondamentale dans l'analyse des morphologies physiques, des systèmes énergétiques, des pratiques sociales, des représentations et des identités individuelles et collectives. Comme elle est un lieu d'interdisciplinarité, elle considère ses objets non seulement dans leur durabilité mais également comme interagissant avec les mobilités et les réseaux. Les relations entre les lieux et les flux, fondatrices des territoires, sont au cœur de ses thématiques. Ainsi, la question de la qualité des espaces, dans leur configuration privée et publique, anime profondément la réflexion architecturale, de la conception des bâtiments à leur occupation sans oublier leur gestion.

Le déguerpissement peut se définir comme une expulsion collective et contrainte d'individus qui ne possèdent pas de droits reconnus sur les parcelles qu'ils occupent. Le recours à la violence, physique ou symbolique, accompagne généralement la procédure : les déguerpis sont le plus souvent déplacés par la force, ou brutalement sommés de quitter leur lieu de résidence. Bien que principalement employé pour désigner des mobilités résidentielles forcées à l'échelle urbaine, le terme est également utilisé dans le cadre d'opérations de déplacement de commerçants de rue. Le déguerpissement peut donc être entendu comme le déplacement sous contrainte de citoyens installés sur un foncier dont la tenure est contestée par la puissance publique.

Les déguerpissements prennent aujourd'hui place avant tout dans le cadre de la rénovation des centres villes et de la mise en vitrine de certaines villes. Malgré les alternatives proposées et les recommandations formulées par les instances internationales, le déguerpissement reste une méthode fréquemment employée par les acteurs de politiques néolibérales pour « nettoyer » les villes de citoyens considérés comme « indésirables », en reléguant ces derniers aux marges de la cité. L'opération se compose généralement de trois temps : la décision de déguerpir au nom de différents registres d'action (hygiénisme, embellissement, grand projet urbain, lutte contre la pauvreté principalement) et la plus ou moins grande information des citoyens concernés ; l'éventuel établissement de compensations en fonction de critères variables (généralement une date butoir à partir de laquelle l'établissement est pris en compte est

instaurée) ; la possible proposition de sites de relocalisation. Face à la complexité du jeu d'acteurs aux intérêts divergents (citadins, ONG, municipalités, spéculateurs immobiliers, bailleurs internationaux), le déguerpissement est plus souvent perçu comme une expulsion injuste et violente que comme une opération permettant la sécurisation foncière. En effet, à travers ce type d'interventions visant à répondre à des normes urbaines capitalistes, c'est la question du droit à la ville des groupes les plus défavorisés qui est posée.

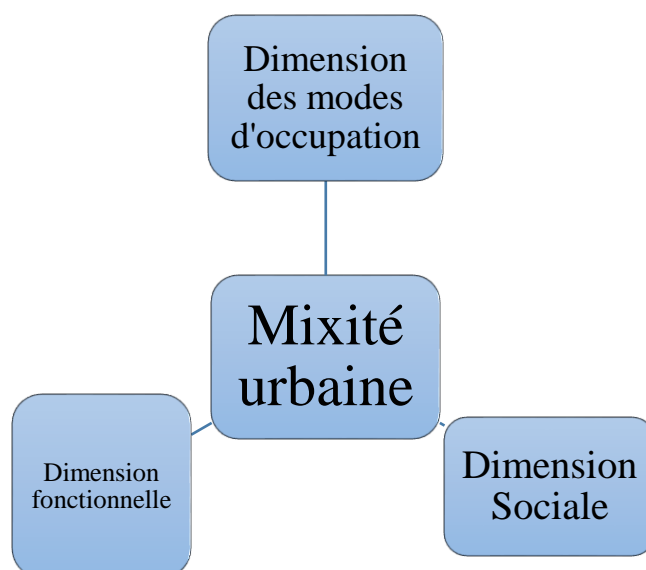
### **III. Identification et identité**

L'identification se traduit par la présence de caractéristiques définissant une architecture, ou une méthode précise. Dans notre cas, l'identification est la façon dont une société réagit à un environnement quelconque. C'est-à-dire, qu'une société, à travers ses habitudes et sa perception de l'espace, dans une vision perceptuelle de groupe, voit en un espace, ce qu'une autre société ne peut qu'essayer de comprendre. Dans un groupe venant d'Oran par exemple, les endroits qu'il identifie ne sont jamais les mêmes que ceux qu'un groupe venant d'une autre ville, et ne la visitant que très peu. Après la création de cette identification selon la mémoire du lieu, une société se crée une image de cet endroit, cette image, elle, crée à son tour « l'identité ».

#### **A. Organisation de la société**

La ville n'est pas un cadre, un contenant composé de bâtiments et d'activités. La ville est la meilleure invention sociale pour répondre au problème de ce qui sépare les êtres humains. Penser et aménager nos villes, c'est penser et organiser une société sous toutes ses dimensions : économiques, culturelles, sociales....

Aménager les distances, c'est réfléchir à ce qui éloigne et ce qui rapproche ; ce n'est pas seulement une question d'espace mais aussi, et peut-être surtout, une question de liens sociaux et de respect des différences. Distances et différences sont inscrites au cœur de la vie sociale. Elles en sont une des alchimies fragiles ; elles peuvent faire vivre la vie sociale comme la détruire. Créer du lien social, faire vivre une organisation urbaine demande beaucoup d'imagination, et de disposer d'une vision et de principes, et de les mettre quotidiennement à l'épreuve. C'est démarrer avec des notions constituant les concepts de bases pour une harmonie dans un espace communautaire ou la société se sent entrelacée.



Équation 1: Les dimensions de la mixité urbaine. Source –Mémoire (HALLAL, 2007)

La vie urbaine se fait autour de trois composantes fondamentales : la mixité sociale et fonctionnelle, la densité et la diversité. Plus les villes sont denses, plus l'intensité de ce qui y est vécu est forte, plus elles évitent les formes d'isolement et de clivages sociaux produit par l'étalement urbain. Plus les villes entretiennent et développent leur diversité, plus elles renforcent leur vie culturelle ; elles deviennent alors attractives et offrent des conditions de vie acceptables pour tous. Plus les villes font le pari de la mixité, moins elles souffrent des différentiels socio-économiques et des écarts de revenus.

Le développement de politiques de mixité urbaine, d'équité dans l'accès aux services urbains en est une première option, lourde à entreprendre. Il en est une autre, l'espace public. L'espace public n'est surtout pas qu'un support matériel. C'est un lieu dans lequel les différences d'une société apparaissent et se confrontent. Produire des espaces publics, c'est rechercher un équilibre toujours à redéfinir entre les contradictions inhérentes à la vie sociale : entre l'homogénéité et l'hétérogénéité sociale, entre l'ouverture et la fermeture, entre le tout interdit et le tout permissif, entre la possibilité de se poser et l'impératif de circuler, entre les plus jeunes et les plus âgés, entre les plus riches et les plus pauvres.

#### **B. Quatre dimensions caractérisent la force de l'espace publique sur le lien social**

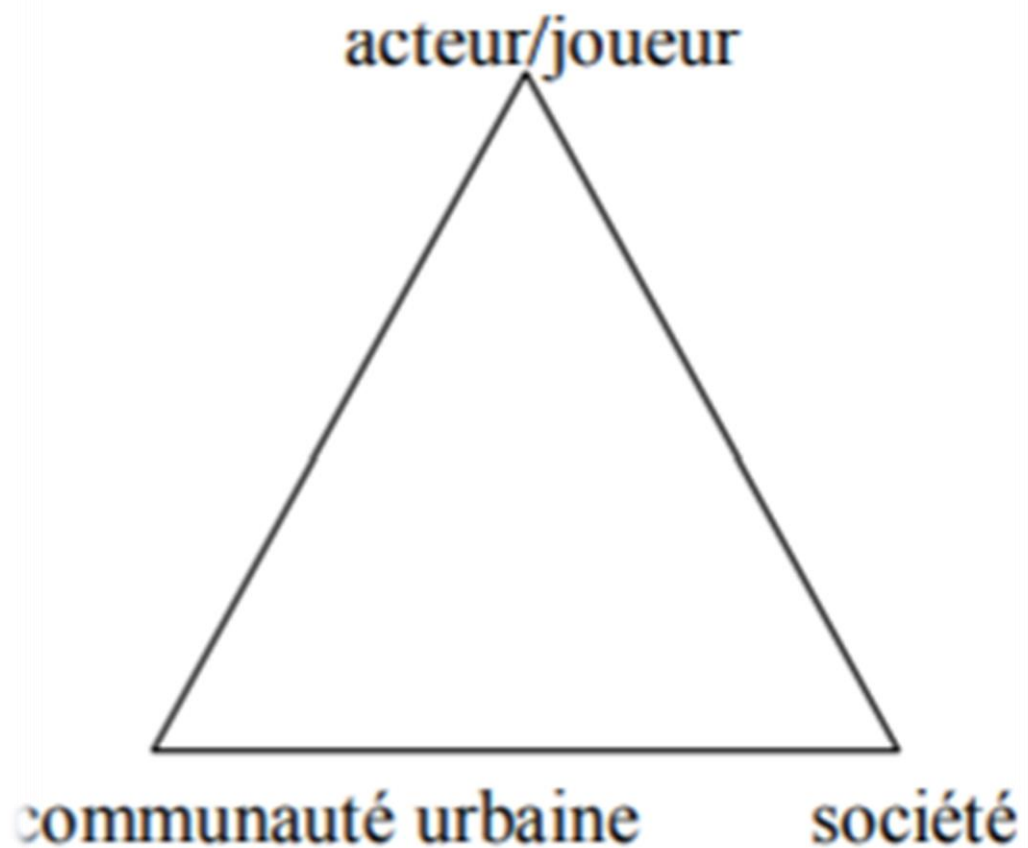
- son ouverture (accès à tous/limité),
- la place prise par les règlements,

- la possibilité laissée à la société de s'autoréguler par elle-même (auto-ajustement),
- la capacité de l'espace à produire de la surprise et de l'inattendu.

A faire	A éviter
Développer la mixité sociale et fonctionnelle	Fragmenter, zoner, cliver
Densifier, rendre plus intense le centre-ville Développer les expérimentations accompagnées.	Étaler Rendre trop spécifique Créer pour l'expert et non le tout un chacun
Accompagner des lieux moins programmés, mais générateurs de liens sociaux	Surprogrammer des lieux de rencontre
Identifier les vrais porte-parole de la société urbaine, y compris les plus discrets	Développer une concertation sans méthodes et se focaliser sur un seul groupe actif

Tableau 1 : Tableau des pour et contres.

La communauté illustre alors l'espace au sein duquel l'individu se laisse aller à une forme spécifique de bien-être, et par la même d'« être » au monde, propice à un style de vie qui met en scène une attitude et un ensemble de valeurs propres à la communauté. Cette notion de style de vie prend sens lorsqu'on regarde de plus près son origine historique chez Aristote avec la notion d' «*éthos*» (la pensée, le caractère) ou d'«*habitus* » (*hexis*) qui voulait traduire la manière d'être, les valeurs et la façon de vivre d'un individu. L'*hexis* renvoie ici davantage aux pratiques, aux attitudes et valeurs qui forment une cohérence par et à travers les corps individuels qui composent la communauté, et leurs façon d'exister, cette manière qu'a une identité sociale à subsister dans la communauté.



*Figure 31: Eléments entrelacés d'acteurs sociaux*

Le développement social urbain : insertion des jeunes, activités économiques et amélioration des services urbains. Le projet a pour objet de renforcer les dynamiques collectives et les initiatives socio-économiques des jeunes en milieu urbain, en faveur de l'amélioration des conditions de vie dans les quartiers, et de la création d'activités productrices. Des actions expérimentales combinent trois axes d'intervention :

- Soutenir la création et le développement de lieux et de structures de médiation entre la population et les institutions ;
- Appuyer la création ou le développement des activités locales ;
- Proposer de nouveaux contenus et modalités de formation pour les jeunes.



Figure 32: Schéma des indispensables d'une vie urbaine

#### IV. Espace Architecturé

Longtemps oubliée par la théorie architecturale, la dimension de l'usage et des vécus de l'espace donne lieu aujourd'hui à de nombreuses perspectives de recherche qui utilisent diversement les approches des sciences humaines et sociales. L'architecture agit sur un territoire imaginé, construit et vécu. La définition du cadre de vie comme objet perçu a naturellement invité à reprendre les hypothèses liées à la phénoménologie.

Une méthodologie du projet architectural ou urbain s'est construite autour de la notion d'ambiance qui vise la manière dont les usages sociaux et le vécu individuel et collectif reconfigurent le donné spatial et questionnent d'une façon nouvelle l'esthétique du cadre bâti et urbanisé. La notion d'ambiance est la référence centrale pour qualifier les ressentis éprouvés par les occupants des espaces architecturaux et urbains (sensations et représentations). Cette notion révèle une distinction fondamentale de sens entre le singulier et le pluriel, entre « l'ambiance », expérience singulière, irréductible mais universelle du sentir, et « les ambiances », représentations au contraire plurielles, du coup réductrices mais mesurables, que chaque discipline, dans sa technicité propre, est

amenée à définir pour maîtriser l'environnement. C'est la dimension paradoxale de l'ambiance : d'un côté, au pluriel, on peut représenter les ambiances comme quelque chose de mesurable, évaluable et qui relève de l'ordre de caractéristiques physiques ou sociales objectivables (l'ambiance d'un marché, d'une gare, les sons de la nuit, les odeurs d'un port...), de l'autre, au singulier, on la présente comme quelque chose évidemment impalpable, immatériel et qui révèle « l'esprit du lieu ».

L'édifice prend ici le sens d'élément singulier du construit. Il ne désigne pas seulement les bâtiments prestigieux mais aussi les constructions ordinaires. Souvent considérés comme le "plein" des villes, les édifices sont longtemps passés pour le noyau structurant de l'urbainarchitecturé. D'autres descripteurs comme les volumes intermédiaires, les axes de mobilité ou les ambiances vécues doivent avoir aussi leur place dans l'appréhension de la complexité et du fonctionnement de l'urbanité.

### **C. Quartier viable**

Une expérience sensorielle à plusieurs niveaux, le quartier est marqué par la proximité qui caractérise sa pratique. Voisins, activités, habitations, espaces publics... tous ont une influence sur la couleur du quartier. Son appropriation est intimement liée aux efforts urbanistiques qui y sont déployés par les différents acteurs de la ville. À travers diverses stratégies, les interventions dans le quartier visent à favoriser la qualité de vie de la population qui le rend vivant.

C'est un milieu de vie qui répond aux besoins fondamentaux de ses résidents, est favorable à leur santé et assure leur qualité de vie. Son mode de développement favorise l'équité, respecte la capacité des écosystèmes et permet d'épargner les ressources naturelles, énergétiques et financières : elle peut se maintenir à long terme.

Une collectivité viable assure la protection de son patrimoine naturel, culturel et bâti. Aménagée à échelle humaine, elle se caractérise notamment par la compacité de sa forme urbaine, la mixité des fonctions, une offre de transport diversifiée et une bonne localisation des activités. Elle rend ainsi accessibles à tous des espaces publics de qualité et des espaces verts abondants, une variété de services et un environnement riche en activités économiques, sociales, récréatives et culturelles.

L'urbanisme est en quelque sorte la recherche du bien commun ainsi que l'analyse et le développement d'une collectivité viable. En effet, les urbanistes

chercheront toujours à « *modeler un environnement destiné à être utilisé par beaucoup de gens.* » (Lynch, 1969)

Le centre d'une ville constitue le point de départ du milieu urbain. Les activités économiques, les lieux de rassemblement et les événements s'y concentrent et font de ce lieu un espace vivant et agréable à fréquenter. Mais voilà que l'étalement urbain et la délocalisation des activités en périphérie mettent en péril la vitalité des lieux centraux.

#### **a. Guide d'aménagement d'un quartier viable**

Partant du principe qu'il s'agit de favoriser des aménagements urbains articulés autour d'une trame et d'une forme urbaine cohérente, viable, durable et à l'échelle humaine, les éléments structurant l'espace urbain sont regroupés dans les catégories suivantes :

- Rues et les liens
- Espaces publics
- Îlots et les lots
- Typologies bâties
- Aménagements extérieurs

#### **b. Rues et Liens**

L'ambiance d'une rue découle à la fois de ses aménagements publics et privés. Regroupant les divers réseaux permettant le transport des personnes et des biens, cette catégorie met l'accent sur la qualité des espaces dédiés aux déplacements en arrimant leurs configurations morphologiques respectives aux implantations et encadrement bâtis définissant les espaces.



*Figure 33: RUES ET LIENS- ville.candiac.qc.ca*

### **c. Espaces publics**

Cette section porte sur les aires publiques qui concentrent certaines activités récréatives ou de détente. On pense notamment aux parcs, mais également aux places publiques dans tout ce qu'elles peuvent couvrir comme diversité. En effet, ce type d'espace public est de retour dans certaines villes qui souhaitent mieux articuler leurs territoires respectifs autour de lieux publics structurants et identitaires comme la place publique. Les places sont aussi diversifiées que les villes qui les portent : taille, forme, vocation, aménagement, sont des éléments qui contribuent à l'identité et la particularité d'une place à l'autre et ce, au sein d'une même ville.



*Figure 34: Espaces publiques- ville.candiac.qc.ca*

#### **d. Îlots et Lots**

À la base de tout aménagement est la subdivision de l'espace. Les îlots sont formés par les lots ou terrains et par les implantations bâties qui les définissent. Les usages et les gabarits sont tellement différents les uns des autres dans une ville. Les îlots dans leurs formes et leurs tailles représentent le squelette de la Ville. Fort et structuré, ce squelette sera à même de recevoir une diversité de bâtiment et d'espace publics, alternant entre plein et vide et permettant le déploiement d'une forme urbaine équilibrée et viable.

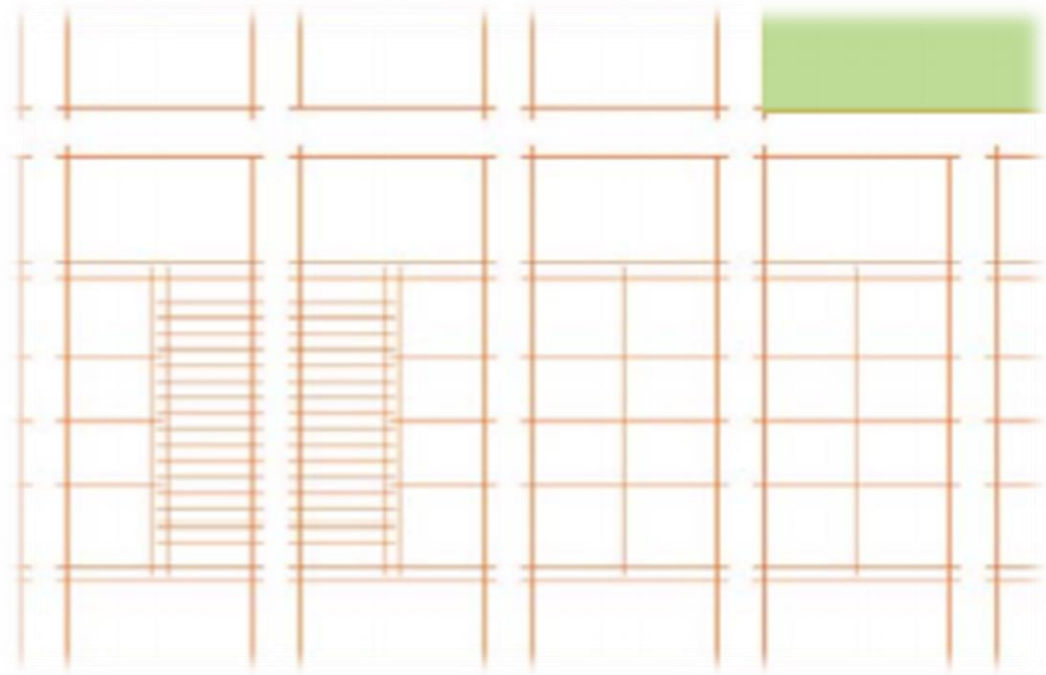


Figure 35: Îlots et lots - ville.candiac.qc.ca

### e. Typologies Bâties

Au cœur même de l'identité d'une ville, ses formes bâties offrent non seulement une diversité et une variété témoignant Les typologies touchent aussi bien la diversité des bâtiments exclusivement résidentiels, commerciaux ou institutionnels, mais aussi pour chacune de ces grandes catégories, les déclinaisons et variations possibles pour chacune d'elles. Il va sans dire que cette catégorie est l'une des plus évolutives et celle témoignant d'une plus grande créativité architecturale. Ainsi, prenons simplement les typologies résidentielles et une multitude de bâtiments et de combinaisons sont possible.



*Figure 36: Typologies bâties - ville.candiac.qc.ca*

#### **f. Aménagements extérieurs**

Les aménagements extérieurs contribuent à arrimer les bâtiments aux espaces exclusivement publics. On parle souvent d'espace semi-privé ou d'espace semi-public pour qualifier ces espaces de transition. Ils réfèrent aussi bien à l'architecture qu'à l'aménagement paysager. L'attention à porter sur ces espaces est majeur car ils peuvent soit rehausser l'architecture des bâtiments et la qualité de l'architecture paysagère des interfaces publiques ou privées ou bien appauvrir l'une et l'autre par manque d'arrimage et de déclinaison dans la forme et la qualité de ces espaces. Ils portent aussi bien sur les cours avant, qu'elles soient commerciales ou résidentielles, que sur les interfaces particulières des bâtiments implantés le long de la voie ferrée.



Figure 37: Aménagements extérieurs - ville.candiac.qc.ca

Les aménagements peuvent, par la suite, se décliner en une série d'éléments à préciser tels que :

- La place publique ou les axes structurants.
- Les typologies ou les bâtiments clés.
- Les aménagements paysagers ou la signature du projet.
- Les éléments d'innovation ou les environnemental durable.

Il y a un préalable à la rencontre harmonieuse des personnes et des responsables dans une ville : que la ville soit elle-même ressentie comme un espace de vie ensemble. Il s'agit là d'un sentiment d'appartenance inscrit dans l'affect des citoyens d'une ville.

#### **D. Ambiance**

L'ambiance est dans une grande part l'âme d'un lieu, c'est elle qui lui donne le mouvement ressentie en le pénétrant. Elle est donc un pilié fondamental dans la création de l'espace architecturé. Un espace qui est déterminé par le ressentie des personne, et de sa provenance.

Que ce soit la corporéité de la musique Raï, ou l'identité créée par un groupe social sur un espace déterminé, l'espace architecturé est un objectif ultime a atteindre pour une qualité architecturale. Pour y arriver les concepts utilisés précédemment ne

suffisent pas. Nous y avons, donc, ajouté quelques éclaircissement sur ce qui fait état d'une référence, d'une part dans le ressentie, et d'autre part de ce qui est observé.

#### **a. L'usage des ambiances**

Nous sommes tous attentifs, parfois même « saisis » par l'ambiance perçue en arrivant dans un lieu donné. Attentifs à un éclairage remarquable, à une sonorité particulière, dynamisés par un lieu public animé, ou au contraire apaisés, portés à la contemplation dans un lieu imprégné de calme. Souvent singulière et irréductible, l'ambiance d'un lieu varie selon le jour, l'heure, la météo, le public et nos actions. Pourtant, malgré ces variations, elle possède en général des caractères qui lui confèrent une identité, qui nous la fait reconnaître.

Qualifiant les situations d'interaction sensible dont on fait l'expérience à un moment donné dans un lieu donné, la notion d'ambiances architecturales et urbaines peut être esquissée en quelques traits :

- Elle implique un rapport sensible au monde, synesthésique autant que cénesthésique<sup>5</sup>.
- L'étudier nécessite une approche pluridisciplinaire portant une attention aux dimensions construites, sensibles et sociales de l'espace habité.
- Elle ne se réfère pas à une échelle spatiale particulière. Utilisée pour l'habitat, l'espace public, les espaces de travail ou de commerce, les espaces de la mobilité, les espaces de représentation, elle désigne une situation d'interaction sensible. En cela il s'agit d'une notion trans-scalaire qui s'applique à des espaces « ordinaires » comme à des espaces plus scénographiés.
- Utilisée pour l'étude des espaces autant que pour leur conception, il s'agit, par l'attention aux configurations sensibles, d'une posture situant l'expérience de l'utilisateur au cœur du projet.

De nouveaux métiers émergent et intègrent explicitement la notion d'ambiance : celui de concepteur lumière, de designer sonore, de scénographe urbain. Et nombre d'architectes, de paysagistes, d'urbanistes s'appuient sur cette notion et utilisent de nouveaux outils pour leurs projets, permettant d'allier maîtrise environnementale, expérience sensible et attention aux usages.



*Figure 38 LE CENTRE VILLE PIÉTON DE VIENNE, AMBIANCE*

### **b. Ambiances et ambiance**

En tant que perception sensible de l'environnement urbain et architectural, l'ambiance est une expérience partagée par tout le monde mais le plus souvent difficilement communicable et explicable. Les définitions les plus courantes du terme « ambiance » sont les suivantes :

- Éléments et dispositifs physiques qui font une ambiance
- Atmosphère matérielle et morale qui environne un lieu, une personne

Ces définitions nous renvoient d'emblée à la dualité objectif/subjectif et ouvrent la discussion sur la complémentarité des notions d' « ambiances » et d' « ambiance ». Il est en effet possible d'isoler la dimension physique des phénomènes d'ambiance de leur perception sensible et esthétique ou d'associer à l'ambiance générale d'un lieu les différents phénomènes physiques et sensibles qui se rattachent aux ambiances lumineuses, sonores, thermiques, olfactives, etc.

Les phénomènes physiques comme la lumière, le son, la chaleur, le vent et les odeurs révèlent à l'observateur, grâce à ses cinq sens, les formes et propriétés de l'environnement construit et naturel ainsi que la qualité des espaces urbains. Les

jugements portés sur le caractère de ces phénomènes physiques d'ambiance dépendent par ailleurs de l'usage du lieu où l'on observe, agit et se déplace, et des représentations cognitives et références mobilisées lorsque l'on interprète les signaux perçus. La notion d'ambiance permet également de traverser les échelles spatiales et temporelles.

Les travaux de recherche sur les ambiances articulent les trois composantes qui caractérisent le plus souvent la spécificité de la recherche architecturale : les objets, les sujets et le projet.

- **Les objets** : il s'agit ici des phénomènes physiques d'ambiances, naturels et anthropiques, qui sont en interaction avec l'environnement construit (bâtiments, infrastructures, ...) et naturel (parcs, végétation, plans d'eau, ...) ;
- **Les sujets** : il s'agit des habitants qui pratiquent ou fréquentent les environnements architecturaux et urbains et qui perçoivent et ressentent leur environnement physique (objet) en fonction de leur sensibilité physiologique, psychologique et culturelle (représentations cognitives) et de l'usage de ces lieux ;
- **Le projet** : l'enjeu est de concevoir un projet urbain ou architectural qui respecte in fine les intentions d'ambiance du concepteur (architecte, urbaniste). Il s'agit d'anticiper les propriétés d'ambiance d'un environnement construit qui n'existe encore pas et qui plus est n'est pas encore habité.

Les travaux sur les ambiances constituent par conséquent une recherche intrinsèquement interdisciplinaire qui marie l'architecture et l'urbain avec les sciences pour l'ingénieur et les sciences humaines et sociales.

### **c. Du physique au sensible**

Depuis une trentaine d'années nous sommes passés progressivement de la notion de nuisance à la notion de confort puis à celle d'ambiance mobilisant des méthodologies d'abord disciplinaires, puis progressivement interdisciplinaires.

Les études conduites sur les nuisances et le confort se sont développées à partir de l'analyse des phénomènes physiques d'ambiance s'appuyant sur les sciences pour l'ingénieur mobilisant les connaissances sur les phénomènes

physiques, leur modélisation, la simulation numérique, la gestion et le traitement numérique de l'information, etc.

#### **d. Trois dimensions conjointes de la notion d'ambiance**

Dans un souci de classification, nous avons identifié les dimensions de l'ambiance sous 3 critères :

- Le sensible
- L'expressivité
- La temporalité.

Ces critères nous aident à déterminer l'importance de l'ambiance, et la dimension à laquelle touche une intervention sur l'ambiance. Le sensible joue sur les sentiments de la personne, tandis que l'expressivité, table plutôt sur la façon de faire d'une société ou d'un groupe social, et la temporalité, est dirigée vers l'aspect de l'action sur le moment.

#### **1. La dimension sensible**

Parler d'Ambiance, c'est penser la codétermination située de tous les facteurs d'émergence (physiques, sociaux ou sensibles). Les ambiances ne déterminent pas plus les pratiques que celles-ci ne déterminent celles-là. Elles ne les "conditionnent" pas plus qu'elles ne sont conditionnées par elles. Les logiques déterministes de la représentation, du conditionnement ou de la motivation sont donc étrangères au registre de l'Ambiance. Tout y est induction réciproque et codétermination.

De même, parler d'Ambiance, c'est penser le rapport sensible, c'est-à-dire penser l'interaction réciproque entre les sens et le sens – ce que l'on peut appeler l'inter sensorialité, en un double sens

Les ambiances n'existent pas plus parce qu'elles sont perçues par les sens que parce qu'on leur attribue un sens, qui est culturellement partagé. Les logiques duales de l'objectif et du subjectif, du signifiant et du signifié, du mesurable et du non mesurable sont donc elles aussi étrangères au registre de l'Ambiance. Tout y est enchevêtrement des modalités sensorielles et ressaisissement du sens. De ce point de vue, "l'importance" de la notion d'ambiance n'est pas moins grande dans des espaces très programmés que dans des lieux plus spontanés. Il n'y a ni plus ni moins d'ambiance dans un centre commercial ou dans un petit commerce, sur une place

publique traditionnelle ou dans le hub d'un aéroport. Et dans un cas comme dans l'autre, le rôle "conditionnant" des ambiances sur les pratiques socio-spatiales peut être nul ou majeur : disons simplement que dans les "espaces à forte programmation", on essaye d'en tirer parti à des fins plus exclusivement commerciales (tel est le rôle de l'étude des "ambiances easy", "muzak" ou autres musiques d'ameublement...). Mais des espaces "faiblement programmés" en termes fonctionnalistes peuvent être très fortement investis en termes sensibles (tel est souvent le cas du bricoleur du dimanche qui, s'il ne sait pas toujours comment il va réaliser son objectif, sait souvent très précisément le résultat qu'il veut obtenir...).

## **2. La dimension expressive**

Dans le premier cas, on est dans le registre de la représentation (objectivée, codifiée, voire strictement mesurée) ; mais dans le second, on entre dans celui de l'expression : si l'Ambiance implique le sens et les sens, ceux-ci ne peuvent être réduits par une méthode technique et "représentationniste" ; si l'Ambiance engage ce que nous venons d'appeler une "inter sensorialité", elle nécessite la formalisation d'une approche elle-même sensible ou expressive – qui touche les sens et qui fasse émerger du sens.

Plus précisément encore, on peut faire remarquer que l'exactitude d'une représentation n'a de validité que dans son propre champ, je veux dire qu'elle n'est exacte que par rapport au protocole d'observation disciplinaire sur lequel elle repose, et que tout l'art de l'expression consiste donc à formaliser des méthodes rigoureuses de déplacement, de rapprochement ou de distinction entre des représentations issues de champs disciplinaires étrangers les uns aux autres.

La question posée est alors celle de l'interdisciplinarité. Dans cette perspective, il n'y aurait d'approche légitime de la notion d'Ambiance qu'interdisciplinaire. Mais on le sait : si cette interdisciplinarité se contente de juxtaposer des représentations de disciplines différentes, elle n'offre aucun intérêt. Si par contre elle est capable d'établir des associations entre ces représentations, de montrer comment elles se ressaisissent et de mettre en scène ou en tension leurs différences ou leurs écarts, alors elle est susceptible de faire émerger du sens et de la nouveauté.

### **3. La dimension temporelle**

Dans tous les cas, l'attention la plus grande est portée à ce que j'appelle le principe de récurrence. Celui-ci consiste à faire retour sur les images recueillies, à en tester la force imaginaire en fonction de leur degré de redondance dans des corpus de paroles différents, ou encore à livrer la représentation première d'un individu particulier à sa propre réinterprétation, la représentation d'un sujet à celle d'autres sujets, etc.

La limite d'un espace public, la qualité d'une ambiance ou le sens commun qu'il faut attribuer à une interaction éphémère ne sont alors plus données par l'observation, ils sont reconstruits – à partir de la recomposition d'un récit collectif partagé. Ils ne reposent plus sur l'objectivité fantasmée d'une représentation protocolée à l'avance par l'adhésion à telle ou telle discipline, mais sur le degré d'objectivité croissant qu'une forme d'expression récurrente (ici le récit du lieu) est susceptible de révéler et de générer, à mesure qu'elle établit des correspondances et des redondances dans la circulation, le déplacement et/ou la mobilisation des représentations les plus différentes.

#### **e. De l'environnement aux ambiances**

Au croisement de la qualité de vie des citoyens, des stratégies socio-économiques des villes et des problèmes d'ordre écologique, les ambiances (ou «atmosphère» dans les pays anglophones) constituent une clé de lecture particulièrement opératoire pour rendre compte de nos manières d'habiter et de transformer notre environnement au quotidien. Pensons aux milieux conditionnés des centres commerciaux ou aux éco-quartiers emprunts de verdure, aux centres historiques « patrimonialisés » ou aux trames vertes et bleues en développement, aux nouvelles scènes de la ville créative ou aux atmosphères fonctionnelles des espaces de transport. Chacun de ces territoires procède de mises en ambiances spécifiques – avec leur aménagement matériel, leur tonalité affective et leur vie sociale – qui sensibilisent notre relation à l'environnement, l'intègrent à nos conduites quotidiennes et participent des dynamiques urbaines contemporaines.



*Figure 39 : Ambiance nocturne à Bruxelles*

Ainsi, une ambiance peut être définie comme un espace-temps éprouvé en termes sensibles. Elle convoque dans un même mouvement l'ensemble des modalités sensorielles de la perception et se situe à l'articulation des formes sensibles, des formes sociales et des formes construites. La notion d'ambiance relève donc d'un domaine de recherche plurisensoriel et interdisciplinaire particulièrement attentif au caractère situé, incarné et partageable de l'expérience habitante.



*Figure 40 : Ambiance de la fête du « sbua » à Timimoun*

En décrivant les atmosphères matérielles et les tonalités affectives des lieux, le domaine des ambiances ne dissocie par le monde naturel du monde social,

l'environnement à l'état objectif de l'environnement à l'état subjectif. Par conséquent, une ambiance n'est pas un objet de perception, mais plutôt sa condition. Une ambiance n'est pas « perçue », mais « éprouvée ». Autrement dit, l'ambiance se présente comme un troisième terme entre un sujet percevant et un objet perçu. S'adossant à la fois sur une physique contextuelle qui analyse la propagation des signaux dans un espace bâti et sur une socio-esthétique qui étudie les expériences sensibles in situ, ce domaine propose des circulations nouvelles entre le mesuré et le qualifié, le conçu et le vécu, le matériel et l'immatériel. Une telle posture a été rendue possible par le développement d'outils d'analyse transversaux, de méthodes d'enquête in situ, d'interfaces numériques originales et de modes de représentation des phénomènes d'ambiances.

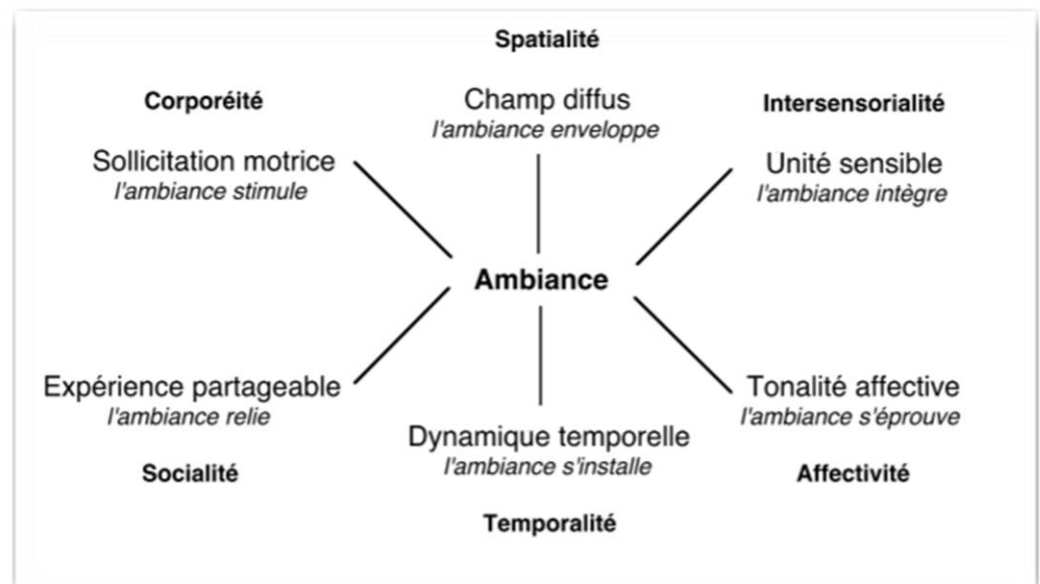


Figure 41: Schéma des dimensions de l'ambiance.

### 3. Présentation de l'espace étudié

Oran se trouve au bord de la rive sud du bassin Allégro-Provençal, elle se situe au nord-ouest de l'Algérie 432 Km à l'ouest de la capitale Alger. La ville se trouve au fond d'une baie ouverte au nord sur le Golf d'Oran ; elle est dominée à l'ouest par la montagne de l'Adour de Moulay Abdelkader al Jilani au sud et bordée au sud-ouest par une grande sebkha.

Oran demeure la métropole de toute la région de l'ouest avec des villes moyennes qui vont des plus proches aux plus lointaines. Tlemcen à 140 km au sud-ouest, Sidi Bel-Abbes à 80 km au Sud, Mascara à 100 km au sud-est, Mostaganem à 90 km à l'est, Relizane à 130 km. Comme elle rayonne sur d'autres wilayas, des hautes plaines.

Oran surnommée « la radieuse » et El BAHIA, est la deuxième plus grande ville d'Algérie et une des plus importantes du Maghreb. C'est une ville portuaire de la Méditerranée, la capitale de l'ouest.

Oran capitale régionale, rassemble des activités socio-économique et politique d'une ampleur importante à l'échelle nationale. Toute cette concentration d'activités au sein de la deuxième ville du pays, a induit son hypertrophie ainsi qu'une saturation de ses équipements, une difficulté dans le domaine du logement, de l'emploi et de satisfaction des besoins de sa population.

Notre optique (étude) s'intéresse particulièrement à l'extension Est de la ville d'Oran. Le choix de notre zone d'intervention a été motivé par l'intérêt que suscite le site à la ville ; vu les mutations qu'il devrait subir afin d'assumer un nouveau centre (la recentralisation de la ville d'Oran) qui assurera la connexion de l'ancien centre et la nouvelle extension de la ville.

C'est ainsi qu'on a choisi les terrains sur la rive Sud de la route de CANASTEL, comme site d'accueil potentiel car il réunit tous les critères à l'implantation d'un projet d'une telle envergure.

Les potentialités d'Oran font d'elle une grande métropole par sa grande infrastructure, grâce à sa localisation stratégique et aussi à la diversité de son paysage et de ses richesses culturelles. La ville d'Oran est riche, non seulement par la multiplicité de ses fondations, mais aussi par la symbolique sociale de ses paysages.

Le site se trouvant a proximité de la frange maritime offrant une vue panoramique sur la mer, Le terrain est vaste, ce qui permet de concevoir un riche programme en favorisant une montée en hauteur. Induisant notre intérêt pour lui. Sa position stratégique comme zone de connexion avec le centre ville, comme jonction entre deux structures urbaines.



*Figure 42 Quartier d'Es-Seddikia*

Notre site se situe au quartier de Es-Seddikia qui est le septième arrondissement d'Oran, au nord Est de la ville, en front de mer. Ce quartier est en train de faire sa mue. Cette bourgade, considérée par bon nombre d'Oranais comme le prolongement du centre-ville, située sur la route de Canastel, constituera à l'avenir la vitrine d'Oran. Ce quartier a changé de visage grâce à plusieurs infrastructures publiques et privées. En effet, outre l'hôtel Sheraton qui domine le promontoire du prolongement du front de mer. Et la résidence El Bahia qui accueille les hôtes officiels de la ville d'Oran. Es-Seddikia abrite le centre des conventions de la Sonatrach, un projet de grande importance pour la wilaya, et un monument pour cette partie d'Oran. A ces équipements viendra s'ajouter le projet de la cité de la mer, une œuvre futuriste constituée d'un ensemble de tours d'habitations qui s'incrusteront dans un complexe immobilier. Toutes ces réalisations sont desservies par un réseau routier qui comprend le 3<sup>ème</sup> boulevard périphérique.



*Figure 43 «BatimatE'tlayen»*

Pour notre projet nous avons décidé de s'attaquer au seul espace qui n'a pas évolué «Batimat E'tlayen» qui pour rappel, a été érigé, presque en catastrophe, par une entreprise italienne, au début des années 80. Ces habitations depuis le temps vétustes, qui plus est amiantées, devaient accueillir, temporairement, des familles sinistrées. Au final, celles-ci y ont vécu plus de 30 années. Il a fallu attendre en effet 3 décennies pour qu'une décision de la wilaya annonce le relogement des familles. Pendant ces trente années, plusieurs générations ont pris racine dans cet endroit lui conférant une identité. Prenant leurs marques et sont devenue une part principale dans sa dynamique. Cette portion d'Oran leurs appartient, mais un déguerpissement a été enclenché envers les habitants de ce lieu, ce qui a poussé à une révolte et un refus catégorique du projet déjà mis en place par le gouvernement. Dans une optique de changement de cette méthode d'intervention, nous allons dans la direction d'une proposition de garder les habitants dans un esprit communautaire imprégné de la culture populaire du Raï pour créer un endroit chaleureux, ou une mixité urbaine se met en place à travers les places publiques aménagées, et le traitement des espaces d'habitation avec l'introduction de celles-ci en la mélangeant au commerces et restaurations pour animer l'endroit tout en gardant son identité.

Le modernisme, ou l'actualité de la zone, avec les hôtels et les habitations « MOBILAR », rendent le site d'Essedikia, vieux, et en quelque sorte, une tache dans le décor qui est la vitrine d'Oran. Ce sont des bâtiments vieux, qui n'ont plus rien avoir avec une vision d'Oran plus actuelle, et plus dynamique.

A travers l'enquête sur le terrain nous essayons de délimité cette zone, dépassé par l'avancée fulgurante qu'a subit la ville.

## **I. Enquête et entretien**

Pour le bon déroulement de l'enquête de terrain, nous avons fait un petit questionnaire pour avoir l'avis des habitants du quartier. Ce qui nous conduira certainement vers une meilleure approche du contexte physique de notre cas d'étude pour y appliquer les concepts descélé précédemment.

### **A. Questionnaire**

- Que pensez-vous du projet de la wilaya pour batimat E'tlayen

D'un côté c'est bien parce que l'état actuel des bâtiments est catastrophique. Mais quand on voit que les nouvelles cités prévue pour nous accueillir sont à plusieurs kilomètres de la ville d'Oran, c'est difficile pour ceux qui ont grandi ici et qui ont des habitudes propres à eux.

- Que pensez-vous d'un projet relié au rai, avec l'esprit du Rai ?

C'est bien si c'est pour ses côtés positifs pour faire prendre conscience aux personnes des problèmes actuels et pouvoir s'évader grâce à cette musique, parce que le Rai c'est dernier temps est un peu synonyme de vulgarité, par rapport au Rai ancien qui était plus sage dans les paroles.

- Quelle partie du Rai aimez-vous ?

Le Rai quand il y a de l'ambiance et que tout le monde est heureux, il procure l'évasion et la convivialité lors des fêtes

- Quelle serais votre réaction à un espace mixte animée par des commerces et des espaces publiques au milieu des habitations ?

Je trouve que ça serait intéressant de faire un mélange entre l'habitation, les commerces et les espaces publiques, pour que les habitants puissent profiter des commerces et avoir plus de commodités à leur disposition. Tout ça en profitant des espaces publiques pour les enfants comme pour les adultes.

- Quelle seraient vos suggestions à propos de l'aménagement de cet endroit, de quoi manque-t-il ?

Déjà pour commencer, essayer de rapprocher quelques commerces, la limite du 3<sup>ème</sup> boulevard périphérique est devenue dangereuse pour les habitants qui doivent traverser pour faire leur course, et crée aussi des espaces extérieures pour que les enfants et les jeunes puissent en jouir.

- Quel sont pour vous les limites de votre quartier ?

Pour moi la limite de mon quartier par rapport à batimat E'tlayen c'est l'extrémité de tous les bâtiments jaunes. Ensuite par rapport à Essedikia, c'est tout ce qu'il y a autour d'eux. C'est un circuit qui est limité par les ronds-points, (du rond-point d'ES-Sedikia jusqu'à celui du Sheraton. Ensuite de celui-ci à celui des HLM, puis de ce dernier jusqu'à celui d'El-Morchid)

- Quels endroits symbolisent votre quartier ?

C'est l'espace central qui symbolise le quartier, c'est une sorte de cité dortoir, il y a un tabac-journaux, et un parking où les jeunes se réunissent pour faire tourner « E'ssel3a ».

- Qu'aimeriez-vous garder dans votre quartier s'il venait à être réaménagé ?

La proximité des services et du transport urbain, et garder les voisins, car on est très communautaire, on s'entraide comme les membres d'une même famille.

- A quelle heure le quartier est-il calme, et quel moment de la journée est-il au contraire, animé ?

Le quartier est assez calme durant toute la journée, c'est surtout les habitants du quartier, les jeunes plus précisément, qui l'animent !

- Qu'est ce qui anime le quartier ?

Aucune activité a été créé pour ce quartier, que ce soit pour les enfants ou pour les adultes à part la mosquée, du coup rien à part « j'maya3 » les regroupements de jeunes le soir, jusqu'à tard la nuit.

- Que pensez-vous de la sécurité pour les habitants de Batimat E'tlayen et de celle des étrangers à cet endroit ?

Batimat E'tlayen a toujours été considéré comme un endroit non sécurisé cela à cause de la réputation du quartier il y a 10 ou 15 ans quand tous les quartiers avoisinants étaient désertiques, plusieurs agressions et vols ont été commis, et les premiers visés sont les jeunes de notre cité à cause de la classe sociale, mais sinon pour les habitants du quartier ils ont jamais été en danger.

- Les habitants natifs seraient-ils pour une intrusion du reste d'Oran dans leur quartier dans le cas d'un réaménagement à l'échelle de la ville ?

Bien sûr surtout que tous ces habitants natifs considèrent leur quartier comme une identité. Ils préfèrent changer l'identité qui leur a été donnée de voyous.

- Trouvez-vous le quartier plutôt fermé ? ou plutôt ouvert vers un réaménagement mixte avec des commerces et des habitations au même endroit ?

Avec la clôture et l'absence de relation avec les autres quartiers, un aménagement qui mette en relation Batimat E'tlayen avec les quartiers avoisinants permettrait l'aération de celui-ci, pour arrêter de se sentir exclus de la communauté.

Avec le témoignage recueilli et les observations faites sur le terrain, le site de Batimat E'tlayen d'Essedikia paraît dépassé par son environnement qui est dynamique et qui bouge, alors que les bâtiments sont encore dans le préfabriqué temporaire des années 80. Résultante d'un déguerpissement de la société, les gens refusent d'être délogés encore une fois.

Les lignes de l'entourage du terrain se définissent d'elles-mêmes, les bâtiments et ce qu'il y a autour, avec la mosquée qui pourrait être gardée en vue de préserver l'identité du lieu, comme centre, et le parking, gardé, mais changé en place ou règne un meilleur respect de la communauté.

Notre ambition est de créer un carrefour entre l'ancien et le nouveau, tout en respectant l'identité déjà acquise du lieu.

## Chapitre II : Problématique

Ce chapitre contenant la problématique, traite des failles et lacunes rencontrés avec le sujet, à travers la confrontation du thème avec le terrain et les directives perçues dans la phase exploratoire. Dans une optique de concrétisation d'un projet en accord avec la corporéité de la musique Raï, et du passage du son vers l'enveloppe architecturale, en respectant la création de l'espace architecturé.

Il existe depuis longtemps, une relation contigüe entre l'architecture et la musique. Si bien que plusieurs architectes et compositeurs se sont inspirés, tour à tour, pour créer des objets d'art. Ces créations subissent une évolution à travers le temps qui en fait un relais entre le passé et le présent.



Figure 44 : Transcription de l'écriture de la musique en architecture. Bloch City – Peter Cook [1983].

Une juxtaposition du sensorielle et le physique, la musique et son ressentie dans l'espace architecturé, est à rechercher.

**L'implosion de la musique en espace architecturé, peut-il être un moyen d'identification d'un lieu ?**

## I. Failles et lacunes

A travers le temps, l'architecture a été considérée comme une musique pétrifiée<sup>26</sup>. Par contre la musique était en mouvement, ce dernier a inspiré l'architecture dans la création d'une harmonie dans la volumétrie ou (et) les façades, pour créer une certaine fluidité connue, et en même temps généralisée pendant les années 90 et 2000 avec les travaux de Zaha Hadid<sup>27</sup> et Frank Gehry<sup>28</sup>.



*Figure 45 Musée MAXXI de Rome, par ZahaHadid. [2002]*

---

<sup>26</sup> Pétrifiée : Transformer quelqu'un ou quelque chose en pierre ou le recouvrir d'une couche minérale. Larousse.fr-59995.

<sup>27</sup> Zaha Hadid : « MAXXI » Musée national d'art et d'architecture de Rome. Lancé en 1998 et inauguré en 2002.

<sup>28</sup> Frank Gehry : Musée guggenheim de Bilbao, inauguré en 1998.



*Figure 46 : Musée Guggenheim Bilbao Par Frank Gehry. [1998]*

La synesthésie<sup>29</sup> entre la vision et l'ouïe, une intervention des sens pour la sensation et la création mentale du lieu. Le ressentie de ce dernier comporte le son et l'écho produit, la personne fusionne les informations de la vision et de l'ouïe pour ressentir l'espace.

Notre formation a été accentuée sur les aspects techniques de l'architecture en reléguant le domaine artistique au second rang. Le travail sur le physique et le ressentie n'ont pas encore été mises en manifeste.

Afin d'élucider ce qui a été énoncé précédemment, nous avons jugé utile de présenter quelques exemples où l'architecte à tenter de réconcilier entre la musique comme forme de l'art et la technique formaliste. Renzo Piano a travaillé pour Luigi Nono, Pierre Boulez ou Luciano Berio. A l'exposition universelle d'Osaka en 1970, Fritz Bornemann<sup>30</sup> construisait de même un bâtiment pour une œuvre de Karlheinz Stockausen. La réalisation de dispositifs spatiaux caractérise l'esthétique de l'installation audiovisuelle. A la musique composée pour un édifice correspond alors

---

<sup>29</sup>Synesthésie : La synesthésie est la combinaison, l'association spontanée et involontaire de modalités sensorielles différentes. » - [synestheorie.fr](http://synestheorie.fr)

<sup>30</sup>Fritz Bornemann (12 février 1912 à Berlin - 28 mai 2007 à Berlin) était un architecte allemand. (Wikipedia)

une architecture construite pour une œuvre particulière. Ce qui induit une approche artistique et intuitive<sup>31</sup> de cette intervention sur l'espace.

La spatialisation de la musique contemporaine a multiplié ce genre d'expérience. Les sound Architectures (Sound Spaces) de Bernhard Leitner, où dans le parc de la Villette son cylindre sonore est un exemple dont on peut garder le principe de musique qui circule comme ka personne intuitivement entre les murs d'un espace architecturale.



*Figure 47 : Cylindre sonore, Parc de la Vilette. Bernhard Leitner. [1987]*

Le compositeur anglais Brian Ferneyhough s'inspire de piranèse dans ses Carceri d'invenzione (1984-1987). Ceci dit, le phalanstère<sup>32</sup> ne prend en compte dans sa création, qu'une traduction analogique de la musique. Cette création est sous forme d'une symétrie et de calculs qui dirigent la forme et le principe communautaire, ce dernier est miroité par cette symétrie sous forme de bras ouverts vers la communauté.

L'architecture aujourd'hui est une réponse objectivable au besoin, ce qu'Amos Rapoport remet en question, par conséquent la production architecturale s'est réduite à une tendance techniciste.

---

<sup>31</sup> Approche intuitive : « Tout homme est intuitivement convaincu de la vérité de cette proposition : deux est plus qu'un. » (Boulainvilliers.), c'est-à-dire qui n'utilise pas le moyen de la raison pour une action.

<sup>32</sup> Phalanstère : « Groupe de personnes vivant en communauté et ayant des activités et un but communs » Larousse.fr – 60090.

## II. Questionnements

Les questionnements se présentent comme suis :

1. Quels moyens pour arriver à la production architecturale en partant de la composition musicale ?
2. Comment organiser l'espace scénique ?
3. L'enveloppe, à elle seule, est-elle un moyen d'identification de la production architecturale ?
4. La composition architecturale, passe-t-elle par les mêmes outils que la composition musicale ?
5. Est-ce que la production d'un espace architecturé dédié au rassemblement préserve la qualité de l'inspiration musicale ?
6. Est-ce que l'implosion d'une musique en enveloppe peut être un élément d'identification de la production architecturale ?
7. Quels outils pour la production architecturale inspirée de la musique Raï ?
8. Quels moyens de liaisons entre le son et la lumière dans la création de l'ambiance ?
9. L'harmonie, le rythme et les proportions, peuvent-ils constituer un référent en matière d'outils pour l'étude de la production d'un espace architecturé ?

Les questions dérivées de la question de départ nous amènent à une réflexion sur les interactions entre, musique/espace et architecture/lumière.

Dans une quête des solutions aux questions posées précédemment, les solutions se présentent comme suit. L'organisation de l'espace scénique dans l'intervention sur l'environnement que nous préparons à faire nous pousse à introduire une omniprésence du Raï<sup>33</sup> qui est la musique locale de l'Oranie. Tantôt répandue, tantôt appréciée par ses adeptes.

---

<sup>33</sup> Raï : « Le raï est un genre musical algérien né probablement au début du xxe siècle dans la région de l'Oranie (Oran, Sidi-bel-Abbès et AïnTémouchent). Cette musique s'est, depuis les années 1990, internationalisée. »Wikipedia

### III. La quête des solutions

L'objectif étant de garder l'identité du lieu et y introduire le paradigme de création, à travers la transformation de la musique en une architecture entre musique et lumière respectueuse de l'aspect communautaire. Et un mélange entre ce dernier, et la création d'une ambiance en respect avec les valeurs de communauté déjà établis auparavant, ce qui garde l'identité du lieu sur lequel s'implante le projet.

Etant donné la relation étroite dans la création de l'ambiance, poussée par les sens, la musique et la lumière semblent indissociables. En effet, l'ambiance sans lumière est incomplète artistiquement parlant. Pour produire un espace ou un édifice à partir d'un son ou d'une composition sonore implique l'utilisation d'outils pour convertir le son en un lieu. Ce lieu comporte l'ambiance produite par la combinaison de la musique et de la lumière<sup>34</sup>.

L'harmonie, le rythme et les proportions font partie des caractéristiques communes entre la musique et l'architecture. Ils peuvent définir les outils de base utilisés pour la production architecturale.

### IV. Limites de la recherche

Etant donné notre formation dirigée vers l'aspect scientifique de l'architecture. Nous n'avons ni la prétention ni le pouvoir de donner des réponses à toutes les questions posées dans ce travail. Il se situe dans les limites palpables de l'harmonie, le rythme, et la proportion, avec les ajouts secondaires concernant la texture et la lumière pour les créations d'ambiance à travers le physique et l'abstrait.

En partant du contexte physique du Raï en Oranie, les principaux aspects de cette musique doivent être pris en considération dans l'intervention sur le terrain. La transcription du projet doit se faire en respectant la provenance, c'est-à-dire, créer un produit inspiré de la musique et non créé pour la musique.

Un passage de l'abstrait au solide en supprimant l'identitisation du référent tout en gardant le sens qu'il procure. Même si au départ c'était une musique populaire,

---

<sup>34</sup> Élément traité dans la section de l'ambiance.

aujourd'hui, après de longues années d'évolution, elle est devenue une musique qui touche tout le monde. En gardant l'idée de favoriser le communautaire, on crée d'un espace architecturé qui réunit la communauté, comme l'union induite par la musique entre les gens.

## V. Les Hypothèses

Les hypothèses autour de ce sujet se cantonnent sur plusieurs points définis par la production architecturale inspirée de la musique Raï ayant besoin d'outils qui doivent être identifiés à un produit architectural respectant son origine pour la création d'une ambiance dans le respect d'un environnement communautaire. L'introduction d'une scénographie<sup>35</sup> comme élément principal dans cette production inspirée par la musique Raï, Cette inspiration renvoie à une identisation<sup>36</sup> de l'espace architecturé tout en accentuant l'effet induit par celle-ci. Cette production architecturale inspirée de la musique commence par l'implosion de celle-ci en une enveloppe, elle comporte un espace architecturé permettant l'identification du produit architectural. L'environnement protéiforme de l'espace architecturé commence par la communication de nos sens avec l'enveloppe architecturale produite dans le processus de création inspirée par le Raï induisant l'identité du lieu, à travers la culture collective. Un processus dans l'identité globale du lieu avec comme embrayage, les habitants.

L'ambiance touche aux trois dimensions de l'humain, le physique, le sensible, et le sociale, la combinaison de ces trois dimensions crée l'espace architecturé inspirée de la communauté, et pour la communauté. Avec la résultante d'une identité urbaine et sociale préservée à travers des retouches dans l'environnement du projet ; tout en améliorant la qualité de vie dans l'environnement du site. Dans notre cas le communautarisme communiqué par la musique, spécifiquement le Raï, qui malgré la mauvaise réputation qu'il a construite ces dernières années de dépravation, réunit les différents groupes sociaux, étant donné sa dimension populaire.

---

<sup>35</sup> La scénographie : désigne aujourd'hui l'étude de l'art de la scène par des moyens techniques de mouvements ordonnés et scéniques. Wikipédia.

<sup>36</sup> L'identisation est le processus de construction, de développement, d'évolution des identités (identité personnelle et identités collectives telles que genre et sexe, âges, professions, cultures, etc.).

*« Aucune musique arabe ou maghrébine n'a pu aller au-delà et aussi loin, des confins de son bercail, comme le raï. Pour tant de propagation dans le monde, certains critiques ou observateurs la comparent, sine qua non, au reggae. La mémoire de cette musique, née dans le ghetto de son pays ainsi que son émergence qui ont eu lieu en période d'occupation française, reste à écrire. Celle de sa mue vers le monde entier, qui s'est lancée en époque postcoloniale à partir l'ancienne métropole aussi, est à faire. Une historicité de la musique raï mérite plus que ce court texte. » (AgoraVox)*

Ces **hypothèses** conduisent à une relation étroite entre musique et architecture. Elle nous renvoie à une production induite par **la musique** en tant que **réfèrent**<sup>37</sup> dans l'**identification** de l'**espace architecturé** produit. Celui-ci même, inspirée d'un autre côté, par **la communauté** déjà établie d'Essedikia.

## VI. Les objectifs

Les objectifs suivants appuient les hypothèses et mettent en place le plan méthodologique pour la création d'une réflexion susceptible d'aboutir à une modélisation architecturale sur l'Oranie, avec le Raï comme support. L'illustration de la musique Raï comme fuite de la réalité, une mise en avant de la pratique communautaire déjà établie dans le quartier d'Essedikia. Dans une illustration de la musique Raï comme fuite de la réalité, une mise en avant de la pratique communautaire est privilégiée. Tandis que pour la composition d'une enveloppe architecturale, le côté artistique de l'implosion de cette musique dans son contexte physique est à prendre en compte pour garder des formes rappelant la fuite du peuple de leur quotidien. Appuyer la dimension sentimentale de la personne dans la création de l'ambiance communautaire qui, à travers la lumière, s'infiltré dans l'espace architecturé.

Dans une optique d'amélioration de l'expérience architecturale, une accentuation des effets dans l'ambiance du lieu permet une communication plus fluide de nos sens dans la création d'un espace architecturé, ce qui par conséquent augmente la qualité d'un espace créé, et aide à mieux s'approprier le lieu. Tout en créant une mixité urbaine, s'inspirant de la musique, gardant ainsi la mémoire du lieu pour les usagers qui s'y sont

---

<sup>37</sup> Réfèrent : le réfèrent, contexte saisissable par le destinataire, et qui est soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé (R. Jakobson, Essais de ling. gén., 1963, ibid.)

déjà établis et qui y ont des souvenirs, des habitudes, et des besoins spirituels que les personnes qui pénètrent ce lieu sont obligés de respecter.

L'implantation d'un nouveau principe architectural, et créer une base de référence dans la production d'un espace architectural qualitatif et identifiable grâce aux perspectives de respect communautaire, et de culture, permettant d'arriver à un produit architectural nouveau, qui sera accepté par la population déjà existante.

L'inspiration pour la création architecturale des bâtiments d'habitations des 3 grandes périodes du Raï et de son évolution à travers le temps. (AgoraVox) « voir source »

- **1re période : « Les Cheikhs », l'avènement du raï.**
- **2e période : Les chikhate, la grande mue.**
- **3e période : Les Chebs contemporains, la modernisation ou l'universalité.**

Les premiers bâtiments côtoient un pôle culturel avec une mosquée un cinéma et l'école, tandis que le reste tend à s'émanciper de ces derniers pour plus de liberté, en partant de la mosquée, on voit l'évolution du raï, qui fuit les racines religieuses pour finalement finir seule avec le dernier bâtiment au bout.

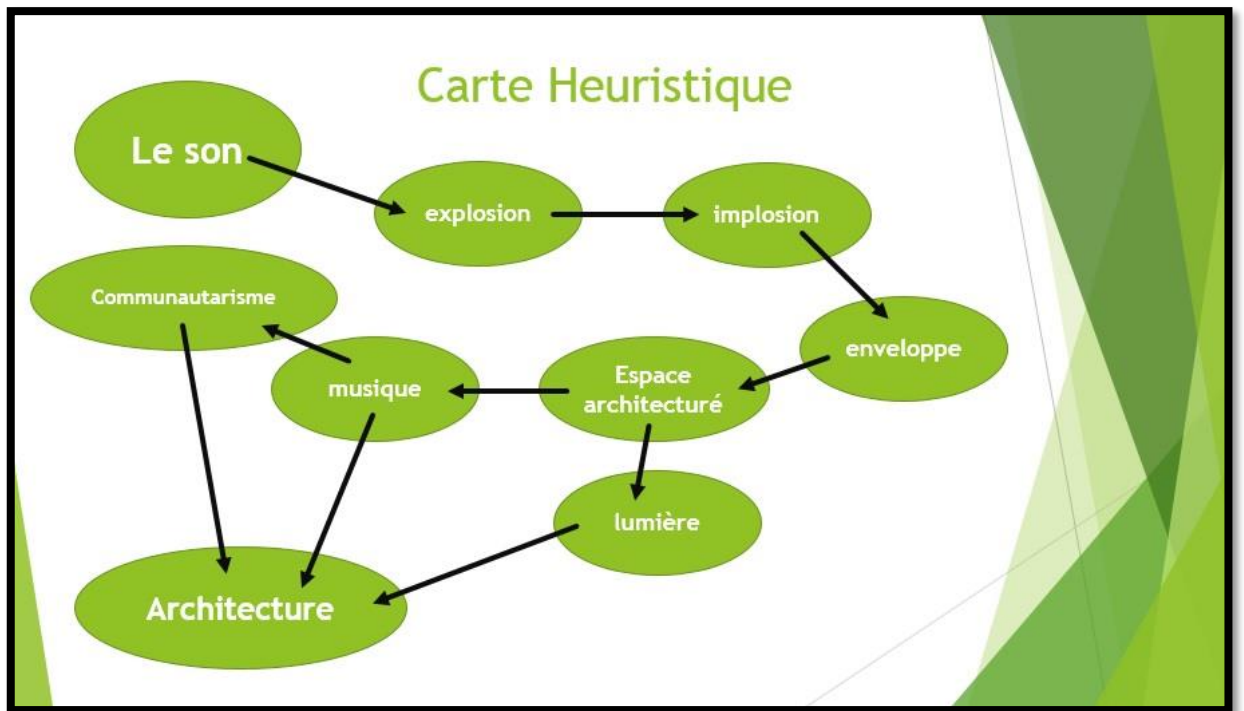


Figure 48 : Carte heuristique.

## **Chapitre III : Méthodes et méthodologie**

Dans un souci de clarté méthodologique, chaque méthode usitée dans ce mémoire sera décortiquée avec des exemples, ces méthodes serviront à mettre en place les bases de notre réflexion sur le projet. Tout en contextualisant les résultats obtenus grâce à ces méthodes pour nous permettre d'imploser la musique Raï en un espace architecturé accepté par la population. Sortant ainsi du principe de déguerpissement de la population pour créer un projet qui mari musique, architecture et communauté.

### **1. Définition de la méthode**

C'est un ensemble des procédures et des démarches adoptées pour arriver à un résultat et atteindre des objectifs. L'analyse urbaine se fait selon trois critères correspondant à la trilogie vitruvienne :

- UTILITAS
- FIRMITAS
- VENUSTAS

### **2. Etat de l'art**

Définition de l'approche : C'est une méthode pragmatique qui permet de se prononcer d'une manière précise sur les différentes situations urbaines, il s'agit de la méthode connue sous le nom de la « méthode des cinq architectes » (Ian Bentley. Alan Alcock. Paul Murrai. SueMacglynn. Graham Smith. «Responsive environnement». 1985, deuxième édition de Londres. 1987.). Celle-ci est publiée dans une revue (responsive environnement) à Londres par cinq architectes, dont l'approche consiste en l'application d'une ancienne méthode qui est celle des socio-concepteurs et qui consiste à ramener la ville à l'échelle de l'homme, elle se base sur la perception par l'homme de son environnement immédiat. Elle est venue comme une réponse à l'architecture moderne, qui a pratiquement coupée tout rapport avec le social.

L'idée des cinq architectes est de construire un environnement qui offre à ses usagers un cadre démocratique, favorisant ainsi leur chance de communication et le degré de choix qui leur est utile et accessible, et lorsqu'on trouve des espaces qui offrent cette qualité on les appelle (responsive place).

Nous traitons donc des approches suivantes :

- L'approche sensorielle
- La scénographie urbaine
- L'approche culturaliste
- La morphologie

## **I. L'approche sensorielle**

L'architecture ne peut s'appréhender dans toutes ses dimensions que par la perception et les sensations vécues. Tous les sens contribuent à la relation avec un lieu. Les convoquer pour une approche sensorielle et sensible de l'architecture sur le terrain permet à la personne de faire la différence entre voir et regarder, d'éveiller sa curiosité, de développer ses capacités d'observation, d'analyse et d'expression. Le ressenti et l'observation sont indissociables de l'apprentissage des modes d'analyse, d'expression, et de représentation.

Concernant les matières (grains, fibres, sons, lumières et odeurs, matériaux solides, liquides, gazeux...), l'architecture possède une forte tradition dans le champ de la réflexion constructive et de l'approche de la matérialité de l'édifice bâti. Ce savoir technique s'accompagne d'une perspective culturelle et historique qui en fonde les références et les structures. L'histoire des manières de bâtir convoque autant la technologie que l'ethnologie et la géographie. Enfin la matière est également interrogée dans sa dimension opératoire, dans l'acte de construire lui-même, à travers le processus qui lie conception et construction. L'architecture implique la réalisation et se mesure au concret, ce qui la met à la croisée du savoir, de l'art et de l'artisanat.

Se rendre perméable aux lieux demande une mobilisation de tous les sens. Analyser ses impressions conduit à les identifier pour parvenir à les communiquer et à échanger avec les autres. Les sensations, les émotions éprouvées : - le bien-être ou le mal-être dans un lieu ; - les ambiances et leurs nuances. Être à l'écoute de ce qu'on ressent, de ses émotions pour les exprimer, les confronter à celles des autres pour aborder personnellement l'architecture.



*Schéma 1: Représentation des 5 sens*

D'une architecture rétinienne à une architecture sensitive, les sens jouent un rôle prédominant dans notre perception de l'espace puisqu'ils sont l'interface entre notre cerveau et l'environnement. Pour un être humain qui dispose de tous ses sens, c'est la vision qui prédomine sur les autres sens

L'avènement de l'architecture moderne et le développement des nouvelles technologies ont amené le développement d'une architecture à prédominance visuelle. Une architecture des sens est à développer afin de rétablir de véritables connexions entre les humains et leur environnement, exactement comme les rapports existants entre les hommes et la nature. L'environnement naturel, par sa diversité sensorielle, fournit une grande variété de stimuli<sup>38</sup> répondant à chacun des sens de l'homme. Celui-ci est

---

<sup>38</sup>Stimulus. Un stimulus dans le domaine de la psychologie expérimentale, de la physiologie et de la biologie, est un évènement de nature à déterminer une excitation détectable par une réaction chez un organisme vivant.

doté de multiples systèmes sensoriels, à chaque instant, c'est l'ensemble de ces systèmes qui travaille de concert afin de percevoir l'environnement

### **A. La vue**

Le sens de la vue permet de voir ce qui est éclairé. Il est étroitement lié à la lumière, aussi infime soit-elle. De ce fait, il est également relié à l'ombre. « *C'est en fait l'ombre qui définit l'espace, et qui rend la profondeur à ce qui est perçu et donne la vie à l'environnement.* » (Pallasmaa, 2010<sup>39</sup>). C'est-ce dialogue entre l'ombre et la lumière qui permet au cerveau d'interpréter les signaux perçus. Une surabondance de lumière est donc aussi peu utile, en termes de perception et de compréhension de l'espace, qu'une absence complète de celle-ci. Au niveau de la hiérarchisation sensorielle, la vue est devenue le sens dominant chez l'humain. L'œil est caractérisé comme étant un organe de la distance et de la séparation. « *C'est un instrument de perception rationnel qui a tendance à isoler et à extérioriser le sujet par rapport à une situation puisque l'œil doit aller chercher lui-même l'information* » (Pallasmaa, 2010). Celui-ci pointe et dirige afin d'aller chercher l'information voulue, les signaux perçus par l'œil sont à la fois précis et impersonnels.

### **B. L'ouïe**

La perception auditive est le sens qui rapproche, qui fait pénétrer l'environnement dans notre corps. Les oreilles sont actives à tous moments et sont omnidirectionnelles, de ce fait, elles n'ont pas à aller chercher l'information auditive puisque celle-ci leur parvient. Du point de vue auditif, l'humain devient le centre de l'environnement. L'ouïe est le sens de l'intériorité, « *les sons régulent nos émotions de façon puissante et cohérente en fonction des stimuli perçus, et des facteurs psychologiques et biologiques de chacun* » (Augustin, 2009). Par exemple, notre corps évalue la vitesse de la musique selon notre propre rythme cardiaque (Augustin, 2009). De plus, une gamme majeure semble toujours être plus joyeuse qu'une gamme mineure. La perception auditive est difficilement négligeable puisqu'elle compose l'environnement dans sa globalité. Au niveau de la hiérarchisation sensorielle, « *l'ouïe n'est plus le sens dominant depuis la venue de l'écriture et de la perte progressive de la tradition orale.* » (Hall, 1978), Cependant, chez les personnes handicapées visuelles,

---

<sup>39</sup>UhaniPallasmaa (né le 14 septembre 1936 à Hämeenlinna) est un architecte finlandais, ancien professeur d'architecture de l'Université technologique d'Helsinki et ancien directeur du Musée de l'architecture finlandaise

l'ouïe devient un élément de base des instruments perceptuels<sup>40</sup>. Le silence devient aussi important que la présence de sons puisque, à l'instar de l'ombre pour la lumière, c'est le silence qui crée les contrastes et permet d'établir des liens et une hiérarchie entre les différents signaux perçus

Comme l'explique Hall (1978), chaque culture différente crée des espaces sensoriels différents. La sélection des données sensorielles se fait selon la structure culturelle entourant les sujets, puisqu'elle s'insère dans un cadre déjà façonné par l'homme.

Toute création architecturale façonne les lieux. Toute architecture fabrique des conditions environnementales expérimentales dont la richesse permet d'interroger de manière prospective<sup>41</sup> les multiples dimensions de notre relation aux lieux.

### **C. Les concepts principaux de l'approche sensorielle**

Il y a 7 concepts principaux pour l'approche sensorielle, La perméabilité, la lisibilité, la variété, la polyvalence, la justesse visuelle, la personnalisation, la richesse visuelle.

#### **a. LA PERMEABILITE**

Elle se divise en deux :

##### **1. La perméabilité physique**

Elle s'opère en premier lieu au niveau des entrées (bâtiments ou jardins). Elle permet l'enrichissement du caractère spatial, le traitement de l'entrée joue un rôle très important dans la perception de l'espace. L'utilisateur doit comprendre à cet effet que l'espace est accueillant, « pénétrable » et perméable.

##### **2. La perméabilité visuelle**

C'est un concept qui permet de s'orienter et de se diriger vers l'espace voulu. La perméabilité visuelle dans l'espace public ou privé permet d'enrichir l'espace en terme sensoriel. Cet espace ne doit pas avoir un degré élevé de perméabilité au risque de provoquer une certaine confusion.

---

<sup>40</sup> (Barker P., Barrick J, Wilson R., 1995)

<sup>41</sup>La prospective est la démarche qui vise, par une approche rationnelle et holistique, à se préparer aujourd'hui pour demain. Wikipédia.

La perméabilité de l'espace public et de l'espace privé. L'espace public et l'espace privé sont contradictoires mais complémentaires, leur interdépendance implique la perméabilité en tant que concept. La perméabilité de l'espace public. C'est l'organisation de l'espace public qui dépend du nombre d'alternatives d'accès qu'il offre à l'utilisateur pour passer d'un point à un autre. Ces alternatives doivent être visibles.

Pour une bonne perméabilité :

- Connexion du tissu à la ville (échelle inférieure ou égale à 1/10 000)
- Connexion aux artères principales
- Connexions aux îlots avoisinants.
- Le choix du système de rue et d'îlots.

#### **b. LA VARIÉTÉ**

Une fois que le lieu est perméable, il faut qu'il soit varié ; offrant ainsi un choix d'expériences. Ce choix d'expériences est obtenu grâce à la perméabilité du lieu. Quand on a une diversité d'activités, ceci nous assure l'animation du lieu, cette dernière implique la variété des formes ce qui mène à la signification diverses faites par des usagers divers. Une variété d'expériences sous-entend une variété de forme d'activités et de significations.

#### **c. LA LISIBILITÉ**

Lisible : Qualité de ce qui est lisible. (Larousse.fr)-47391

La lisibilité est la qualité qui rend un espace compréhensible. Elle se fait à deux niveaux :

La lisibilité de la forme et la lisibilité de l'utilisation. Ces deux niveaux peuvent être appréciés séparément (apprécier le lieu du point de vue esthétique ou par sa pratique spatiale). Ces deux niveaux doivent se compléter.

#### **d. LA POLYVALENCE**

Polyvalent : qui a plusieurs fonctions différentes. (Larousse.fr)-61752

La polyvalence est la capacité d'un espace à accueillir plusieurs fonctions, elle offre un éventail d'utilisation. C'est la capacité d'un espace à accueillir plusieurs activités. Elle vise la rentabilité et offre un éventail d'activités plus large qu'une utilisation « traditionnelle » du même espace. Elle peut être à deux échelles, à grande échelle (changement et flexibilité urbaine) ou à petite échelle (flexibilité spatiale à l'intérieur des projets architecturaux).

### **e. LA RICHESSE VISUELLE**

Selon LAROUSSE, la richesse veut dire abondance, fertilité, fortune. C'est une variété des sensations appréciées par les utilisateurs durant leur transition par un espace intérieur ou extérieur. Cette appréciation est liée au sens du mouvement, de l'odorat, De l'ouïe, du toucher et de la vue. Elle vise la qualité sensorielle du lieu.

### **f. LA JUSTESSE VISUELLE**

C'est la notion de caractère qui est recherchée, elle permet l'interprétation du lieu selon son caractère visuel puisque les gens interprètent les lieux suivant ce qu'ils voient. Les apparences visuelles d'un site ont une grande importance sur son interprétation par le public, le lieu possède une qualité appelée justesse ou adéquation visuelle. Les détails des apparences de l'espace et surtout de la façade visuelle doivent être en adéquation avec le type d'utilisateurs et d'utilisages.

### **g. LA PERSONNALISATION**

C'est la valeur qualitative ajoutée au reste des concepts par les individus pour qu'une place soit « responsive<sup>42</sup> ». Ils marquent l'espace en y mettant une empreinte qui leur est propre.

## **II. La scénographie urbaine**

C'est l'art de la mise en scène d'espaces publics urbains qui reflètent l'identité de la ville et de ses habitants. La scénographie, art de dessiner les édifices, les sites, et les villes en perspectives, était utilisée à la renaissance par les architectes qui édifiaient les espaces publics et la ville. La scénographie urbaine a pour principaux rôles :

- De répondre tout d'abord à une quête d'identité et d'enracinement.
- Révéler la ville, l'espace urbain, le territoire, la lisibilité de l'espace urbain ou donner une identité à un espace dévalorisé, en créant des repères qui deviennent des lieux de rencontre, dans la ville existante.
- Ordonner l'espace, le structurer, créer des parcours, relier les lieux en rétablissant une continuité entre les fragments urbains.
- Concevoir l'espace public comme cadre de socialisation.

---

<sup>42</sup> Responsive vient du terme utilisé dans l'architecture réactive, elle mesure les conditions environnementales réelles (via des capteurs) pour permettre aux bâtiments d'adapter leur forme, leur couleur ou leur caractère (via des actionneurs). Wikipédia.

Dans un contexte d'interdisciplinarité, nous avons remarqué que la scénographie, en tant que discipline de l'espace, partage avec l'architecture plusieurs concepts. Dans le discours de certains architectes, nous entendons les termes «dramaturgie», «mise en scène» pour caractériser leur projet. Ils parlent alors de scénographie dans l'architecture.



*Figure 49|Ecole polytechnique fédérale de Lausanne (mise en scène urbaine)*

La définition du mot scénographie est la suivante : «art de représenter en perspective ; aménagement des techniques théâtrales». Le terme possède donc un double sens : l'un est lié de toute évidence au théâtre et l'autre est lié à la représentation en perspective, qui selon les théories antiques de Vitruve, est une discipline architecturale. Aujourd'hui dans l'architecture contemporaine, le terme de scénographie est employé pour caractériser une architecture particulière, une architecture qui cherche à donner du sens, à transmettre une idée

### **A. La dramaturgie**

Au théâtre, la dramaturgie est traditionnellement composée du texte de l'œuvre théâtrale choisie. En architecture, la dramaturgie est composée de l'ensemble des observations issues de l'analyse du programme, de la typologie du terrain, des contraintes, En scénographie comme en architecture, l'interprétation de la dramaturgie est la base de la création scénographique. Architecte et scénographe choisissent l'axe qu'ils vont mettre en évidence, le sens qu'ils vont donner à leur travail.

## **B. Le rapport (acteur /spectateur)**

La mise en scène d'une dramaturgie ne se fait que pour un public. En architecture ou au théâtre, la place de celui qui regarde et de celui qui est regardé est déterminante. C'est elle qui va conditionner la relation entre les deux parties. En scénographie théâtrale, les rôles d'acteur et de spectateur sont traditionnellement bien définis. En architecture, par contre, les rôles de l'acteur et du spectateur sont souvent confondus. En effet, le visiteur, par sa position de «celui qui regarde», est spectateur. Il découvre les espaces, les formes qui lui sont donnés à voir. Cependant, le visiteur a également un rôle actif. C'est par son mouvement qu'il génère l'ensemble des vues conçues. Cette particularité est due notamment au caractère tridimensionnel de l'architecture.

Depuis l'avènement des médias de communication, les espaces de rencontre tendent à se situer plus à l'intérieur qu'à l'extérieur, laissant la rue, ou laissant dans la rue les exclus de la société.

Le retour à la ville « citadine » consiste à reconnaître le droit de ses habitants entendus au sens large comme tous les utilisateurs, tous ceux qui vivent la ville au quotidien, grâce à son attraction et aux services qu'elle offre.

## **C. Le rôle de la scénographie urbaine**

- Réinvestir la scène publique, la ville, la rue où chacun d'entre nous peut éprouver son rapport aux autres.
- Développer la mémoire collective, le "faire ensemble", l'idéal du vivre-ensemble.
- Inventer, expérimenter, diffuser de nouvelles manières « de faire et de vivre sa ville ».
- Chercher à réaliser ce qui pourrait être générateur de qualité de vie, de confort et de sécurité en esquivant les investissements lourds.
- Créer du lien social grâce à l'instauration d'un système de communication communautaire.

La fondation de « lieux publics » à la ferme du buisson à Noisiel en 1983, par Michel Crespin a stimulé un dialogue intéressant avec les urbanistes à travers l'organisation de grands événements urbains dans les villes nouvelles de la région parisienne. Les scénographies urbaines en redessinant de manière éphémère les

architectures et le tissu de la ville, pouvaient susciter de nouvelles lectures et en questionner l'usage.



*Figure 50 : Scénographie urbaine*

C'est notamment la démarche d'Ilotopie, compagnie qui propose dès 1980 des actions de désordre artistique interrogeant l'espace public. Équipe de créateurs, acteurs, sculpteurs, danseurs, musiciens, inventeurs, scénographes et chercheurs : voici une compagnie permanente ayant choisi de vivre un travail artistique collectif ouvert sur le monde, opérant aux frontières des enjeux individuels et sociaux.

L'approche de « West 8 », agence d'urbanisme et « d'architecture de paysage ». L'aménagement de la place du théâtre à Rotterdam : «le carré Schouwburgplein » Créer des espaces explorables et manipulables par les citoyens telle est la démarche de West 8, agence d'urbanisme et « d'architecture de paysage », fondée en 1987, et qui regroupe une équipe internationale d'architectes, d'urbanistes et de designers industriels [Adriaan Geuze].

#### **D. Aménagement de la place du théâtre à Rotterdam : le carré Schouwburgplein**

La place du théâtre est située au cœur de la ville, entourée de magasins et encadrée du théâtre et de la salle de concert. La conception de cette place souligne l'importance de l'espace qui offre une respiration à la ville. Elle est conçue comme un

espace public interactif, flexible dans son usage changeant au cours de la journée et au gré des saisons. Son apparence se réfère au port de Rotterdam. Tous les ingrédients nécessaires sont présents ; il suffit de leur donner vie. En surélevant le sol de la place par rapport à son environnement, le vide est maintenu et une « plateforme urbaine est créée ».

L'organisation de la place est basée sur les usages attendus aux divers moments de la journée et sur sa relation avec le soleil. Les zones d'ensoleillement se reflètent sur la mosaïque des divers matériaux utilisés pour le sol. Le côté ouest de la place a un sol coulé en époxy contenant des feuilles d'argent. Le côté est (le plus ensoleillé) a des matériaux chauds incluant caoutchouc et bois de construction en surface. Des géraniums sont placés dans cette zone ensoleillée pendant la saison. Des tours de ventilation de quinze mètres de haut venant du parking en sous-sol sont les éléments verticaux forts de la place. Chacune de ces structures d'acier légères est animée d'affichages en led. Ensemble, ces trois tours constituent une horloge digitale. De nuit, ces tours s'allument de l'intérieur propageant une douce lumière filtrée. Le centre de la place est constitué d'un deck de panneaux en métal perforé et d'une surface de jeu en bois. Les panneaux en métal perforé s'allument par-dessous avec des tubes fluorescents blancs, verts et noirs. Les connections à l'eau et à l'électricité, aussi bien que celles aux équipements construits pendant les événements temporaires [tels que les tentes ou les clôtures] sont construites dans le sol.



Figure 51 le carré Schouwburgplein

### III. L'approche culturaliste

Le culturalisme est une tendance qui s'oppose au modèle progressiste<sup>43</sup>, c'est un courant qui prend appuis sur les valeurs historiques et l'âme du lieu pour le développement homogène de la ville. Son point de départ n'est plus la situation de l'individu dans la cité, mais sur le groupement humain. Il vise surtout à ce que la totalité l'emporte sur les parties.

#### A. Les principes du *culturalisme*

Pour se cantonner sur les idéaux des culturalistes, et sur une analyse critique de la façon dont l'architecture prend une part progressiste presque « automatique » dans la formation des nouveaux architectes. Aux côtés de la formation techniciste, celle-ci, pousse à une architecture oubliant les principes communautaires que nous essayons de garder dans sur notre cas d'étude. Aborder alors une approche culturaliste permet de voir et d'essayer de concrétiser l'opinion de la minorité qui est ici celui des habitants d'Essedikia.

---

<sup>43</sup>Aux États-Unis, s'est dit d'un mouvement réformateur combattant les excès de la société industrielle et l'injustice sociale. Prônant le progrès. Larousse.fr- 64217

## **B. La ville comme œuvre d'art**

ALDO ROSSI<sup>44</sup> remarque que la ville a de plus que les autres œuvres d'art, qu'elle s'inscrit entre l'élément naturel et l'élément artificiel. Elle est à la fois objet de nature et sujet de culture, la "chose humaine" par Excellence.

## **C. L'âme de la ville**

A l'inverse des progressistes, le courant culturaliste se distingue par son respect de la ville, de ses traditions et de ses habitants. Chaque ville est unique, chaque ville a une âme différente. Elle n'est pas homogène, chaque particularité l'enrichie.

## **D. La culture**

Dans son sens le plus large, la culture peut aujourd'hui être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Les culturalistes ressentent la désintégration<sup>45</sup> de la culture artistique et se rendent compte que les causes doivent être recherchées plutôt dans les conditions sociales et économiques.

## **E. Camillo Sitte**

Pour lui la ville doit satisfaire les conditions principales à savoir :

Délivrée du système moderne, des pâtés de maisons régulièrement alignés :

La ville est comme ouverte et les connexions entre les différents pôles de la ville minimales. On parle maintenant de ville dense, la densité de la ville non pas dans le compactage de plusieurs bâtiments les uns sur les autres, mais dans le regroupement de plusieurs services, dans une même zone, avec la participation de plusieurs bâtiments, comme lié une gare avec une médiathèque, de telle sorte à ce que la gare contienne une entrée vers la médiathèque qui elle-même est reliée à une place à l'extérieur du bâtiment. C'est la création, donc, d'une participation indirecte, à travers la promotion de la médiathèque en la liant à un autre lieu public.

Sauver autant que possible ce qui reste des cités anciennes :

La mémoire d'une cité est problématiquement effacée à travers le rasage presque systématique de ce qui est vieux pour faire de la place au nouveau, l'idée dans le

---

<sup>44</sup>Aldo Rossi, né le 3 mai 1931 à Milan et mort le 4 septembre 1997 dans un accident de voiture, à Milan, est un architecte italien. Wikipédia

<sup>45</sup> Désintégration

sauvetage de ces cités, est de réduire la démolition et encourager la préservation de ce qui est identifié comme la mémoire d'un lieu, ce même lieu, pourrait être modernisé, mais en gardant les bases sentimentales que dont les gens se sont habitués.

Rapprocher nos créations actuelles de l'idéale des modèles antiques :

C'est-à-dire la liaison de la nature avec le modèle de cité, avec une diversité sociale dans l'environnement urbain, ce qui nous renvoie à la densité urbaine nouvellement repensée, à travers la création d'une participation entre les formes et les services dont l'individu a besoin, la réinvention de la mixité urbaine dans une liaison entre projets inédite.

Introduire des réformes dans les villes modernes :

Cette réforme, englobe le choix de garder l'ancien, tout en modernisant la ville, à travers la création d'une nouvelle mémoire sociale en partant de l'ancien.



*Figure 52 le centre George Pompidou (intégration)*

#### **a. Concevoir des places pour chaque cité**

La conception d'une place étant un moyen sûr de donner non seulement une identité, mais une âme à un espace vide, dénué de forme pour le représenté, il est préférable d'en « abuser » pour donner une dimension sentimentale aux espaces urbains, une exploitation qui mène à la création d'une urbanité plus proche de l'élément fondamental de son existence qu'est l'humain.

### **b. Conserver les irrégularités, les axes et les voies**

Ce qui détermine l'identité d'une cité, ce sont ces irrégularités. En effet, un espace urbain ne peut ressembler à un autre, grâce à cette trace qu'il laisse, cette « empreinte » comme celle de l'homme qui se différencie de celle de toutes les autres grâce à ses irrégularités.

Pour ce qui est des axes et les voies, la personne se crée une « carte mentale » pour la cité dans laquelle elle vit, cette « carte » aidé par sa mémoire, lui indique les directions, elle est lié à sa mémoire, tout comme à ses sentiments, changer de sens une rue peut chambouler tout un mécanisme social qui s'est mis en place avec celle-ci, les habitudes d'une personne se font généralement sur les trajets qu'elle empreinte. Une personne peut choisir, ou non, d'empreinte une voie, à cause d'un évènement passé.

Prévoir un plan d'exécution :

A travers le temps, la ville n'a pas vu son évolution suivie de près, de nos jours, il est primordial de mettre en place un plan d'exécution, suivant l'évolution de la ville. Ce plan doit prévoir le changement imminent dont la ville a besoin, mais aussi, conserver ce qui existe et l'améliorer.

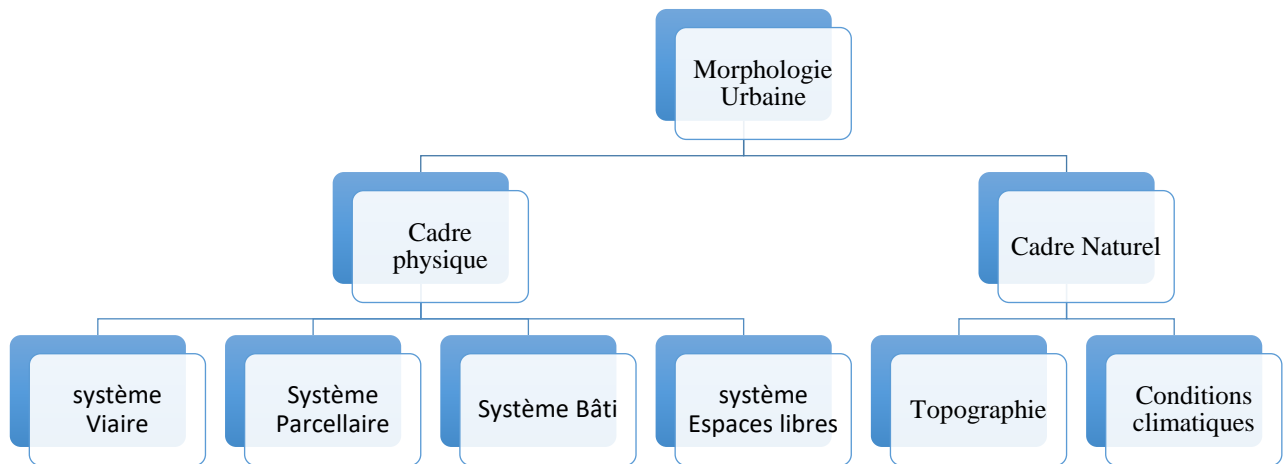
Il faut que le plan de la ville produise un effet artistique :

La création d'un espace urbain monotone n'est pas forcément le rêve d'un architecte. Dynamiser, et rendre interactif, et amusant, la circulation dans la ville, doit être la priorité du concepteur et des décideurs dans la création de cet espace, pour y rendre la vie agréable.

## **IV. La morphologie urbaine**

La morphologie urbaine est l'étude des formes urbaines. Elle vise à étudier les tissus urbains au-delà de la simple analyse architecturale des bâtiments et à identifier les schémas et structures sous-jacents. Etudiant les formes et les caractéristiques de la ville (la voirie, le parcellaire, le découpage du sol, les densités, les usages), et les phénomènes qui en sont à l'origine : topographie, histoire, influence culturelle, économie, règles d'urbanisme, contexte technologique ou encore énergétique. Elle s'appuie sur les différentes échelles constitutives du monde urbain : le bâtiment, l'îlot, le tissu urbain, la ville, l'agglomération. Elle est interdisciplinaire, entre histoire et géographie urbaines, urbanisme et archéologie.

Le schéma suivant représente la morphologie urbaine et ses caractéristiques, partant du cadre d'analyse (naturel ou physique).



Organigramme 1: Schéma de la morphologie urbaine. Source - (Djeradi)

### **A. Formes du tissu urbain**

- Système parcellaire (relation ilot/parcelle)
- Système bâti

### **B. Système parcellaire (relation ilot/parcelle)**

- Rapport ilots /parcelles
- Rapport parcelles / espaces publics
- Rapport parcelle bâti (COS, CES)
- Forme de la parcelle
- Mode d'occupation et d'implantation
- Typologies des ilots (régulières, irrégulières)
- Typologies des parcelles (régulières, irrégulières)

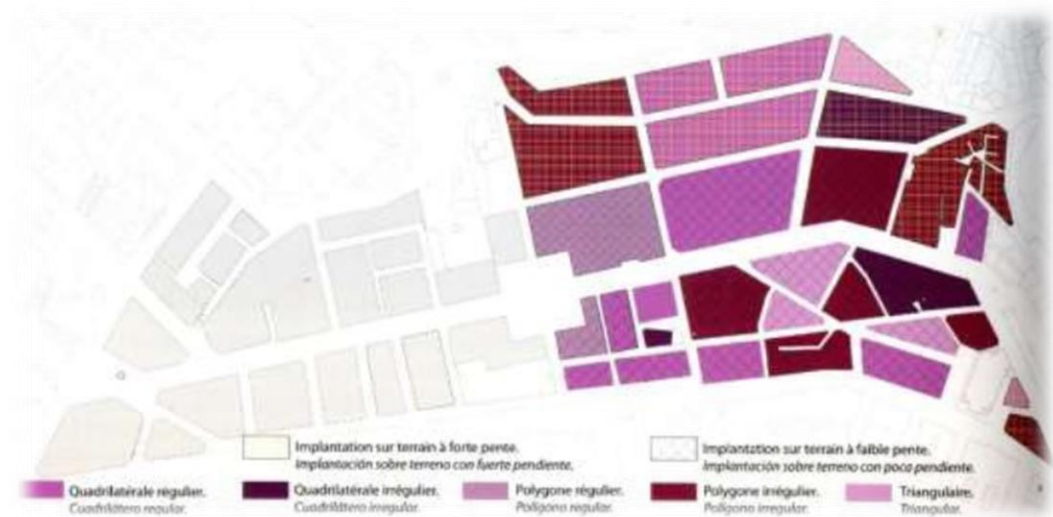


Figure 53: Synthèse des typologies de parcelles. Source- Mr.Djeradi

### C. Système bâti

- Typologies du bâti
- Rapport bâti/trame viaire

### D. Typologie du bâti

- Les notions de type et de typologie forment l'un des outils majeurs de l'analyse urbaine.
- Epistémologiquement, type vient du grec tupos « empreinte ; modèle ». Quant à la typologie, c'est une science de l'élaboration de types facilitant la classification.
- Le type est l'ensemble des caractères organisés en un tout constituant un instrument de connaissance des catégories d'objets.
- Carlo Aymonino<sup>46</sup> considère la typologie comme un moyen de classement des phénomènes artistiques.
- Wittkower<sup>47</sup> réduit les diverses formalisations des édifices et des villas de Palladio, à quelques schémas de base.
- Paul Frankl<sup>48</sup> constate que les différents dessins d'une planche de croquis de Léonard de Vinci se présentent comme une suite de variations sur un

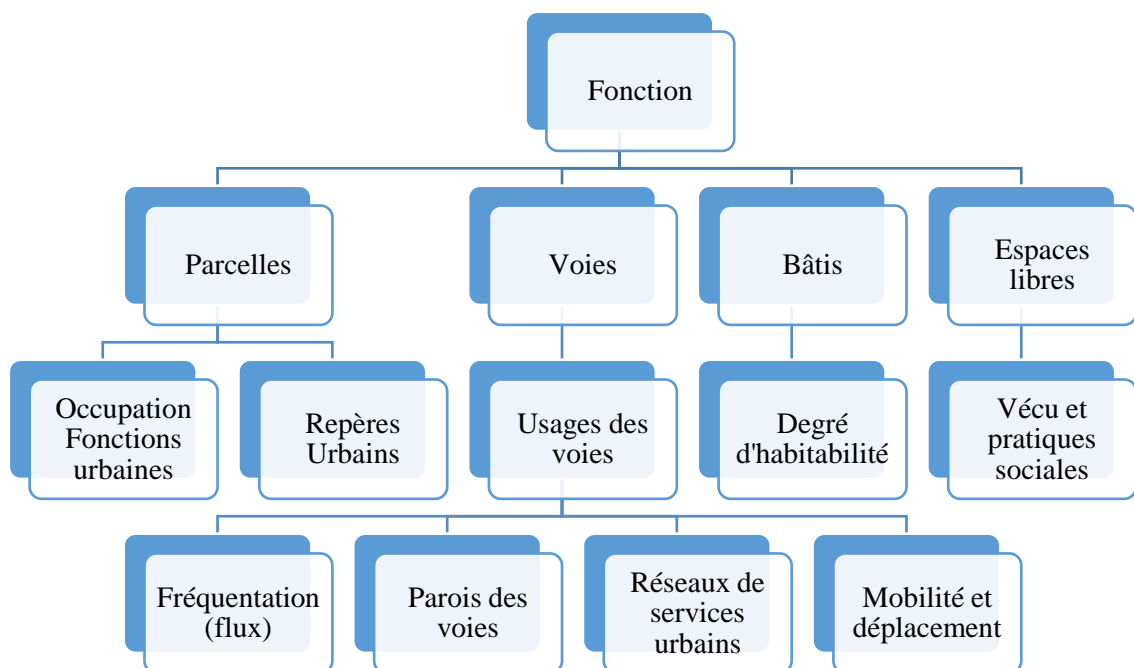
<sup>46</sup> Carlo Aymonino (né le 18 juillet 1926 à Rome et mort dans la même ville le 3 juillet 2010) est un architecte et urbaniste italien des xxe et xxie siècles. (Wikipedia)

<sup>47</sup> Rudolf Wittkower, né à Berlin en 1901 et mort le 11 octobre 1971 à New York, est un historien de l'art allemand. (Wikipedia)

même schéma et concluant que la création des formes spatiales devient une sorte de combinaison scientifique.

- Saverio Muratori<sup>49</sup> menait une étude du tissu urbain de la ville basée sur la méthode typologique. Celle-ci intégrait :

- l'étude historique,
- l'analyse architecturale,
- le relevé constructif qui se définissait comme une histoire du bâti.



Organigramme 2: Schéma des fonctions (Utilitas). Source-Mr.Djeradi

La morphologie urbaine va nous aider à tracer l'aspect du projet, en effet, traitant de la forme du produit architectural et de ses besoins dans l'utilité, le projet épousera un certain modèle suivant l'identité recherchée dans la création de cette nouvelle référence architecturale que nous essayons de produire.

<sup>48</sup>Paul Theodore Frankl (14 octobre 1886 à Vienne (Autriche) - 21 mars 1958 à Los Angeles) est un architecte, designer Art Déco, peintre et écrivain prolifique né à Vienne (Autriche) 1. (Wikipedia)

<sup>49</sup>Saverio Muratori (Modena, 1910 - Rome, 1973) était un architecte et historien italien, ainsi que professeur à l'Université de Rome. Il a fondé une nouvelle méthodologie pour l'étude de l'urbanisme et de l'architecture. (Wikipedia)

## **Chapitre IV : Réflexion et discussion**

Notre sujet nous a poussé à essayer dans notre projet à nous inspirer un maximum de la musique pour créer un espace architecturé qui fournit la même sensation et émotions qu'on peut avoir grâce à cette dernière.

Avant d'entamer la réflexion, il est opportun de rappeler le déroulement de la pré soutenance et ce qui en a découlé.

Dans le passage de toute réflexion théorique à son application pratique, des contraintes liées à la réalisation d'un terme philosophique à un résultat physique et palpable. Pendant la pré soutenance, l'importance de ce passage a été accrue, étant donné le travail axé sur le théorique en oubliant la réalisation, mais à travers la démarche de notre mémoire, et avec le travail sur les notes prise lors de la soutenance, un ajustement dans les objectifs réalisables a été mis en place, la plupart étant accordé au projet avec succès.

Dans les remarques faites pendant la soutenance il y avait, bien sûr, l'adaptation du théorique au réel, mais aussi, l'application d'une contrainte socioculturelle qui est le mélange des classes, et l'ouverture du quartier au reste d'Oran. Et comment garder l'identité d'un lieu si on supprime toute trace physique. Nous avons répondu à cette dernière par la préservation d'une façade de bâtiment, aménagée en jeu pour les enfants dans la grande place centrale. Pour le reste, la réflexion continue sur ce qui suit.

Nous avons d'abord divisé notre parcelle en trois parties (habitat intégré ; culture et loisirs ; espaces éducatifs). Ensuite, nous avons éliminé toutes les voiries mécaniques au niveau 0.0 de notre site et les avons réinjectées dans le sous sol afin de profiter d'un maximum d'espace à la surface. Cette division des espaces crée une partie collective du côté du rond point, que l'on « appelle la vitrine d'Oran ». Accessible au public, elle est reliée à un espace semi privé lui-même relié, sorte de passage entre l'espace public et l'espace privé, dans une zone partagée donnant sur l'habitat qui est l'espace privé.

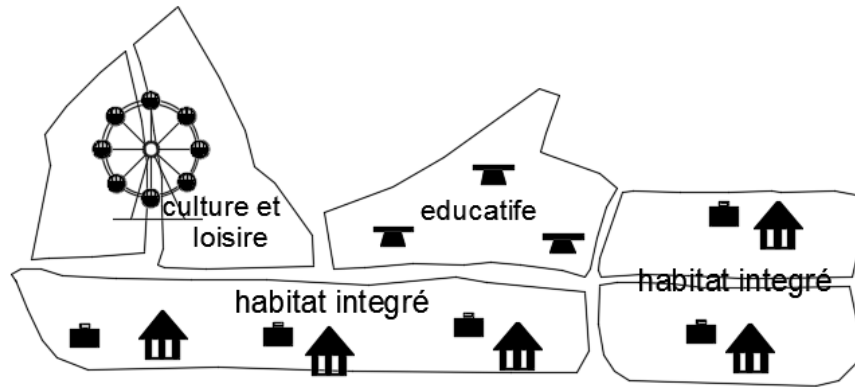


Figure 54 Distribution des fonctions

Une scénographie est créée à travers les percées visuelles contenues entre les volumes des bâtiments d'habitations.

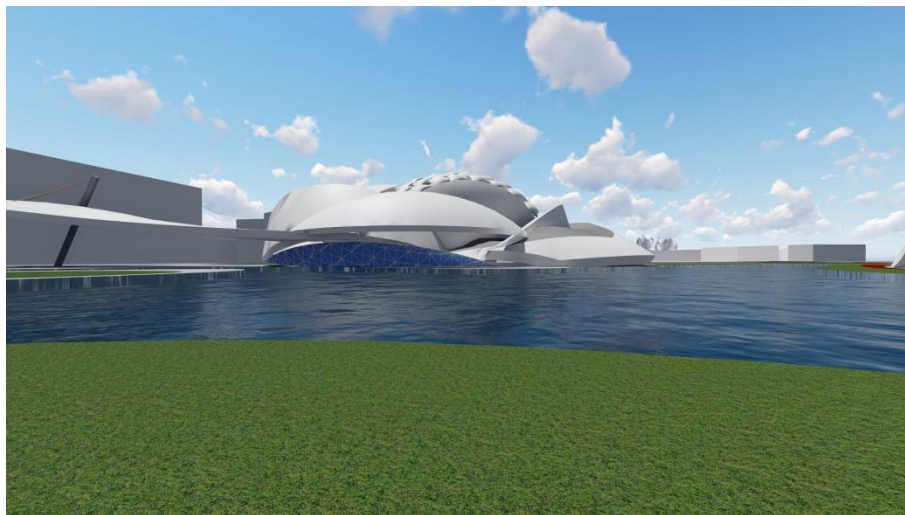
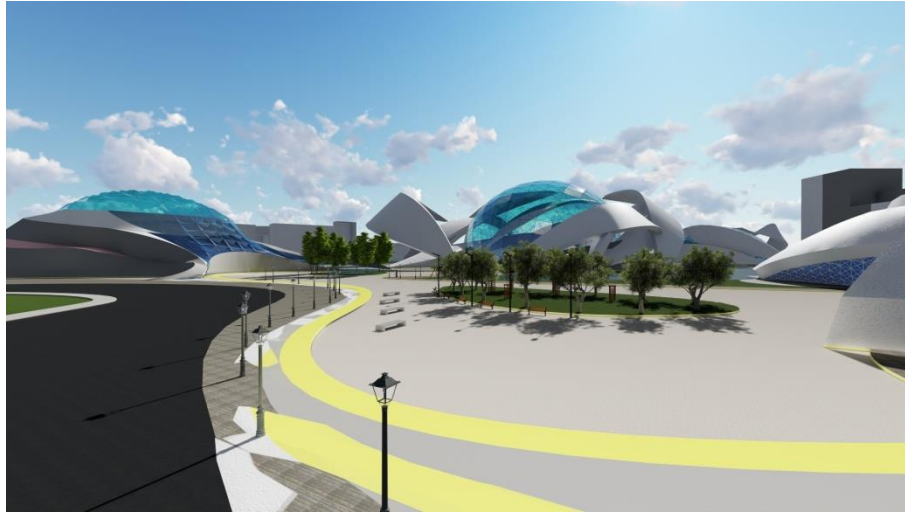


Figure 55 Vue 3D du Centre Culturel

Dans notre mémoire, au début du projet, nous avons insisté sur l'implantation d'un contexte nouveau sur une identité sociale déjà établie, tout cela en évitant le déguerpissement des habitants du quartier. Donc dans la partie habitat, qui leurs est dédiée nous avons intégrer les deux équipements qui existes déjà afin de garder toujours la sensation qu'ils avaient avec la proximité de l'école primaire et la mosquée ; tout en leurs donnant une architecture qui suis le thème de notre sujet. Introduisant ainsi la fuite inspirée de la musique comme mode de création des volumes, qui cherche à fuir, tout en gardant leurs stabilités.



*Figure 56 Vue 3D pole Culturel*

Par rapport à la situation stratégique du quartier qui est le prolongement du centre ville et ainsi la nouvelle vitrine d'Oran, nous avons choisi d'intégrer des équipements de culture et de loisirs à l'échelle de la ville afin de favoriser la mixité urbaine et créer un espace animé et chaleureux grâce à l'aménagement des places qui relie toutes les parties de la parcelle dans un esprit communautaire imprégné de sa culture

Donc le concept de communauté que procure la musique nous l'avons traduit dans l'aménagement de plusieurs placettes différentes avec leurs hauteurs de niveaux ou leurs emplacements mais qui ont comme objectif de relier chaque partie et chaque espaces de la parcelles et ainsi créer un espace ouvert à tous et qui peut servir de scène à la culture urbaine

Dans notre projet nous avons essayé d'utiliser le maximum les éléments commun entre la musique et l'architecture (le rythme, l'harmonie et la texture)

Par rapport au forme des bâtiments chaque bâtiment a son caché mais tous suivent le même rythme avec une texture qui se ressemble tel des notes de musique (solfège) et chaque bâtiment a une identité et une forme propre à lui mais l'agencement la succession et la répétition de chaque bâtiment créer une harmonie comme dans la musique

C'est par cette synesthésie qu'est créer la sensation de l'espace dans le quelle nous nous trouvons, la procuration de cette sensation dans la musique à travers l'ouïe on le retrouve avec l'architecture à travers la vue

L'inspiration de ses formes organique nous est venue par la sensation que procure la musique dans la fuite du quotidien avec une dynamique dans la forme et la façade ou l'on retrouve l'implosion de la musique grâce à une enveloppe architecturale



Figure 57 Plan de masse globale

## Tableau des figures

Figure 1 : Formes d'art abstrait basées sur l'architecture et la musique. ....	7
Figure 2 L'Arche de défense (Spreckelsen, 1985-1989) .....	9
Figure 3 : La façon dont l'architecture et la musique sont intimement liées. Source-CrossOver. .....	12
Figure 4 : Illustration transformant la musique en architecture. ....	13
Figure 5 : Phalanstère de Fourier. Charles Fourier. [1832].....	19
Figure 6: Salle de concert. Source- canalblog.com.....	20
Figure 7IannisXénakis. Compositeur.....	23
Figure 8 : Grotte de jeita.Liban.....	23
Figure 9Karlheinz Stockhausen «Spherical Concert Hall».....	24
Figure 10 Partition Metastasis / Pavillon Philips – Xénakis.(1958) .....	25
Figure 11Stretto House (1990).....	26
Figure 12 Façade, Stretto House (1990) .....	26
Figure 13 Bloch City – Peter Cook.....	28
Figure 14 Cité internationale de Lyon, vue aérienne. ....	30
Figure 15: Vu d'un rendu intérieur du projet.....	31
Figure 16 : George Wilhelm Friedrich Hegel .....	37
Figure 17: l'espace du pianiste. Source-Pierre Pelletier. ....	40
Figure 18: Heinrich Wolfflin. Source- cadernodeleituras.blogspot.com .....	44
Figure 19: Variation de la pression de l'air lors de la propagation d'un son complexe. Source - wordpress.com .....	48
Figure 20 : Sens et couleurs. Synesthésie – Radio-canada.ca. ....	50
Figure 21 Juxtaposition de l'explosion et de l'implosion en schéma. source-thinglink.....	52
Figure 22 La synesthésie musique-couleurs-carnets2psycho.net.....	53
Figure 23: illustration de la communauté-www.meltwater.com.....	54
Figure 24 Modulor- Le Corbusier .....	55
Figure 25: Champ de foire. Source - Anru.....	58
Figure 26: La place ouverte. Source - GuessWhoAndWhere .....	59
Figure 27: L'esplanade. Source- Wikimedia .....	59
Figure 28: L'espace public comme spectacle. Cliché-J. Monnet, Aout 2011 .....	61
Figure 29: L'espace public aménagé pour les loisirs. Cliché-J. Monnet, juin 2006 .....	62
Figure 30: Urbanisme évènementiel et interprétation du public et du privé. Cliché-J.Monnet, Aout 2011.....	63
Figure 31: Eléments entrelacés d'acteurs sociaux .....	68
Figure 32: Schéma des indispensable d'une vie urbaine .....	69
Figure 33: RUES ET LIENS- ville.candiac.qc.ca .....	72
Figure 34: Espaces publiques- ville.candiac.qc.ca .....	73
Figure 35: Îlots et lots - ville.candiac.qc.ca.....	74
Figure 36: Typologies bâties - ville.candiac.qc.ca .....	75
Figure 37: Aménagements extérieurs - ville.candiac.qc.ca.....	76
Figure 38LE CENTRE VILLE PIÉTON DE VIENNE, AMBIANCE.....	78
Figure 39 : Ambiance nocturne à Bruxelles.....	83
Figure 40 : Ambiance de la fête du « sbua » à Timimoun .....	83
Figure 41: Schéma des dimensions de l'ambiance. ....	84
Figure 42 Quartier d'Es-Seddikia .....	86
Figure 43 «BatimatE'tlayen» .....	87

Figure 44 : Transcription de l'écriture de la musique en architecture. Bloch City – Peter Cook [1983].	91
Figure 45 Musée MAXXI de Rome, par ZahaHadid. [2002]	92
Figure 46 : Musée Guggenheim Bilbao Par Frank Gehry. [1998]	93
Figure 47 : Cylindre sonore, Parc de la Vilette. Bernhard Leitner. [1987]	94
Figure 48 : Carte heuristique	100
Figure 49 l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne (mise en scène urbaine)	108
Figure 50 : Scénographie urbaine	110
Figure 51 le carré Schouwburgplein	112
Figure 52 le centre George Pompidou (intégration)	114
Figure 53: Synthèses des typologies de parcelles. Source- Mr.Djeradi	117
Figure 54 Vue 3D du Centre Culturel	120
Figure 55 Vue 3D pole Culturel	121
Figure 56 Plan de masse globale	122

## Bibliographie

- AgoraVox. (s.d.). <https://www.agoravox.fr>. Consulté le 05 06, 2018, sur agoravox: <https://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/histoire-de-la-musique-rai-26588>
- Bandur, M. (2001). Aesthetics from total Serialism. Dans M. Bandur.
- Bandur, M. (2001). Aesthetics of total Serialism. Dans M. Bandur. Birkhäuser.
- Boudon, P. (2003). Dans *sur l'espace architectural: essai d'épistémologie de l'architecture*. Marseille.
- Boudon, P. (2003). *sur l'espace architectural: essai d'épistémologie de l'architecture*. Marseille: Editions parenthèses.
- Corbusier. *Citations*.
- Djeradi, A. M. (s.d.).
- Dusapin, p.
- Fourier, C. (1840).
- Gauthiez, B. (2003). Dans G. Bernard, *Espace urbain*. Lyon: Editions du patrimoine.
- Goethe. *Citations*.
- HALLAL, M. d. (2007). LA MIXITE URBAINE DANS LES QUARTIERS D'HABITAT CONTEMPORAINS (CAS DE AYOUF - JIJEL). Dans I. Mme Hallal. Constantine.
- Hegel.
- Kant. (1989). *Critique de la faculté de juger*. Editions Gallimard, Ferdinand Alquié.
- Larousse.fr.
- larousse.fr-47391. (s.d.). <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/47391>.
- Larousse-5078. (s.d.). <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/architecture/5078>.  
Récupéré sur larousse: larousse.fr
- (2005). Merleau-Ponty. Dans M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (p. 537). Gallimard.
- Russolo, L. (1913).
- SCHOPENHAUER. (2009). Dans SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et représentation Tome 2*. Folio Essais.
- Wikipedia.
- Wölfflin.