

*La crise de l'habiter
dans le cinéma d'Antonioni :
la maison comme lieu d'inhabitation*

José Moure *

Université de Paris I (« Panthéon-Sorbonne »)

Depuis les cabanes néo-réalistes des rives du Pô, jusqu'à l'appartement post-moderne, vidé et déménagé, du troisième épisode de Par-delà les nuages (1995), les lieux qu'a convoqués, durant plus d'un demi-siècle, le cinéma d'Antonioni nous confrontent à l'état de crise du rapport de l'homme moderne à l'espace de son habitation. Inhabités, vides, inachevés, impropres, les maisons n'offrent aux personnages qui y logent ou s'y arrêtent aucun aménagement existentiel. Rien dans l'usage et la représentation que nous en donne Antonioni ne nous garantit qu'une habitation a lieu. L'idée même de demeure, d'inscription dans la durée, d'enracinement est remise en question. L'habitant devient un passant, l'habiter un mode de vision et de circulation des corps et des signes. Quant à la maison, elle tend à se résorber dans la ville.

« Le rapport de l'homme à des lieux, et par des lieux, à des espaces réside dans l'habitation. La relation de l'homme et de l'espace n'est rien d'autre que l'habitation pensée dans son être. Quand nous réfléchissons [...], au rapport entre lieu et espace, mais aussi à la relation de l'homme et de l'espace, une lumière tombe sur l'être des choses qui sont des lieux et que nous appelons des bâtiments. »¹

Depuis les cabanes néo-réalistes sur les rives du Pô, délabrées et abandonnées, où les pêcheurs des *Gens du Pô* (1943-1947) trouvent un abri fragile et Aldo, le personnage du *Cri* (1951), un toit provisoire..., jusqu'à l'appartement post-moderne, suspendu dans le ciel parisien et entouré des baies vitrées, que Carlo retrouve vidé, déménagé en revenant d'un

* jmour@wanadoo.fr

¹ Martin Heidegger, « Bâtir, habiter penser », in *Essais et conférences*, Paris : Gallimard, 1958, p. 188.

voyage d'affaires dans le troisième épisode de *Par-delà les nuages* (1995), les lieux qu'a convoqués, durant plus d'un demi-siècle, celui de l'après-guerre, le cinéma d'Antonioni nous confrontent à l'état de crise du rapport de l'homme à l'espace de son habitation. Lieux du nomadisme moderne, inhabités ou inhabitables, désertés ou désaffectés, transitoires ou précaires, ils n'offrent aux personnages qui y logent, s'y arrêtent ou les traversent aucun ancrage, aucun refuge stable, aucun aménagement existentiel. Rien dans l'usage et la représentation que nous en donne Antonioni ne nous garantit qu'une habitation a lieu. L'idée même de demeure, d'inscription dans la durée, d'enracinement dans un coin du monde, d'enveloppement dans un espace qui porte l'empreinte de celui qui l'occupe, est remise en question. Habiter, cette manière dont les mortels sont sur terre et qui a longtemps été l'essence de *l'être-dans-le monde* ne va plus de soi pour les personnages antonioniens qui ne savent plus ce qu'habiter veut dire.

Le temps de la maison est passé

« La difficulté quand on réfléchit sur l'habitation (das Wohnen), expliquait Walter Benjamin dans *Paris, Capitale du XIX^e siècle, est la suivante : d'une part, il faut en voir l'élément très ancien, éternel peut-être : le reflet du séjour de l'être humain dans le sein maternel ; d'autre part, abstraction faite de ce thème préhistorique, il faut considérer l'habitation sous sa forme la plus extrême comme un mode d'existence du XIX^e siècle. La forme originaire de toute habitation, c'est la vie non dans une maison, mais dans un boîtier. [...] Le XIX^e siècle a cherché plus que tout autre l'habitation. Il a considéré l'appartement comme un étui pour l'homme ; il a si profondément encastré celui-ci dans l'appartement, avec tous ses accessoires, que l'on croirait voir l'intérieur d'une boîte à compas dans laquelle l'instrument est logé avec toutes ses pièces enfoncées dans de profondes cavités de velours le plus souvent violet. [...] Le XX^e siècle, avec son goût pour la porosité, la transparence, la pleine lumière et l'air libre, a mis fin à la façon ancienne d'habiter. »¹*

L'intérieur bourgeois, quintessence de la maison-boîtier du XIX^e siècle, a peu à peu laissé la place à des maisons, qui comme le dit Ernst Bloch dans un très beau texte,

¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*, Paris : Éditions du Cerf, 2002, p. 239.

« semblent prêtes pour le départ. En dépit, ou peut-être en raison de l'absence d'ornements, c'est un adieu qu'elles expriment. Intérieurement elles sont claires et dépourvues comme des chambres d'hôpital, extérieurement elles ressemblent à des caisses posées sur des perches mobiles, mais aussi à des navires. [...] ce sont des navires qui ont envie de prendre le large. [...] Le trait fondamental de la nouvelle architecture à ses débuts, poursuit Bloch, était l'ouverture vers l'extérieur : elle perçait la cavité sombre de la pierre, ouvrait des perspectives à travers de fines parois de verre, pourtant cette volonté d'équilibre avec le monde du dehors était sans doute prématurée. L'œuvre de désintériorisation ainsi entamée devint création de vide [...]. »¹

Ce vide architectural et existentiel où se nouent les tensions irrésolues entre la maison nomade et la maison sédentaire, entre l'espace privé et l'espace public, entre le conscient et l'inconscient, entre l'intérieur et l'extérieur, entre la présence et l'absence, entre l'ici et l'ailleurs..., se manifeste dans les films d'Antonioni à la fois comme l'exposant et le symptôme d'une crise de l'habiter.

« Si dur et si pénible que soit le manque d'habitations, si sérieux qu'il soit comme entrave et comme menace, rappelait Heidegger dans sa conférence de 1951 « Bâtir, habiter, penser », la véritable crise de l'habitation ne consiste pas dans le manque de logement. [...] La véritable crise de l'habitation réside en ceci que les mortels en sont toujours à chercher l'être de l'habitation et qu'il leur faut d'abord apprendre à habiter. »²

Mais s'agit-il encore d'apprendre à conduire l'habitation à la plénitude de son être, quand comme l'affirme plus radicalement Theodor W. Adorno, pour l'homme moderne, cet exilé à lui-même et au monde que met en scène Antonioni,

« il est devenu tout à fait impossible d'habiter. Les demeures traditionnelles, où nous avons grandi, poursuit le philosophe allemand, [...] ont maintenant quelque chose d'insupportable : chaque élément du confort que nous y trouvons s'achète au prix d'une trahison de nos exigences intellectuelles et chaque trace d'un rassurant bien-être en sacrifiant à cette communauté d'intérêts étouffante qu'est la famille. L'architecture fonctionnelle, qui fait table rase de tout superflu ne produit que des étuis pour béotiens

¹ Ernst Bloch, « La maison nouvelle et la clarté réelle », in *Le principe espérance II*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 346-347.

² Martin Heidegger, « Bâtir, habiter penser », in *Essais et conférences*, op. cit., p. 193.

*confectionnés par des experts, ou bien des usines égarées dans la sphère de la consommation, qui n'ont pas la moindre relation avec ceux qui les habitent [...]. Le temps de la maison est passé. »*¹

La maison inhabitée

Passé le temps de la demeure vécue ou rêvée comme « *coquille initiale* » dans la plénitude et la permanence premières de son être, oubliée « *l'adhésion totale à la vie intime de la maison* »², il semble qu'il fasse partie du destin ou de la morale des personnages antonioniens de ne plus s'installer à demeure, de ne pas habiter chez eux ou de ne pas dormir dans leur lit.

Les uns sont des nomades qui n'ont pas de lieu à habiter et se voient condamnés à trouver un asile dans les lieux de transit (chambre d'hôtel, d'hôtes de rencontre...), maisons de personne qui leur proposent un abri provisoire et impersonnel (Aldo dans *Le cri*; Claudia et Sandro dans *L'avventura*; David Locke dans *Professione reporter*). Certains semblent se contenter d'occuper la maison d'autrui : Niccolo, le cinéaste d'*Identificazione d'une femme*, doit au début du film rentrer chez lui comme un voleur, à quatre pattes, pour ne pas déclencher l'alarme, avant d'expliquer que *sa* maison n'est pour ainsi dire pas la sienne, car elle a été décorée par son ex-femme ; plus tard, durant une réception, en entendant Mavi inviter quelqu'un chez lui, il demande à son amie : « *Tu as dit ma maison ? Quelle maison ?* » ; puis, lorsqu'il emmène la jeune femme dans une maison de campagne, il s'empresse de préciser : « *Elle n'est pas à moi, elle est louée* » ; quant aux deux personnages féminins que rencontre Niccolo dans le film : l'une (Mavi) loge chez une amie et l'autre (Ida) vit dans une espèce de ferme réformée dont elle indique d'emblée : « *Elle appartient à des connaissances à moi* ». Les autres enfin, qui ont une demeure, ne parviennent jamais à y trouver le bien-être et le repos, à l'image de Thomas, le photographe de *Blow up*, qui ne dort jamais chez lui, comme s'il souhaitait dormir près du sol, « *supprimant ainsi la frontière entre la veille et le rêve*

¹ Theodor W. Adorno, « Asiles pour sans-abris », in *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001, pp. 45-47.

² Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris : Librairie José Corti, 1948, p. 126.

en même temps que le lit lui-même »¹, comme si la maison ne protégeait plus le rêveur qu'il est.²

Si comme le soulignait Bachelard : « *Tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison* »³, on peut dire qu'il n'y pas à proprement parler de maison dans le cinéma d'Antonioni, pas de lieux affectés par l'ancrage d'une subjectivité, marqués par le sceau du propre et du singulier, mais ce que nous appellerons des lieux d'inhabitation qui se dérobent à toute dimension habitable, renvoient à une absence, génèrent une expérience de dépropriation de soi et interdisent au sujet tout mécanisme de mimétisme, d'identification ou de réconfort des objets.

La maison vide

Parmi ces lieux, la maison vide ou déshabitée est sans doute le modèle le plus emblématique. Réfractaire à toute habitation, elle se refuse obstinément à être investie par les personnages, comme s'il était dans sa nature d'exhiber les signes de l'absence, de l'abandon ou de la désaffection, d'exposer la présence elle-même aux modalités de l'intrusion et d'opposer une résistance muette et mystérieuse à ceux qui y pénètrent : au nouvel occupant (la maison de campagne « envahie par le vide », bâtie sur les ruines d'une maison romaine antique, qu'a louée Niccolo dans *Identification d'une femme* et dont la cheminée ne veut pas s'allumer quand il y emmène Mavi) ; au visiteur plein de souvenirs qui revient sur des lieux connus mais désertés en quête de son enfance (Vittoria dans *L'éclipse* revenant dans sa chambre d'enfant), d'un passé proche (David Locke revenant dans la maison où il a vécu avec sa femme avant son changement d'identité) ou d'une personne disparue (Niccolo dans *Identification d'une femme* revenant dans l'appartement abandonné par Mavi) ; à l'intrus qui vient y chercher un refuge incertain (les cabanes de pêcheurs où Aldo

¹ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, *op. cit.*, p. 46.

² Cf. Gaston Bachelard : « *si l'on nous demandait le bienfait le plus précieux de la maison, nous dirions : la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix* », in *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1957, pp. 25-26.

³ *Ibid.*, p. 24.

trouve des refuges de fortune dans *Le cri*, la cabane du berger parti en Amérique, dans l'île déserte de *L'avventura* où les personnages à la recherche d'Anna passent une nuit).

Si les maison vides résistent au nouvel habitant, si leurs portes se refusent à s'ouvrir ou tendent à s'ouvrir et se refermer toutes seules (comme dans *Identification d'une femme*), c'est souvent parce qu'elles appartiennent encore à d'autres, parce qu'elles sont hantées par une présence humaine antérieure dont elles continuent à porter les signes et exhiber les traces comme en témoignent un morceau de pain laissé sur une table, le fond d'une tasse de café, une revue abandonnée sur un plancher ou, sur tel ou tel mur apparemment nu, une inscription plus claire laissée par l'absence d'un tableau, d'une gravure ou d'un miroir... Mais ces signes d'absences restent muets et les fantômes qui peuplent les demeures antonioniennes n'éveillent plus de souvenirs et ne font plus rêver : si c'est encore avec une certaine émotion que Vittoria, dans *L'éclipse*, retourne dans sa chambre d'enfance et trace du bout des doigts un trait, sur la poussière de son ancien bureau, son amant lui, ne se retrouve pas dans la maison de ses parents, il ne reconnaît pas les personnages représentés dans les tableaux accrochés aux murs qui, avec le temps, ont perdu jusqu'à leur identité, comme la demeure familiale a perdu ses racines et reste oniriquement incomplète.

La maison inachevée et la « ruine à l'envers »

Dans son obstination à se rendre inhabitable, la maison antonionienne – qu'elle soit simple cabane (la cabane de Max dans *Le désert rouge*), lieu de travail (la maison de mode de Clelia dans *Femmes entre elles* ; la boutique en préparation de Giuliana dans *Le désert rouge*) ou habitat de luxe (la maison des Franchi dans *La dame sans camélia*) – ne se laisse souvent pas terminer. Il y a toujours des travaux qui retardent son achèvement, des ouvriers, des artisans ou des décorateurs qui suspendent ou perturbent son habitation. À travers cet état d'inachèvement et de perpétuel chantier, la maison trahit sa vocation à l'incomplétude et affirme son statut de construction entropique qui interdit tout lien durable, toute fondation. Elle n'est plus cet objet constant, isolé et immobile qui contient et protège le sujet, mais s'est interrompue dans son processus pour se transformer en ce que

Robert Smithson, a appelé une « *ruine à l'envers (ruin in reverse)* » et qu'il définit comme l'antithèse de la ruine romantique : un édifice qui ne tombe pas en ruine après avoir été construit, mais s'élève en ruine avant même d'être terminé ou habité. ¹

Ce concept de « ruine à l'envers » caractérise notamment le quartier de l'E.U.R (quartier périphérique de Rome construit sous Mussolini), tel qu'il apparaît dans *L'éclipse* : une ville fictive et factice qui s'est élevée dans la banlieue sud de la capitale italienne sur des lieux d'une exposition rêvée, en vue d'une représentation qui n'a jamais eu lieu, sur une scène où dans une sorte de croissance interrompue, d'illusion futuriste figée et avortée, la ville s'expose à elle-même, projette « *des traces-mémoires d'un ensemble d'avenirs abandonnés* » ²; une ville-chantier, paradoxale : à la fois fossilisée et en construction, où, à l'image des lieux de rendez-vous de Vittoria et Piero, la vie (et l'amour aussi) n'a pas pris et semble être restée suspendue dans son essor, comme ce passage clouté qui conduit à une maison en construction couverte de nattes de paille, comme ces tubes d'échafaudage métalliques qui se dressent inutiles vers le ciel, ces piles de briques qui se sont brisées ou comme ce bidon percé d'où s'échappe un jet d'eau qui ruisselle jusqu'à un caniveau...

Si le quartier de l'E.U.R présente « *des édifices qui ne tombent pas en ruine après avoir été construits, mais s'élèvent en ruine avant même que de l'être* » ³, le mystérieux village de *L'avventura*, sur la route de Noto, où Claudia et Sandro s'arrêtent, apparaît comme une ville morte, presque moderne, à l'architecture chirichienne, qui aurait été abandonnée et se serait refermée à la vie avant d'avoir été habitée : une « ville-énigme » dont la place déserte, les monuments, l'église, les maisons vides et inutiles écrasées sous un soleil de plomb confrontent les deux personnages à une sorte d'angoisse, au mystère d'une ville-fantôme construite pour rien (sans doute à l'époque du fascisme) et qui porte le deuil de toute habitation, de tout sens.

¹ Cf. Robert Smithson, « Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey », *Catalogue de l'exposition « Robert Smithson, le paysage entropique »*, 1960/1973, Musées de Marseille & RMN, 1994, pp. 180 à 183.

² *Op. cit.*, p. 182

³ *Ibid.*

Quand elle n'est pas interrompue dans son processus de construction et de finition, la maison antonionienne, pour échapper à toute possibilité d'habitation présente ou future, peut se voir réserver un destin encore plus exceptionnel et radical : l'explosion qui, à la fin de *Zabriskie Point*, fait littéralement voler en éclat la résidence-modèle du patron de Daria à Phoenix. Au cours de cette séquence à résonance fantasmagorique (comme si elle était la visualisation du désir libertaire de la jeune femme), la désintégration répétitive de l'hôtel, filmée sous différents angles et de plus en plus près en un montage aérien et extatique, devient la métaphore de la déconstruction de l'idée même de maison telle que la société de consommation et ses architectes l'ont rêvée : la maison non plus comme un étui, mais comme une vitrine ou une maquette ; non plus comme un corps organique, mais comme un corps discursif fragmenté, détaché de tout ancrage.

La maison impropre ou hybride

Les maisons qui, dans le cinéma d'Antonioni, proposent aux personnages un semblant « d'habitabilité » même précaire, sont paradoxalement des constructions inadaptées à l'habitation, destinées à d'autres utilisations. La maison-barcasse des *Gens du Pô* ou le kiosque du fleuriste de la Place d'Espagne dans *N.U.* se transforment en refuge pour passer la nuit. Dans *Le cri*, une cabane d'un pêcheur, une benne d'un camion, et même un mur au bord d'une route peuvent devenir temporairement des maisons de fortune. Dans *Identification d'une femme*, Ida loge dans une ancienne écurie. Et dans *La dame sans Camélias*, la maison-décor construite en studio à Cinecittà et la vraie maison (celle des Lotto) louée par la production pour un tournage finissent par se confondre et devenir la scène de la crise d'identité de Clara et plus généralement d'une crise de la « privacité ».

Les lieux de travail et d'habitation échangent leurs fonctions, annulant la frontière entre vie publique et vie privée. Si, comme on l'a vu, les cabanes, les barques de pêcheurs (*Les gens du Pô*, *Le cri*), le kiosque du fleuriste (*N.U.*), une ancienne étable (*Identification d'une femme*) peuvent se convertir en d'improbables et provisoires habitats, inversement les intérieurs, notamment ceux des personnages artistes, deviennent d'hybrides maisons-ateliers, studios ou laboratoires (la maison de Lorenzo et Nene, peintre et céramiste, dans *Femmes entre elles*, celle de Thomas, le photographe, dans *Blow Up*, celle de Niccolo, le cinéaste, dans *Identification d'une femme*) où fusionnent l'espace privatif et professionnel au point de trans-

former ces intérieurs en de véritables non lieux où, par des allées et venues sans fin et des occupations incertaines, les personnages exhibent souvent plus des styles de vie artistiques qu'ils n'exercent une véritable activité professionnelle et n'investissent l'espace. Quand ils ne sont pas mal affectés (c'est-à-dire détournés de leur affectation ou non délimités dans un territoire propre), les lieux de travail se présentent souvent comme des lieux désaffectés (les cabanes de pêcheurs abandonnées sur les berges du Pô dans *Les gens du Pô* ou *Le cri*, la cabane du berger parti en Amérique dans *L'avventura*), en voie de désaffectation (le garage-pompe à essence de Virginia où travaille quelques temps Aldo et où ne s'arrêtent plus que de rares véhicules) ou encore inaffectés (la pièce aux murs blancs et nus dont Giuliana, dans *Le désert rouge*, rêve de faire une boutique de céramiques).

La maison du flâneur : passages domestiques

Puisqu'ils ne peuvent « habiter » les maisons, les personnages d'Antonioni évoluent le plus souvent dans des lieux qui ne sont pas d'habitation mais de passage au sein desquels l'habitant devient un passant extérieur, un flâneur domestique à l'image du flâneur urbain de la modernité décrit par Walter Benjamin ; des lieux qui se donnent dans leur altérité et maintiennent l'habitant dans leurs périphéries, dans leurs intervalles elliptiques ; des lieux que l'on ne pénètre que par le regard et que l'on n'investit que par le fantasme... Comme si, d'habitation, la maison s'était transformée en dispositif de vision, comme si l'espace intérieur, absorbé par des surfaces réfléchissantes ou transparentes, et découpé par des encadrements de portes, de fenêtres, s'était tourné vers l'extérieur pour assurer la suprématie du social sur la vie privée et intime, pour dédoubler l'habitant dans un jeu de voyant / vu, d'occultation / exposition, où la présence se dissout ou se dissémine.

Il serait dès lors impropre d'appeler « intérieurs », ces espaces frontières du transitoire et du fugace, où l'on ne fait que passer, se croiser, apparaître et disparaître, et dont la vocation n'est pas d'être habités mais de suspendre la présence à des séjours provisoires privés (chambres d'hôtel) ou sociaux (lieux de réception), à des attentes éphémères (vestibules), à des rencontres fugitives (bars), à des parcours indécis et en trompe-l'œil (couloirs, escaliers), à des apparitions ou disparitions (gares, aéroports, mais aussi portes ou fenêtres), à des contacts avec les autres et les lieux qui procèdent par hésitations, suspensions instables, appuis fuyants,

tâtonnements, regards interceptés, dérobades ou simplement par des rites de sociabilité.

La villa des Gherardini où se déroule la réception de *La nuit* est sans doute le plus représentatif de ces lieux dont la configuration architecturale, la décoration et l'éclairage tendent à dégager des espaces de passage, de rencontre, d'attente, d'observation ou d'échange social qui, à l'image des intérieurs japonais (on pense aux maisons des films d'Ozu et surtout de Mizoguchi mais revues et corrigées par l'architecture moderne des années cinquante) sont emboîtés les uns dans les autres, déconnectés, isolés par des interpositions de parois, d'encadrements opaques ou transparents, et plongés le plus souvent dans une sorte de pénombre ambiante diffuse qui gomme les volumes, efface les objets, absorbe les personnages et semble les maintenir en suspens au bord d'un espace vide central, plus éclairé, destiné au passage ou à l'accomplissement de certains rites. Ce vide central, symbole spatialisé de la distance que requièrent et instaurent les codes sociaux, se trouve notamment mis en valeur par le dallage en damier noir et blanc autour duquel Giovanni et Valentina, dans *La nuit*, se rencontrent pour la première fois et sur lequel, placés face à face, de part et d'autre du rectangle formé par les dalles, ils jouent à faire glisser le poudrier de la jeune fille.

Parmi les lieux de passage ou d'apparition, les portes et les fenêtres ont un rôle privilégié dans l'architecture et la scénographie que dessinent les films d'Antonioni. Parce qu'elles découpent, à la verticale, des espaces béants dans lesquels se multiplient les épiphanies et se tracent les évènements, elles opèrent comme des intervalles elliptiques où, pris dans la syncope d'une apparition-disparition, d'une entrée et d'une sortie de champ, les corps sont perçus dans l'énigme de leur présence instable et vacillante et de l'imminence de leur évènement. Derrière les orbites noires ou lumineuses des fenêtres, les silhouettes de personnages mystérieux au destin inconnu (la dame à la fenêtre qu'entrevoit Vittoria de la maison des parents de Piero dans *L'éclipse*) se profilent dans une sorte d'hésitation insistante entre l'apparaître et le disparaître, des regards silencieux (comme celui que Giovanni adresse de son balcon à un voisin de l'immeuble d'en face dans *La nuit*) s'échangent à distance, l'on voit et l'on est vu, à l'abri mais visible. Sur le seuil des portes, les personnages, filmés à contre-jour ou émergeant de l'obscurité, s'arrêtent, hésitent un instant avant d'entrer ou de sortir, en équilibre à la frontière du champ et du hors-champ.

Ce qui se joue dès lors dans ces embrasures qui trouent l'espace, c'est non seulement l'expérience épiphanique élémentaire de l'apparition et de la rencontre, de la disparition et de la perte, mais aussi la légitimité de ce

qu'est la présence ou l'absence, le droit de violer, par le regard ou le corps, le vide du lieu ou de rendre le lieu à sa vacuité, comme si avant d'apparaître à une fenêtre pour voir ou être vu et d'en disparaître, avant de franchir un seuil pour entrer dans une pièce et en sortir, le personnage était saisi par la hantise de sa présence ou la nostalgie de son absence, comme si dans ces espaces hétérogènes de passage et d'apparition se mesurait la volonté des lieux à préserver l'inconsistance de toute présence..., à rendre impossible toute inscription, faire de l'habitant un passant, transformer l'habiter en un mode de vision, en une simple circulation de corps et de signes et ainsi résorber la maison dans la ville.



