

VILLE

La communication lumière de la ville

Un devenir-image des lieux

Alain Mons

Professeur,
Université de Bordeaux 3

Magie électrique et illuminations urbaines

La lumière électrique est un média à part entière, car elle se dispose dans l'espace social comme un *mode de diffusion de masse* d'une luminosité permettant d'éclairer la vie quotidienne, de nuit comme de jour, quel que soit le lieu. Elle est aussi une forme prégnante et flottante qui enveloppe les objets de notre environnement immédiat. Nous ne parlerons pas ici de l'invention de l'électricité qui a ouvert la voie à tous les médias (télégraphe, téléphone, radio, télévision, télématique, train...). Cependant nous sommes en connexion permanente avec cette énergie inépuisable de la matière qui a un rapport avec la foudre, avec l'éclair, ne l'oublions pas.

L'électrification innerve toutes les activités communes depuis un siècle, mais elle a trouvé sa plus forte expression avec l'illumination de la ville nocturne. La cité a changé d'aspect dès lors que la « fée électrique » l'a investie, l'a habillée, de son *aura magnétique*. La lumière urbaine médiatise la ville puisqu'elle produit des images de ses sites, elle modélise ou module certaines formes émergentes (architectures, places, rues, fleuves, trajets).

Walter Benjamin s'était beaucoup intéressé aux types d'éclairage qui parsèment la ville et la présentent selon un schéma moderne. Dans son livre labyrinthique, magistral et singulier *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Benjamin cite des auteurs et des chroniqueurs de l'époque. Je reprendrai ici ces sources diverses, pour ensuite élargir la question à notre contemporanéité qui semble tendre vers une esthétisation de la ville avec la *scénographie lumineuse* des espaces qui est très prisée depuis

les années 1990. La communication de la ville passe aujourd'hui par cette mise en scène des lieux, ou même des non lieux, selon des dispositifs d'éclairage nocturne imaginés et appliqués par des « concepteurs lumière » en coordination avec les plans d'aménagement urbains.

Curieusement W. Benjamin cite un texte où se produit une digression sur la lumière électrique, à propos d'un asile pour les aveugles et les fous. L'auteur, un certain Jacques Fabien dans son *Paris en songe* (1863), écrit : « j'arrive aux faits. La lumière jaillissant de l'électricité a servi d'abord à éclairer les galeries souterraines des mines ; le lendemain, les places publiques, les rues ; le surlendemain, les usines, les ateliers, les magasins, les spectacles, les casernes ; le jour d'après, l'intérieur de la famille. Les yeux, en présence de ce radieux ennemi, ont fait bonne contenance, mais, par degrés, est survenu l'éblouissement, éphémère au début, puis périodique, puis, en fin de compte opiniâtre. »¹...

L'autre texte, à propos de la lumière du gaz et de l'électricité dans la ville, est de Guy de Maupassant dans *Clair de lune* (1909) : « je gagnai les Champs-Élysées où les cafés-concerts semblaient des foyers d'incendie dans les feuillages. Les marronniers frottés de lumière jaune avaient l'air peints, un air d'arbres phosphorescents. Et les globes électriques, pareils à des lunes éclatantes et pâles, à des œufs de lune tombés du ciel, à des perles monstrueuses, vivantes, faisaient pâlir sous leur clarté nacrée, mystérieuse et royale, les filets de gaz, de vilain gaz sale »...

Walter Benjamin juxtapose ces deux récits très dissemblables dans le même chapitre « Types d'éclairage », selon un montage paradoxal de textes de différentes provenances, de champs décalés, qui devient une véritable méthode de déstabilisation d'une historiographie linéaire, unidimensionnelle. Comme on le comprend ici, Benjamin expérimente le point de vue kaléidoscopique, le regard mouvant, qui soulignent les indices, les traces, les symptômes, traversant la culture occidentale. Il n'y a pas de hiérarchie des faits et des événements, puisque tout entre en résonance selon une sorte d'*anthropologie du sensible* où tous les matériaux sont convoqués d'une certaine façon. Le premier texte insiste indubitablement sur l'irrésistible ascension du phénomène de la lumière électrique qui envahit tous les lieux de la vie sociale : le sous-sol, l'espace public, le travail, la demeure privée. Rien ne semble résister à cette énergie présentée comme un « radieux ennemi » en 1863, et qui peut aboutir à un « éblouissement » généralisé et continu.

L'écrivain Guy de Maupassant dans une prose magnifique de métaphores filées, décrit au contraire une ville magique qui devient le lieu de mille éclats, un espace de formes incandescentes la nuit, à la limite elle devient une peinture magnétique que dévore l'œil du poète.

¹ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle*, Éditions du Cerf, Paris, 1993, p. 583.

² Id., p. 586. Peu importe que le premier texte soit daté de 1863 et le second de 1909, puisque tous les deux appréhendent un processus qui a pris naissance dans la deuxième moitié du XIXe siècle, pour s'achever au XXe siècle.

Les deux textes contradictoires sont intéressants parce qu'ils signifient chacun à leur façon, l'ambivalence de l'éclairage électrique urbain et par là même ils précisent le statut paradoxal du visible à l'époque moderne. Il s'agit à la fois, avec la lumière urbaine, d'une *conquête de la transparence* sur l'obscurité (philosophie des lumières), d'un recouvrement de l'invisible par le visible, mais aussi d'un *éblouissement esthétique* qui bouleverse la perception ordinaire de la ville, d'un transport éclatant de l'espace qui fascine le citoyen-flâneur dans ses déambulations. Le phénomène médiatique de la lumière urbaine est intégré dans la perspective d'une anthropologie du visible s'interrogeant sur l'imprégnation culturelle de la communication moderne, dans ses effets politiques et poétiques.

Scénographie lumineuse et esthétisation de la ville

À partir des années 1970-80, avec une forte accélération dans les années 1990 pour l'essentiel, les villes françaises adoptent des « plans lumière » qui reformatent les centres, ou requalifient les espaces, à travers des dispositifs techniques qui éclairent mais surtout esthétisent les lieux estimés obscurs, invisibles, oubliés. Cela constitue, à mon avis, une tendance forte dans les années 1990, que l'on peut appréhender comme un opérateur de communication important. Il s'agit de *sculpter une image de la ville nocturne* qui va imbiber les perceptions communes de façon tangible.

Toutes sortes de villes adoptent les « schémas directeurs d'aménagement lumière », faisant appel à de nouveaux professionnels qui se nomment « concepteurs lumière », « artistes lumière », « designers », selon les cas...

Il n'y a plus de grands projets urbains sans « compétence lumière » comme on dit : port de Saint-Nazaire, Opéra de Lyon, Grand stade à Saint-Denis, quais revalorisés de Bordeaux, Parc de la Villette, La Défense, Singapour... Mais aussi les bâtiments ou les édifices du patrimoine s'éclairent de manière permanente ou événementielle, parfois de façon hyperbolique, surexposées : Châteaux de Vincennes, de Chambord, Abbaye de Jumièges, Basilique de Saint-Denis, Mont Saint-Michel ou Azay-le-Rideau, pour ne citer qu'eux. Cependant le plus intéressant n'est pas cette lumière braquée sur une monumentalité valorisée par l'obsession patrimoniale qui se révèle mortifère par bien des aspects. À mon avis, ce que nous devons retenir est le fait que tous les objets de l'espace urbain sont susceptibles d'être soulignés, façonnés par *le travail de la lumière* artificielle urbaine. Une autre factualisation lumineuse met en scène la spatialité selon des modes spectaculaires, spéculaires ou spectraux (nous reviendrons sur ces notions).

À quelles nécessités coïncide, aujourd'hui, la requalification lumineuse de l'espace urbain nocturne (même diurne parfois) ? Des réponses évidentes viennent à l'esprit : il s'agit de redonner une *identité visuelle* à la ville, de lui octroyer toute la lisibilité possible. La

lumière autorise la nuit, elle permet de découvrir un site en dirigeant le regard vers des points incandescents. En traçant des limites lumineuses, le citoyen accède à une « imagibilité »¹ de la ville, ceci par la perception claire de *marqueurs de l'espace* que constituent les diffuseurs de lumière. Il est vrai aussi que l'éclairage urbain a longtemps été cantonné à un rôle utilitaire, lié notamment à la circulation automobile. Néanmoins, au dire du concepteur lumière Roger Narboni, « *la lumière peut donc aujourd'hui avoir, dans l'espace public, d'autres vocations : scénographique, psychologique, symbolique, signalétique, festive* »²... puisqu'il y a nécessité d'ordonner la vision nocturne dans l'espace public, d'uniformiser les niveaux d'éclairement pour éviter les « trous noirs » de la nuit urbaine. Mais en créant des points lumineux, on peut modifier la perception spatiale par *surexposition des objets urbains* qui impressionnent l'œil. Cela engendre une sorte de cannibalisme du regard qui est favorisé par les intensités lumineuses de la nuit urbaine où se mêlent, du reste, des désirs divers...

La luminance des surfaces éclairées dépend des lieux et des techniques usitées. Prenons quelques exemples, puisque les artistes de la lumière travaillent dans des villes de toutes dimensions. À Saint-Gaultier, dans l'Indre, on a tenté de sortir cette petite ville de son image de cité industrielle vieillotte et morose. Ainsi le projet du maire a été d'illuminer l'église, refaire le réseau d'éclairage public, embraser certains bâtiments, ponts, chemins... Les petites communes intériorisent donc structurellement le modèle de la luminance³, celui d'une ambiance lumière qui donne des formes attractives aux lieux. Mais on retient surtout les grands projets symboliques qui font « symptômes » d'une culture architecturale post-moderne, comme ceux du Parc de la Villette, de la Défense, ou de la ville de Singapour. Avec le Parc de la Villette conçu par l'architecte talentueux qu'est Bernard Tschumi, nous avons trois systèmes de composition lumineuse par le travail des surfaces (grands espaces), des lignes (promenades cinématographiques), des points (les fameuses petites unités que Tschumi a nommé « les folies », de toutes couleurs et formes⁴), ouvrage mis en place par le concepteur-lumière George Berne. L'intéressant est que l'architecte souhaitait que l'éclairage suggère des ambiances cinématographiques (on sait que Tschumi fait continuellement le glissement analogique entre la ville et le cinéma⁵). Cela veut dire que l'on éclaire les lieux urbains de la même manière qu'un plateau de cinéma, ou même de télévision lorsqu'on fait une surenchère lumineuse. Ainsi pour les concerts du musicien Jean-Michel

¹ Je reprend ici le concept de l'urbaniste nord américain Kevin Lynch *L'image de la cité* Dunod, Paris, 1976.

² Roger Narboni, *La lumière urbaine*, Éditions Le Moniteur, Paris, 1995, p. 44.

³ Sur cette question cf. dossier « les petites communes se mettent en lumière », *La Gazette*, 7 décembre 1998.

⁴ À ce propos Roger Narboni, *op. cit.*, p. 166.

⁵ Bernard Tschumi, *The Manhattan transcripts*, Academy Edition, London, 1981.

Jarre à La Défense en 1990, un nouveau genre de spectacles se produit dans une interférence énorme entre lumière, écran, musique, projecteurs très puissants... Ce dispositif extra-spectaculaire a transformé le « quartier » de La Défense en une immense scène. Les écrans géants ont été déroulés sur les tours immenses pour recevoir les projections d'images, réalisant *hic et nunc* la science-fiction d'une ville-écran, présentée dans le film *Blade runner* de Ridley Scott.

Certes, il ne s'agit pas de tout confondre, il existe autant de divergence entre le projet subtil d'éclairage de La Villette et celui de La Défense pour les concerts « world people », qu'entre la scène cinématographique et la saisie télévisuelle, même si occasionnellement les deux genres peuvent se combiner. Il n'en reste pas moins que l'ensemble participe d'une esthétisation globale de la ville qui consiste à représenter les lieux selon les paramètres de l'image médiatique. Plus précisément, nous assistons à une *médialisation* (et non pas à une médiatisation) de la cité par des mouvements progressifs, capillaires, moléculaires, consistant à *imprégner* l'espace vivant, par la forme-image. Les divers plans lumière participent de ce glissement de l'urbain vers l'esthétique ou d'un enveloppement design des milieux.

Le danger éventuel est que cette *fictionnalisation de l'espace nocturne* par les dispositifs lumineux atteigne à la surexposition des sites, à un éclairage forcené qui aplanit toutes les aspérités, gomme tous les coins d'ombre. En ce cas la scénographie lumineuse urbaine devient support d'une esthétique lisse caractéristique de notre culture de l'écran, d'un système de communication qui planifie et aplanit les lieux parcourus, visités. Car la « touristisation » du monde sévit assurément à l'heure des charters de masse, des loisirs démocratiques. *L'horreur touristique*, si l'on peut dire, de cette fin du XXe siècle consiste à ménager les lieux pour les clichés, pour un regard stéréotypé à l'avance, parfaitement mécanique et mimétique, qui *extermine* l'altérité, le mystère, la contradiction, l'événement d'un lieu.

Toute une scénographie urbaine est montée en termes d'images-écrans, comme le savent les urbanistes de la transparence. La mise en place de « sites », de lieux visuels, de paysages à voir obligatoirement, à travers des braquages lumineux, participent d'une *visualisation médiatique* de la ville. Le monde est aménagé chaque jour davantage pour être projeté sur un écran. Cela constitue un aspect étourdissant du devenir-image des lieux (urbains ou naturels, citadins ou paysagers) dans la manière de les disposer spatialement.

Cependant il me semble que ces opérations d'urbanisme liées à une exorbitation du regard, à une surexposition des places, se heurtent à une opacité vitale comme je la désigne¹, aux ombres de la ville, à la variation de ses étrangetés, à ses bifurcations journalières. La question de l'épaisseur du visible de la ville se pose d'emblée avec son éclai-

¹ Alain Mons, « Le paysage urbain comme hantise » in publication Colloque *Écologie urbaine?* Éditions de la Villette, Paris, 1999.

rage, si post-moderne soit-il. Car il y a là comme une « esthétique première » qui articule, comme dit Jacques Rancière, le partage du sensible qui est « *ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives* »¹... Cette *découpe* des temps et des espaces du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit « *définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience* »². N'est-ce pas ce qui se déploie avec la lumière artificielle dans l'espace sensible de la ville, engendrant une esthétique politique immédiate aux perceptions communes ? À bien des égards cela est vérifiable en effet, néanmoins la ville dans son mouvement opaque, dans sa réalité insaisissable, constitue l'espace exemplaire des mélanges, des indéterminés, des indistinctions. Soyons attentifs aussi au fait que la ville est une structure qui tend vers sa déstructuration, qu'elle est a-structurelle avec ses divers nomadismes contemporains. Par conséquent elle devient in-définie dans les *glissements* qu'elle opère entre les temps, les espaces, le visible et l'invisible, le bruit et le silence, les paroles enchevêtrées. À un moment paroxystique tous les éléments de la ville se confondent, s'interpénètrent, dans nos perceptions : nous sommes alors dans le mouvement du *fondue-enchâiné* cinématographique que nous vivons concrètement dans une traversée spatiale propre à la circulation urbaine. En un sens il y a autant de confusion, d'indétermination que de découpage, autant de *déplacements* que de *places* à remplir.

L'expérience contemporaine d'une esthétique contrastive, paradoxale, des lieux, serait « post politique » c'est-à-dire politique à nouveau. En tout état de cause, le phénomène de la communication lumineuse intervient dans un contexte de partage, mais aussi d'éclatement du sensible dans des lieux qui « font image ».

La vibration du visible

Le spectateur nocturne qu'était Rétif de la Bretonne écrit dans *Les nuits de Paris* (1788) : « *j'étais seul, au milieu des ténèbres, dans cette capitale immense : la lueur des réverbères, tranchant avec les ombres, ne les détruit pas, elles les rend plus saillantes : c'est le clair-obscur des grands peintres* »³, et un peu plus loin « *Vous allez voir, dans cet ouvrage véhément, passer en revue les abus, les vices, les crimes ; les vicieux, les coupables, les scélérats, les infortunées victimes du sort et des passions d'autrui* »⁴... Vaste programme, admirable texte sur la nuit urbaine au XVIII^e siècle où défilent les figures des « incongruités nocturnes » telles que la femme vaporeuse, les débris de cadavres, les violateurs de sépultures, le garçon en fille, l'assassiné, etc.

¹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, 2000, Paris, p. 12.

² Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 14.

³ Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris*, Gallimard, Folio, Paris, 1986, p. 33.

⁴ Id., p. 35-36.

On voit le chemin parcouru entre le XVIII^e siècle et le XX^e siècle qui a changé cette nuit urbaine étrange, fascinante et dangereuse, en un spectacle légitime, sans grands risques, dont tout le monde peut profiter de manière festive. C'est le fameux thème des lumières de la ville cher à Charlie Chaplin, de la ville-lumière qui resplendit de ses feux artificiels avec la Cité américaine et ses gratte-ciel.

Or, avec la fin du XX^e siècle, nous assistons à ce que je nomme les processus scintillants de la transmodernité, il s'agit d'une période de fluctuation des apparences, des formes, entretenue par la trame médiatique conjuguée à la mobilité urbaine. Il s'agit d'un *mode aspectuel* particulier au trafic incessant des signes et des images, où rien ne peut être globalement vu mais où on peut seulement apercevoir les choses en mouvement, qui correspond à la médialisation dont nous parlions.

Le créateur lumière Yann Kersalé, sorte de Jean Nouvel de ce nouveau champ urbain et esthétique qu'il appelle ses « expéditions lumineuses », a éclairé de façon singulière les docks de Saint-Nazaire, les hauts fourneaux de Caen, le pont de Normandie, l'Opéra Bastille et celui de Lyon... Aucune intentionnalité patrimoniale ne semble à l'œuvre dans sa démarche, mais une variabilité intervient selon les lieux donnés. Par exemple il peut imaginer l'éclairage du site du Crachet à Mons pour la réhabilitation d'une ancienne mine. L'homme s'insurge lorsqu'il déclare « *je déteste ces éclairages au sodium qui défigurent la plupart des monuments de l'hexagone... On se trompe grossièrement de cible en voulant recréer les objets* » car « *la nuit au contraire, permet de les manipuler, de leur donner une forme, des dimensions, des perspectives inconnues sous la lumière solaire* »¹... On peut aussi comme Agathe Argod qui navigue entre l'architecture, l'urbanisme, la scénographie, aimer jouer avec les contrastes de la lumière, les contre-jours, les contre-plongées, les éclairages rasants² : toute une *esthétique contrastive* se déploie avec la luminance urbaine. Ou encore Bruno Gaudin déclare que « *la lumière artificielle a certes sa spécificité mais il faut la penser comme un relais de la lumière naturelle* »³, puisqu'en effet une lumière urbaine existe déjà là dans le jeu des ombres, des découpes, avec les bâtiments, les percées, les rues, les vitres, les reflets, les places, les arbres... À travers les propos variés, contradictoires, de ces *designers* de la lumière, le statut du visible dans la ville, est interrogé et travaillé. Il existe donc des concepteurs-lumière qui opposent une résistance à la surexposition des objets urbains, en réintroduisant les *ambivalences de la lumière*, une trouble clarté.

¹ Propos divulgués par la revue d'A, n° 88, « Yann Kersalé interprète les formes », novembre 1998, p. 37.

² Cf. article « Agathe Argod, le goût de la variété » in Revue d'A, n° 88, « Yann Kersalé interprète les formes », novembre 1998, p. 34.

³ Cf. article « Bruno Gaudin. Modifier la perception d'un lieu » in Revue d'A, *ibid.*, p. 33.

On se souvient de la définition merleau-pontienne du visible comme une « texture »¹, c'est-à-dire la « surface d'une profondeur » qui opère comme tissu conjonctif des horizons intérieurs et extérieurs. Cette surface du visible est « doublée d'une réserve invisible » comme dit le phénoménologue de la perception. Or, avec les dispositifs médiatiques de l'éclairage urbain la surface visible devient parfois, souvent, une pure étendue sans profondeur de champ. On donne à voir des « sites », selon une visualisation de l'image qui absorbe le regard. Nous sommes quelque peu médusés par ces projections lumineuses qui ont malgré tout l'avantage de nous rendre la ville la nuit, de capter un œil qui autrement s'anéantirait dans la noirceur nocturne d'une ville endormie, pesante, effacée. Je note que les techniques mêmes qui positionnent la lumière artificielle sont cinématographiques, avec la *plongée* (atténuation des effets), la *contre-plongée* (affirmation des effets), la *frontalité* (gros plans qui gomment les effets), le *rasant* (accentuation des reliefs) et le *contre-jour* (mise en valeur des lignes, des silhouettes). On comprend toutes les nuances obtenues par ces techniques d'éclairage plus ou moins exploitées par les concepteurs et les mairies.

En tout état de cause, la scénographie lumineuse contemporaine participe symptomatiquement d'une communication médiatique et d'une esthétisation généralisée dont nous parlions pour la ville. Mon hypothèse est que cette esthétisation médiatique est la manifestation visible du télescopage de trois processus : le spectaculaire, le spéculaire, le spectral. Or la mise en scène de la lumière urbaine recouvre ces trois instances d'une façon flagrante.

Une spectacularisation est ostentatoirement à l'œuvre avec le braquage des réseaux lumineux sur les monuments et les sites symboliques (mairies, églises, places, ponts, portes...). Façon de fabriquer une image frappante, immanquable, des lieux la nuit. Il s'agit de créer des impacts visuels dans la ville de telle façon que l'habitant devienne un pur récepteur de ces incandescences lumineuses qui font penser à l'irradiation des écrans électroniques. Alors nous pénétrons dans un « spectaculaire intégré » (Guy Debord) propre à l'habitus urbain, une intégration presque naturelle de ces éclairages forcés dans nos parcours nocturnes. Encore que ces masses illuminées peuvent être repoussantes, car aveuglantes pour un regard exercé aux subtilités et aux fluidités de la lumière interne, première, de la ville.

Tout aussi bien la *forme spéculaire* est à l'œuvre avec la disposition des luminances dans l'espace. La ville se regarde narcissiquement dans le miroir des reflets lumineux qui réfléchit et disperse en même temps la matière urbaine. Or l'instance du miroir constitue aussi bien la possibilité de l'identification pure que la prise en considération d'un

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964.

écart irréductible, d'une séparation entre soi-même et son image¹. Ainsi la ville nocturne avec ses multiples reflets lumineux, par ses chatoiements, nous est offerte dans une identité visuelle immédiate (je suis telle que j'apparais), tout en nous échappant continuellement par ses bords, ses seuils, ses vides, que les éclairages nous font sentir dans les contrastes spatiaux. La perception de l'environnement est bouleversée par les tensions, par les écarts propres au « visage » changeant de la ville. Cette conjugaison d'effets contraires aboutit *in fine* à une *sensation spectrale* de la ville éclairée. Ainsi des métropoles prestigieuses comme Bordeaux et Lisbonne la nuit, nous surprennent dans l'événement de leur saisie spectrale qu'intensifient paradoxalement les plans lumière de ces dernières années. Elles sont des corps fantomatiques, car les images mentales se superposent aux images médiatiques en les débordant, en les trouant. Ces figures agissent comme des « revenants », comme des spectres dans la surimpression subtile des éléments du vécu urbain, où passé et présent, volume et vide, lumière et ombre, présence et absence se hantent mutuellement, jusqu'à créer une béance de la ville.

Les formes diffuses de la ville. Lumière et opacité

La rencontre paradoxale entre l'esthétique lumineuse contemporaine et les spectres de la nuit qui semblent marquer la ville, produit des « silhouettes » qui hantent l'espace nocturne. Elles semblent se profiler le long des murs, parcourir les places et les rues au gré du vent. *Silhouettes indéterminées* qui sont peut-être celles des corps, ou des objets, ou des véhicules... Sur le port industriel de Saint-Nazaire qui est éclairé comme un monument historique, la lumière évolue au cours de la nuit. Des capteurs enregistrent les mouvements du port dans la journée et un ordinateur en restitue le rythme la nuit pour le jeu des lumières diffusées. Ainsi celles-ci deviennent l'art de la maîtrise du virtuel. On connaît aussi l'intrication profonde entre le design et la lumière urbaine, avec des créateurs comme Ph. Starck, J.-M. Vilmotte, M. Macary qui ont créé des dispositifs d'éclairage.

Rien de plus artificiel donc que cette luminance publique, il n'empêche que Bruno Gaudin a raison de souligner le lien qui existe avec la lumière naturelle. Car cette dernière est contenue dans la matière, le monde est luciforme. Jacques Roubaud écrit dans un dialogue imaginaire : « *La lumière est la première forme corporelle. Ce ne sont pas les objets mais les formes qui sont lumière* »², et plus loin « *c'est elle qui fait naître les images, par sa seule présence* »³. Ainsi toute forme est espèce de lumière qui se manifeste dans un objet apparent. On comprend donc l'importance de ces *technologies d'éclairage* qui peuvent souligner et

¹ Sur ce sujet, cf. Pierre Legendre, *Dieu au miroir. Essai sur l'institution des images*, Fayard, Paris, 1994.

² Jacques Roubaud, *Echanges de la lumière*, A. M. Metallié, Paris, 1990.

³ Jacques Roubaud, Op. cit., p. 59.

manifestent des formes de ville qui sombreraient dans l'obscurité, le vide de la nuit. Cependant même la lumière reste inaccessible, d'une part parce qu'elle peut être aveuglante (celle du soleil) ou d'autre part, parce qu'elle peut excéder la dimension visible comme avec le phénomène de la *lumière noire* dans l'univers dont les astrophysiciens ont calculé la présence.

Quel est le rapport entre cette considération sur le monde luciforme et la ville ? Simplement la lumière naturelle, cosmologique disons, est présente au lever du jour et à la tombée de la nuit, perçant la ville, lui donnant forme et matière. Il faut comprendre, percevoir, le mélange et le jeu des formes lumineuses à travers le miroitement des corps et des objets (architectures, dispositions spatiales, corps humains, machines...), dont les photographes, les peintres, les cinéastes, ont capté les mouvements subtils. Ainsi l'ondulation des corps dans la ville dont la lumière sculpte, ou esquisse, les visages, les formes, les silhouettes.

Dans l'œuvre du peintre Edward Hopper, la lumière urbaine vient s'écraser mais aussi se refléter sur les masses opaques de la ville américaine engendrant les figures solitaires, suspendues, de personnages-silhouettes éperdus dans les lieux déserts. Comme le remarque François Bon, « *La ville quand on la regarde affirme aussitôt qu'elle ne nous a pas assigné place fixe qui nous soit réservée et nous attend* »¹... Car elle est une mouvance opaque dans laquelle le corps, le regard, se perdent puis se retrouvent dans la lumière journalière.

Cette mobilité intrinsèque à la ville fait que la spatialité reste insaisissable par l'expérience visible. Ainsi peut-on considérer que les lieux sont là aussi pour nous perdre, dans l'inévidence d'un espace profus. Et qu'ils existent pour perdre l'espace en nous, comme le paysage qui nous habite autant que nous l'habitons. Images spatiales et images mentales se confondent, se combinent, dans un devenir réciproque : le *devenir-image des lieux*.

Nous avons alors une *ville diffuse* dans la dissipation de l'espace, notamment par les réseaux électroniques qui se « télédéchargent » continuellement, dont la lumière artificielle est une manifestation visible et importante. Comme le remarque Jean-Luc Nancy nous avons une « communication éparpillée »² avec une urbanité difficile, opaque, subtile. Il faut savoir « accueillir » cette *absence* et cette *infinité* particulières aux métropoles étendues qui deviennent la nuit des lignes ou des traînées électriques parsemées de trous noirs irréguliers. La ville devient *l'expérience d'une traversée*, et non pas d'une fixation. Car ses formes sont diffuses dans tous les sens, c'est-à-dire éparpillées, communiquées, opaques, autrement dit urbanistiques, médiatiques, et culturelles ou sociales. Là aussi il s'agit d'un corps dérobé à nos regards, car dépouillé à l'extrême par la béance que la ville opère

¹ François Bon, *Dehors est la ville – E. Hopper*, Flohic, Charenton, 1998, p. 27.

² Cf. Jean-Luc Nancy, *La ville au loin*, Mille et une nuits, Paris, 1999.

dans sa prolifération, et fuyant par l'extension territoriale qui la propulse.

Dans ce contexte l'opacité vitale de la ville peut faire retour comme espace spectral, a contrario de la transparence technologique prônée par les urbanistes de la modernité. Les concepteurs d'aujourd'hui jouent la luminosité nocturne dans ces strates spatiales, dans ce clair-obscur de formes diffuses, ce en quoi leur pratique et leur art font « symptômes » de manière éminemment intéressantes.

À la lumière contradictoire de ces scénographies de l'éclairage je dirais, pour finir, que la ville est devenue un *espace de l'errance*. Comme si la cité comme conscience d'un espace clos, d'un « nous » incarné dans le lieu, s'était retournée aujourd'hui en étendues nomades égrainées de lieux de parcours et de hasard¹. Nous effectuons tous les jours l'expérience de la traversée de la ville, comme le montre bien le cinéma américain des années 1990 (Tarentino, Jarmush, Lynch...). Comment dès lors pouvons-nous assurer collectivement le double jeu entre le vagabondage et la fixation, entre le trajet et le campement ? Cette ambivalence de l'expérience de la ville est traduite par la communication lumière dans les diverses images contrastées qu'elle tend à diffuser des lieux contemporains.

¹ Sur toutes ces questions passionnantes, cf. Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, Galilée, Paris, 1977.