

Université de Montréal

**Athènes, ville matérielle et imaginaire : le marbre, le béton et le bigaradier comme pivots
tactiques pour la création d'un *zine* engagé**

Par
Lara Vekhoff

Département de communication
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté dans le cadre de l'obtention du grade de Maitre des Sciences (M. Sc.) en
sciences de la communication, option recherche générale

Décembre 2022

© Lara Vekhoff, 2022

Ce mémoire intitulé

**Athènes, ville matérielle et imaginaire : le marbre, le béton et le bigaradier comme pivots
tactiques pour la création d'un zine engagé**

Présenté par

Lara Vekhoff

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Ghislain Thibault

Président-rapporteur

Aleksandra Kaminska

Directrice de recherche

Natalie Doonan

Membre du jury

Résumé

Si Athènes occupe une place particulière dans l’imaginaire occidental pour son passé prestigieux, la capitale moderne est dernièrement associée à une crise sociale et économique sans précédent, à des mesures d’austérités délétères et aux luttes. La ville occupe une place privilégiée dans l’étude des cultures et des sociétés car elle concentre de nombreux enjeux économiques, sociaux et matériels. Ces enjeux s’imbriquent dans les imaginaires urbains au cœur de négociations importantes avec le passé et les projections futures. Si les phénomènes urbains font souvent l’objet d’études et de planifications systématiques, cette recherche a pour objectif de dévoiler des imaginaires paradoxaux qui font partie tant de l’histoire que de l’espace de cette ville. Elle s’inscrit au croisement des études des cultures matérielles et des études médiatiques pour aborder les imaginaires en s’intéressant aux matières qui la composent. Le béton, le marbre et le bigaradier se font à la fois médiateurs de ces imaginaires et supports d’interventions informelles sur la ville. Les méthodes de la flânerie, du collage et du *zine* sont toutes choisies pour leur dimension *tactique* (De Certeau, 1990), c’est-à-dire comme alternative aux méthodes et formes hégémoniques. L’approche recherche-création accentue la praxis dans une optique de réappropriation de la ville. La collecte de matériels est inspirée par des flâneries dans la ville et dans des sources variées pour arriver à un assemblage non exhaustif de textes et d’images philosophiques, poétiques, historiques, et personnelles. Ce matériel est rassemblé selon les techniques et la logique du collage pour le présenter sous la forme d’un *zine*. Le béton, le marbre et le bigaradier engagent des réflexions dans la construction d’une identité culturelle et dégagent des notions plus larges comme les relations de pouvoir, le rapport à la nature, à la connaissance, au commun et à l’altérité.

Mot-clés : imaginaires urbains ; Athènes ; études médiatiques ; culture matérielle ; biographie de l’objet ; tactiques ; recherche-création ; *zine* ; flânerie ; collage.

Abstract

If Athens holds a special place in the Western imagination because of its prestigious past, the modern capital has recently been associated with an unprecedented social and economic crisis, with harmful austerity measures and with struggles. The city occupies a key place in the study of cultures and societies because it concentrates many economic, social and material matters. These matters are embedded in urban imaginaries that are central to important negotiations with the past and future projections. While urban phenomena are often the subject to systematic studies and planning, this research aims to reveal paradoxical imaginaries that are embedded in both the space and history of the city. It stands at the crossroads of material culture studies and media studies to approach the imaginary by focusing on the materials that make it up. Concrete, marble, and sour orange trees are both mediators of these imaginations and vehicles for informal interventions in the city. The methods of *flânerie*, collage and zine are all chosen for their tactical dimension (De Certeau, 1990), i.e., as an alternative to hegemonic methods and shapes. The research-creation approach emphasizes praxis in a perspective of reappropriating the city. The collection of materials is inspired by strolls through the city and various sources to arrive at a non-exhaustive assemblage of philosophical, poetic, historical, and personal texts and images. This material is gathered using the techniques and logic of collage to present it in the form of a zine. The concrete, marble and sour orange tree trigger reflections in the construction of a cultural identity and release broader notions such as power relations, the relationship to nature, to knowledge, to the common and to otherness.

Keywords: urban imaginaries; Athens; media studies; material culture; object biography; tactics; research-creation; zine; *flânerie*; collage.

Table des matières

Résumé.....	3
Abstract.....	4
Liste des figures	7
Liste des sigles et des abréviations	8
Remarques quant à l’usage des langues dans ce mémoire.....	9
Remerciements.....	10
Introduction.....	11
1. Athènes, lieu contesté	15
2. Matérialités athéniennes	20
2.1 D’infrastructure en anti-structure	21
2.2 Chronique de l’anti-texte.....	23
3. Méthodologie tactique	25
3.1 Le zine.....	27
3.2 La flânerie	32
3.3 Le collage	35
4. Le marbre, le béton et le bigaradier	38
4.1 Mondialisation, nationalisme et impérialisme	38
4.1.1 Béton, mondialisation	39
4.1.2 Marbre, nationalisme et impérialisme	42
4.1.3 Bigaradier et exotisme	45
4.2 Le mythe de la Grèce blanche et la construction de l’Autre	48
4.2.1 Construction du mythe de la Grèce Blanche, les marbres classiques et l’occident.....	49
4.2.1.1 La Grèce polychrome.....	49
4.2.1.2 Le mythe de la Grèce blanche.....	50
4.2.1.3 Athènes, fabrique d’une capitale éternellement blanche	52
4.2.2 Le béton, un monochrome blanc ?.....	53
4.2.3 Le bigaradier, l’orient et la bigarrure.....	58
4.3 L’opposition de la nature et la culture sous-jacente à cet ordre blanc	59
4.4 L’ordre et le chaos.....	64
5. Le zine, un parcours inachevé	70
5.1 Pratiques d’espaces, récits tactiques.....	73

5.2 Arbres de gestes	76
5.2.1 Découper, entailler, écrire	77
5.2.2 Mouler, reproduire, pétrifier	81
5.2.2.1 Le papier, la pâte.....	82
5.2.2.2 La photographie, le moule	83
Contexte et implications de la photographie.....	84
Le noir et le blanc	85
Le négatif et le positif.....	86
5.2.3 Contempler, accueillir, traverser	87
6. Essais erreurs, les limites de la recherche.....	93
Conclusion	96
Bibliographie.....	98
Annexe 1 – Traduction des passages en grec de la création.....	111
Annexe 2 – Photographies de la version papier du zine	113
Annexe 3 – Exemples de tests pour les cyanotypes.....	114
Annexe 4 – Sources et médias utilisés dans le zine	115
Annexe 5 – Création	117

Liste des figures

Figure 1 – Photographie personnelle. Rue Zagréos.....	43
Figure 2 – Inmates at Makronisos, building a small replica of the Parthenon. (Source: Photographic Exhibition of Makronisos 1949) - (Hamilakis, 2002).....	44
Figure 3 – Photographie personnelle. Au pied d’un oranger	47
Figure 4 – Photographie personnelle. Thisseio, Les rames de métro recouvertes de graffitis traversent les fouilles en contrebas de l’Acropole et L’Agora.	48
Figure 5 – Photographie personnelle. Kanaris le citoyen du feu	51
Figure 6 – Vue aérienne du mont Lycabette, Athènes. (Koronaïos, 2019)	52
Figure 7 – A gauche : une photographie de l’Acropole (Gentside Voyage, 2011). A droite : La fondation Stavros Niarchos qui abrite désormais la bibliothèque nationale et l’opéra national par l’architecte star Renzo Piano (Archistorm. 2017).....	55
Figure 8 – Le musée de l’acropole jouxte la colline sacrée (Dalbéra, 2016-a ; Dalbéra, 2016-b ; Laure M., 2022 ; Laval, 2020)	55
Figure 9 – Le mémorial populaire dédié à A. Grigoropoulos, un adolescent tué par la police à Exarcheia, un évènement à l’origine des émeutes de 2008.	57
Figure 10 – Photographies personnelles. Le marché du jeudi dans le quartier d’Ilisia, Athènes.	58
Figure 11 – Photographie personnelle. La rivière souterraine Kifissos qu’on aperçoit entre les stations Tavros et Kallithea du métro.	61
Figure 12 – Photographie personnelle. L’arrêt du temps.....	63
Figure 13 – Une parcelle de trottoir appropriée par les habitants de l’immeuble, Kaissariani.....	69
Figure 14 – Photographie personnelle. « Quand ils choisissent les ciseaux nous choisissons la pierre ».	70
Figure 15 – Photographies personnelles. Les rampes de la bouche de la station de métro Panepistimio détruites par les manifestants pour créer des projectiles contre les forces de l’ordre.	79
Figure 16 – Théière Antique de Wedgwood, Angleterre (Daderot, 2013)	88

Liste des sigles et des abréviations

DIY : Do-it-yourself

EFSYN : Εφημερίδα των Συντακτών

Remarques quant à l'usage des langues dans ce mémoire

Au fil de cette recherche, je me suis confrontée à un certain nombre de références bibliographiques en langue grecque. Le manque de traduction de ces ouvrages en langues française et anglaise et parfois les choix de traductions de certains éléments m'ont amenée, en plusieurs occasions, à faire personnellement une traduction de certains passages. Par exemple, si la résonance particulière d'un terme en grec ne prend pas la même dimension dans sa traduction littérale, je choisis une traduction moins naturelle mais qui permet d'appuyer un argument. Ces traductions ne relèvent pas d'un travail professionnel, bien que mon parcours universitaire m'autorise à accéder à des postes de traductrice. La version originale en grec moderne est disponible en note de bas de page si ce n'est dans le texte. Certains intraduisibles et noms de lieu sont transcrits phonétiquement selon les principes de romanisation du grec moderne, et au besoin traduits ou expliqués. Les citations de passages en grec de la création mentionnées dans l'écrit sont traduites dans le texte. À l'opposé, toutes les notions ou phrases provenant d'ouvrages en anglais sont intégrées dans le corps du texte sans être traduites (en italique pour les notions et concepts, entre guillemets pour les citations).

La version originale de la création est rédigée en greeklish – c'est-à-dire en langue grecque romanisée – et en grec moderne. Pour le confort des lecteur.rice.s francophones, une version française ne comportant que certains éléments de grec moderne est disponible (ceux faisant parti d'une image). Leur traduction page par page est disponible en **annexe 1**.

Enfin, dans la mesure de mes connaissances le texte est rédigé de manière épïcène.

Remerciements

J'aimerais d'abord remercier ma directrice de recherche, Aleksandra, qui m'a accompagnée bien au-delà de mes attentes dans un contexte de pandémie. Ses encouragements, sa bienveillance et sa grande maîtrise de la psychologie inversée, ainsi que l'enthousiasme dont elle a su faire preuve pour mon projet comme dans son partage de ses intérêts de recherche ont été déterminants dans la rédaction de mon mémoire et les années passées à l'Université de Montréal.

J'ai réellement appris à connaître Athènes en 2015, lors d'un séjour de plusieurs mois. C'est au cours de cette année à Athènes, confrontée aux effets de la crise, que mon rapport au politique est passé de conscientisation à conviction. Merci à Kalliopi, Nikolaos et Ioannis, mes camarades de flânerie, et à Bouli, résistant contre la junte, de m'y avoir guidée.

Ce séjour a été pour moi déclencheur d'une volonté de comprendre plus profondément la Grèce ; un retour aux sources qui m'a menée en Licence de grec moderne à l'INALCO et, sans le savoir, dans les traces de mon grand-père qui y avait étudié 40 ans plus tôt. On ne s'invente pas, et pour cela je n'ai pas d'autre choix que de remercier mes parents, mes grands-pères et mes grands-mères pour leur rapport au faire, leur curiosité et leur émancipation.

J'ai trouvé à l'INALCO un cadre idéal, grâce aux membres de l'équipe du département de grec moderne que je ne remercierai jamais assez pour leur bienveillance, tandis qu'ils m'accompagnaient toujours plus vers mes racines. J'aimerais particulièrement remercier Méropi Anastassiadou et Eva Sandri qui m'ont convaincue de faire ma maîtrise à Montréal et m'ont aidée à y accéder.

Merci à Anna de m'avoir attendue à Montréal, ville qui restera pour moi associée, malgré le confinement, à mes rencontres. Mon quotidien dans l'université a été rythmé par un épanouissement intellectuel alimenté par les enseignants, les membres de l'Artefact Lab ainsi que par Daniel et son maniement du point-virgule...

Enfin merci à Ludmilla, ma pépète, d'exister.

Introduction

N'est-ce pas véritablement la Nouvelle Athènes, avec une minorité de libres citoyens, possesseurs des lieux sociaux et en jouissant, dominant une énorme masse d'asservis, libres en principe, authentiquement et peut-être volontairement serviteurs, traités et manipulés selon des méthodes rationnelles ? [*sic*]

(Lefebvre, 2009, p.110)

Dans son texte *Le droit à la ville* (2009), Henri Lefebvre désigne par *Nouvelle Athènes*¹ à la fois le fantasme de la cité antique, berceau de la démocratie, et les tentatives de recréer la vie de cité classique. Il remarque avec ironie la mise au point de « ville[s] idéale[s] » (Lefebvre, 2009, p.110) qui, comme l'Athènes antique, reposent sur l'exclusion et l'oppression d'une majorité de la population. De nos jours, Athènes est empreinte de ce passé fantasmé tant symboliquement que matériellement. Elle a la particularité d'avoir encore ses *noyaux antiques* matérialisés en grande partie par le marbre des sites archéologiques (Lefebvre, 2009). Des sites comme l'Agora² ou le Pnyx³ sont autant de rappels de ce passé glorifié. Cependant, Lefebvre (2009) remarque que ces vestiges sont réduits à des biens de consommations touristiques. Athènes s'est vue engloutie par une mer de béton dont émerge de temps à autre un trésor du passé, comme récemment une tête de statue d'Hermès retrouvée lors de travaux sur l'infrastructure à 130 centimètres sous la chaussée (Une tête en marbre du dieu Hermès trouvée sous une rue d'Athènes, 2020). La *ville-œuvre*⁴ a laissé place à l'expression d'un capitalisme poussé à l'extrême et une gouvernance par la dette. Car l'actuelle Athènes, c'est aussi une ville redéfinie par près de dix années de politique d'austérité drastique. Dans *Austerity & Democracy in Athens* (2018), Monia Cappuccini emploie le concept d'*auste-city* pour désigner l'inscription des mesures d'austérité dans l'espace urbain, notamment

¹ Nouvelle Athènes est le nom d'un lotissement parisien du 19^e siècle (philhellénisme, architecture antiquisante) qui regroupe une effervescence d'intellectuel.le.s de l'époque.

² L'agora désigne la réunion de l'ensemble du peuple ou du Conseil d'une cité pour l'exercice de leurs droits politiques, mais aussi l'espace public de rassemblement social, politique et mercantile de la cité : le marché.

³ Le Pnyx est le siège de l'assemblée des citoyens pour l'expression de la démocratie (vote) dans la cité antique d'Athènes.

⁴ Dans l'ouvrage *Le droit à la ville* de Lefebvre (2009), ce terme distingue une ville créée et appropriée collectivement qui trouve sa valeur dans l'usage, d'une « ville-produit », un objet d'échange qui repose sur la valeur monétaire.

à travers la privatisation et la sécurisation d'espaces. La crise des *subprimes* de 2008 se traduit par la mise en place d'un modèle de gouvernance par des tactiques biopolitiques. Regroupant près du tiers de la population grecque, l'agglomération athénienne se trouve au cœur de la médiation du pouvoir qui impose des ordres quotidiennement contournés par les « pratiquants [*sic*] ordinaires de la ville » (De Certeau, 1990, p.141 ; Lefebvre, 2009). Les violentes émeutes de 2012 et l'occupation de la place *Syntagma* à Athènes en 2011, ainsi que l'avènement de nombreuses expériences d'autogestion, notamment dans le quartier emblématique d'*Exarcheia*, confèrent à la capitale une aura de rébellion et de résistance. Cependant, dans l'ombre de cette éclatante contestation se dessinent la décadence et l'amertume, comme l'exprime le célèbre poète Yannis Ritsos qui désigne la Grèce par la périphrase « patrie amère »⁵. L'orange amère qui orne les rues d'Athènes symbolise bien cette ambivalence. Réactualisant la devise grecque « la liberté ou la mort »⁶, ce mythe d'une Grèce révolutionnaire attire les utopistes du reste de l'Europe comme le fantasme antique a entraîné les philhellènes romantiques dans la guerre d'indépendance.

Ce mémoire réfléchit à cette place ambiguë de la ville dans l'imaginaire collectif tant athénien qu'occidental. Il le fait non pas par une étude politique ou économique mais en s'attachant aux expériences matérielles et incarnées de la ville dans son quotidien, se rattachant à trois matières⁷ « athéniennes » : le marbre, le béton et le bigaradier (oranger amer). Il s'agit de comprendre comment ces matières agissent comme médiatrices de la dimension hautement politique de l'espace urbain, non seulement en termes de rapports de pouvoirs mais aussi dans les imaginaires des pratiquant.e.s de la ville. Pour faire cette étude des imaginaires par les matérialités, ce projet s'inscrit au croisement des études des cultures matérielles et des études médiatiques dans le contexte d'une étude sur une ville. Il suit le béton, le marbre et le bigaradier dans le but d'élucider la façon dont ces éléments sont en soi médiateurs d'un imaginaire collectif projetant à la fois le passé, le présent et un futur politique de la ville d'Athènes. L'appréhension de ces matières change en parallèle de la société athénienne et alterne entre le respect et le dédain, une place quotidienne

⁵ *Dix-huit petites chansons de la patrie amère* (1968) est un recueil de l'auteur et résistant Ritsos dans lequel il décrit sous forme de distiques la souffrance du peuple grec sous la dictature et un appel à la résistance.

⁶ Devise qui date de la guerre d'indépendance au 19^e siècle soutenue par les philhellènes européens (Lord Byron, Hugo, Chateaubriand etc.)

⁷ Dans une optique de simplification de la lecture, on utilisera tout au long de ce mémoire le terme de *matières*, dans le sens de substances concrètes qu'elles soient vivantes ou inanimées, pour désigner l'ensemble béton- marbre- bigaradier. Une discussion sur l'articulation et la conceptualisation des dites matières suit dans le chapitre 3 « Matérialités athéniennes ».

et une attestation du passé. La concomitance des formes matérielles de la ville d'Athènes nous permet d'observer ses contradictions et de penser son histoire contrastée pour envisager son avenir.

Dans cette perspective, la recherche sur ces matières n'a pas pour objectif d'être exhaustive mais de dévoiler ces imaginaires paradoxaux qui font partie tant de l'histoire que de l'espace de cette ville. Elle l'entreprend par une méthodologie de recherche-crédation qui vise autant à explorer ces imaginaires matériels que la création d'un *zine*. Pour s'écarter des méthodes hégémoniques de production de savoirs et offrir une porte d'entrée alternative à la réflexion sur les perspectives de changements urbains et sociaux, la recherche passe par des méthodes et des formes tactiques : la flânerie, le collage et la publication d'un *zine* (De Certeau, 1990). Les flâneries sont l'occasion d'un « glanage » qui donne lieu à un assemblage de textes et images philosophiques, poétiques, historiques et personnelles. Le collage constitue un outil d'analyse et rend compte formellement de la démarche de confrontation des imaginaires. La forme finale du *zine* rendra accessible cette redécouverte de ces matières familières pour les athénien.ne.s. Ce mémoire présente une réflexion sur la façon dont le public athénien peut s'appropriier son héritage et modifier sa façon de négocier avec son environnement présent. Plus qu'une façon de se désinvestir du poids du passé, cette recherche-crédation ouvre à d'autres possibilités futures de la ville d'Athènes par un changement de perspective sur ces trois matières constitutives de différents imaginaires.

La section suivante situe l'approche de la ville dans la littérature scientifique. La ville est présentée comme un intermédiaire entre les citoyen.e.s et le pouvoir et justifie une perspective ancrée et empirique de l'étude. Elle place la praxis et les tactiques au cœur d'une réflexion politique de réappropriation de l'espace. Elle argumente notamment la dimension locale de la mémoire individuelle et collective, cristallisée dans le lieu et les matériaux qui la composent. Le deuxième chapitre s'intéresse au rôle des matérialités dans la construction et l'ancrage des identités. La relation dialectique entre l'humain et le non humain façonne l'histoire et les imaginaires dans un rapport sensible. Les matières étudiées sont l'objet d'une actualisation permanente à l'image des pratiquant.e.s de la ville. Leur articulation autour de la notion de ruine et plus largement son rapport à la nature et au temps pose la biographie de l'objet comme approche pertinente. Le chapitre 3 présente la méthodologie de recherche-crédation inscrite dans le faire et le bricolage. Il détaille les implications heuristiques et tactiques des méthodes de la flânerie et du collage ainsi que le choix du *zine* comme forme de publication. Dans le chapitre 4, l'analyse des

trois matières s'articule autour de couples de notions antagonistes. Mises en regard les unes des autres, les matières se répondent et s'opposent laissant paraître la perméabilité de catégorisations exclusives comme l'altérité, le rapport à la nature, l'objectivité. Dans le chapitre 5, la création est analysée de manière thématique à la lumière de ce contexte. Elle reprend les gestes créatifs du *zine* pour en dégager les dimensions tactiques et voir la manière dont ils remettent en cause à leur tour les barrières du discours sur les matières et la ville. Finalement, l'épilogue comprend une discussion sur la recherche et ses limites et envisage les prolongements possibles.

1. Athènes, lieu contesté

« in making the city [people have] remade [themselves] »

On Social Control and Collective Behavior (1967), Robert Park

La ville occupe une place privilégiée dans l'analyse des sociétés et des cultures car elle constitue un nexus d'enjeux sociaux, spatiaux et matériels, qu'il s'agisse d'infrastructures, d'économie, de politique ou d'environnement, etc. Les imaginaires urbains prennent une importance croissante dans les études de la ville, en particulier grâce au rôle qu'ils jouent dans sa production. La ville centralise de nombreuses projections vers le futur que ce soit à travers les réflexions sur la ville intelligente dans les études médiatiques ou les mouvements populaires (Lindner et Meissner, 2019). La dernière décennie a par exemple été marquée par l'occupation militante de l'espace public dans plusieurs grandes villes, du mouvement *Occupy* à la place Tahrir, reflétant une tendance globale (Harvey, 2013). « Urban imaginaries meaningfully interlink the different structures and signs, minds and bodies, facts and subjectivities, actualities and virtualities, economies and ecologies of urban social space » (Lindner et Meissner, 2019, p.6) en une grille de lecture évolutive qui structure l'expérience comme les représentations de la ville et permet l'action (Lindner et Meissner, 2019).

Le choix de la ville d'Athènes repose sur l'ambivalence entre un fantasme antique, un laboratoire d'expérimentation néolibéral, et un foyer de modes de vie alternatifs et de revendications. Il ne s'agit pas d'exemplifier la ville d'Athènes pour en déterminer des aspects généraux à toutes les villes ou capitales. Il s'agit de rendre compte des spécificités de cette ville comme la disposition particulière de ces matières qui leur confère un sens distinct : le béton ne revêt pas les mêmes implications à Athènes qu'à Montréal ou à l'échelle mondiale (Morgan Charles, 2015). Dans ce sens, ce n'est pas un travail sur les villes en général, mais plutôt l'étude de cas d'une ville et des matières qui la constituent et nous permettent de la comprendre. Dans son article « Culture sits in places: reflections on globalism and subaltern strategies of localization » (2001), Arturo Escobar argumente l'importance de penser le *lieu* réciproquement à l'*espace*. Si la modernité capitaliste pense un espace universalisant et, par là même, atopique et abstrait – c'est-à-dire un espace dissocié des corps qui l'habitent – Escobar lui oppose l'*implacement* du lieu,

c'est-à-dire une entité distincte et spécifique, unifiée par divers aspects, notamment des matières. Manuel Castells observe également une tension grandissante entre ce qu'il appelle « the space of places » (2016, p.233) – le monde physique traditionnel expérimenté au quotidien – et « the space of flows » (p.233) – le réseau de télécommunications informatisé inscrit dans l'économie globale –, tous deux imbriqués dans la vie urbaine. L'espace public disparaît au profit des logiques économiques globales de privatisation et de fragmentation de la ville, au détriment de la sphère publique et de son rôle dans l'interaction culturelle, sociale et citoyenne (Castells, 2016). L'auteur insiste sur la nécessité de recréer des espaces publics et de redonner un sens symbolique à la ville, « marking places in the space of flows » (Castells, 2016, p.238). Contrairement aux considérations contemporaines de mondialisation, de mobilités et de réseaux, le lieu implique pour Escobar de « gather things, thoughts, and memories in *particular configurations* » (2001, p.143 ; mon emphase). Pour lui, « [i]t is our inevitable immersion in place, and not the absoluteness of space, that has ontological priority in the generation of life and the real » (2001, p.143). Par exemple, comme l'a exploré Pierre Nora dans sa notion de « lieu de mémoire », le lieu se charge de significations par les souvenirs qui lui sont associés, collectifs comme individuels (1989). Le lieu est imprégné de mémoire mais il est également un vecteur de sa cristallisation ; comme le souligne Gaston Bachelard, les « souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés » (1957, p.37). Cependant, si elle ancre le passé, la ville est également un lieu en perpétuel (re)construction et réinvention par ses habitant.e.s.

Le besoin pour une société et les individus qui la composent de matérialiser leur univers de représentations dans leur environnement rend toute action de construction, d'habitation et d'aménagement du lieu résolument politique (Jeanjean, 2011). La *polis*, ville ou cité, est profondément ancrée dans l'imaginaire occidental comme modélisation du *politique*, la vie en communauté, la citoyenneté et ses utopies. A l'image de la société grecque, la ville d'Athènes est marquée par le délaissement progressif du commun par l'Etat au profit de la privatisation des biens publics (Cappuccini, 2018 ; Harvey, 2013). Cela se traduit par la dégradation des espaces publics ou une amélioration capitalisable, vectrice de gentrification, aux dépens des populations. Pour sortir de l'impasse universitaire entre le constat défaitiste d'une cause perdue et la considération d'une réalité urbaine résultant d'une mauvaise (voire d'une absence de) planification comme résiliente, apte au changement, il est nécessaire de repenser de manière approfondie les notions de commun et de vivre ensemble dans la ville (Harvey, 2013 ; Woditsh, 2018). Cette réinvention du

commun doit tendre vers davantage d'autonomie et d'indépendance, une réappropriation du travail collectif (Lefebvre, 2009). À la veille de mai 1968, un événement qui témoigne une réclamation spectaculaire de l'espace urbain par la jeunesse parisienne, Lefebvre détermine un besoin urbain, un besoin de lieu et de temps, pour satisfaire aux besoins sociaux. Il définit les « besoin[s] d'activité créatrice, d'œuvre, les besoins d'information et de symbolisme, d'imaginaire, d'activités ludiques » comme un désir fondamental (Lefebvre, 2009, p.95). Dans une perspective marxiste, il distingue la ville-produit qui trouve sa valeur dans l'échange, de la ville-œuvre qui se traduit par la valeur d'usage. Avec le *droit à la ville*, Lefebvre réclame la participation reconnue de tou.te.s les citoyen.e.s à la construction de l'espace urbain. Si la ville fait office de médiation du pouvoir, elle représente aussi une ouverture potentielle à la création et la réappropriation de l'espace de vie, à une société conviviale (Harvey, 2013 ; Illich, 1973 ; Lefebvre, 2009 ; Stevens, 2009).

Lefebvre place la praxis, les pratiques quotidiennes, au cœur de la réinvention de la valeur d'usage, la création de ce qu'Ivan Illich nomme une *société conviviale* « qui donne à l'[individu] la possibilité d'exercer l'action la plus autonome et la plus créative, à l'aide d'outils moins contrôlables par autrui » (1973, p. 43). Lefebvre se rapproche des situationnistes qui plaçaient tout changement radical de société en aval d'une transformation de son environnement : la production d'un espace qui soit propre à de nouveaux modes de vie (Harvey, 2013 ; Pinder, 2009 ; Stevens, 2009). David Harvey souligne que cet accent mis sur la praxis démontre que la conceptualisation du droit à la ville, loin d'une fascination intellectuelle, trouve sa source dans la rue à travers des initiatives urbaines concrètes (2013). Ces pratiques alternatives sont constitutives de ce que Lefebvre nomme hétérotopie. Contrairement à la définition foucauldienne, l'hétérotopie désigne ici un espace intermédiaire qui émerge spontanément de la praxis dès lors qu'on peut y imaginer une alternative sociale au modèle dominant, isotopique. Si les images de l'occupation de *Syntagma* et des émeutes en 2012 ont été largement médiatisées, de même que l'emblématique quartier autogéré d'Exarcheia, Athènes est également historiquement⁸ clairsemée d'initiatives solidaires variées – d'associations, de lieux autogérés et de squats comme de réseaux informels entre voisins. Ces germes révolutionnaires naissent de l'échec d'une mise en système de la ville qui réduit ses habitant.e.s à des fonctions, « dans une occupation qui n'a d'autres fins que de faire fonctionner la totalité du milieu » (Guinard, 2021, p. 188 ; Harvey, 2013). Dans sa réflexion sur l'existence

⁸ Le quartier d'Exarcheia par exemple est un espace politique radical depuis le 19^e siècle, la crise des réfugié.e.s d'Asie Mineure marque également la création de nombreuses associations solidaires.

capsulaire, Ségolène Guinard part du constat des échecs des systèmes écologiques clos, la résistance du vivant au contrôle, pour proposer de nouvelles ontologies humaines (2021). Face à « la naturalisation des dégradations de nos milieux de vie » (Guinard, 2021, p.179), ces résistances tacites inspirent la lutte contre l’habiter moribond qui s’offre à nous dans un monde dénué de sens. Dans la ville, cette « nécessité de se rendre ingouvernables » (Guinard, 2021, p.198) vient d’une recherche de sens quotidienne, inconsciente, nécessaire des habitant.e.s (Harvey, 2013). Michel de Certeau, dans *L’invention du quotidien* (1990-a), s’intéresse particulièrement aux pratiques subversives ordinaires, ce qu’il nomme les tactiques, et dédie une grande partie de son ouvrage aux « pratiques d’espace »⁹ (1990). Pour lui, l’introduction de discontinuités dans le tissu disciplinaire urbain relève des tactiques, révélant les « zébrures, éclats, fêlures et trouvailles dans le quadrillage d’un système » (1990, p.62). Elles peuvent se traduire par la marche¹⁰, les graffitis, les récits qui créent des lacunes et des ellipses dans la maille du système, ou bien par les sites archéologiques qui représentent une interruption dans la circulation et la modernisation de la ville (Kaminari, 2017). Les discontinuités propres à Athènes sont au cœur du sujet de ce mémoire et se reflètent dans les choix méthodologiques et créatifs élaborés dans la recherche.

Dans ce sens, Athènes n’est pas envisageable que d’un point de vue urbanistique, elle est un matériau modelable par l’action des habitant.e.s. Si la ville est soumise à la planification stratégique¹¹ du pouvoir, plaçant les citoyen.ne.s dans une position passive de consommation de l’espace urbain, elle est aussi le résultat de tactiques individuelles et communautaires, d’actions spontanées et provocatrices, en somme, l’expression d’un pouvoir démocratique. La ville et ce qui la compose sont à la fois référentiels de l’imaginaire collectif et chargés de sens par ses pratiquant.e.s de manière plus ou moins consciente, ce qui en fait une interface d’action politique et de lutte privilégiée. En effet, pour Bachelard « [l]’espace appelle l’action, et avant l’action l’imagination travaille » (1957, p.39). Cet espace-lieu qu’est la ville est non seulement le support de médiation du passé, mais relève également d’un processus de construction, d’un potentiel de projection : « [p]laces might be seen as self-consciously constructed by people through active

⁹ ici on entend par espace le milieu qui permet le mouvement, l’action, « l’espace est un lieu pratiqué » (de Certeau 1990-a).

¹⁰ De Certeau présente la marche comme une des premières pratiques d’appropriation du système topographique par la création de relations entre des points distincts ainsi que l’actualisation des contraintes du cadre bâti et le cas échéant leur infraction (1990-a).

¹¹ De Certeau distingue la stratégie de la tactique : si la première relève du calcul motivé par la volonté et le pouvoir, un projet, la seconde s’apparente à la ruse qui profite de l’occasion pour improviser, « faire avec » (1990-a).

processes of work, narratives, and movement » (Escobar, 2001, p.148). C'est une raison pour laquelle Escobar place la lutte pour le lieu au cœur des stratégies des mouvements sociaux. L'expérience dialectique quotidienne avec la ville implique la médiation du pouvoir comme les phénomènes de résistance, un rapport tant passif qu'actif à l'environnement. Ainsi, on peut envisager la ville comme une production fondamentalement sociale et non une figure imposée. Les habitant.e.s (re)produisent leur ville, possédant ainsi une agentivité directe inscrite dans un cadre particulier, unique, propre à chaque ville.

La conceptualisation de la ville comme média marque un tournant interdisciplinaire dans les études médiatiques. Le champ des *urban media studies* – au croisement entre communication, urbanisme et géographie – est marqué par la reconnaissance de la ville comme un enchevêtrement d'éléments multisensoriels et éphémères qui participent tous de la médiation urbaine. Ce champ d'études met de plus en plus souvent l'accent sur l'aspect processuel de l'urbain où différentes couches temporelles se chevauchent et évoluent à des rythmes différents, par opposition à une vision statique de la ville. Les études médiatiques étendent progressivement leur champ à l'étude des matérialités et cultures matérielles (Chikamori, 2009 ; Kittler et Griffin, 1996 ; Mattern, 2015 ; Tosoni et al., 2019). Dans cette lignée, cette recherche se focalise sur une notion du lieu plutôt que de l'espace, passe de la vision d'un système uni à ses lacunes et ses discontinuités, d'une concentration sur les représentations visuelles de et dans la ville (ses ornements et inscriptions, sa signalétique, ses styles architecturaux, mais aussi ses représentations touristiques, folkloriques ou artistiques), à ses aspects matériels qui dévoilent tout autant de rapports à la ville. Les changements d'échelle opérés permettent une réflexion axée sur le sensible et « the relationship between perception and action » (Boucher et al., 2020, p. 599). La prise en compte de la dimension sensible des actions menées par et pour la ville ouvre la recherche à « [t]oute une galaxie d'êtres vivants, minéraux, végétaux, animaux, astraux qu'il faut pouvoir faire jouer ensemble, ou peut-être qu'il faut pouvoir *laisser être* » (Guinard, 2021, p.197). C'est dans cette perspective matérielle intéressée par l'expérience collective et individuelle que le marbre, le béton et le bigaradier prennent leur place comme matérialités et intermédiaires d'une ville en mouvement.

2. *Matérialités athéniennes*

Μαρμάρωσαν τὰ δέντρα, τὰ ποτάμια κ' οἱ φωνὲς μὲς στὸν ἀσβέστη τοῦ ἥλιου.

Ἡ ρίζα σκοντάφτει στὸ μάρμαρο. Τὰ σκονισμένα σκοίνα.

Ρωμιοσύνη (1966), Γ. Ρίτσος

Les arbres, les rivières et les voix sont devenus marbre dans la chaux du soleil.

La racine heurte le marbre. Cordes poussiéreuses.

Grécité (1966), Y. Ritsos¹²

Dans son poème *Grécité* (1966), Ritsos décrit la résilience et la souffrance de son peuple sous l'occupation et dans la guerre civile à travers la métaphore des paysages de la Grèce et des matières qui les composent : un paysage immuable où se dessine un désir de liberté. Les études de la culture matérielle s'intéressent à la façon dont les artefacts jouent un rôle dans la construction et l'ancrage des identités (Geismar, 2011 ; Miller, 2010). Si, dans les disciplines de l'anthropologie et l'archéologie, la culture matérielle a longtemps été réduite à une simple représentation de la culture et des idées d'une société donnée, le récent retour vers les études matérielles la hisse « to a vision of human experience in which subjectivity is profoundly material » (Geismar, 2011, p.212). Plutôt qu'une simple projection de la culture, le cadre matériel devient partie intégrante de celle-ci, notamment par sa relation avec les humains qui lui donnent du sens. Sans aller jusqu'à leur octroyer une volonté propre, les objets et matériaux participent de la construction du monde matériel et immatériel. En études médiatiques, des études sur des matières comme l'érule, les dents de baleine ou le plastique comprennent notamment des recherches sur la construction de ce monde matériel par le développement d'infrastructures et de logistiques (Brown, 2022 ; Cao, 2021 ; Taffel, 2016).

Dans le contexte d'une ville, l'infrastructure matérielle ne peut être comprise comme un simple décor ; plutôt, elle sous-tend l'expérience quotidienne de ses habitant.e.s tant physiquement

¹² Traduction libre.

qu'en mobilisant des imaginaires renvoyant à différentes temporalités. Dans la discipline de l'histoire, le récent recours à la culture matérielle est principalement déclenché par les perspectives ascendantes de l'histoire mondiale, l'étude du quotidien populaire. Rarement documenté à l'écrit, ces sujets d'étude impliquent pour les historien.ne.s la recherche de nouvelles sources. Les objets, en plus de traverser le temps, constituent une documentation sur les dimensions sensorielle et affective du passé. Ils permettent également l'exploration de nouveaux thèmes tels que la perception des imaginaires et du monde au fil du temps. Plus que des traces inertes du passé, les objets façonnent l'action et les transformations au fil du temps : ils ont un impact sur la vie d'une société comme d'un individu en tant qu'outils et vecteurs de sens (Gerritsen et Riello, 2021 ; Bonnot, 2015). Par exemple, la prégnance des marbres antiques sur telle situation géographique justifie la revendication d'une nation grecque indépendante sur un territoire donné¹³ (Hamilakis, 2007). Le marbre, le béton et le bigaradier sont trois matières dont l'importance, le traitement et le sens changent avec le temps ; elles ne sont pas figées dans une conjoncture spécifique mais concentrent de multiples couches d'histoire, de sens et transformations. Ils entretiennent des relations variées au présent y compris par leur nature même. Si le marbre et le béton sont des matériaux de construction, le bigaradier s'inscrit en marge de ce triptyque étant à la fois un artefact d'aménagement urbain et un être vivant.

2.1 D'infrastructure en anti-structure

Voici ce qu'on sait avec certitude : un certain nombre d'objets se déplacent dans un certain espace, tantôt submergé d'objets nouveaux, tantôt consommés sans appel ; la règle est de les mélanger à chaque fois et de tenter à nouveau de les faire tenir ensemble.

Italo Calvino, *Les villes invisibles*, « Les villes et le nom 4, Clarice », p.138

Dans le poème d'Italo Calvino, l'histoire tourmentée de la ville de Clarice s'inscrit dans les efforts de reconstruction permanents de ses habitant.e.s. Selon les affres du temps, chaque objet change

¹³ Dans son ouvrage *The Nation and its Ruins* (2007), Yannis Hamilakis décrit la façon dont la discipline de l'archéologie est mise au service du nationalisme par l'Etat grec dans la conception d'une identité nationale inscrite dans la continuité avec la Grèce antique. Les sites archéologiques spatialisent et concrétisent matériellement le lien entre cette identité et le territoire. Par exemple, les campagnes militaires expansionnistes qui marquent le 19^e siècle vont la plupart du temps de pair avec des campagnes de fouilles. Ce point sera développé davantage dans le chapitre 4 « Le marbre, le béton et le bigaradier ».

de statut et de fonction au gré des besoins des clariciens. On trouve ainsi tous les éléments de la première ville réordonnés et revalorisés, au point d'en oublier leur fonction première. Comme la ville, ces éléments en dialogue sont réactualisés au quotidien par les habitants tant symboliquement que par leurs usages. Si l'articulation du marbre, du bigaradier et du béton constitue une constante dans l'environnement athénien aujourd'hui, ces matières représentent également un lien matériel entre différentes temporalités. Elles unifient et ancrent le lieu et l'imaginaire, de la mémoire imparfaite du passé à l'instabilité du présent et aux projections du futur. Toutes trois omniprésentes, ces matières sont à la fois familières et caractéristiques dans le paysage athénien contemporain. Cependant, elles se distinguent notamment par l'époque et le contexte de leur implantation dans la ville et, le cas échéant, leur altération. En effet, différentes temporalités sont matérialisées par l'état de conservation ou de détérioration de ces matières.

Autrefois dominant et omniprésent, le marbre est désormais sporadique et vétuste, ce qui lui confère paradoxalement sa dimension révéralée. Les ruines constituent des discontinuités, des « [a]nomalies in the landscape of the present » (Stewart, 2019, p.2), elles se rapportent à la fois à un passé révolu et à une inscription dans la durée. Leur excavation rend présent le passé disparu par un travail d'imagination et de mémoire, un travail de reconstruction, de recomposition d'un monde sous-jacent aux vestiges (Purdy, 2015). L'historienne de l'art Shelley Hornstein caractérise la modernité par la destruction de l'ancien au profit du progrès (2015). A Athènes, le marbre représente symboliquement un frein à cette modernité : il constitue une interruption, une discontinuité dans le tissu urbain, tant sur le plan matériel que symbolique. Le rythme effréné de la circulation et l'effacement du temps par la vague de béton qui engloutit toute la ville se heurtent à ces fragments du passé (Kaminari, 2017). Si la ruine antique fascine et représente une victoire de la nature sur la culture, la vétusté et le délabrement précoce du béton s'inscrivent dans ce que Julia Morgan Charles nomme les *bad ruins* (2015). Contrairement aux *bonnes* ruines, elles impliquent une sorte de complicité de la culture dans la dégradation et l'abandon de la structure, une négligence ou une mauvaise conception. Dans ce rapport à la nature qui reprend ses droits, on peut retrouver métaphoriquement la résilience du bigaradier qui semble s'insinuer entre les dalles de béton des trottoirs. Si « [b]efore there are ruins, there must be structures, and before there are structures, there must be materials » (Stewart, 2019, p.23), les ruines peuvent devenir des *spolia*, matériau de construction pour des structures à venir, qu'elles soient concrètes ou immatérielles. Ce cycle de vies et morts de l'infrastructure de la ville ébranle l'opposition occidentale entre

l'humain et la nature imaginée comme passive et machinale, soumise à l'exploitation humaine. Les théories du nouveau matérialisme, notamment l'étude d'Épinal de Anna L. Tsing (2015), se détachent des barrières rationalisantes entre nature et culture, humains et non-humains, érigées notamment par les penseur.se.s des Lumières. Cela donne lieu à la formation d'un courant de pensée où les non-humains entremêlent à divers niveaux l'écologie et l'activité humaine (qu'elle soit économique, sociale etc.). Face aux notions de nature primaire – qui relève de l'écologie – et de nature seconde – transformée par le capitalisme –, envisager une troisième nature – celle qui vit dans les failles du capitalisme et propose des alternatives potentielles au progressisme – permet un retour à la vie des non-humains (Tsing, 2015). Ils ne sont plus considérés comme des matériaux à proprement parler, mais comme des « agents » autonomes cherchant à habiter la ville.

2.2 Chronique de l'anti-texte

αντι [adi] *πρόθ.* Au lieu de, contre

κείμενο [kimeno] *ουζ.* *O.* Texte

αντικείμενο [adikimeno] *ουζ.* *O.* objet

Étymologie : du grec ancien ἀντίκειμαι, antíkeimai (« opposer »), du français « objet ».

Le constat que les artefacts changent de statut au fil de leur existence, et que ce statut est culturellement constitué, inspire à Igor Kopytoff la théorisation de « biographie de l'objet » (2013 ; Appadurai, 2013). Tout comme les humains, les éléments non-humains peuvent être envisagés comme ayant une relation sociale avec le monde qui les entoure, par conséquent, ils changent de statut en fonction de la culture ou l'époque qu'ils traversent. Cette participation à la vie sociale ainsi que les transformations qu'ils subissent constituent un parcours propre qui peut faire l'objet d'un récit. Si, d'un point de vue théorique, ils sont chargés de sens et produits par des acteurs humains, le « fétichisme méthodologique » pensé par Arjun Appadurai autorise la métaphore de la biographie de l'objet (Appadurai, 2013 ; Bonnot, 2015). Les transformations des objets¹⁴ sont

¹⁴ Dans ce mémoire, on applique la notion de biographie de l'objet à des matières qui elles-mêmes constituent divers objets, choses, ou *things* (Burstrom, 2014). Dans une perspective de compréhension d'Athènes et ses imaginaires à travers ses cultures matérielles, ce mémoire propose justement que le matériel lui-même est au centre de négociations importantes.

imbriquées dans l'évolution de « leur contexte humain et social » (Bonnot, 2015, p.7), ils informent autrement l'histoire des humains qui les rencontrent (Bonnot, 2015 ; Burström, 2014 ; Kopytoff, 2013 ; Lesage, 2013). Les valeurs esthétique, politique et historique forment notre rapport à l'objet. La biographie culturelle de l'objet permet donc d'envisager les changements de valorisation engendrés par les modifications de l'état de l'objet (comme le délabrement du béton) et les processus de définition et redéfinition culturelle – par exemple l'introduction d'un corps étranger comme le bigaradier oriental¹⁵. Cette considération éclaire aussi la culture, le fonctionnement d'une société et l'usage de l'objet. Par exemple, le cadre matériel de la ville est un témoin silencieux et constant des activités humaines, une porte d'entrée à une réflexion sur la praxis et les tactiques (Lesage, 2013). Plutôt qu'une historiographie des trois matières, une approche inspirée par la biographie de l'objet permet de faire ressortir la pluralité et la diversité des différentes couches de sens et la spécificité des matériaux dans le contexte d'Athènes. Elle autorise les paradoxes et la fragmentation, la juxtaposition de différentes temporalités. Sa dimension empirique prend en compte la subjectivité et l'affect dans les interactions entre êtres humains et éléments non-humains, pour « comprendre comment l'attachement des individus aux choses constitue la clé de leur devenir » (Bonnot, 2015, p.35 ; Lesage, 2013). La biographie de l'objet permet de proposer un récit de la société et des comportements à l'image « de ceux qui manipulent, s'approprient, désirent » (Bonnot, 2015, p.35) la ville. Pour ce faire, la recherche met en place une méthodologie créative qui s'inspire de l'expérience incarnée de la ville.

¹⁵ Ici, on fait spécifiquement référence à l'essentialisation occidentale de l'Orient et des Balkans (Said, 2015 ; Todorova, 2009). Si la Grèce antique porte le mythe de berceau de la civilisation européenne, la fondation de la Grèce moderne a été marquée par l'ingérence européenne et l'Orientalisme du 19^e siècle.

3. *Méthodologie tactique*

Dans ce mémoire, il s'agit d'étudier de manière qualitative trois matières athéniennes et de les envisager comme le support de pratiques des habitant.e.s de la ville, dans le but de se détacher des discours hégémoniques. Il aboutit par la création et la diffusion d'un *zine* engagé dans le but d'ouvrir une réflexion sur des façons alternatives d'envisager un rapport à la ville. Dans cette optique, la recherche sur le marbre, le béton et le bigaradier repose sur des méthodes choisies pour leur dimension tactique. Cela se traduit par une méthode de la flânerie, concrète comme métaphorique, pour réunir les données. Cette méthode s'accompagne du recours au collage et à la poésie à travers des créations littéraires et visuelles réunies au sein d'un *zine*.

Ainsi, cette recherche-crédation s'inscrit dans les univers du bricolage et du *faire*. Pour Tim Ingold, une approche théorique du *faire* suppose une prise de recul et entraîne des savoirs déconnectés de leur contexte (2013). Partir d'un objet fini amène à le considérer comme la matérialisation d'une idée préconçue par son créateur, une projection de la théorie sur la pratique (Ingold, 2013). Le *faire* au contraire implique un processus itératif de friction entre l'imagination et le matériel et le recours à l'improvisation (Féto, 2015 ; Ingold, 2013 ; Lévi-Strauss, 1993). Il permet de réfléchir de manière concrète aux implications des domaines de la standardisation et l'industrialisation par la remise en question de ce type de processus de fabrication. La création d'un *zine* en lien avec des idées de communauté, de circulation et de partage, inscrit la création dans une démarche de détournement dans sa remise en cause des circuits traditionnels de diffusion de savoirs.

D'autre part, les bricolages réalisés dans la création impliquent une « compréhension matérielle » (Bachelard, 1948, p.68) du marbre, de béton et du bigaradier. Pour Bachelard, l'imagination de l'action anime la matière et permet sa compréhension intime, profonde. Une contemplation passive s'arrête à la surface, « on ne peut comprendre le mot noueux qu'en serrant le nœud, qu'en durcissant la matière, qu'en témoignant d'une volonté de résistance à des faiblesses qui l'attendraient » (Bachelard, 1948, p.65). Ce recours au *faire* « soutient cette folle extension qu'aucun logicien ne saurait légitimer » (Bachelard, 1948, p.68), qu'est la « transposition à l'humain » (Bachelard, 1948, p.65) des imaginaires matériels.

La création et la diffusion d'un *zine* mettent en œuvre l'objectif politique du mémoire. Le *zine* constitue un questionnement de l'exercice du droit à la ville notamment à travers la recherche de poésie : « la nécessité n'est pas le seul motif d'action. Il y a le jeu, l'imagination, le désir, la joie de la convivialité, le plaisir de l'invention... » (Boucher et Prost, 2011, p.17). En cela, la méthodologie se rapproche d'une démarche de *research for creation* décrite par Owen Chapman et Kim Sawchuk, où l'objectif de la recherche est la production d'une création finale. Dans leur article « Research-Creation: Intervention, Analysis and "Family Resemblances" » (2012), les auteur.trice.s définissent quatre types non-exclusifs d'articulation possibles entre recherche et création : *creative presentations of research*, *research for creation*, *research from creation* et *creation as research*. Plus qu'une présentation créative des données et des résultats de la recherche, le *zine* regroupe un ensemble de créations issues d'un travail d'itération entre les lectures scientifiques et les résultats des flâneries. Les collages, les bricolages et les textes relèvent d'un processus de *creation as research*, où les savoirs émergent de la création en elle-même. Outre un savoir universitaire, des métaphores sont mises en place par le geste poétique au service de l'émergence d'une connaissance intime, éphémère et spontanée du sujet. Elles permettent également de stimuler un imaginaire bâtisseur de la ville par la reproduction de gestes associés aux matières.

La recherche-création repose sur la remise en cause de l'opposition canonique entre pratique et recherche, la dichotomie du conceptuel et de l'expérientiel (Leavy, 2015). Catégorie émergente dans les sciences humaines, la recherche-création intègre au processus de recherche la production d'une création ou un processus créatif « as a way of exploring, knowing, and representing » (Tracy, 2019, p.70). Patricia Leavy place les débuts de *l'art based research* dans les années 1970 et son statut de nouveau genre méthodologique dans les années 1990. Dans le milieu universitaire ces réflexions proviennent principalement de *l'art based therapy* (2015). Il s'agit d'un changement de paradigme dans la lignée de ceux qui remettent en cause le positivisme et ses divisions artificielles entre rationnel et émotionnel, objectivité et subjectivité, concret et abstrait, etc. Il se fonde sur la reconnaissance de différents types de savoirs, notamment la théorisation des savoirs incarnés dans le cadre des études féministes, postmodernes et poststructuralistes (Leavy 2015). Si l'appréhension de la réalité sociale relève d'une expérience incarnée, le corps sert à la fois de contexte et de support à travers lequel les informations sont reçues et partagées. Les sens sont un réceptacle privilégié de la mémoire : de la madeleine de Proust aux fleurs de bigaradier à Athènes, en passant par la chaleur

qui se dégage du béton écrasé par le soleil sur l'avenue Vasileos Konstantinou (Leavy, 2015). L'approche de la ville et ses matérialités conceptualisée dans ce mémoire met l'accent sur la dimension expérientielle de la ville – à travers ses discontinuités, la pluralité sensorielle de son expérience, ou encore la praxis – s'opposant à une vision statique et maîtrisée. La méthode de la flânerie adoptée dans ce mémoire permet une observation incarnée d'Athènes.

Leavy décrit la recherche-création dans les sciences sociales comme un « set of methodological tools » (2015, p.21) adapté aux différentes étapes d'une recherche. Si la recherche-création constitue une ouverture à de nouveaux moyens d'enquête, elle est aussi un outil de communication qui a vocation à sortir du cadre universitaire. Cette perméabilité est particulièrement importante pour les recherches engagées qui visent un changement. La création est reconnue comme un outil au service du politique, comme Walter Benjamin dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (2008) ; ou encore Lefebvre en appelant à un art au service de l'urbain qui trouve son sens non dans ses qualités esthétiques mais dans sa dimension sociale de praxis créative : un art de l'habiter (Lefebvre, 2009 ; Benjamin, 2008 ; Leavy, 2015). La création du *zine* devient un medium pour rendre visible l'aliénation, ouvrir le dialogue aux potentielles alternatives.

3.1 Le zine

« [C]'est un espace dans lequel le lecteur [*sic*] doit entrer, circuler, se perdre peut-être, mais où, à un moment ou un autre, il doit trouver une issue, ou même plusieurs issues, la possibilité de se tracer une voie pour s'en sortir » (Calvino, 2019, p.211)

Ce mémoire a pour objectif la création d'un *zine*, dans l'optique de permettre la diffusion d'une réflexion politique sur la réappropriation de la ville. Comme pratique matérielle, le *zine* s'inscrit ici dans une démarche de discontinuité et de convivialité, une forme de tactique conscientisée de réappropriation de la ville. Le *zine* est un magazine amateur à faible circulation dont la production, la publication et la diffusion sont assurées par l'auteur.trice indépendamment des chaînes commerciales et professionnelles (Duncombe, 2008). Apparue dans les années 1930, le *fanzine* se popularise dans les années 1970 avec les mouvements punks et donnent lieu à une véritable « culture » ou « monde » du *zine* dès les années 1980 (Duncombe, 2008). Comparable à la démarche de détournement des situationnistes pour dénoncer la société du spectacle – c'est-à-

dire la subversion de produits de la culture dominante, qu'il s'agisse d'images, de textes ou d'objets, à des fins politiques et artistiques – le *zine* est un médium intrinsèquement politique. Cela en fait un vecteur privilégié de diffusion des contre-cultures, que ce soit durant le mouvement punk des années 1970 avec son message anarchiste ou celui d'activistes féministes comme les Riot Grrrls qui veulent défaire les représentations identitaires traditionnelles (Duncombe, 2008 ; Triggs, 2006). Le choix de création se porte sur ce support particulièrement en raison de sa dimension subversive et ses implications heuristiques, avec l'idée de restituer quelque chose d'une approche incarnée d'Athènes. La forme du *zine* fait échos à l'approche méthodologique de la flânerie ainsi que la réflexion politique de la recherche par sa diffusion.

Dans son chapitre « Zines and history : Zines as history » (2008), Lucy Robinson argumente l'intérêt épistémologique et méthodologique de l'étude des *zines* pour la discipline de l'histoire. Ils représentent une source propice à l'étude de sous-cultures à une époque donnée, mais constituent surtout une forme d'analyse historique à part entière. En effet, ils produisent des récits alternatifs par la mobilisation de figures hors des canons ou leur réactualisation par une incorporation réflexive de l'expérience personnelle, « histories that enact justice in the present by rearming the past » (Robinson, 2018, p.40). En effet, les « [z]ines personalize politics » (Duncombe, 2008 p.30) en insérant une perspective subjective et intime du politique qui influence les relations personnelles quotidiennes, une relation entre le factuel et le témoignage. Ici, le *zine* propose un récit alternatif aux historiographies et imaginaires consensuels associés à trois matières et une ville. Le « movement from past to present and into imagined futures » (Robinson, 2018, p.41) des *zines* se retrouve dans l'étude des matières à travers la biographie de l'objet, de même que les tactiques qui reflètent celles étudiées dans la ville. Mettre en valeur des personnes ou des sujets anodins en dehors de ce qui est valorisé par la société hégémonique relève de ce que Stephen Duncombe appelle l'éthique des *losers*, la revendication de ne pas correspondre aux critères de réussite dominants et par conséquent le questionnement des dits critères. Dans le cadre de ce mémoire, l'intérêt porté à un cadre familial que personne n'interroge s'inscrit dans cette posture éthique, qui plus est à travers une méthodologie aussi intime et versatile que la flânerie. La valorisation de l'expérience du quotidien, de détails anodins ou de phénomènes comme le délabrement ou les tactiques, porte la réflexion politique de réappropriation collective de la ville. Si le loser n'est « nothing at all » mais « should be something » (Duncombe, 2008, p.30), c'est

également le cas pour chaque habitant.e de la ville d'Athènes quand il s'agit de définir son environnement.

A travers un *zine*, raconter sa propre histoire devient un acte politique en rendant non seulement visible les populations marginalisées mais aussi en questionnant les racines de cette marginalisation. Le monopole des élites sur les outils d'impression et plus largement de la publication entraîne la reproduction et le renforcement des inégalités politiques dans les récits historiques. La réappropriation de l'intégralité de la chaîne de publication par des anonymes est en soi politique. Pour Benjamin, dans son essai « L'auteur comme producteur » (2003), un discours, si radical soit-il, échoue à remettre en cause la rhétorique institutionnelle s'il emprunte les mêmes voix de diffusion que cette dernière. Avec sa théorie de la centralité du medium, Benjamin dénonce un discours aliéné de la lutte qui se résume à une observation passive. Résolument démocratiques, les *zines* s'inscrivent dans les démarches de DIY et de bricolage, une recherche d'indépendance et d'accessibilité (Féto, 2015). Les *zines* sont l'opportunité pour n'importe qui de « DIY a history that is redistributed, re-produced and moves across space, place, time and theme » (Robinson, 2018, p.41). Ainsi, les *zinesters* piratent les fondements de la légitimité du savoir comme l'organisation aliénante du travail, par une redéfinition des rapports à la production matérielle et intellectuelle (Duncombe, 2008 ; Robinson, 2018). Par le bricolage et le sabotage, ils permettent de sortir des logiques de consommation dominantes, lui préférant un espace d'expression en marge des règles et savoir-faire de la production visuelle ou des processus de publication dominants (Féto, 2015). En se rapprochant d'un processus artistique par un travail considérable, désordonné et désintéressé, le *zine* offre une alternative aux objectifs d'efficacité, de rendement et de facilité du monde professionnel comme de l'urbanisme (Piepmeier, 2008).

La mise en avant du personnel dans un discours politique se distingue des processus de persuasion des politicien.ne.s en favorisant « emulation rather than conversion » (Duncombe, 2008, p.35). D'une part, avec sa dimension autonome et non productiviste, le *zine* encourage la construction d'une identité personnelle en toute liberté et authenticité à l'inverse des figures politiques. D'autre part, la revendication du personnel s'accompagne d'un renoncement à l'autorité. Le discours relève d'une réflexion personnelle et ne tend pas à convaincre d'une vérité universelle (Duncombe, 2008). Le *zine* est empreint de subjectivité, cela se traduit dans les textes et l'utilisation d'archives photographiques familiales (Annexe 5, p.14-15, p.17-19, p.21-23). Outre le rapport à la

production, le *zine* modifie la relation du.de la lecteur.rice à l'œuvre et à l'autorité. Il ouvre une relation horizontale où le.la lecteur.trice est un pair qui est tout autant en mesure de forger son opinion et de la diffuser. La réalisation d'un *zine* permet l'émancipation de son.a créateur.rice au point où son contenu peut devenir illisible. Pourtant, cette émancipation individuelle favorise aussi le fondement d'une communauté (Duncombe, 2008 ; Piepmeier, 2008). Cette communauté de lecteur.trice.s et producteur.trice.s de *zines* est basée sur son hétérogénéité et la valorisation de la différence et la diversité, « what philosopher Iris Marion Young describes as « the ideal of city life » » (Piepmeier, 2008, p.215). Comme dans la ville, il s'agit d'une communauté imaginée dont les membres ne se connaissent pas, mais sont conscients de leur union à travers l'infrastructure qu'ils partagent. Cependant, plutôt que d'envisager un autre abstrait, la circulation des *zines* crée un lien physique et intime entre les *zinesters* (Piepmeier, 2008).

Ce rapport à la communauté en dehors des cadres institutionnels se traduit dans les matérialités du *zine*. Si la blogosphère offre aujourd'hui des opportunités d'expression libre et démocratique, la matérialisation du contenu sur un support physique permet non seulement d'accentuer la dimension généralement locale du *zine* mais aussi une plus grande liberté de choix formels. En effet, sa diffusion limitée – son passage de mains en mains – matérialise une forme de discontinuité dans la ville contrairement au Web. De plus, sans connaissance technique de programmation, la création d'un blog se fait dans des trames prédéfinies et normalisées. Cela donne lieu à un résultat emprunté, soit professionnel, soit industriel, ce qui nuit à la connexion avec le.la lecteur.trice (Piepmeier, 2008). L'amateurisme apparent du *zine* se traduit dans ses défauts, accentuant son aspect informel, hautement personnel et éphémère. Les matérialités du *zine* autorisent l'engagement de couches supplémentaires de sens et font partie intégrante de sa dimension politique (Piepmeier, 2008 ; Duncombe, 2008 ; Triggs, 2006). Les aspects sculpturaux et visuels du *zine* façonnent sa lecture et sa compréhension tout autant que le contenu textuel. Le *zine* produit dans le cadre de ce mémoire est donc pensé avant tout comme un media sur papier bien que les modalités de dépôt institutionnel imposent un format numérique limité. En plus de l'importance qu'elle joue dans sa diffusion et ses défauts, la version papier comporte des informations qui interagissent avec le corps du.de la lecteur.trice que ce soit le format plutôt intime (environ 13cm sur 18cm), le fil de reliure rouge qui dépasse sur la première page, un élément à tirer, et l'utilisation de surfaces réfléchissantes qui font jouer le reflet du.de la lecteur.trice et son environnement. Des

photographies de ces détails sont disponibles en Annexe 2. Les choix formels de la version papier engagent une création de sens supplémentaire au contenu écrit et visuel.

Pour Alison Piepmeier, ces matérialités permettent la connexion affective et incarnée d'une communauté qui sert le politique (2008). En effet, la matérialisation de qualités humaines comme le soin « counter the cultural messages that keep people isolated from an other » (Piepmeyer, 2008, p.234). Le *zine* porte la marque du corps qui l'a créé (fait-main, défauts...), le papier constitue un « nexus » qui « mediates the connections not just of people but of bodies » (Piepmeier, 2008, p.220). En véhiculant des informations sensorielles (comme des odeurs) ou en engageant le corps du/de la lecteur.trice le *zine* fait office de substitut à une interaction physique. Cette intimité contraste avec le livre idéalisé comme texte mental, transcendant la matérialité, la culture et l'histoire. Elle déclenche une relation individualisée, personnelle, entre les producteur.trice.s et les lecteur.trice.s qui favorise l'*engagement* et l'émulation (Piepmeier, 2008). Les imperfections du *zine* humanisent l'auteur.trice comme les lecteur.trice.s en s'éloignant des idéologies de consommation etc. Ici, cette « scrappy messiness » (Piepmeier, 2008, p.222) joue le même rôle que les discontinuités étudiées à travers le béton, le marbre et le bigaradier. Athènes est caractérisée par son manque de planification, ses absurdités urbanistiques et l'aspect chaotique de ses rues, ses façades, sa circulation, etc. Ces défauts sont ce qui fait de toute ville un lieu créé et habité par des êtres humains, sans eux la ville se résume à un modèle figé.

Réalisé dans le cadre universitaire et évalué, ce *zine* perd l'anonymat qui garantit son émancipation de toute approbation. Cependant, il revêt une dimension tactique en contournant les modes de production de connaissances institutionnels ; par sa diffusion il s'éloigne de l'argument d'autorité pour favoriser une émulation à l'encontre de l'argumentation. Une vision subjective de la vérité y est présentée qui n'a pas vocation à être universelle. Si le *zine* est un medium résolument subversif en tant qu'alternative à la culture hégémonique, sa portée politique comporte des limites. Duncombe qualifie les politiques culturelles de pré-politiques et non politique : plus que de défendre un programme avec des actions et des changements concrets, le *zine* offre plutôt un espace d'expérimentation, notamment en proposant des alternatives au sens commun présenté comme naturel, à l'organisation sociale etc. (2008). S'il souligne l'importance de l'imaginaire dans la politisation et les possibles, Duncombe regrette la formation d'une contre-culture fondée sur le rejet du modèle dominant, et par la même sur l'exclusion. La diffusion intimiste des *zines* va à

l'encontre de l'idée d'une culture commune, d'un processus démocratique. S'ils restent un « [i]nherently hopeful medium » (Piepmeyer, 2008, p.235) une direction vers laquelle tendre, les modalités du *zine* rendent l'idée d'extension utopique.

3.2 La flânerie

[M]archer c'est naviguer, c'est forcément naviguer, observer et agir en même temps
Isaac Joseph, *La ville sans qualités*, 1998, p.18

Motivé par la création d'un *zine* engagé, ce mémoire fait appel à des méthodes qui contournent les logiques hégémoniques. Ainsi, la collecte de matériels portant sur le béton, le marbre et le bigaradier repose sur une méthode de la flânerie choisie pour sa dimension tactique (De Certeau, 1990). Dans *Le droit à la ville* (2009), Lefebvre dénonce l'échec des urbanistes, géographes, archéologues et autres disciplines à décrire la ville. Il appelle à un renouveau méthodologique et ontologique pour une approche interdisciplinaire du phénomène urbain. La flânerie permet ce type d'approche qui combine des éléments culturels, philosophiques, sensoriels, historiques, etc. mais de façon elliptique et non exhaustive (Tomanić Trivundža, 2019). La figure du flâneur correspond à un profil de personnage solitaire errant dans le Paris du 19^e siècle. Elaborée par Charles Baudelaire comme un observateur privilégié de la vie urbaine à l'époque moderne, cette figure est reprise par Benjamin comme critique de la société de consommation : un glissement de la contemplation à la réification (Jenks, 2009 ; Latham, 2009 ; Tomanić Trivundža, 2019). Pour Ilija Tomanić Trivundža, la flânerie comme pratique qui interroge l'urbain de manière distincte, apporte un outil herméneutique qui va au-delà du portrait du flâneur (2019). En effet, la déambulation, l'exploration urbaine du flâneur, se caractérise par une production de savoirs spécifiques résultant d'une observation incarnée. Si « [l]es villes sont historiquement bâties à l'échelle des pas humains » (Kanellopoulou, 2015, p.16), toute représentation distanciée et totalisante laisse échapper la patine d'une ville habitée, vécue à échelle humaine (De Certeau, 1990). La flânerie rend compte de la dimension subjective et irrationnelle de l'expérience d'un citoyen.e ordinaire confronté.e aux dimensions sémiotiques et sensorielles de la ville, et la façon dont il s'en imprègne pour leur donner du sens (Jenks, 2009 ; Tomanić Trivundža, 2019 ; Mattern, 2015). Elle pousse l'observation au-delà de la simple dimension visuelle d'un.e spectateur.trice,

au-delà des apparences d'une société du spectacle¹⁶ (Mattern, 2015 ; Stevens, 2009 ; Debord, 1992). Dans son projet *Paris, Capitale du XIXe siècle - Le livre des passages*, Benjamin relie la flânerie à une pratique de mémoire (2021). C'est l'activation de la mémoire collective inscrite dans l'espace urbain (traces) par les souvenirs individuels qui pousse le regard du flâneur au-delà de la surface visible pour capter l'épaisseur de la ville : une lecture sémantique « connect[ing] to the level of the city as a medium » (Chikamori, 2009, p.153). D'autre part, en s'inscrivant en marge du rythme imposé par la ville contemporaine – les déplacements pragmatiques dictés par un système néolibéral – la flânerie repose sur cette sensibilité unique pour mettre en question l'environnement urbain, rendant étranges et, par la même, précieux des sujets quotidiens (Jenks, 1995). Cette pratique, « [b]y allowing the act of strolling to impose its own logic » (Tomanić Trivundža, 2019, p.5294), permet une connaissance informelle par la prise de recul et un regard « mobile, fragmented, momentary, and open to chance » (Tomanić Trivundža, 2019, p. 5294). Le potentiel critique de la flânerie en fait un outil d'observation et d'analyse privilégié au sein des milieux intellectuels (Jenks, 1995).

Ce travail repose sur une logique de flânerie à deux égards : par des déambulations dans Athènes mais aussi par des pratiques « déambulatoires » dans des sources visuelles et écrites. Les flâneries concrètes se sont déroulées pendant deux semaines au mois d'août 2021. Cette période n'est pas représentative du rythme habituel de la ville que je fréquente régulièrement. Outre les mesures de restrictions sanitaires en vigueur en raison de la pandémie mondiale de Covid-19, ce séjour a été marqué par des incendies records en Grèce et en particulier dans la périphérie d'Athènes. Les odeurs de fumées et le ciel embrasé instaurent partout un sentiment incarné d'insécurité et d'inquiétude face au réchauffement climatique qui influence la recherche. On peut identifier quatre types de flâneries : des pas perdus ou errances, des pas empruntés dans les traces d'une personne ou d'un chien errant, des itinéraires choisis et des explorations mémorielles – des retours sur des lieux souvent disparus décrits par des parents. Ces flâneries se traduisent par la prise de photographies et de notes et la collecte d'objets trouvés (débris, branches...) et du journal quotidien de gauche *Le journal des rédacteurs* (EFSYN)¹⁷. En raison des mesures sanitaires, le projet d'aller flâner dans la bibliothèque nationale n'a pas pu aboutir. Cependant, j'ai pu

¹⁶ Debord reprenant le texte fondateur de Marx dénonce une société du spectacle dans laquelle les pratiques sociales sont aliénées dans leur propre représentation.

¹⁷ Η Εφημερίδα των Συντακτών

m'hasarder dans les rayons de la bibliothèque de mon grand-oncle, concentrée sur la politique, l'architecture et les arts, et dans des archives familiales sous forme d'albums photo. La collecte de documents visuels et écrits s'est également réalisée par recommandation de l'entourage. Finalement, ces flâneries documentaires se prolongent en ligne dans des articles de sources populaires et scientifiques. Cette approche de hasard permet de rendre compte de la façon dont les connaissances sur une ville relèvent d'une construction subjective de la part de l'explorateur, de la même manière que la recherche est une construction de l'esprit du chercheur (Taussig, 2011). Outre reposer sur le hasard, la flânerie est une pratique résolument subjective. Il s'agit de suivre « ce qui me point » (Barthes, 1980, p.71) de manière métonymique et itérative pour « [transcend] the chaos of appearances » (Tomanić Trivundža, 2019, p.5294) et de construire un récit cohérent tout en restant ouvert à l'imprévu et au sensible. Comme le bricolage, une heuristique qui s'émancipe des préconçus disciplinaires, la flânerie offre une manière tactique d'explorer l'imaginaire urbain (Féto, 2015).

Cette manière de penser empiriquement, concrètement, des questions philosophiques ou abstraites fait échos à la théorie de la dérive de l'internationale situationniste qui, dans les années 1950 à 1960, prônait la déambulation pour la formation d'une connaissance psychogéographique de la ville (Revue des Ressources, 2017 ; Latham, 2009 ; Pinder, 2009 ; Stevens, 2009). Il existe, dans les milieux intellectuels comme artistiques, une préoccupation récurrente sur la façon de rendre compte de manière stable d'un phénomène aussi fluide et éphémère que l'urbain. La vision d'une ville comme un « aesthetic text (or its raw material) that needs to be conveyed » (Tomanić Trivundža, 2019, p. 5295) inspire à de nombreux mouvements la remise en cause de biais de représentation classiques comme la cartographie (Jenks, 1995 ; Latham, 2009 ; Mattern, 2015 ; Pinder, 2009 ; Stevens, 2009). Dans ce travail, cela se traduit par le recours au *zine*, un medium informel qui reproduit les réseaux de la ville et au collage qui reflète la variété d'information de l'espace urbain en restant ouvert d'interprétation. Dans une optique tactique qui vise non seulement à traduire des observations sur la ville mais aussi à mobiliser politiquement, le *zine* est un medium approprié pour « guide the reader through the spaces of the contemporary city » (Latham, 2009, p.192).

3.3 *Le collage*

embellir la convalescence de nos pensées botaniques
sous les crépuscules tordus
ordure verdie vibrante
blanc

Tristan Tzara, *Froid Jaune*

Les matériaux accumulés lors des flâneries sont traités par une logique de collage. Comme la flânerie, le collage permet une approche fragmentée et métonymique dans le cadre d'une pratique située et quotidienne, ancrée dans un contexte plus large. Cette méthodologie créative empreinte de bricolage et d'interdisciplinarité repose sur la collection et le découpage d'éléments de mondes et de natures différents et leur *collage* dans un seul travail (Vaughan, 2005). Dans cette recherche, le collage est choisi pour ses dimensions éthiques et tactiques. Il sert d'outil analytique à l'écrit comme dans la création. Dans l'optique d'une mobilisation du.de la lecteur.trice, le collage s'inscrit dans la continuité de la forme du *zine* en favorisant l'émulation. Si des collages concrets ponctuent le *zine*, ce dernier constitue également un collage en soi dans la mesure où il réunit en un seul support une série d'éléments expérimentaux disjoints.

Le collage est une technique artistique issue d'activités domestiques popularisées par les artistes avant-gardes au début du 20^e siècle. Le terme de *femmage*, conceptualisé par Miriam Schapiro et Melissa Meyer dans leur article « Waste Not Want Not: An Enquiry into What Women Saved and Assembled —FEMMAGE » (1977), met l'accent sur l'idée d'une pratique intime (adressée aux proches) de collection et de revalorisation de débris, ancrée dans le quotidien des femmes. Fonctionnels et esthétiques, ces assemblages sont à la fois représentatifs de l'imagerie de l'ordinaire de ces femmes et d'une attention portée aux rebuts, de la valeur accordée aux petits riens et la connaissance tactique de leur potentiel de création (Meyer, Schapiro, 1977). Cette pratique s'inscrit dans ce que Steven J. Jackson appelle, dans son article *Rethinking Repair* (2014), le « Broken world » (p.221) qui représente le pivot entre le monde disloqué de la production et l'innovation et un monde invisibilisé de la réinvention et de la rénovation. La réparation et la

revalorisation sont reliées à la notion de *care* qui s'applique autant aux artefacts qu'à l'être humain (Jackson, 2014 ; Mattern, 2018). Le *care*, le soin pour ce qui est négligé, est en soi une tactique de résistance silencieuse qui ramène un engagement éthique et affectif au centre des relations humaines (Jackson, 2014 ; Mattern, 2018 ; Singh, 2020). De plus, les *femmagés* constituent une documentation, une sorte d'archive de soi à la manière d'un journal intime. Cette démarche de collecte de fragments (passés de fait, par leur état de débris) fait échos à celle de Benjamin dans le projet des arcades où, à l'image de sa figure de l'ange de l'histoire, il tente de préserver les rebuts du Paris du 19^e siècle des décombres de la modernité (Benjamin, 2021).

Comme outil analytique, le collage s'inscrit dans une perspective critique par l'introduction de discontinuités, d'écarts, d'un espace tiers. Le collage permet la juxtaposition de fragments disjoints, ici, d'un discours conventionnel et parfois fantasmé avec la réalité matérielle quotidienne d'Athènes, une réalité à reconstruire. Cette juxtaposition permet de créer une conversation entre les différents imaginaires et l'expérience concrète de la ville, d'établir de nouvelles connexions comme de déconstruire la perception première des éléments. Ces derniers, sortis de leur univers originel, sont rendus étranges et contribuent à *défamiliariser* l'environnement athénien pour apprendre à le regarder et à le valoriser différemment. Ces formes hybrides confrontent des enjeux d'ordres macroscopique et individuel (Leavy, 2015). Le marbre occupe une place importante dans l'histoire de l'art qui contraste avec son utilisation comme simple bordure de trottoir peinte en jaune ou encore la destruction des rampes de marbre du métro *Panepistímio* pour servir de projectiles lors des émeutes. Le béton, rêvé hors du temps par les brutalistes, se heurte pourtant à la marque du temps laissée par les graffitis successifs ou les réparations qu'il rend possibles. La mise en tension des trois matières révèle des analogies et des contradictions dans leurs histoires respectives comme dans les imaginaires de la ville. Chaque composant implique une lecture multiple au regard de ceux qui l'entourent et bénéficie d'une plus grande ouverture d'interprétation. Etablir des liens comme des fractures produit des paradoxes heuristiques sans tomber dans un système de comparaisons manichéennes (Vaughan, 2005).

En laissant apparent le processus de recherche, le collage favorise l'émulation souhaitée dans le mémoire, car le.la lecteur.trice a l'opportunité de retracer par ellui-même des connexions et des logiques qui amènent le.la chercheur.se à ses conclusions. Plus qu'un résultat fini et uniforme les matérialités du collage manifestent la diversité des éléments assemblés ainsi que

l'émergence de leur combinaison en une image unique (Vaughan, 2005). Outre la possibilité de déconstruire le travail de recherche, l'accessibilité technique du collage représente une occasion de le mettre en pratique soi-même et ainsi de déployer une réflexion personnelle et autonome sur les enjeux étudiés (Leavy, 2015).

D'un point de vue formel, le collage se traduit à l'écrit et dans la création. L'écrit est ponctué d'« extraits » des déambulations concrètes dans la ville comme des flâneries métaphoriques dans des sources visuelles et écrites, qu'il s'agisse de photographies, d'anecdotes, d'images ou de documents. Le *zine* confronte des expérimentations plastiques autour des gestes tactiques et matériaux avec des textes personnels. Chacune de ces créations est à envisager de manière individuelle et en regard des autres. Si certaines relèvent de la technique du collage à proprement parler, d'autres englobent des bricolages variés, allant de la fabrication de papier artisanal au photogramme en passant par le récit. L'ensemble de ces expérimentations comprend toute sorte de matériels trouvés lors des flâneries. Si on y retrouve des photographies personnelles, et des extraits de sources visuelles et écrites variées, les créations comportent également un certain nombre d'objets accumulés lors des flâneries comme des débris de marbre, des fruits et des branches ramassés dans la rue, des empreintes par frottage réalisées dans la ville, des journaux quotidiens, des cartes postales et photographies anciennes chinées aux puces de *Monastiráki* ou empruntées dans le cercle familial, etc.

4. Le marbre, le béton et le bigaradier

Les histoires et usages du marbre, du béton et du bigaradier nous informent sur leurs rôles respectifs dans la construction identitaire de la ville, la façon dont elle se définit par rapport à ce qu'elle englobe ou exclut. Les trois matières étudiées s'informent et se contredisent les unes les autres. Leur concentration en un lieu fait jouer les tensions entre les imaginaires auxquels elles se rapportent, des espaces liminaux qui font ressortir la complexité de la négociation entre le Même et l'Autre. Ainsi, les lectures sur trois matières permettent d'engager une discussion sur les notions de mondialisation, de nationalisme et d'impérialisme. Ces notions reposent notamment sur la construction de l'Occident par opposition à un Orient inventé (Said, 2015). Si les marbres antiques sont au cœur de cette construction de l'Occident, l'étude du béton révèle quant à elle un lien ambivalent à cet héritage. Le bigaradier exemplifie les valeurs prêtées à l'Orient, notamment par les orientalistes. Une série d'oppositions fondamentales se dégage de la définition de l'Orient et l'Occident et des valeurs qui leur sont associées. L'opposition de la nature à la culture supporte la définition du « sauvage » dont la civilisation occidentale prétend s'écarter. Sous-jacentes à cet antagonisme, se détachent les notions d'ordre et de chaos. La réflexion sur les implications des matières dans la ville d'Athènes au crible de ces notions essentialistes en montre la perméabilité.

4.1 Mondialisation, nationalisme et impérialisme

Le béton peut être considéré comme une des matérialisations de la mondialisation et la modernité (Forty, 2012, Jappe, 2020). Cette marque de l'uniformisation mondiale entre en concurrence avec le marbre, symbole, si ce n'est incarnation, de l'identité nationale grecque depuis le début de la guerre d'indépendance en 1821 (Hamilakis, 2007). Mais ce nationalisme est teinté d'impérialisme. La Grèce peine à revendiquer son lien privilégié avec un héritage antique construit et approprié par l'Occident depuis des siècles (Hamilakis, 2007 ; Jockey, 2013). La recherche d'identité et d'intégration à l'Europe occidentale de la Grèce moderne se fait par l'affirmation d'une opposition à l'Autre incarné par l'empire ottoman et symbolisé ici par le bigaradier (Jockey, 2013 ; Said, 2015). Si ce dernier est un emblème de l'exotisme en Europe septentrionale, il relève en Grèce d'un arbre ordinaire.

4.1.1 Béton, mondialisation

Juste avant d'arriver au croisement des avenues Vassileos Alexandrou et Michalakopoulou, je profite d'une dernière respiration sous les orangers avant d'affronter l'enfer de béton que constitue le désert entre la flamboyante neuve pinacothèque et l'emblème du luxe des années 1960, l'hôtel Hilton, pour arriver à la station Evaggelismos. Sans aucun point d'ombre, encerclée par un dédale de routes à quatre voies, suffoquée par les 38°C et les pots d'échappement, j'attends au passage piéton le feu interminable en regardant le flot constant de voitures. Le trottoir dégage une chaleur assommante, je me plais à imaginer un monde sans béton.

Résultat d'une évolution des techniques de mortiers initiée au début de la révolution industrielle et le développement de la chimie industrielle des 18^e et 19^e siècles, le ciment commence sa diffusion à grande échelle dès la deuxième moitié du 18^e siècle. L'invention à la fin du 19^e siècle du béton armé qui offre de nouvelles possibilités de construction (les gratte-ciels par exemple), assoit le quasi-monopole du béton jusqu'à aujourd'hui. Après les premières constructions monolithiques à la fin du 19^e siècle, le béton prend son essor lors de l'entre-deux-guerres, l'avènement du « cement age » (Jappe, 2020). Dès la fin de la guerre, on assiste à une bétonisation croissante partout dans le monde jusqu'aux années 1950, où l'utilisation du béton occupe une place centrale (Forty, 2012 ; Jappe, 2020).

« Entre 1950 et 2019 la production mondiale de béton est passée de moins de 200 millions de tonnes par an à 4,4 milliards » (Jappe, 2020, p.85) – soit 2,5 tonnes de béton coulée par habitant.e de la planète chaque année – avec des conséquences néfastes majeures sur la santé humaine et l'environnement à l'échelle mondiale (Forty, 2012 ; Jappe, 2020 ; Soderstrom, 2020). Bien que moins polluant que d'autres matériaux, le béton a un impact global plus important en tant que matériau le plus employé sur Terre après l'eau. Aujourd'hui environ 4% à 8% des émissions de CO₂ sont produites par la fabrication de ciment, seuls le pétrole, le gaz et le charbon font pire (Jappe, 2020). La prise de conscience de l'impact global du réchauffement climatique affecte drastiquement le regard sur le béton et en fait un enjeu mondialisé. En plus des énergies fossiles utilisées pour sa production et par les machines utilisées pour le transporter et l'usiner, le béton pollue indirectement par le mode de vie qu'il supporte, comme les routes ou les infrastructures de l'internet (Jappe, 2020 ; Soderstrom, 2020).

Adrian Forty décrit le béton comme « one of the agents through which our experience of modernity is mediated » (2012, *Mud and Modernity*). L'essor de la construction en béton après-

guerre constitue une rupture radicale dans les modes de vie comme l'organisation du travail. En l'espace de vingt ans, la construction en béton entraîne la déspecialisation des ouvriers au profit des architectes et ingénieur.e.s, la fin progressive des particularismes locaux et la mise au point de l'habitation de masse (Jappe, 2020 ; Forty, 2012). Aujourd'hui, la quasi-totalité de nos infrastructures repose sur l'utilisation du béton. Il est omniprésent dans nos réseaux de transport et de communication, l'acheminement de l'eau, la production et la distribution de l'électricité et évidemment le bâti (Soderstrom, 2020). Le béton est intrinsèquement lié à la mondialisation, en servant d'infrastructure à l'homogénéisation des modes de vie dans un univers urbanisé et connecté en réseaux de villes mondiales dans le contexte d'un marché global (Castells, 2016 ; Harvey, 2013).

Dès son invention et sa diffusion, le béton suscite de nombreuses théorisations et idéologies par différents mouvements architecturaux mais aussi politiques et artistiques qui font du béton un idéal de la modernité (Forty, 2012 ; Jappe, 2020 ; Morgan Charles, 2015). Les avant-gardes théorisent entre 1910 et 1940 le triomphe absolu du béton. Le futurisme italien, porteur d'un projet de renouvellement global, prône un remplacement du vieux monde par l'artificiel en rejetant les matériaux traditionnels pour plus « d'élasticité et de légèreté » (Jappe, 2020, p.40). Le béton est présenté comme l'« arme idéale » (Jappe, 2020, p.41) de la modernisation. Rapidement, l'idée d'une uniformisation mondiale et l'élimination de la diversité architecturale prend sa place dans ces discours. Ils préfigurent l'émergence du style international ou « moderne » pendant l'entre-deux-guerres ; un mouvement qui dominera l'architecture de la seconde guerre mondiale aux années 1970 (Forty, 2012 ; Jappe, 2020). Apparue dans les années 1920, ce mouvement défend une architecture qui a vocation à être identique dans le monde entier sans considération de climat et de durabilité du béton (Jappe, 2020). Pour Anselm Jappe, dans leur recherche d'émancipation, ces avant-gardes « ont finalement contribué à la modernisation du capitalisme » (2020, p.44).

Dans son essai *Béton, arme de construction massive*, il décrit le béton comme une matérialisation du capitalisme par excellence (Jappe, 2020). Si le capitalisme constitue une abstraction basée sur la valeur et le travail abstrait, le caractère amorphe et sans valeur intrinsèque du béton alors même qu'il est au cœur de transactions colossales en fait une concrétisation de cette abstraction : « le concret de l'abstrait » (Jappe, 2020, p.175). Ces logiques du marché global entraînent la crise des *subprimes* en 2007 qui se traduira par une crise financière mondiale en 2008

(Harvey, 2013). Elle se traduit en Grèce par une crise économique, sociale et morale sans précédent qui marque l'espace public (Cappucini, 2018). Le béton est associé à l'imaginaire de la crise par les mesures de privatisation et de contrôle mises en place (Cappucini, 2018).

L'histoire de l'urbanisation d'Athènes est basée sur une rivalité entre une planification tournée vers l'Europe et les intérêts des promoteurs, sur un fond de « laisser faire » de l'état (Vittorio et al., 2012 ; Woditsh, 2018). Le mécanisme d'*antiparochi* – littéralement la « contrepartie », l'échange dans la sphère privée d'un terrain constructible contre une surface habitable dans l'immeuble à venir – explique le développement anarchique de la ville à partir des années 1930. Face à l'urgence de la crise du logement après les accords de Lausanne¹⁸, l'Etat se retire pour laisser le privé se charger de l'urbanisation (Woditsch, 2018). Le moindre espace de chaque terrain est construit pour en optimiser la rentabilité, ne laissant aucune place à des espaces verts ou des espaces sociaux, ce qui lui vaut le surnom de *tsimentopoli*, ville-ciment. Le béton y joue en effet un rôle prédominant : dans le cadre de cette modernisation de rattrapage et d'urbanisation intense, la *polykatoikia* – un modèle d'immeuble typique en béton préfabriqué, basé sur la maison Dom-ino – est adoptée pour son bas-coût, sa rentabilisation de l'espace et sa rapidité de construction. La maison Dom-ino est conçue par l'un des principaux représentants du mouvement moderne, Charles-Édouard Jeanneret-Gris dit le Corbusier. Fondée sur la standardisation et l'industrialisation, elle préfigure les grands principes de l'architecture moderne et la vocation à se répandre dans le monde (Jappe, 2020 ; Vittorio et al., 2012 ; Woditsch, 2018).

Le béton est associé à la mondialisation car il est un des vecteurs de l'uniformisation architecturale et culturelle. Présenté comme résolument moderne, on lui attribue très tôt dans son histoire une vocation universelle. Aujourd'hui son implication dans le réchauffement climatique et les logiques spéculatives du marché global en font un enjeu planétaire. Athènes est particulièrement marquée par les effets de standardisation du béton en raison de la mainmise des promoteurs immobiliers sur l'urbanisation de la ville au cours du 20^e siècle. Pourtant, dès 1833, des plans sont réalisés pour permettre à la future capitale d'accueillir 40000 habitant.e.s alors

¹⁸ Le traité de Lausanne, 1923, prévoit un échange de population entre la Turquie et la Grèce suite à la guerre gréco-turque et la débâcle de Smyrne, communément appelée la Grande Catastrophe en Grèce. Cet échange se traduit par l'arrivée de près d'un million de réfugié.e.s grec.que.s chrétien.ne.s dans le pays qui compte alors quelques 4 millions d'habitant.e.s, dont environ 350 000 à Athènes.

qu'elle n'en comptait que 8000, un choix fait en dehors de toutes logiques comptables (Hamilakis, 2007 ; Woditsch, 2018).

4.1.2 Marbre, nationalisme et impérialisme

Lorsque Athènes devient capitale du jeune Etat-nation grec en 1834, ce n'est qu'un village choisi pour sa portée symbolique. Les détracteur.trice.s du projet dénoncent son manque d'attractivité économique et son inadéquation à centraliser la nation. Si elle est choisie à l'époque comme capitale c'est pour le rayonnement culturel de ses sites archéologiques, notamment la présence de l'Acropole (Hamilakis, 2007). Les premiers plans sont conçus autour des sites et leur mise en valeur « et surtout l'Acropole, aux pieds de laquelle la ville s'étendait comme des bras ouverts » (Kallivretakis, 2015) (Hamilakis, 2007 ; Woditsch, 2018). La première pierre des travaux de reconstruction de l'Acropole est posée dès 1834. Elle est posée par Otton de Bavière sous la volonté politique du jeune roi de Grèce d'affirmer une continuité avec la Grèce antique (Hamilakis, 2007).

L'« héritage » antique et particulièrement classique est au cœur de la négociation de l'identité nationale grecque dès la guerre d'Indépendance, le marbre en est la matérialisation. En Grèce, la métonymie des « marbres » désigne automatiquement l'héritage grec ancien, principalement classique. Ce sont des « material signifiers of continuity between classical Greece and the new nation » (Hamilakis, 2007, p.78). Si les récits historiques et la langue constituent la continuité entre la Grèce classique et la Grèce moderne, les sites et leurs marbres consistent en des repères géographiques qui définissent territorialement la réalité « objective » de la nation, sa longévité et une aura d'authenticité (Hamilakis, 2007). Les fouilles archéologiques ont un rôle d'objectivation du passé : les découvertes ne sont là que pour confirmer ce récit préétabli. L'accent est mis sur les inscriptions en grec ancien, preuve de la continuité de la langue : « not simply material monuments, but the sacred texts of the new religion literally cast in stone » (Hamilakis, 2007, p.101).



Figure 1 – Photographie personnelle. Rue Zagréos.

Zagréos est un personnage mythologique associé à Dionysos.

Ce patrimoine antique est mobilisé politiquement à travers l’histoire de la Grèce moderne, réarmé au gré des idéologies et des régimes. Pendant la guerre d’indépendance, la lutte contre l’empire ottoman est placée dans la continuité de celle contre les Perses – « l’Autre originel » – dans l’Antiquité, définissant la Grèce comme une figure de l’Occident opposée à l’Orient. Une dictature fasciste comme celle de Métaxas dans les années 1930 fera appel aux racines guerrières spartiates, tandis que les idéaux de démocratie de la cité athénienne classique ponctuent les discours de toutes les démocraties occidentales (Hamilakis, 2007). Ces constructions nationalistes forment un système culturel « that defines people’s being in the world, organize their bodily social existence, their imagination, and even their social dreams » (Hamilakis, 2007, p.15). Le nom des rues, la programmation importante de pièces de théâtre antiques et la proximité physique avec les sites constituent ce que Yannis Hamilakis appelle un nationalisme « banal », incarné, « that produce and reproduce sensory national memories » (2007, p. 18).



Figure 2 – Inmates at Makronisos, building a small replica of the Parthenon. (Source: Photographic Exhibition of Makronisos 1949) - (Hamilakis, 2002).

Dans la prison insulaire de Makronissos, un camp de rééducation des communistes pendant les années noires de la guerre civile, les prisonniers étaient condamnés à des travaux forcés. Ils étaient, entre autres, contraints à construire des répliques de monuments antiques dans l'idée de leur prouver que leur héritage antique était incompatible avec le communisme et toute idée radicale. Pendant la guerre civile le communisme incarne l'autre dans la continuité des Perses de l'Antiquité. Surnommés ironiquement le Nouveau Parthénon par les détenus, ces camps restent encore aujourd'hui une honte pour les Grecs. Paradoxalement, les détournements tactiques et la réappropriation du patrimoine antique par les détenus témoignent de l'acceptation de l'autorité morale de l'Antiquité (Hamilakis, 2002 ; Hamilakis, 2007).

Si le monde classique est omniprésent à Athènes à travers les sites comme les productions culturelles diverses (tourisme, logos, etc.), l'Occident n'est pas en reste. La référence à la Grèce classique occupe son architecture, sa littérature, ses institutions. La Grèce Antique bénéficie d'un tel rayonnement que l'on est souvent obligé de préciser « moderne » lorsqu'on parle de la Grèce actuelle. Cela souligne le paradoxe entre le mythe et la réalité de la Grèce, le pays et le *topos* de l'imaginaire occidental (Hamilakis, 2007). Cela s'accompagne d'un certain dédain pour les

Grec.que.s jugé.e.s indignes de cet héritage qui s'accroît dans des périodes comme la récente crise grecque (Hamilakis, 2007 ; Jockey, 2013).

« Greece hasn't been formally colonized as such, but the process of its production as a modern nation-state amounts to that of colonization » (Hamilakis, 2007, p. 20) qu'on pourrait qualifier de « crypto-colonialism » (Hamilakis, 2007, p. 21). Les « ingérences » des grandes puissances occidentales ponctuent l'histoire de la Grèce, de la guerre d'indépendance à nos jours (Hamilakis, 2007 ; Jockey, 2013 ; Tsoucalas, 1970). Paradoxalement, la Grèce est dépossédée du prestige de l'Antiquité grecque qui a servi à obtenir le soutien des puissances européennes à l'indépendance du pays. L'affirmation d'un lien privilégié avec la Grèce antique passe par une purification des paysages et des sites archéologiques de toute trace ottomane. Par exemple, la mosquée et autres constructions postérieures à l'époque classique sur l'Acropole ont été détruites aux dépens des considérations scientifiques et historiques. Cette purification s'applique aussi à la langue. La langue savante – la *Katharévoussa*, littéralement « langue pure » inventée au 19^e siècle – plaquant des formes du grec ancien au grec démotique courant sera la langue officielle jusqu'aux années 1980 (Hamilakis, 2007 ; Jockey, 2013). Cette lutte est également cristallisée dans la réclamation des marbres dits d'Elgin qui reposent au British Museum (Hamilakis, 2007).

4.1.3 Bigaradier et exotisme

En grec moderne, le terme Νεράτζι ou νεράντζι, *neratzi*, apparu au Moyen-Age pour désigner le bigaradier trouve ses racines étymologiques dans les langues arabes (*nāranj*) et perses (*nārang*), du sanscrit (*nāraṅga*) via le vénitien (*naranza*) (Νεράντζιον, s. d.). Autant d'influences « étrangères » que la langue savante cherche à effacer (Jockey, 2013). La diphtongue -tz est un marqueur fort des mots d'origines turco-ottomanes, reconnaissable pour la plupart des Grec.que.s éduqué.e.s.

Il existe plusieurs théories sur les origines des agrumes. La difficulté de la taxonomie de ses variétés et le manque de sources entraînent souvent des imprécisions dans les historiographies des citrus (Ramón-Laca, 2003). De manière globale, les biologistes situent l'origine de la famille des citrus et le développement d'un grand nombre de ses variétés dans une vaste région de l'Asie du Sud Est allant de l'Himalaya à l'Indonésie, il y a plusieurs millions d'années. La culture chinoise fait état de plusieurs attestations littéraires de l'oranger dès l'Antiquité, avec une première mention entre le 8^e et le 9^e siècle avant notre ère. Le peuple chinois se distingue rapidement dans

l'expertise de la culture de l'oranger, une science de l'horticulture locale s'y développe, favorisée par une isolation culturelle et les conditions naturelles. Cet art de l'horticulture s'accompagne de règles d'étiquettes de la cour concernant la façon d'éplucher les oranges dès le 6^e siècle (Hyman, 2013). Dès lors, l'orange est un produit de luxe. C'est le premier peuple à cultiver l'oranger à grande échelle, avant une très large diffusion dans le monde à travers l'Inde du sud, la péninsule arabique (le Nile) et l'Asie Mineure par les routes commerciales terrestres et maritimes de l'époque. Il en commercialisent les fruits au moins un demi-siècle avant le premier contact des Européen.ne.s avec les fruits dont ielles deviendraient si friands (Hyman, 2013, Ramón-Laca, 2003).

On doit aux Arabes l'introduction des orangers dans le bassin méditerranéen puis en Europe des siècles plus tard. Le peuple arabe importe également un art empreint des techniques perses de la culture, de la plantation et de l'irrigation dont on trouve les traces à Séville, au nord de l'Afrique et sur la péninsule arabique (Hyman, 2013, Ramón-Laca, 2003). C'est au cours des croisades, aux 12^e et 13^e siècles, que les Européen.ne.s développent leur goût pour les fruits exotiques, notamment l'oranger amer. Le bigaradier dont le fruit est (déjà) associé au soleil se diffuse rapidement en Europe. Il est commun dans les cours italiennes dès le 13^e siècle (Hyman, 2013). La Renaissance attire les artistes de toute l'Europe en Italie, notamment pour ses sculptures antiques. Ils y découvrent également les orangers qu'ils ramèneront en même temps que les modèles antiques (Hyman, 2013 ; Jockey, 2013). Malgré sa rusticité, l'oranger suscite un important engouement dans les cours européennes septentrionales. Les élites rivalisent de dépenses pour en posséder : aux coûts d'importation, s'ajoutent le temps, les savoir-faire et les espaces nécessaires à sa culture dans des climats inadaptés (Allain, 2010 ; Hyman, 2013). En littérature, « orange leaves became a recognized symbol of poetic excellence » (Caruso, 2015, p.25), la reprise de mythes antiques incorpore rapidement ce fruit exotique pourtant inconnu des Grecs anciens (Caruso, 2015). Cet engouement pour l'oranger subsistera jusqu'au 19^e siècle (Hind, 1988). Pour Jockey, ce goût pour les produits exotiques n'est pas anodin (2013). Posséder le matériau de l'« Autre », qui plus est le domestiquer, revient à exprimer sa suprématie (Jockey, 2013). L'orange est désormais un produit commercial mondial, le deuxième fruit le plus cultivé sur le globe (Hyman, 2013).



Figure 3 – Photographie personnelle. Au pied d'un oranger

Déterminer l'histoire du bigaradier en Grèce pose plusieurs problèmes. D'une part, l'unité territoriale de la Grèce est une réalité récente. L'échelle nationale n'est pas pertinente à l'étude des Balkans sous l'empire ottoman. La présence ottomane sur l'actuel territoire grec varie de 552ans à 90 ans selon la région, et certaines îles n'ont jamais fait partie de l'empire (Lory, 2015). Il en va de même pour la période de l'empire byzantin. Au moment symbolique de la chute de Constantinople en 1453, nombre de territoires de l'empire sont déjà annexés par l'Empire Ottoman. Si on peut affirmer que l'oranger était une réalité commune sous l'empire ottoman, en retracer une trajectoire spécifique jusqu'à Athènes est impossible. D'autre part, la plupart des historiographies des agrumes sont motivées par leur prestige – que ce soit dans l'architecture islamique, dans l'engouement européen pour ce fruit exotique ou son implantation en Amérique qui donnera lieu à un marché global. Elles abordent toutes la diffusion de l'oranger en Europe de l'ouest par le biais des Arabes, en omettant généralement les régions de l'est du continent (Allain,

2010 ; Hyman, 2013 ; Inglese et al., 2019 ; Ramón-Laca, 2003). Des écrits attestent la présence des agrumes dans l'empire byzantin et la maîtrise des premières techniques de greffe au 10^e siècle (Hyman, 20133). Dans la perspective d'une étude d'Athènes, on déduit de l'absence de documentation sur l'introduction des agrumes une certaine familiarité avec les orangers. S'ils bordent notamment les palais et autres monuments prestigieux construits pour la nouvelle capitale, les bigaradiers étaient déjà communs à Athènes au 19^e siècle (Kanellopoulou, 2015). Cependant l'urbanisation et l'industrialisation de la ville en particulier après la seconde guerre mondiale se traduisent par le remplacement de nombreuses maisons avec jardin par des immeubles en béton. La fin de la dictature des Colonels en 1974 marque un tournant dans l'urbanisation. Après des décennies de développement autour de la voiture, la réflexion se tourne vers la qualité de vie et l'amélioration de l'image de la ville. Dans ce contexte, de nombreuses rues du centre sont plantées d'orangers pour renverser l'image d'une ville de béton (Kanellopoulou, 2015).

4.2 Le mythe de la Grèce blanche et la construction de l'Autre



Figure 4 – Photographie personnelle. Thisseio, Les rames de métro recouvertes de graffitis traversent les fouilles en contrebas de l'Acropole et L'Agora.

Le triptyque mondialisation – nationalisme – impérialisme repose sur une opposition fondamentale qui naît et s'alimente depuis l'Antiquité : la construction du « Mythe de la Grèce Blanche » en

opposition à un Orient bigarré (Jockey, 2013 ; Said, 2015). Les marbres de la Grèce antique, et plus largement l'ensemble de leur production sculpturale, étaient colorés. Malgré la preuve scientifique de l'existence de cette polychromie, l'image de la Grèce qui subsiste encore et toujours, soutenue par les productions culturelles et notamment touristiques, est celle d'une Grèce blanche... sur fond bleu. L'éternelle blancheur du Parthénon s'inscrit dans l'éternel été grec, le soleil qui en fait ressortir l'éclat et le bleu profond du ciel qui renforce le contraste. Toute la Grèce se décline sur cette gamme blanche et bleue via les images des cyclades et leurs petites maisons blanches en bord de mer (Jockey, 2013). Ces paysages canoniques sont en décalage avec le « grec [*sic*] moderne obstacle bruyant et hauts en couleurs » (Jockey, 2013, p.7). Depuis la guerre d'indépendance, les Grec.que.s sont jugé.es « indignes de grandes figures classiques telles que Thémistocle et Périclès » (Jockey, 2013, p.201). Le béton, bien que souvent décrit comme anhistorique et résolument moderne, prend dans cette perspective monochrome blanche une autre tournure (Forty, 2012 ; Jappe, 2020). Sa suspension dans le présent relève tout autant de l'allochronisme marmoréen. Si l'architecture en béton fait souvent échos à cette « suprématie » de la blancheur, le bigarré va à rebours par ses couleurs et la réintroduction d'une saisonnalité du paysage. La construction de l'Occident autour des marbres antiques se fait symétriquement à la définition d'un Orient porteur de valeurs morales et esthétiques inverses (Said, 2015).

4.2.1 Construction du mythe de la Grèce Blanche, les marbres classiques et l'Occident

4.2.1.1 La Grèce polychrome

En Grèce antique, y compris pendant la période classique, le blanc était au mieux associé à l'inachèvement et au désordre, au pire à un manque de piété, voire à la mort et la maladie. Au contraire, la bigarrure harmonieuse participait de l'ordre religieux et politique, l'organisation du monde voire de la démocratie. La restauration et l'entretien de ces couleurs constituent une piété en acte dont les budgets sont attestés dans la gestion politique de la cité. La *cosmésis*, la mise en ordre et l'embellissement, réaffirme l'ordre de la cité et son statut (Jockey, 2013). Elles servent aussi la différenciation entre les sexes et les occupations : « les couleurs participent de la définition même de l'altérité dans le monde grec – altérité divine, féminine ou servile » (Jockey, 2013, p.32 ; Grand-Clément, 2016). Le marbre n'était jamais laissé apparent, des études montrent que même les parties blanches étaient recouvertes d'enduit (Grand-Clément, 2016). Adeline Grand-Clément

en conclut que le choix du support du marbre était lié à sa solidité et sa durabilité ainsi qu'à sa capacité à absorber la couleur (2016).

A partir du 5^e siècle av. J.-C., les combinaisons chromatiques participent à la définition progressive « d'une ultime forme de l'Autre : l'étranger, voire le barbare » (Jockey, 2013, p.32). Cette altérité se traduit par une disharmonie chromatique, un bariolage désordonné que les Athénien.ne.s associent aux excès et à l'hubris (notamment l'appropriation de l'or réservé aux dieux). La critique de ce bariolage dans certains textes littéraires sera un temps utilisée comme preuve d'une Grèce classique blanche. Cette caractérisation du barbare sera reprise et accentuée par les Romain.e.s aux 2^e et 1^{er} siècles av. J.-C. et continuera à se renforcer à travers les siècles (Jockey, 2013).

4.2.1.2 Le mythe de la Grèce blanche

Les Romain.e.s poseront, par omission ou idéologie, les premières bases de la Grèce blanche. Si on observe une certaine continuité dans la polychromie, le blanc se charge progressivement sur le plan idéologique. Dans l'Empire, la translucidité du marbre blanc est associée à la moralité et la pureté en réaction à l'opulence des marbres colorés exotiques utilisés comme ornement qui servent d'affirmation de supériorité sur les nations dont ils proviennent. Le blanc devient également la couleur de la paix, il triomphe des « ténèbres barbares ». De nombreuses copies blanches de statues grecques sont produites et deviennent des outils de distinction des élites. C'est par ces copies que les artistes de la Renaissance redécouvriront l'Antiquité et instaureront le blanc comme référence chromatique à une culture grecque classique prestigieuse et universelle (Jockey, 2013). La Renaissance est une période clé dans l'invention de l'Occident en dehors de la religion. Elle installe l'Antiquité comme référence esthétique exclusive et comme modèle de civilisation à imiter en réaction à la « barbarie » du Moyen-Age. La prise de Constantinople par l'empire Ottoman et la découverte de l'Amérique cristallisent l'opposition entre le blanc et la couleur soutenant une bipolarisation du monde (Jockey, 2013).

Le blanc se charge en idéologie au fil des siècles, cela se traduit dans les arts à chaque époque. Avec l'arrivée du christianisme, le blanc, ou plutôt l'incolore, représente la pureté et la sainteté alors que les couleurs vives sont associées au paganisme et à l'idolâtrie. Les couleurs font écran dans le rapport à Dieu : elles sont matières avant d'être symboles. Le blanc se fait alors purification,

métaphore de la christianisation des esprits et des monuments. Le Moyen-Age se partage entre les polychromies romanes ou gothiques et une blancheur austère opposée à la vanité des couleurs. Cette immoralité des couleurs restera associée aux faux-semblants et au faste à l'origine de la convoitise tout au long de l'histoire. Paradoxalement à ses vertus d'humilité, le marbre et ses copies blanches (re)deviennent un outil de distinction sociale à partir de la Renaissance, comme une affirmation des valeurs morales de leur propriétaire. La redécouverte accidentelle de sites archéologiques antiques au 18^e siècle entraîne l'essor de l'exploration archéologique et renforce le goût antique chez les élites. L'Antiquité devient un passeport social pour la bourgeoisie en quête de légitimité au 19^e siècle (Jockey, 2013).

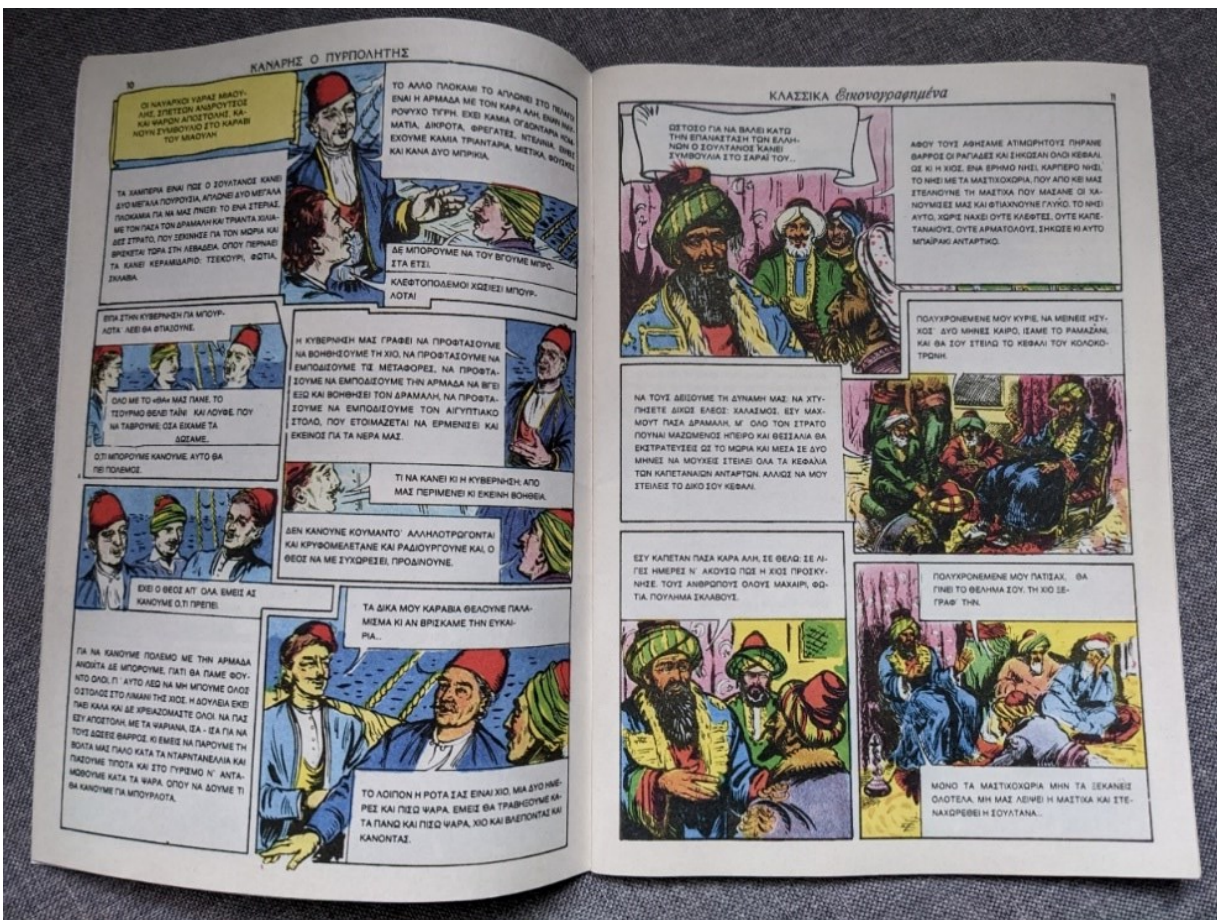


Figure 5 – Photographie personnelle. Kanaris le citoyen du feu

Extrait d'un exemplaire des « Classiques illustrés » publiés pour la première fois dans les années 1940 et réédités pour le bicentenaire de la guerre d'indépendance par un journal national en 2021. Cette série de bandes dessinées adressée aux enfants retrace les histoires des héros nationaux de la guerre d'indépendance. Cette double page illustre visuellement l'intériorisation de cette dualité Occident blanc/Orient coloré. A gauche les Grecs unis préparent leur défense de l'île de Chios, tandis qu'à droite le sultan réclame des têtes.

Au 19^e siècle, la référence à l'Antiquité blanche est omniprésente en art, en politique et dans le mouvement colonial. L'opposition entre le blanc et la couleur est au cœur de la notion de race. On constate alors une confusion entre la Grèce Blanche et l'Occident. La Grèce blanche devient modèle politique en plus d'artistique dans une affirmation toujours plus radicale de l'opposition bichromatique entre Orient et Occident. Par exemple, on prend pour modèle la liberté athénienne qui trouve sa traduction politique concrète dans l'Etat moderne grec à la conquête de son indépendance de l'Orient (Jockey, 2013).

Au 20^e siècle, l'entre-deux-guerres est caractérisé par la montée des fascismes y compris en Grèce. Il se traduit par une radicalisation du mythe de la Grèce blanche dans l'idée d'une remise en ordre du monde qui passe par le rejet des métissages, du cosmopolitisme et de la confusion « orientale ». Le corps, l'architecture et les espaces publics s'alignent sur les valeurs de pureté et de conformité associées à l'Antiquité blanche (Jockey, 2013).

4.2.1.3 Athènes, fabrique d'une capitale éternellement blanche



Figure 6 – Vue aérienne du mont Lycabette, Athènes. (Koronaïos, 2019)

C'est de cette Grèce Blanche dont la nation grecque doit se faire l'héritière bien qu'elle soit considérée par l'Occident comme orientale. Avec le soutien des états européens, en particulier l'Allemagne et le premier roi de Grèce, Othon de bavière, Athènes est forgée à l'image que s'en

font les Occidentaux.ales (Hamilakis, 2007 ; Jockey, 2013). Athènes est alors un village métis où cohabitent harmonieusement différentes ethnies, religions et architectures. La purification des monuments et de la langue mentionnée plus tôt, se fait en parallèle d'un effacement ethnique (Hamilakis, 2007 ; Jockey, 2013). A l'épuration architecturale de la ville et de la colline sacrée, s'ajoute un blanchiment littéral des marbres du Parthénon. Paradoxalement, ce dernier fait partie des premiers monuments dont on retrouve la polychromie (Jockey, 2013).

Ce passage d'un « assemblage confus » à un ordre rationnel classique se fait également par de nouvelles constructions, « on produit du blanc à force de constructions ». (Jockey, 2013, p.153). En vue d'un « remodelage visuel de la capitale éternelle des grecs » (Jockey, 2013, p.153), la famille royale allemande et ses architectes bâtissent la ville dans un style architectural et urbanistique néoclassique qui s'inspire de l'Antiquité. L'invention d'une ville blanche passe logiquement par le marbre blanc qui sert d'ornement dans toute la ville. Les voies principales sont ponctuées d'importants édifices entièrement en marbre comme l'Académie ou la Bouli, le parlement (Jockey, 2013). L'occidentalisation de la Grèce renforce le mythe de la Grèce Blanche (Hamilakis, 2007 ; Jockey, 2013). La formation de cette « ellipse temporelle » entre l'Antiquité classique (blanche) et la ville néoclassique, s'inscrit dans une démarche d'invention de lieux de mémoire blanche. Le blanc devient le symbole de la restauration nationale (Jockey, 2013).

4.2.2 Le béton, un monochrome blanc ?

Entre fascination et rejet radical, le béton fait l'objet d'une large littérature scientifique dans les domaines de l'architecture et de l'histoire culturelle. Les ouvrages canoniques sur le béton commencent la plupart du temps – de manière plus ou moins critique – par rappeler les origines millénaires de cette technique dans son acception la plus large. On retrouve l'utilisation d'un liant composé d'eau, de chaux, de sable et divers agrégats dès les premières constructions humaines. On présente généralement la redécouverte de la technique du béton au 19^e siècle en établissant une continuité avec les bétons romains du 1^{er} siècle av. JC. Ceux-ci marquent les premières utilisations de bétons comme « pierre artificielle » (Jappe, 2020, p.25) et non comme simple liant, avec l'emblématique Panthéon de Rome. Ce discours entre en paradoxe avec les idéaux de modernité qui animent le béton dès sa diffusion. Les adeptes du béton, qu'ils soient avant-gardistes ou promoteurs construisent activement son association à la modernité. Le succès de la commercialisation du béton repose très largement sur cet argument (Forty, 2012, Jappe, 2020).

Les avant-gardes anticipent rapidement le triomphe du béton et théorisent sa modernité au service de nouveaux idéaux en rupture avec le passé. Les futuristes italiens défendent l'idée que « chaque génération doit construire sa ville » (Jappe, 2020, p.40) les choses devraient durer moins longtemps que leurs usagers. Pour les Constructivistes russes, le béton est mis au service d'une nouvelle esthétique moderne et prolétarienne. Le ciment constitue, pour Lénine, une métaphore du socialisme : une unité indissoluble, « a bond between a mass of loose particles » (Forty, 2012, Five Politics). Ils et elles opposent une pureté du béton aux décors et aux ornements jugés superflus pour une architecture démocratique, égalitaire, socialiste. Ils et elles envisagent une ville articulée autour de la machine et la valorisation de la technique. Cependant les constructions en béton se dégradent rapidement. L'« obsolescence programmée » rêvée par les futuristes italiens entraîne la perte de la fonction symbolique du bâti, particulièrement quand elle est comparée à des sites millénaires (Jappe, 2020). Si la plupart des villes européennes se distinguent par leur héritage architectural, la recherche de modernité du béton le rend anhistorique et anonyme. La technique apparue il y a cent ans se place en rupture avec les systèmes de construction précédents et toute connexion à l'histoire.

La plupart des constructions en béton sont de simples constructions vernaculaires qui contrastent avec les grands édifices architecturaux (Forty, 2012). Jugé laid, le béton est souvent camouflé – la plupart du temps avec du marbre – et n'entraîne pas de changements esthétiques majeurs avant le brutalisme (Jappe, 2020). Dès 1855, la technique du béton, par son accessibilité et son bas coût, est présentée comme une opportunité de fournir des logements de qualité pour les plus pauvres et de favoriser l'auto-construction. Pour les progressistes le béton constitue un matériau prolétarien et démocratique, un hygiénisme au bénéfice des classes populaires. Son utilisation principale pour la réalisation d'ouvrages publics et de logement pour les pauvres suscite en partie son rejet de la bourgeoisie qui juge le béton interclassiste, dédié à la masse. Pour la première fois dans l'histoire, l'architecture s'adresse principalement aux dominé.e.s à travers la modernisation des taudis (Jappe, 2020). Son association aux pays de l'Est et aux constructions sauvages dans les pays d'Europe du Sud ou d'Amérique latine accentue ce rejet (Forty, 2012). On compte sur « [l]e confort technologique [pour] compenser des habitations invivables, monotones, sans âme, et des espaces qu'on ne peut s'approprier ni mentalement ni physiquement » (Jappe, 2012, p.66). Cependant on peut rapprocher l'austérité de ces constructions monochromes aux valeurs morales associées au blanc.



Figure 7 – A gauche : une photographie de l'Acropole (Gentside Voyage, 2011). A droite : La fondation Stavros Niarchos qui abrite désormais la bibliothèque nationale et l'opéra national par l'architecte-star Renzo Piano (Archistorm. 2017).

La canopée blanche qui surplombe l'édifice s'érige sur une colline artificielle qui n'est pas sans rappeler l'Acropole. Un article à son sujet reprend les mêmes rhétoriques que la création de la capitale blanche : « À Athènes, l'ouverture d'un centre culturel dans un édifice déjà qualifié de chef-d'œuvre d'architecture et d'ingénierie symbolise une renaissance dans ce pays qui vit toujours des moments sombres » (Archistorm, 1 mars 2017).

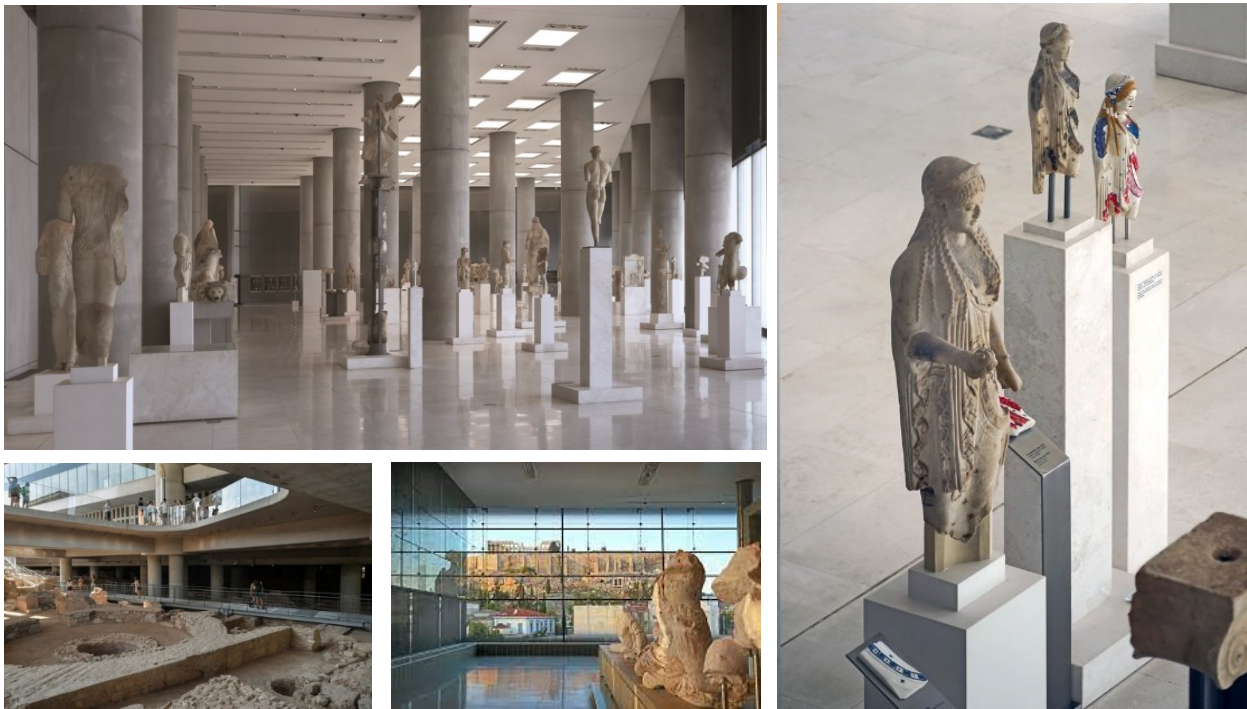


Figure 8 – Le musée de l'acropole juxte la colline sacrée (Dalbéra, 2016-a ; Dalbéra, 2016-b ; Laure M., 2022 ; Laval, 2020)

Les colonnes de béton semblent prendre racines dans les fondations antiques sur lesquelles elles sont bâties. Au dernier étage qui met en scène les frises du Parthénon, le parallèle entre ce bâtiment moderne et l'acropole est visible par les façades en verre, jusqu'à en reproduire l'orientation. Partout dans le musée le monochrome gris des colonnes de béton résonne avec le marbre des statues. Les seules mentions des couleurs du Parthénon sont reléguées en marge pour ne pas affecter le panorama en nuances de gris. Elles donnent l'illusion d'un phénomène isolé dans l'architecture et la statuaire grecque.

On trouve dans ces architectures en béton une certaine continuité idéologique et esthétique avec la Grèce antique imaginée par l'Occident. Si les modernistes rejettent l'historicité de l'architecture du 19^e siècle jugée sentimentale, ils.elles revendiquent cependant l'héritage antique particulièrement le dorique. La Grèce antique est à nouveau présentée comme un idéal à atteindre (Napoli et al., 2020). De nombreuses valeurs incarnées par le blanc sont présentes dans les discours avant-gardistes et modernistes. Ils conçoivent le béton comme l'opportunité d'une architecture égalitaire, et dans leur rejet de l'ornement et du sentimental rappellent les valeurs de pureté et d'austérité prêtées au blanc en opposition au faste de la couleur. Le mouvement esthétique du brutalisme va plus loin en proposant des structures visibles (comme les constructivistes) ? des cubes de béton nu et sans décoration, dans les années 1950 – 1970 qui traduisent une idée de transparence et d'honnêteté (Forty, 2012 ; Jappe, 2020). Les constructions en béton relèvent également du rationalisme associé au blanc. La ligne droite, fonctionnelle, instaure l'ordre dans l'architecture. Le style grec dorique inspire à l'architecture autoritaire sa puissance, sa domination et son dépouillement « virile » (Jockey, 2013).

Les idéaux de stabilité et de permanence associés au marbre font échos à la modernité et l'éternelle nouveauté du béton (Napoli et al., 2020). A Athènes, des œuvres architecturales contemporaines témoignent particulièrement de cette matérialisation de l'ellipse temporelle qu'est la continuité directe entre l'Antiquité et les modernes. Aujourd'hui le béton est de plus en plus associé à la neutralité, comme on peut le voir dans les espaces d'exposition. Mais, pour Forty, si le béton n'a pas de sens intrinsèque, il peut être chargé de sens (2012). Décrit comme anhistorique et anonyme, le béton est souvent regardé comme le matériau de l'oubli. Paradoxalement il est aussi le matériau privilégié pour les mémoriaux. L'utilisation du béton pour les mémoriaux modernes se fait en parallèle d'un changement de la compréhension de la mémoire. Cette dernière est désormais considérée comme mobile et fugitive. Tout en permettant de sortir de la représentation littérale, le béton ancre le passé dans le présent par sa modernité. D'autant plus que, contrairement aux pierres naturelles issues d'une formation géologique millénaire, le béton revêt un caractère instantané (Forty, 2012).



Figure 9 – Le mémorial populaire dédié à A. Grigoropoulos, un adolescent tué par la police à Exarcheia, un événement à l'origine des émeutes de 2008.

Alors qu'on compte sur « [l]e confort technologique [pour] compenser des habitations invivables, monotones, sans âme, et des espaces qu'on ne peut s'approprier ni mentalement ni physiquement » (Jappe, 2020, p.66), la réalité empirique se traduit par des « « dégradations » continues » (Jappe, 2020, p.63) présentées comme « inévitables, naturelles » (p.63) dans les grands ensembles (Jappe, 2020 ; Soderstrom, 2020). Pour Jappe, ces dégradations sont une « nouveauté remarquable » introduite par l'architecture moderniste : « les pauvres déversent leur rage sur leurs propres habitations » (2020, p.63). A Athènes, les graffitis sont omniprésents, face au monochrome gris du béton, les habitant.e.s réimposent la couleur. En plus de constituer une sorte de tribune publique pour les messages politiques, les graffitis réimposent une temporalité et une identité au bâti, une forme de réappropriation de leur ville. Les graffitis sont l'affirmation d'une altérité et d'une

temporalité. Pour Montaigne, la couleur est synonyme de changement, de transition vers quelque chose d'Autre et le changement est à craindre (Jockey, 2013).

4.2.3 *Le bigaradier, l'Orient et la bigarrure*



Figure 10 – Photographies personnelles. Le marché du jeudi dans le quartier d'Ilisia, Athènes.

Le paradigme du blanc trouve son pendant dans les couleurs. Au 19^e siècle, le néoclassicisme et l'orientalisme sont les expressions complémentaires d'une même idéologie. L'orientalisme désigne un mouvement artistique et une discipline scientifique qui s'appliquent à décrire l'Orient (Said, 2015). Si posséder et domestiquer le matériau de l'Autre est une affirmation de suprématie, il en va de même pour son étude (Jockey, 2013 ; Said, 2015). Les Grec.que.s font partie intégrante de ce monde polychrome (Hamilakis, 2007 ; Jockey, 2013). « Définir l'Autre sur la base des seules couleurs ne conduit pas nécessairement à sa dépréciation » (Jockey, 2013, p. 166), les excès placés comme l'anti-modèle de la vie bourgeoise du 19^e siècle sont aussi sulfureux que tentants. Les œuvres picturales ou écrites décrivent par exemple la luxuriance de la végétation – une bigarrure végétale –, un climat clément et une certaine sensualité.

Les orangers sont associés au soleil et aux climats chauds dès leur découverte par les Européen.ne.s lors des croisades (Hyman, 2013). Lorsqu'ils sont importés dans le nouveau monde pour être cultivés notamment en Californie, ils deviennent « a key factor in promoting a lifestyle image of sunshine and easy leaving to attract settlers to the state » (Hyman, 2013, p.20). Cette image perdue dans sa commercialisation mondiale jusqu'à nos jours dans les discours

publicitaires (Hyman, 2013). Le bigaradier séduit les Européen.ne.s de la Renaissance par son feuillage persistant d'un vert profond, sa forme naturellement ronde, la couleur de ses fruits, et l'odeur de ses fleurs (Allain, 2010). Étymologiquement, le terme bigaradier descend de bigarrure ce qui montre l'importance de ses couleurs dans l'engouement européen pour cet arbre (Bigaradier ; s. d.). L'association du fruit à la couleur orange s'opère vers le 15^e siècle au moment de la découverte de l'Amérique par les Occidentaux.les. Il est utilisé pour qualifier un nouveau végétale exotique : les courges « oranges » (Hyman, 2013). Il est principalement utilisé comme ornement et résolument associé au faste des cours européennes. Par exemple au château de Versailles, un emblème de démesure, l'orangerie est le lieu de toute une sociabilité de la cour. On y organise des visites, des banquets et des spectacles. Cette opulence est justement condamnée par la morale blanche, associée à la luxure, la tentation et l'envie.

Les oranges sont associées dès le 18^e siècle aux femmes sulfureuses, son parfum à la romance et la sensualité (Hyman, 2013). Si les artistes orientalistes dépeignent les femmes orientales lascives et sensuelles, leur fantasme inspire également des rejets brutaux. La polychromie est sentimentale voire orgiastique à l'opposé d'une virilité blanche, droite et rationnelle (Jockey, 2013). Ces discours ont encore cours de nos jours et sont dénoncés par les études de l'intersectionnalité. Au 20^e siècle, le refus du cosmopolitisme et de la confusion orientale inspire des discours de plus en plus xénophobes, racistes et misogynes. En réaction aux idéologies fascistes et au traumatisme de la seconde guerre mondiale, les mouvements hippies rejeteront radicalement ces « valeurs blanches » dans les années 1960 – 1970. Ils opposent une explosion des couleurs, une déconstruction du corps et l'irrationnel à la raideur et l'ordre à travers notamment le psychédéisme. Mais ce rejet radical conforte le mythe de la Grèce blanche sans chercher à le déconstruire (Jockey, 2013).

4.3 L'opposition de la nature et la culture sous-jacente à cet ordre blanc

La définition essentialiste du Même et de l'Autre recouvre le questionnement du rapport de la nature à la culture. La séparation qui en est faite dans les sciences humaines occidentales depuis toujours, de la philosophie à l'anthropologie, est sous-jacente à la vision d'un Occident « civilisé » opposé au reste du monde « sauvage », qui n'a pas quitté l'état de nature. Dans cette relation se place également l'opposition de l'urbain aux campagnes. Les trois matières étudiées font jouer la frontière de l'antagonisme entre nature et culture.

La *technè* s'oppose à la nature définie comme ce qui n'est pas cultivé et/ou transformé par l'être humain. Le désordre chromatique s'exprime souvent par l'emploi de matières naturelles, associées au barbare, au monde sauvage. Par exemple, on retrouve des peaux de panthères, dont les tâches aléatoires sont perçues comme chaotiques, et des fibres naturelles. Les tâches et les veinures aléatoires des marbres colorés qui viennent de tout l'empire servent aux Romain.ne.s à représenter ces « barbares ». L'utilisation de ces marbres dans l'ornement affiche la suprématie de l'empire romain sur toutes les régions conquises (Jockey, 2013). « Ces « images » naturelles, ces « bizarreries de la nature » expliquent l'emploi du marbre dans le domaine de l'architecture et du décor, mais également l'engouement pour la collection d'échantillons les plus rares, ces *naturalia* qui garnissaient les cabinets de curiosités » (Mouquin, 2016, p.350) à partir de la Renaissance et jusqu'au 18^e siècle. Dans la Grèce antique, les couleurs sont une affirmation d'une esthétique réaliste. A partir du 5^e s. av. J.-C., la *mimésis* définit l'imitation de la nature comme le fondement et la finalité de l'art, au contraire de l'idéal formel blanc des Romain.ne.s (Jockey, 2013). Ces dernier.ère.s recherchent une expression idéale du beau qui s'incarne désormais dans les traits et les formes. Les couleurs sont perçues comme une distraction dans la contemplation d'une œuvre qui soit d'une telle beauté que la nature ne peut en créer de semblable (Jockey, 2013). Cet idéalisme retrouvé à la Renaissance perdure jusqu'à l'avènement du béton.

L'« artificialité » du béton joue un rôle important dans son association à la modernité. Si sa commercialisation sous le nom de « pierre artificielle » évoque à ses débuts l'imitation de la pierre naturelle, le béton est rapidement employé pour des structures monolithiques qui s'en détachent (Jappe, 2020). Contrairement aux pierres naturelles issues de la sédimentation sur des millénaires, le béton revêt un caractère instantané. Ses dimensions atemporelle et artificielle servent notamment à traduire des phénomènes contre-nature dans les mémoriaux (Forty, 2012). Les avant-gardes le conçoivent comme le matériau le « moins naturel », à même de gommer toute nature en ville par des formes géométriques. Dans ses principes fondamentaux le modernisme prend en compte l'accès à la verdure, au soleil et la modularité pour satisfaire les besoins biologiques du bonheur. La nature y est réduite à des espaces verts et l'architecture entre en compétition avec le paysage. Le béton s'élève sur pilotis en rupture avec le sol et des jardins implantés sur le toit constituent un monde à l'envers dans une rhétorique héroïque de la puissance humaine associée au béton (Jappe, 2020).



Figure 11 – Photographie personnelle. La rivière souterraine Kifissos qu'on aperçoit entre les stations Tavros et Kallithea du métro.

Athènes était autrefois traversées par de petits fleuves, recouverts dans les années 1950 pour intérêts financiers, le Kifissos et l'Ilissos.

Le béton peut être considéré comme une tentative de dépassement de la nature. Il relève quasiment d'un milieu à part entière dans la manière dont il remet en cause la dichotomie entre ville et nature. D'un côté, il infiltre la ville dans les campagnes notamment à travers les infrastructures routières ou les infrastructures d'approvisionnement en eau. De l'autre, il recrée une forme de nature sans organisme au sein de la ville comme les lits de rivières. Des expressions populaires comme « jungle urbaine » traduisent la façon dont « le béton se pose comme une carapace entre les [habitant.e.s] et le sol et les rend indifférents à ses exigences » (Jappe, 2020, p.94) dans les imaginaires (Forty, 2012). Les urbain.e.s sont coupé.e.s de la nature, de la notion de paysage en ville ce qui étouffe la perception des impacts écologiques (Jappe, 2020). Après avoir été porté aux nues, le béton se résout aujourd'hui au statu quo, un déclin lié à ses conséquences écologiques. L'effacement de la nature dans les imaginaires n'empêche pas les conséquences bien réelles du béton sur la nature. En dehors du réchauffement climatique, ce matériau « artificiel » détruit des écosystèmes par l'exploitation de ressources... naturelles (Forty, 2012 ; Jappe, 2020 ; Sodestrom, 2020).

En plus de monopoliser près de 10% des ressources mondiales en eau, le béton entraîne la destruction de nombreuses infrastructures naturelles avec des conséquences tant écologiques qu'humaines. Le prélèvement massif de sable nécessaire à sa fabrication entraîne la baisse du niveau des lacs, la disparition de plages, voire d'îles entières (le sable du désert usé par le vent est trop rond pour le béton). Les rivières sont ainsi victimes deux fois : par l'exploitation de leur fond, puis par le phénomène de ruissellement (Jappe, 2020 ; Soderstrom, 2020) car la bétonisation à outrance provoque un effet « deuxième peau ». Elle ne peut plus s'infiltrer dans les sols, engendrant des problèmes d'inondation et la stérilisation des sols. La pollution du béton est principalement liée à un problème quantitatif. Cet enjeu est accentué par la dégradation précoce du béton. La structure en acier du béton armé gonfle et brise le béton. Cela est aggravé par les facteurs environnementaux, comme les chocs thermiques, la proximité avec la mer et les séismes en Grèce. Sans un entretien coûteux, le béton a une espérance de vie d'une cinquantaine d'années (Jappe, 2020). Les facteurs naturels jouent un rôle majeur dans la dégradation de ce symbole de l'artificialité.

L'abandon de structures obsolètes ponctue la ville d'Athènes de ruines ou de terrains rasés. Ces ruines sont souvent réappropriées par les habitants par des initiatives engagées de création de parcs ou des cinémas en plein air communautaires (Cappucini, 2018). Après la densification du centre, la ville s'est étendue vers les banlieues, aujourd'hui toute la vallée d'Athènes est recouverte d'immeubles. À part les collines et quelques espaces publics, les sites archéologiques sont les seuls espaces verts. Comme on l'a vu plus tôt dans ce mémoire, la ruine est associée au retour d'une structure à l'état de nature. Dans le cas de la ville d'Athènes, ce retour à la nature prend également une expression littérale. La ruine, et par extension la nature, crée des discontinuités dans l'espace urbain (De Certeau, 1990 ; Kaminari, 2017).

Enfin, si en Europe septentrionale la culture de l'oranger est associée à la sophistication des orangeries, ces derniers poussent librement en Grèce. Les orangeries peuvent être rapprochées des idéaux de dépassement de la nature associés au béton, car elles visent la culture de végétation dans des climats inadaptés. En revanche, le climat méditerranéen favorise la culture de l'oranger qui est importante en Grèce. Par leur couleur et leur odeur, l'implantation des bigaradiers dans les rues d'Athènes est un marqueur sensible qui ramène la campagne en ville. Athènes regroupe la plupart de la population du pays qui reste très attachée à ses îles et villages d'origines. L'exode

rural massif est le reflet de la généralisation de l'urbain dans le cadre de la mondialisation décrite par Castells et Lefebvre (2016 ; 2009). L'imaginaire des jardins clos comme les orangeries et leur serre perdue dans l'histoire jusqu'à l'exploration spatiale. Il sous-tend l'idée d'une mise en système possible de la nature (Guinard, 2021). De la même manière, les métaphores biologiques comme celles du virus ou de la mauvaise herbe qui « gangrènent » un système « sain », sont représentatives de la naturalisation des discours hégémoniques. Elles consistent en un phénomène de simplification des idées dominantes en une apparente logique naturelle à l'image des jardins clos. (Guinard, 2021 ; Βράντσης, 2021). Les bigaradiers qui bordent les rues d'Athènes poussent de biais là où l'on ne veut pas d'eux, comme des mauvaises herbes. Ils introduisent le chaos dans la ville en empêchant la circulation sur les trottoirs.



Figure 12 – Photographie personnelle. L'arrêt du temps

4.4 L'ordre et le chaos

Avant la constitution de la Grèce moderne, les ruines étaient perçues comme mythiques voire surnaturelles et formaient des lieux de cultes tant pour les musulman.e.s que pour les chrétien.ne.s. Les statues étaient humanisées en lien avec de nombreux mythes de pétrification. Les personnes chargées par Elgin de transporter les statues du Parthénon les ont abandonnées en chemin car elles les auraient entendu pleurer, interprétant la tristesse des caryatides restées sur place. Les discours décrivant les statues en deuil de leur situation sont encore utilisés dans le cadre de la réclamation des caryatides au British Museum. Les marbres sont régulièrement décrits comme les os des ancêtres des Grec.que.s. Ce rapport incarné des marbres personnifiés se rapproche d'une conception quasi animiste de ces éléments non-humains (Hamilakis, 2002). Ces idées contrastent avec l'idéal rationnel occidental.

Pour une partie de l'Europe, la déception face à la découverte de la Grèce moderne entraîne un mishellénisme, un rejet de la Grèce contemporaine à leurs yeux orientale, bigarrée, sale et désordonnée. Considéré comme une couleur parmi d'autres en Grèce ancienne, le blanc se fait incolore, idéal, et abstrait en Occident. Le marbre blanc soutient la séparation de la raison et de l'émotion, de l'esprit et du corps et soutient l'idée d'ordre (Jockey, 2013 ; Napoli et al., 2020). Paradoxalement, les découvertes scientifiques successives de la polychromie entraînent chez les auteurs du 19^e siècle un « mysticisme » de la Grèce blanche, une affirmation de leur foi en une Grèce antique inégalée (Jockey, 2013).

Comme le marbre, le béton est associé au rationalisme et à la science. Cependant Forty décrit l'ambivalence entre l'association du béton à la modernité et les technologies scientifiques et l'histoire de son développement ainsi qu'une mise en œuvre qui relève d'un travail manuel basique accessible à tous (2012). Si le ciment est le résultat d'une évolution des techniques de mortiers permise par le développement de la chimie industrielle, les savoirs sur son utilisation pour la construction se sont acquis par des processus d'essais et erreurs sur le terrain. La mise au point de systèmes de calculs pour la construction en béton comme celui de l'entreprise Hennebique fige la séparation entre les ingénieur.e.s des bureaux d'études et les ouvrier.ère.s de moins en moins qualifié.e.s (Forty, 2012 ; Jappe, 2020 ; Soderstrom, 2020).

Paradoxalement, l'oranger associé à la nature et à l'Orient, apprécié pour ses vertus sensorielles comme son parfum, est au cœur de plusieurs développements technologiques. Anecdotiquement, le premier brevet pour du béton armé est déposé en 1867 par Joseph Monier, un jardinier français, pour un modèle de caisse destinée aux orangers. Ces caisses sont nécessaires pour le transport des orangers dans les serres pour passer l'hiver (Jappe, 2020). L'engouement pour ces fruits exotiques s'accompagne en effet d'importants investissements dans la science. La culture des orangers dans des climats inadaptés nécessite de nombreuses innovations (Hyman, 2013). Pour protéger ces arbres issus de climats tropicaux et subtropicaux, on construisait au 16^e siècle des abris démontables avant le développement au 17^e siècle de la technique du verre qui permet de créer des serres (Allain, 2010 ; Hyman, 2013). Facile à reproduire, les agrumes se croisent et mutent beaucoup naturellement. C'est une des raisons pour lesquelles « citrus has always inspired the experimental » (Hyman, 2013, p.45). La technique de la greffe sur pied existe depuis les temps anciens (10^e siècle), mais de nombreuses expérimentations scientifiques tentent de créer de nouvelles espèces hybrides à la recherche d'une floraison permanente à l'époque moderne. A partir du 19^e siècle, la greffe commerciale se généralise pour lutter contre les maladies et obtenir des fruits d'une meilleure qualité (Hyman, 2013). D'autre part, Shannon Mattern, dans son article *Tree Thinking*, décrit la manière dont les arbres ont servi à la fois de support d'information et de modèle de réflexion depuis des millénaires (2021). Que ce soit sous la forme de papier ou d'arborescence de décision, l'arbre est lié à la science. Cependant, à l'heure où de nombreux ouvrages se consacrent à établir l'intelligence des arbres et où les réflexions interspécistes poussent à reconsidérer le vivant et son agentivité, de plus en plus d'entreprises développent des solutions digitales aux enjeux forestiers. Les arbres y sont réduits à des données au sein d'algorithmes dans l'optique de maîtriser les forêts (Mattern, 2021). Des tentatives de régulations similaires à cette abstraction de l'arbre dans une perspective fonctionnaliste ont été opérées sur la ville et l'habitat.

Dans les années 1920, le rationalisme et le fonctionnalisme, notamment par les expériences de l'architecte Charles-Edouard Jeanneret Gir dit Le Corbusier, contribuent à la démarginalisation du béton. Inspiré par les constructivistes russes et leurs « villes machines », il imagine des villes construites en fonction des voitures et la valorisation de la technique. Il prône l'abolition de la rue et par la même de toute perspective de révolution. Son obsession pour l'ordre et l'autorité et sa vision biologiste de l'être humain expliquent sa participation aux mouvements fascistes et son

attractivité pour les totalitarismes. La Charte d'Athènes, rédigée en grande partie par Le Corbusier en 1933 lors du 4^e congrès International d'architecture moderne, pose les principes fondamentaux de cette idéologie. Cette charte décrit un zonage de l'espace articulé autour de quatre fonctions (vie, travail, loisir et transport) (Jappe, 2020). Le travail est placé au cœur de l'organisation de la ville sur les principes de l'organisation scientifique du travail (taylorisme) et propose une véritable ingénierie du bonheur. Les logements ou « cellules d'habitation » ou « machines à habiter » sont calculés sur la base du corps humain, le paramètre « modulator », et se réduisent au strict minimum des capacités utiles de l'être humain (14m²/hab.). Ils prennent en compte l'accès à la verdure, au soleil et la modularité pour satisfaire les besoins biologiques du bonheur.

A Athènes, l'architecture dominante est directement issue des idéaux et théories de Le Corbusier (Woditsh). Le modèle de la *polykatoikia* est basé sur la maison Dom-ino conçue par Le Corbusier pour la reconstruction de la Flandre après la première guerre mondiale. La tenue du 4^e congrès International d'architecture moderne à Athènes est l'occasion de l'approbation de Le Corbusier pour l'architecture moderniste grecque et participe à la création d'un code de construction (standards de construction des immeubles et entre les immeubles) qui impose la *polykatoikia* qui marque désormais l'entièreté de la ville d'Athènes.

La maison Dom-ino est un type d'immeuble qui repose sur une ossature en béton armé composés de planchers soutenus par des poteaux porteurs, qui permet une grande modularité de l'organisation intérieure de l'immeuble. Son toit plat permet d'éventuels agrandissements. Les colonnes qui composent cette ossature séduisent par leur rappel aux périphtères classiques. L'espace est organisé autour d'une cage d'escalier commune et une entrée unique. Les espaces verts et communs jugés non rentables cèdent leur place au puits de lumière au cœur du bâtiment, Athènes a quatre fois moins d'espaces verts que la moyenne européenne. On aménage souvent un parking au rez-de-chaussée qui coupe encore plus le lien avec la rue. La disparition de ce lien avec la rue s'accompagne de celle des lieux communs (Woditsch, 2018). Taclée de « cité-village » pour son tissu urbain décousu, Athènes est considérée comme un patchwork composé de bidonvilles, de bâtiments de style néoclassique et de constructions modernes, or la *polykatoikia* a entraîné une uniformisation des façades dans toute la ville d'Athènes. Si dès la première construction résidentielle en béton armée, la *polykatoikia* Giannaros (1919-1927), des lois sont mises en place

pour réguler la hauteur des immeubles pour qu'ils ne cachent pas l'Acropole, cette défaite sur la verticalité n'empêche pas sa victoire incontestée sur l'horizontalité.

Bien que les situationnistes et l'internationale lettriste cherchent eux et elles aussi à faire table rase du passé pour la modernité, ils et elles dénoncent dans les années 1950 le fonctionnalisme « des cimetières en béton armé où des grandes masses de la population sont condamnées à s'ennuyer à mort » (cité dans Jappe, 2020, p.77). De 1952 à 1957, ils et elles formulent des projets pour une ville différente (à travers la psychogéographie) : l'urbanisme unitaire, qui sera repris dans les années 1990 sous le nom d'« urbanisme utopique ». Cet urbanisme reposerait sur le jeu, l'expérimentation et l'égarément, le nomadisme, « bref la construction de situations » (Jappe, 2012, p.76). Cette ville utopique ressemblerait à un labyrinthe dont les constructions sont modifiables par les habitant.e.s, à l'opposée des idées de contrôle des modernistes, une « Poésie à loger » (Jappe, 2020, p.79).

Une certaine méfiance vis-à-vis du béton apparaît très tôt dans la culture populaire en Europe qui exprime une nostalgie pour les petites maisons détruites (Jappe, 2020). Très vite, on s'inquiète des mauvais impacts de la disparition des rues à Athènes sur les relations sociales (Woditsh, 2018). Cependant malgré la répétition de la *polykatoikia* et l'uniformisation quasi-totale de la ville, on assiste à la mise en place de particularismes locaux au sein de la structure internationalisante et uniforme de la maison Dom-Ino. La liberté d'aménagement du squelette permet des détournements et contribue à recréer les sociabilités de la rue au sein des immeubles. Dédiée à l'habitation, la maison Dom-Ino dans sa forme grecque intègre des commerces et autres usages non résidentiels, une interpénétration des mondes intérieur et extérieur, public et privé (Woditsh, 2018). La structure commune et générique abrite une grande diversité de fonctions. La réduction des espace publics à l'espace résiduel entre deux propriétés privées donne lieu à leur extension spontanée dans les immeubles. Cette autodétermination par les usagers en un continuum privé/public en font un modèle résilient (Woditsh, 2018). Cependant, cette liberté d'aménagement de la *polykatoikia* est profondément ancrée dans des idéaux individualistes. L'architecture contemporaine se penche sur la ville informelle et les « infill architecture », des habitations dans une structure modulaire similaire à la *polykatoikia* sont considérées comme une solution (Issaias, 2012). Cependant, dans l'article *From Dom-ino to Polykatoikia*, les auteurs décrivent le développement d'Athènes comme « one of the most violent bio-political projects of the past century » (Issaias, 2012, A project for

Athens). A travers le mécanisme d'*antiparochi*, aucune zone commune n'est laissée libre, résultant en une somme d'espaces privés fragmentés quoique modulables (Issaias, 2012). Cependant certains espaces athéniens s'offrent à des réappropriations quotidiennes : pour Mélina Kaminari les sites archéologiques créent des espaces liminaux en marge de la circulation (2017). Dans une étude ethnographique elle décrit ces espaces régulièrement appropriés par les habitant.e.s comme « des éléments d'espoir et de résistance au milieu de tout ce qui nous désenchante dans cette ville » (Kaminari, 2017).



Figure 13 – Une parcelle de trottoir appropriée par les habitants de l'immeuble, Kaissariani

5. Le zine, un parcours inachevé

Pour faciliter la lecture du Jury, le *zine* est délivré dans sa version française mais certains éléments en grec sont non négociables (la traduction est disponible en [Annexe 1](#)), alors qu'une édition complètement en grec est tout à fait possible. L'utilisation du *greeklish* – l'écriture du grec en alphabet latin – rajoute une dimension tactique au *zine*. D'une part, il est employé pour contourner les contraintes de la mondialisation informatique. D'autre part, il évoque également le phénomène important de la diaspora grecque¹⁹.



Figure 14 – Photographie personnelle. « Quand ils choisissent les ciseaux nous choisissons la pierre ».

Prise à Exarcheia elle représente une affiche militante, un appel à se rassembler sous le slogan « quand ils choisissent les ciseaux nous choisissons la pierre ».

¹⁹ De grandes vagues d'immigration vers l'Amérique du Nord et l'Australie se déploient depuis la fin du 19^e s. au point qu'on compte aujourd'hui plus d'hellénophones hors de Grèce que sur son territoire. De plus, depuis la crise de 2008 près de 5% de la population est partie travailler à l'étranger, principalement les jeunes actifs et des étudiants.

Le titre du *zine*, *Pierre-feuille-ciseau*, se veut l'évocation non seulement des trois matières étudiées (la pierre se rapporterait au marbre, la feuille au bigaradier et le ciseau, de manière plus abstraite, au béton et au pouvoir) mais aussi des matérialités du *zine*, notamment les supports papiers sur lesquels sont reproduits des gestes tactiques. Il traduit aussi une dimension ludique revendiquée par Lefebvre comme par les situationnistes, parallèlement à un rapport de force. L'association au jeu pierre-feuille-ciseau comprend également tout ce qu'il y a d'aléatoire et d'inachevé (une boucle sans fin) dans le *zine* comme dans la vie quotidienne urbaine. La couverture reprend le motif et la mise en page d'un cahier scolaire marbré. Elle est l'occasion d'un premier jeu : camoufler la photographie d'une affiche militante prise à Exarcheia, un appel à se rassembler sous le slogan « quand ils choisissent les ciseaux nous choisissons la pierre ». Les ciseaux sont ici une référence aux coupes budgétaires qui sévissent, et la pierre évoque les projectiles utilisés contre les forces de l'ordre, notamment des bouts de marbres arrachés aux marches, aux rampes de métro et à d'autres mobiliers urbains.

En échos à la page de couverture, plusieurs pages de cahier d'écolier typiquement grec, un medium normé, normatif et contraignant, rythment le *zine* (***Annexe 5*** p.3-4, p.6-8, p.16-17, p.20, p.31, p.32, p.37). Les marges et les lignes symbolisent la grille de la ville à transgresser ainsi que mon positionnement par rapport au monde universitaire : une réflexion sur l'éducation et l'établissement d'un discours dominant. Ces pages constituent des parenthèses narratives et davantage subjectives, elle se distinguent graphiquement des parties plus abstraites de recherches plastiques sur papier blanc. Elles contextualisent la recherche sur les matières par une expression plus littérale de la ville. La limitation spatiale inhérente au medium (la taille de la feuille) autorise des jeux sur la densité et la frontière. Les marges importantes et irrégulières laissées dans la mise en page traduisent ici la localité du sujet (Athènes), le passage à une échelle humaine, incarnée, resserrée. Cette esthétique fait référence aux cartes psychogéographiques morcelées des situationnistes. Ce gâchis d'espace, en plus d'être antiproductiviste, laisse place à l'émulation. Le lecteur peut prendre une part active à la production du *zine* grâce à cet espace d'expression libre, que ce soit pour des notes, des commentaires, un gribouillis ou une liste de courses. Ce parti pris constitue une invitation à transgresser la grille du cahier, métaphoriquement la ville, mais aussi le *zine* lui-même et mon autorité. Le/la lecteur.trice est invité.e à participer à cette transgression de manière parfois plus explicite : la définition de lignes de désir est suivie d'un premier trait, les photographies en noir et blanc appelées à être coloriées.

Le *zine* se veut l'état des lieux d'un travail en cours, volontairement ouvert. Si d'une part cette forme inachevée fait ressortir la dimension expérimentale des productions regroupées, elle met aussi en abîme la ville et les matières en négociation permanente. La dimension fractionnée des essais et expériences évoque les fragments de marbre : ceux des sites archéologiques – insinuant ce qu'il reste encore à découvrir – ou ceux qui sont utilisés comme projectiles dans les manifestations. Leur accumulation plus ou moins désordonnée singe la démarche des collectionneur.se.s amateur.trice.s et leurs cabinets de curiosités du 16^e au 18^e siècle qui regroupent notamment des antiquités – blanches – (*artificialia*), des objets d'histoire naturelle (*naturalia*) et/ou des plantes exotiques (*exotica*) – comme la démarche encyclopédique de Cassiano dal Pozzo pour son *Musée de Papier* inachevé (Davenne et Fleurent, 2011 ; Mouquin, 2016 ; The Warburg Institute, s. d.). Les cabinets de curiosités – qui ont pris une part importante dans l'édification du mythe de la Grèce blanche avant l'avènement des musées – marquent un premier rapprochement vers la science et sont empreints d'enjeux coloniaux (Davenne et Fleurent, 2011 ; Jockey, 2012 ; The Warburg Institute, s. d.). D'autre part, Athènes est truffée d'immeubles inachevés, une incomplétude reflétée par le *zine*. Les barres de renforts apparentes, les constructions inachevées pour des questions d'impôts, l'anticipation des changements des lois qui encadrent la construction ou des manques de financement, traduisent l'idée de futurs potentiels qui pourraient ne jamais arriver. Ces failles sont ici l'occasion pour le.la lecteur.trice de poursuivre la réflexion et imaginer des futurs alternatifs. De plus, la photographie de bâtiments en cours de construction a joué un rôle capital dans l'histoire du béton comme celle du marbre (Forty, 2012 ; Jockey, 2013).

Le papier sert de support à des gestes associés aux trois matières, qu'il s'agisse de gestes tactiques, de la formation « originelle » des matières (ex : veinures du marbre) ou de leur utilisation dans la construction, l'aménagement, etc. Les gestes sont inspirés d'observations lors des flâneries, de travaux d'artistes et de mots-clés identifiés dans les lectures. Plutôt qu'une analyse linéaire de la création, cette partie développe des thèmes transversaux qui se retrouvent à plusieurs reprises dans le *zine*, en s'arrêtant à l'occasion sur quelques éléments spécifiques de manières plus approfondies. La section suivante aborde des tactiques « immatérielles » et temporaires, le mouvement et le récit. Ces deux pratiques d'espaces fondamentales dans l'œuvre de de Certeau font ressortir deux dimensions inhérentes à toutes les tactiques : l'anachronisme et le dédoublement de l'espace. Elles servent de base à l'analyse de gestes plus directement reliés aux matières dans la seconde section.

5.1 Pratiques d'espaces, récits tactiques

Un avatar présenté dès la première page traverse les pages en apparaissant dans les images figuratives des pages « narratives » lignées (Annexe 5 p.2). Il est issu d'une photographie personnelle prise à Athènes d'un marcheur transportant une maquette de bateau gigantesque. Cela lui donne une dimension onirique : selon de Certeau, la pratique de l'espace est indissociable du lieu rêvé (1990). « Marcher c'est manquer de lieu » (De Certeau, 1990, p.155), se déplacer en quête d'un autre lieu. Marcher constitue en soi une discontinuité, une faille, dans le sens où c'est une quête d'un lieu absent, un non-lieu. Si ces pratiques d'espace « transforment la scène mais ne peuvent pas être fixées par l'image en un lieu » (1990, p.154), pour de Certeau, l'illustration par excellence en serait les graffitis. La bande-dessinée est mise au service de la mise en abîme de ces pratiques pour sa capacité à représenter visuellement à la fois la scène et le parcours, « si une page de BD se lit de manière séquentielle comme un texte, elle est en même temps saisie – vue – dans sa globalité » (Sousanis, 2016, p.72). Cet avatar crée des failles spatio-temporelles dans les éléments figuratifs du *zine*, le chercher revient à chercher des failles dans la ville. Dans la version papier, un fil de couture rouge dépasse de la reliure après la couverture, sur la page de cet avatar (Annexe 5 p.2), un indice – un fil d'Ariane – de sa récurrence et de son rôle (Annexe 2). En traversant l'espace des pages et le temps des images utilisées pour les collages, il incarne le fil conducteur de la narration du *zine* : une recherche sur les matières par la flânerie. La marche et plus largement le parcours dans l'espace urbain font l'objet de certaines créations : la double page se rapportant aux lignes de désir (Annexe 5 p.8) et les collages combinant trois images – une carte d'Athènes, une photographie de graffitis et une photographie de veinures de marbre – qui laissent apparaître des chemins hors de la grille cartographiée de la ville (Annexe 5 p.28). Plusieurs pages présentent les résultats « concrets » des flâneries dans Athènes : une collection d'anomalies de béton et leur lieu de collecte selon les modalités d'une sorte d'herbier (Annexe 5 p.7), une impression du sol en béton par « frottage » (Max Ernst Museum Brühl des LVR, s. d.) sur papier ligné (Annexe 5 p.8), les fruits et les branches de bigaradiers ramassées dans la rue pour les créations (Annexe 5 p.4, p.27, p.33-36), des débris de marbre collectés dans la rue (Annexe 5 p.59) ainsi que des photographies prises à Athènes (Annexe 5 p.2, p.3, p.6, p.29-30, p.31, p.37). Enfin, le texte de la double page 6 (Annexe 5) se base sur une anecdote vécue lors d'une flânerie à Athènes, son récit convoque une autre dimension tactique décrite par de Certeau.

Au-delà de la marche elle-même, le récit de pratique d'espace est en soi une tactique car il relève d'une création dans le système (De Certeau, 1990). Ce que de Certeau appelle les rhétoriques cheminatoires sont clairsemées de discontinuités, par leurs ellipses, asyndètes (suppression du lien logique, une fragmentation de l'espace parcouru) et leurs synecdoques (désigner la partie par le tout) :

Au système technologique d'un espace cohérent et totalisateur, « lié » et simultané, les figures cheminatoires substituent des parcours qui ont une structure de mythe, si du moins on entend par mythe un discours relatif au lieu/non-lieu (ou origine) de l'existence concrète, un récit bricolé avec des éléments communs, une histoire allusive et fragmentaire dont les trous s'emboîtent sur les pratiques sociales qu'elle symbolise. (De Certeau, 1990, p.154)

Pour de Certeau, les légendes et superstitions constituent des nappes sémantiques qui s'ajoutent au système univoque de la ville en ouvrant à des non-lieux alternatifs, « leur extermination fait de la ville une symbolique en souffrance » (De Certeau, 1990, p.160). Les légendes « aliènent dans un passé ou dans une poétique une part des terrains que se réservent les promoteurs de raisons techniciennes et de rentabilisations financières » (De Certeau, 1990, p.159), autorisant un espace de jeu, un vide dans le système qui rend la ville habitable. Car « on n'habite que des lieux hantés – schéma inverse du panopticon » (De Certeau, 1990, p.162), où tout ce qui se donne à voir s'entremêle avec ce qui n'est plus, le légendaire.

Le premier poème est issu d'une écriture du « flux », la transcription spontanée des premières images qui affleurent quand je pense à Athènes (Annexe 5 p.3). Il retrace un parcours personnel dans Athènes au fil des années et des générations, des anecdotes familiales aux rencontres, notamment avec les trois matières qui nous intéressent, la genèse de cette recherche. Il se conçoit comme un éditorial, dans le sens où il marque l'approche incarnée de la ville par la flânerie, la part de l'imaginaire et des temporalités. Cette mythologie personnelle réunit des fragments d'espaces et de temps, « [l]es récits de lieux sont des bricolages. Ils sont faits avec les débris du monde » (De Certeau, 1990, p. 161).

Il est suivi de plusieurs « encarts » narratifs sur papier ligné qui proposent des *détournements* de mythes comme une analogie entre l'orange amère, la pomme de la discorde et le fruit interdit dans la genèse, une reprise du jardin des Hespérides, ou une évocation du mythe de

la femme emmurée, un mythe fondateur dans les Balkans qui offre une réflexion sur ce que signifie donner une âme au bâti (Dundes, 1996). Selon de Certeau, les mythes sont des bribes de récits qui survivent au temps, tant dans les récits que dans les pratiques, rites et coutumes. En réactualisant des légendes semblants usées par le temps, ces détournements apportent de nouveaux éclairages sur la ville (1990). Tous se font échos et forment une suite quoique décousue et lacunaire.

Le mythe de la femme emmurée est particulièrement prégnant dans les Balkans à travers la culture populaire (dans plusieurs chansons grecques notamment το Γεφύρι της Άρτας, le pont d'Arta) même si l'idée d'un sacrifice humain pour la construction était présente dans de nombreuses cultures (Annexe 5 p.6 ; Dundes, 1996). Dans une perspective contemporaine, ce mythe illustre ce que de Certeau décrit comme « hanter un lieu » (1990, p.162). Une voix qui semble sortir de nulle part dans une ville quasi-fantôme à l'heure de la sieste met en abîme l'histoire de la voix sortie de nulle part du mythe, ou peut-être est-ce la voix de l'esprit qui hante les lieux ? Si avec le modernisme « c'en est fini des architectures hantées », le chanteur d'un après-midi du mois d'août lui oppose ce mythe. Il relie l'architecture au corps, dans une acceptation radicalement différente du corps quantifiable par ses fonctions dans la perspective moderniste. La vie de la victime est d'une certaine manière prolongée par l'architecture. L'idée que tout acte de création est lié à un acte de violence est présent dans de nombreuses cosmogonies. D'ailleurs la fondation d'Athènes n'y échappe pas : la naissance de son premier citoyen fait suite à une sordide tentative de viol d'Athéna par son frère (Loraux, 2007). Par cheminement inverse, l'idée d'un sacrifice humain pour la construction fait de l'architecture une recréation de monde à une échelle plus intime (Dundes, 1996).

Le mythe des Hespérides montre un Atlas écrasé sous le poids de la bétonisation d'un quartier d'Athènes (Annexe 5 p.16). Encore une fois un corps est « sacrifié » au béton, la création de l'Athènes moderne se fait dans la violence de l'impérialisme. A l'exploit et la ruse d'Hercule dans un de ses travaux, se soustrait un contre discours dans une perspective postcoloniale. Plusieurs ouvrages dédiés aux agrumes et leur culture en Europe du nord font référence à ce mythe, ce qui traduit l'exotisme de ces fruits « interdits » (Hyman, 2013 ; Lauterbach, 2020).

La dernière narration s'inspire de l'avertissement des athéniens de ne pas consommer les oranges amères pour faire référence à la genèse et le fruit défendu (Annexe 5 p. 31).

L'utilisation d'une illustration du livre *Hespérides de Nuremberg*²⁰ de J.C Volkamer, un botaniste allemand passionné des agrumes au 18^e siècle, met en regard l'identité chrétienne et l'identité antique des grec.que.s en évoquant le mythe du jardin des Hespérides (Lauterbach, 2020). L'illustration est associée dans le récit-collage à un mythe urbain sur la fondation d'Athènes et l'apparition des bigaradiers dans une perspective plus originelle : cueillir et consommer le fruit interdit. Mattern conçoit une éthique des arbres qui « have long served as models of intellectual inquiry and as sites of religious and civic deliberation » (2021, *Trees of Ethical Deliberation*). Elle observe que les arbres ont « grounded decisions that led to the founding of cities and institutions and the cultivation of civic identity » (Mattern, 2021, *Trees of Ethical Deliberation*). Pour elle, cette imbrication de l'arbre dans les cultures et sociétés humaines « make manifest the entanglement of our own lives with those of other species and the planet » (Mattern, 2021, *Rooted Knowledges*).

5.2 Arbres de gestes

Toi, si franc, si uni
dans ta joie manifeste
d'être cet arbre de gestes
qui, un instant, ralentit
les allures célestes
pour y placer sa vie.

Rainer Maria Rilke, VERGERS, XXVII

Dans son poème *Vergers*, Rainer Maria Rilke évoque le mouvement d'un arbre pour insérer une discontinuité dans la continuité du temps céleste. De Certeau reprend l'image de Rilke pour désigner les tactiques : « [c]es arbres de gestes remuent partout. Leurs forêts marchent dans les rues. » (1990, p.154). Il définit deux types de subversions ordinaires, « une « ubiquité » du lieu, des ratés dans le temps » (1990, p.293). Si la marche et le récit s'inscrivent dans les failles spatiotemporelles de la ville, les parties suivantes s'intéressent davantage aux matières elles-mêmes, à travers un certain nombre de gestes qui suggèrent « que les espaces sociaux, stratifiés,

²⁰ *Nürnbergische Hesperides* – traduction libre.

sont irréductibles à leur surface contrôlable et constructible » (De Certeau, 1990, p.293) et « réintroduisent l'impensé d'un circonstanciel dans le temps calculé » (De Certeau, 1990, p.293).

Le collage (mais surtout le découpage), le moulage et la photographie ou même la cuisine sont autant d'« [i]llisibilités d'épaisseurs dans le même lieu, de ruses dans l'agir et d'accidents de l'histoire » (De Certeau, 1990, p.293).

5.2.1 Découper, entailler, écrire

A Athènes, la présence de sites antiques découpe l'espace et constitue une interruption dans le tissu urbain et la circulation. L'émergence anarchique de vestiges antiques pendant les travaux sur l'infrastructure et les fouilles archéologiques en cours matérialisent l'existence de strates invisibles comme autant de trésors à découvrir. Pour de Certeau, le « lieu, à sa surface, paraît un collage. En fait, c'est une ubiquité dans l'épaisseur » (de Certeau, 1990, p.294) qui le rend unique. Cette section propose des créations basées sur des techniques s'apparentant au collage, dans l'optique de prendre l'auteur au mot et interroger physiquement le rapport de la surface à l'épaisseur. Les gestes de création du *zine* sont inspirés de l'univers de l'archéologie et de la reconstruction des monuments archéologiques. Ils comportent une exploration autour du fragment et des différents sens qu'il prend selon s'il est isolé ou inscrit dans un contexte. L'archéologie se présente comme un moyen d'explorer des strates en épaisseur et comme révélation. En Grèce, elle constitue un outil politique et idéologique important dans la construction du discours national. Le département de l'archéologie nationale a une autorité majeure dans la construction, par la validation des permis de construire et la fixation de normes (Hamilakis, 2007). L'archéologie comprend également des enjeux coloniaux importants (Hamilakis, 2007 ; Jockey, 2013). Le collage se fait ici échos de la discipline de l'archéologie, son exploration sous-terrainne et sa démarche de reconstitution d'un récit ou d'artefacts à partir de fragments en « une surface traitable » (de Certeau, 1990, p.294).

Le marbre est historiquement placé comme support d'écriture. Or, dans l'Athènes contemporaine, il est brisé et fragmenté et se place comme métonymie du récit, un fragment de la ruine, une présence d'absence. De ce fait, cette matière illustre les gestes de découpe ou de manière plus tactique, des opérations de séparation et d'incision (comme la gravure qui l'entaille dans l'épaisseur). Les collages du *zine* reprennent l'idée de reconstruire un monument classique.

L'intégralité du premier texte narratif du *zine* relève d'un mouvement vertical d'une vue aérienne de la ville à ces souterrains en passant par la rue et inversement (Annexe 5 p.3). Chaque « couche »

implique des temporalités et des mondes différents. Il constitue « [u]n empilement de couches hétérogènes. » (De Certeau, 1990, p.294) qui traduit l'épaisseur du lieu. Il est présenté sur la « belle page », celle habituellement dédiée aux illustrations en face d'un collage (Annexe 5 p.3). En plus de jouer avec les codes de l'édition classique, ce procédé est utilisé pour mettre l'accent sur la primauté du texte : le collage en découle. D'autre part, malgré la tentative de traduire l'épaisseur, le résultat du collage en fait une « surface traitable » (de Certeau, 1990, p.294) où tous les éléments sont placés côtes à côtes. Il rend visible l'invisible qui s'offre désormais à la lecture.

Regroupant des sources populaires et des sources savantes et anciennes, la bande-dessinée des pages 31 (Annexe 5) confronte des mondes et des temporalités différents. Outre marquer les contrastes, la mise en page contribue à évoquer la juxtaposition des matières dans la ville. Les images seules échouent à matérialiser l'épaisseur du lieu. Cependant, leur articulation avec l'écriture crée un espace tiers, le sens de lecture entre en compétition avec une mise en page qui joue sur la globalité de la double page.

Un texte écrit à l'aide d'une encre invisible – du jus d'orange amère – apparaît en palimpseste de manière irrégulière et lacunaire sous un texte de Bruno Munari qui décrit l'orange d'une manière caricaturalement fonctionnaliste tapé à la machine (Annexe 5 p.27). Révélé, il insère de la discontinuité dans le discours tant sur le fond que la forme (écriture manuscrite). Le rapport au secret, à l'enfance et au jeu traduit une épaisseur tactique (De Certeau, 1990). Il porte également une réflexion sur le savoir et la mémoire. Non seulement les arbres comme le marbre ont servi de supports d'écritures depuis des millénaires mais ils sauvegardent aussi de nombreuses données (individuelles et collectives) dans les cernes de leur tronc. L'arbre sert également de modèle de réflexion dans de nombreuses cultures : les arborescences de décision. Paradoxalement, les arbres deviennent des données algorithmiques dans les modélisations et planifications des forêts par intelligence artificielle dans des buts économiques ou écologiques (Mattern, 2021). Ces dernières années de plus en plus de discussions tournent autour des réseaux de communication sous-terrains des arbres et de leur intelligence (Coccia, 2018 ; Mattern, 2021). De plus, les racines, « cachées et invisibles » (Coccia, 2018, 10. Racines), matérialisent l'épaisseur du lieu (de Certeau, 1990).

Enfin, un jeu sur la superposition de diapositives traduit par leur transparence une épaisseur dans le lieu et le temps (Annexe 5 p.17-19). Les textes adjoints à cette série sont également dédoublés. Leur simultanéité ainsi que leur propos attirent l'attention du/de la lecteur.trice sur cette

stratification. Dans ces créations, les éléments disjoints sont fondus les uns dans les autres. Contrairement à un collage, l'utilisation de la transparence crée des omissions et se rapproche davantage du palimpseste décrit par de Certeau (1990). Ces couches de sens accumulées évoquent également l'aspect stratifié du graffiti. La pratique du graffiti est une tactique qui joue sur la temporalité par sa dimension éphémère. Le recouvrement successif des graffitis par de nouveaux graffitis réinscrit le béton dans une temporalité.

Si les créations précédentes allaient dans le sens de la construction d'une image ou d'un récit, les collages suivants sont animés par la volonté de déconstruire l'espace, le lieu ou le discours. Ces gestes sont inspirés de la ruine comme phénomène (tomber en ruine, se fragmenter) mais aussi de la façon dont les ruines représentent une fracture dans la ville, des espaces liminaux qui sont appropriés par les habitant.e.s d'Athènes (Kaminari, 2017). Ces collages font également échos aux gestes de destruction du mobilier urbain de la ville, pour créer des projectiles.



Figure 15 – Photographies personnelles. Les rampes de la bouche de la station de métro Panepistimio détruites par les manifestants pour créer des projectiles contre les forces de l'ordre.

Trois créations reposent sur la superposition de trois images qui sont découpées simultanément suivant des motifs qui rappellent vaguement les veinures du marbre (Annexe 5 p.24, p.28). Deux d'entre elles regroupent chacune trois cartes postales d'Athènes de différentes époques qui interrogent un discours dominant sur la ville (Annexe 5 p.24). La dernière joue sur les échelles et les frontières à l'aide d'un fragment de carte d'Athènes, d'une photographie personnelle d'un immeuble tagué dans les rues d'Athènes et d'une photographie de veinures de marbre noir et blanc (Annexe 5 p.28). Elle porte notamment une réflexion sur l'écriture et la trace. Le geste de l'intaille ou de gravure opéré porte un sens très différent de celui du découpage. Il s'agit de fragmenter une image plutôt que d'en isoler un élément signifiant. S'il s'apparente à une opération de destruction, il est également possible d'y voir une sorte de gravure, dans l'épaisseur des matériaux. Les débris de chaque trio d'images sont ensuite recomposés selon leur ordre initial : les débris changent de places dans la verticalité des couches mais ne se déplacent pas dans l'espace. Chaque tryptique donne donc lieu à deux images présentées en miroir. Elles peuvent être vue comme inverse l'une de l'autre, créant une « syntax of voids, gaps, and abandoned space » (Tim Power Architects, 2018)

D'autres créations évoquent ce vide et ces écarts en intégrant un élément miroitant sur des photographies d'immeubles athéniens. Ces créations s'inspirent des « building cuts » de Gordon Matta Clark, par lesquelles il créait un vide géométrique dans la structure d'immeubles abandonnés. Un simple cercle de papier réfléchissant – dont la forme rappelle le concept de sphère publique – déconstruit la structure littérale et symbolique de la ville (Annexe 5, p.29). Le miroir crée un espace indéterminé, fait de vide discontinu. Il porte une réflexion sur le droit à la ville en offrant un moyen de s'appropriier l'espace. Selon ce qu'il reflète, il interroge la frontière entre l'espace privé et l'espace public, le rapport au corps et à l'identité. En référence à Matta Clark pour qui « the physical and the poetic were halves of a whole » (Richard, 2019), les textes « coupés » reflètent un questionnement sur la structure littérale de l'écrit et le fragment (Annexe 5 p.24, p.29, p.30).

L'exploration directe du matériau est centrale dans l'œuvre de Matta Clark (Richard, 2019). Ces gestes de découpe, incisif et agressif, font échos aux rêveries de lutte et de résistance qui animent les matières dures selon Bachelard (1948). Pour Bachelard, dans *La Terre et les rêveries de la volonté*, « [l]'imagination de la résistance que nous attribuons aux choses donne la

première coordination aux violences que notre volonté exerce contre les choses » (1948, p.25), la prise de conscience de notre propre puissance.

5.2.2 Mouler, reproduire, pétrifier

Si pour Bachelard « la matière molle adoucit nos colères. La furie n'ayant nul objet dans le travail de cette splendide mollesse, le sujet devient un sujet de douceur. » (1948, p.80), les pâtes durcies peuvent aussi rapporter à un imaginaire de la pétrification. Résolument pessimiste, l'imaginaire de la pétrification rapporte à des colères réduites au silence, des univers paralysés. Elle constitue un espace liminal entre la vie et la mort, le mutisme et l'activation : combien de statues s'animent-elles dans les légendes (Bachelard, 1948) ?

Comme technique de reproduction, le moulage contribue très largement à l'effacement des couleurs de la Grèce antique. La commercialisation de copies de statues grecques relève dans l'empire romain d'un premier « néoclassicisme », qui trouvera son apogée au 19^e siècle. Rapidement, l'« héritage grec » est réduit à ces copies et débute la patrimonialisation d'une Grèce antique éternelle et idéalisée. Les techniques du moulage ou du report utilisées à l'époque ne permettent qu'une reproduction formelle, voire elles endommagent les couleurs existantes des statues originales. Dès l'empire romain s'amorce la séparation progressive de la sculpture, art de la forme et de la peinture, art de la couleur.

La technique du moulage est également centrale au béton. Il a été commercialisé un moment comme « pierre liquide » (Jappe, 2012, p.30). Il est à la fois solide et liquide, une des nombreuses résistances à la classification de ce matériau qui, pour Forty, explique en partie son rejet (Forty, 2012). Pour Bachelard, la pâte relève d'une ambivalence matérielle, d'une lutte entre deux matières, l'eau et la terre. La lenteur du séchage l'inscrit dans le temps, une « matière-durée » (Bachelard, p.28, 1948).

La première section s'intéresse précisément à la pâte, celle qui précède le moulage et qui, en séchant, laisse place aux tactiques. La suivante traite du moule, un procédé de reproduction qui repose sur un processus négatif/positif. La photographie y sert de médium pour explorer des notions comme la temporalité, la mémoire et l'effacement, l'abstraction et les espaces liminaux.

5.2.2.1 *Le papier, la pâte*

La fabrication du papier peut être rapprochée d'une technique de béton : une pâte composée d'agrégats divers liés qui durcit en séchant. Les pages 19, 21, 23 et 25 montrent des feuilles de papier artisanal. Leur fabrication visait à mettre en exergue la dimension composite du béton : au papier administratif blanc recyclé s'imprime une discontinuité. Une feuille rouge est glissée parmi une vingtaine de feuilles blanches dans la pâte mais plutôt que de créer des discontinuités, elle se fond homogènement dans la masse. On obtient ainsi des feuilles d'une couleur rosée homogène. La discontinuité a été absorbée et effacée pour une nouvelle « norme » dans le processus d'amalgame. La « recette » de l'appareil, la liste des types de documents et papiers utilisés est tapée sur la première feuille (p.19) pour en rappeler l'hétérogénéité initiale. L'aspect « artisanal » des feuilles constitue un rappel de la tension entre la dimension technologique complexe du béton, assurée par les ingénieurs.e.s, et sa mise en œuvre simple et accessible assurée par des ouvriers.e.s déspecialisés.e.s (Forty, 2012).

La troisième feuille présentée (p.23) est marquée d'une empreinte en référence aux marques accidentelles ou intentionnelles laissées dans le béton (dont sont réunis quelques exemples aux pages 12-13). L'outil utilisé est un pochoir d'embossage pour le cuir représentant la lettre Z. Il est présenté sur la page de gauche (p.22) de manière à ce que l'outil embrasse l'empreinte quand les pages sont refermées. Le choix de la lettre Z fait référence à un fameux roman de Vassilis Vassilikos, *Z* (1966), adapté au cinéma par Costas Gavras sous le même titre (1969). Ce Z signifie « Ζή », « il est vivant » en grec ancien, qui fut tagguée dans toutes les rues d'Athènes en protestation contre l'assassinat du député gauchiste Grigoris Lambrakis lors d'un meeting en 1963. Cet événement préfigure l'avènement de la dictature des Colonels en 1967, l'émergence d'une droite fasciste. Ici « il est vivant » fait également échos au bigaradier, l'élément vivant du triptyque de matières étudiées et plus largement aux habitants.e.s dans la ville, en dehors de leur rôle fonctionnaliste.

Des mots découpés dans le journal sont incrustés dans la dernière feuille avant séchage (p.25). Disposés en liste, ils incitent à être lus de manière linéaire, « chronologique », cependant le sens des phrases formées est incohérent chronologiquement parlant²¹. Ce jeu sur les temporalités

²¹ « Se passera-t-il quelque chose de différent aujourd'hui ? - Dans la même - composition de base - un petit chaos - est je l'espère limpide - comme nous nous souvenons - demain ce vendredi - la catastrophe qu'ils ont causé - hier cependant - il y aura - des deuxièmes combats ».

entre en contraste avec l'atemporalité associée au béton. Issus de la presse quotidienne, ces mots s'inscrivent dans l'actualité, l'évènement. L'horoscope placé en « légende » est lui aussi par définition ancré dans l'instant. Son contenu – « Bélier : De nouveaux visages entrent dans votre vie qui vous aideront à vous évader de la vie quotidienne et à rompre avec votre passé » – en plus d'insister sur le jeu de temporalités, met en exergue l'absence de sens intrinsèque au matériau du fait de sa fluidité : le sens provient d'éléments aliènes au béton (Forty, 2012). « Concrete is not immune to meaning » (Forty, 2012, Seven: Memory or Oblivion) mais celui-ci est « entirely fluid and mutable, made by the circumstances of history » (Forty, 2012, Seven: Memory or Oblivion), cette absence de forme propre est un enjeu pour ces promoteurs qui utiliseront la photographie comme vecteur de ses propriétés.

5.2.2.2 La photographie, le moule

L'histoire de la photographie est intimement liée à celle du béton et des marbres antiques (Forty, 2012 ; Hamilakis, 2007 ; Jockey, 2013 ; Lyons et al., 2005). Dans son ouvrage sur le béton, Forty souligne le développement parallèle et interrelié de ces deux techniques modernes (2012). La photographie joue un rôle important dans la popularisation du béton, et réciproquement, le béton est une opportunité pour la photographie d'entrer dans le domaine culturel (art) ainsi que de justifier ses propriétés techniques propres, notamment avec le noir en blanc (Forty, 2012). La photographie de sculptures est aussi mise au service de la démonstration des qualités techniques du médium par ses pionniers et participe d'une confusion entre le marbre et les copies en plâtre réduits à leur blancheur (Napoli et al., 2020). D'autre part, la photographie joue un rôle de premier rang dans la documentation et la diffusion des sites archéologiques de la Méditerranée. Dès son invention, elle accompagne les expéditions. Alors que l'archéologie se développe comme discipline scientifique elle se repose de plus en plus sur cet outil indispensable. Sa capacité à restituer les détails (notamment les écritures) et ses vertus panoramiques qui permettent d'inscrire le site archéologique dans une topographie font de la photographie une technique de « visual mapping » qui sert de support à la recherche (Lyons et al., 2005). Mais ce médium n'est pas dépourvu d'idéologie (Hamilakis, 2007 ; Jockey, 2012).

La section suivante s'attache à décrire le lien particulier entre la photographie et ces deux matériaux dans le contexte particulier de l'entre-deux-guerres européen. Outre leurs enjeux idéologiques, ces photographies prescrivent des comportements « clichés » au grand public, une

manière de « rentrer dans le moule ». Les codes de ces photographies entrent dans la culture populaire et sont constamment reproduits notamment par les touristes (Jockey, 2013 ; Lyons et al., 2005 ; Sontag, 2008). Les diapositives d'origine familiale utilisées dans la création du *zine* en témoignent et prennent ainsi une valeur ethnographique. Pour pousser plus loin cette réflexion sur le rapport entre les matériaux, le moulage et la photographie, une deuxième partie est dédiée au noir et blanc. Le moulage de statues antiques, qui démarre dès l'Antiquité romaine et se déploie de manière phénoménale au 19^e siècle, joue un rôle majeur dans l'omission des couleurs de l'Antique. La technique du moulage est uniquement dédiée à une reproduction formelle. Le moulage comme la photographie en noir et blanc ont largement contribué au « blanchiment » de la Grèce (Jockey, 2013). Enfin, ils reposent sur un processus négatif/positif. Une troisième partie est dédiée aux implications de ces techniques en termes de mémoire, de temporalité et de tactique.

Contexte et implications de la photographie

La photographie a été – est toujours – un médium privilégié dans la constitution du mythe de la Grèce blanche et la construction de l'identité nationale. Elle joue un rôle important dans la « purification » du paysage grec au 19^e siècle. En parallèle de la destruction des vestiges « parasites » – notamment Byzantin et Ottoman – pour ne conserver que ceux de l'Antiquité classique, les photographies sont composées de manière à effacer toute trace de modernité autour des marbres des monuments, reconstruisant un passé « that never was » (Hamilakis, 2007, p.96) idéalisé par les européens (Hamilakis, 2007). D'autre part dans les années 1930, les archéologues grecs et européens se livrent à des exercices d'anastylose dans toute la Grèce : la ré-érection de monuments antiques. Dans l'idée de redonner sa puissance originelle aux « valeurs éternelles de la Grèce antique », ces opérations de restauration contribuent au blanchiment des monuments (Jockey, 2013). La photographie intervient dans la documentation de ces travaux, pour en démontrer la validité scientifique et justifier les investissements, mais aussi pour promouvoir l'idée d'un rétablissement moral et politique de la nation sous la dictature de Metaxás, ou plus généralement la promotion des idéologies fascistes. C'est la raison pour laquelle les photographies d'anastylose mettent l'accent sur le refaire, plutôt qu'un diptyque avant/après, la phase intermédiaire de remise en ordre du monde est mise en valeur (Jockey, 2013).

Le béton, matériau amorphe, est impossible à représenter en tant que tel : il souffre de ce que Forty désigne par un « deficit of iconicity » (2012, Nine : concrete and photography). Cela comporte un enjeu important dans la popularisation du béton. Pour y palier, les entreprises et

bureaux d'études comme celui de Hennebique diffusent au début du 20^e siècle – notamment pendant l'entre-deux-guerres – des photographies de sa mise en œuvre sur les chantiers. Cet accent sur la technique s'accompagne de photographies de bâtiments inachevés. Ces photographies passent progressivement d'un monde commercial aux mondes de l'art et de l'architecture, « construction becomes an aesthetic object » (Forty, 2012, *Nine : concrete and photography*), et définissent de nouveaux codes esthétiques épurés et géométriques qui perdurent jusqu'à nos jours. « Photography succeeded in turning reinforced concrete into a medium of culture » (Forty, 2012, *Nine: Concrete and Photography*) quand l'architecture avait échoué.

Le béton exposé, nu, de ces photographies de bâtiments isolés ainsi que les photographies de chantier font échos aux photographies de monuments antiques. Les années 1930 sont marquées par la radicalisation des droites et l'avènement des fascismes en Europe, un paroxysme du mythe de la Grèce blanche. L'idée d'une remise en ordre du monde se fait notamment à travers la photographie, le cinéma et des mises en scène. Elle concerne les espaces publics et l'architecture qui endossent les valeurs de puissance, de dépouillement et de domination de l'architecture grecque dorique. Les lignes droites de ce style dit « sévère » se retrouvent en architecture comme en urbanisme et plus largement dans les arts. En photographie cela se traduit par une esthétique du contraste et de la contre-plongée où le noir et blanc joue un rôle fondamental (Jockey, 2013).

Le noir et le blanc

Alors que la photographie couleur existait et était déjà accessible, le recours au noir et blanc est un choix esthétique et idéologique délibéré. Les nombreuses découvertes archéologiques de l'époque mettent au jour suffisamment de restes de polychromie pour en attester la généralisation. Au-delà d'une esthétique du contraste marquée, le noir et blanc sert l'omission de la couleur de ces découvertes (Jockey, 2013).

Cette résistance à la couleur jalonne l'histoire de la photographie. Encore aujourd'hui, la photographie couleur est souvent perçue comme moins authentique (Forty, 2012). D'une part, le noir et blanc est désormais associé au passé – la photographie couleur s'étant démocratisée notamment avec le numérique –, aux photographies anciennes qui ramènent à d'autres époques. D'autre part, le noir et blanc n'existe pas dans le monde que nous percevons : il constitue une abstraction. Si la couleur peut être interprétée d'après notre monde, nous n'avons pas de référent pour le noir et blanc (Forty, 2012). C'est la raison pour laquelle le noir et blanc peut être associé à

la théorie, il n'existe que comme concept. Il « transform the linearity of theoretical discourse into a surface » (Forty, 2012, *Nine: Concrete and Photographie*) et offre l'opportunité d'une analyse rationnelle du monde.

La colorisation de photos en noir et blanc porte une réflexion sur la temporalité : cette opération ramène ces images révolues et désuètes dans le présent, menant à une réflexion sur l'actualité et le concret (*Annexe 5* p.7, p.16, p.20, p.25, p.31). Par exemple, la photographie de femmes réfugiées micrasiates étendant leur linge sur les marches du Parthénon dresse un parallèle avec la crise migratoire en Méditerranée de ces dernières années (*Annexe 5* p.20). En face une tête en marbre blanc d'Appolon interroge : « Est-ce-que j'ai pris des couleurs ? Qu'est- ce que ça veut dire pour toi prendre des couleurs ? » (*Annexe 5* p.20). Cette question attire l'attention du. de la lecteur.trice sur la colorisation et plus largement le rapport au mythe de la Grèce blanche questionné dans le *zine*. De même, la série de photographies recolorisées suivie de photographies en noir et blanc appelle à colorier les suivantes (*Annexe 5* p.25-26). Enfin, l'alternance entre le noir et blanc, la couleur, et le noir et blanc recolorisé page 31 de l'*Annexe 5* font jouer entre elles les dimensions abstraites et concrètes, le réel et l'onirique et les temporalités de la narration. Cette alternance supporte également une composition qui évoque les enluminures marquant visuellement le détournement. Elle sert aussi l'évocation des matières étudiées : le monde gris du béton, la couleur des bigaradiers, un temple classique formé par deux photographies recolorisées.

Ce geste est également inspiré par le graffiti omniprésent à Athènes. Le noir et blanc fait échos au monochrome gris du béton, une surface abstraite dont seule la photographie peut traduire la texture (Forty, 2012). Revendiqué pour sa neutralité et son atemporalité, le béton agit comme un fond qui fait ressortir le reste (Forty, 2012). La « colorisation » des murs lutte contre l'anonymat et l'impersonnalité des constructions en béton et le réinscrit dans une réalité concrète.

Le négatif et le positif

« [A] concrete structure is very like a photograph » (Forty, 2012, *Nine: Concrete and Photography*) le résultat d'un processus négatif/positif. Dans le cas d'une structure en béton, le coffrage est généralement perçu comme le négatif au profit de l'objet fini vu comme positif, mais il pourrait être considéré comme la trace d'un objet perdu.

La mise en parallèle de diapositives et de négatifs avec leurs tirages (par conséquents négatifs ou positifs) interroge, comme les structures en béton, leur valeur indexicale (*Annexe 5*

p.14-15, p.22-23). Celle-ci « make the absence positive », pour Forty, « it carries within it direct evidence of its making » (2012, *Nine: Concrete and Photography*). Cette nature indexicale de la photographie a souvent été associée à l'idée d'une immobilisation du temps et a une certaine authenticité (Barthes, 1980). Dans le cas du béton, les traces de temps sont associées la plupart du temps à une imperfection souvent camouflée dans la recherche d'atemporalité. Comme la photographie, le béton se trouve dans l'incapacité à représenter le temps autre que le présent. Ce présent est un instant éternellement ancré dans un passé, le « ça-a-été » (Barthes, 1980). L'empreinte, le moulage comme le tirage photographique font jouer le paradoxe de l'effacement du temps et de la mémoire.

Si la présence d'absence induite par le moulage constitue une tactique dans le temps, cette technique produit également des espaces liminaux imaginaires. En argentique les blancs correspondent à une absence ou un vide de lumière et les noirs à une saturation de lumière (plein). La transparence des négatifs utilisés est traduite par la mise en page qui superpose le recto, le verso et le tirage de chaque photographie. Ce triptyque met en exergue les parties traversées par la lumière. Les personnages fantomatiques, transparents, des négatifs prennent vie dans leur tirage. Cela fait échos à l'imaginaire de la pétrification selon Bachelard (1948). Le moulage, qui correspond à la matérialisation d'une frontière, se fait passage, espace liminal.

Ce jeu sur les pleins et les vides se retrouve à travers l'utilisation de tampons dans le *zine* (*Annexe 5* p.4-5, p.12). Inspirés par des gestes tactiques ou accidentels d'empreintes dans le béton frais, ces techniques interrogent également la reproductibilité et la standardisation.

5.2.3 Contempler, accueillir, traverser

La cyanotypie est une technique de reproduction photographique mise au point par Sir John Herschel en 1842. Elle comporte des avantages notables par rapport à la photographie argentique du fait de son accessibilité et sa facilité d'utilisation : elle ne nécessite pas de chambre noire, de produits chimiques pour son développement, ni de formation (Anderson, 2019). Comme pour le béton, cette technique accessible aux amateurs est paradoxalement issue de découvertes scientifiques et de recherche sur les procédés chimiques photosensibles. La cyanotypie est caractérisée par le monochrome de couleur bleue de Prusse de ses photographies. Cette couleur, loin de faire l'unanimité, cantonne rapidement la cyanotypie à des domaines spécifiques comme la représentation des glaciers ou de la mer et à certaines disciplines. Son association avec les plans

(blueprint) en architecture en font une technique pertinente pour symboliser le béton et sa mise en ordre de la ville par la création de frontières (Anderson, 2019 ; Annexe 5 p.14-16).

Bien que rapidement remplacée par les procédés argentiques, la cyanotypie a été un médium populaire pour la réalisation de cartes postales à la fin du 19^e siècle (Anderson, 2019). Son monochrome bleu sert ici à interroger l'image d'Épinal – cliché ou carte postale – d'une Grèce blanche figée dans un éternel été. Introduite par une carte postale illustrant ce monochrome bleu et blanc – la chaux blanche baignée de soleil et le bleu de la mer Egée – cette section présente des tirages réalisés à partir de diapositives couleurs (Annexe 5 p.21-23). Ils mettent en valeur les lacunes et déformations des discours dominants sur la Grèce. Les codes de photographies des sites archéologiques étaient/sont largement intériorisés par le grand public, notamment les touristes. Si « [i]miter l'Antique, selon les ruses de sa technè propre, de son savoir-faire, c'est aussi se l'approprier, le faire sien » (Jockey, 2013, p.140), ces tirages par cyanotypie constituent une appropriation du discours sur la Grèce.



Figure 16 – Thèière Antique de Wedgwood, Angleterre (Daderot, 2013)

Paradoxalement, à l'époque même où la cyanotypie est décriée pour sa couleur, les biscuits Wedgwood caractérisés par leur contraste bleu et blanc se répandent dans les foyers de la bourgeoisie moyenne et jouissent d'une grande

popularité (Anderson, 2019 ; Jockey). Jockey explique le succès de ces ornements d'intérieur par un processus d'intériorisation (littéral) de l'image blanche antique à moindre prix : « Dans un mouvement symétrique plutôt qu'inverse [au] développement des musées, cette extériorisation d'une Antiquité imposée comme blanche s'accompagna de son intériorisation, réelle et symbolique » (Jockey, 2013, p.138).

Une autre discipline est marquée par l'utilisation de la cyanotypie : la biologie et en particulier la botanique. Considérée comme une pionnière de la photographie, Anna Atkins publie en 1843 le premier livre réalisé en cyanotypie qui deviendra une référence pour la technique, au point d'en effacer souvent l'inventeur. Elle réalise des photogrammes d'algues d'une grande finesse qui installeront le rapport privilégié de la cyanotypie avec le végétal chez les amateurs. Jusqu'à nos jours (Anderson, 2019). Les photogrammes de branches et de fruits du bigaradier oscillent également entre expérimentation scientifique et poétique (Annexe 5 p.33-36). Cet outil de la biologie est détourné pour traduire la résistance du vivant aux opérations de rationalisation. En jouant avec la composition, le cadrage et le mouvement pendant l'exposition ces tirages entrent en tension avec ceux réalisés à partir de négatifs ou de diapositives. Si ces derniers sont reproductibles à l'infini, le photogramme est une pièce unique. Les différents tirages cyanotypes mettent en tension la stabilité du béton et du marbre et l'imprévisibilité du vivant, le bigaradier.

Cette technique fait aussi échos à la dimension expérimentale des agrumes en Europe de l'ouest comme les tentatives de créer des arbres en floraison perpétuelles. L'utilisation de la technique appelée « processus humide » pour un des photogrammes donne lieu à de nombreux essais et erreurs, pour un résultat très aléatoire (Annexe 3). L'ajout d'épices (curcuma, paprika, cannelle), de sucre, de café, de raki ou de jus d'orange amère permet l'obtention d'un tirage coloré (Annexe 5 p.36). Ce dernier contraste avec le monochrome bleu et met en tension le mythe d'une Grèce blanche (et bleu) et les tâches de couleurs associées à l'Autre « barbare » et rappelle la bigarrure réelle de la Grèce antique. A l'été perpétuel se substitue symboliquement la saisonnalité de l'arbre et de ses fruits. Si le bleu est généralement associé à la tranquillité et la mélancholie, la bigarrure prend ici un esprit de fête et invite à danser (Anderson, 2019 ; Annexe 5 p.37 ; Jockey, 2013).

L'utilisation de produits de cuisine, dont plusieurs ingrédients rappellent le rituel du *kérasma* décrit en amont de la série, amène une réflexion sur la tension entre espace public et espace privé (Annexe 5 p.32). L'utilisation de fruits cueillis dans l'espace public dans une activité résolument domestique comme la cuisine, suivie d'une activité qui nécessite une exposition à

l'extérieur (la réaction chimique de la cyanotypie s'opérant au contact des rayons ultraviolets dégagés par le soleil) fait jouer la perméabilité entre ces deux espaces. En tant que rite d'hospitalité, le *kérasma* correspond également à cette tension. Il s'agit d'accueillir la diversité du monde extérieur chez soi dans une relation éthique de *care* (Singh, 2020). Pour de Certeau « Les révolutions de l'histoire, les mutations économiques, les brassages démographiques [se] sont stratifiés et demeurent là, tapis dans les coutumes, les rites et les pratiques spatiales » (1990, p.294) qui prennent ainsi une valeur tactique.

La cuisine est souvent décrite comme une pratique quotidienne désuète, alors que l'art de nourrir comporte un fort potentiel tactique (De Certeau et al., 1994). Car « le travail quotidien des cuisines reste une manière d'unir matière et mémoire, vie et tendresse, instant présent et passé aboli, invention et nécessité, imagination et tradition – goûts, odeurs, couleurs, saveurs, formes, consistances, actes, épices et condiments » (De Certeau et al., 1994, p.313). En anthropologie, la cuisine peut être considérée comme un langage structuré, une manière d'ordonner le monde en identifiant des interdits et prescriptions ou en définissant des rites. Par exemple,

[p]as plus que les autres éléments de la vie matérielle, la nourriture ne se présente à l'homme [*sic*] dans un état de nature. Même cru et cueilli à l'arbre, le fruit est déjà un *aliment culturalisé*, avant toute préparation et par le simple fait qu'il est tenu pour comestible. Rien n'est plus variable d'un groupe humain à l'autre que cette notion du mangeable (De Certeau et al., 1994, p.237).

Plusieurs fruits interdits sont évoqués dans le *zine*. La recette qui accommode l'orange amère est précédée d'une histoire de transgression de cet interdit (Annexe 5 p.31-32). Ce parallèle entre le fruit et métaphoriquement le fruit de l'espace public (dans le sens de résultat avantageux, comme le fruit d'un travail) interroge le vivre ensemble et le droit à la ville (Lefebvre, 2009). D'une part elle fait appel à la mémoire : ce qui est mangeable et ce qui ne l'est pas, le bon et le mauvais, sont des acquis sociaux, ils sont culturalisés. Cette mémoire va au-delà des besoins biologiques et sanitaires prescrits. Elle forme un réseau de pulsions et de plaisirs, des attirances et des dégouts formés notamment dans l'enfance. Elle traite de notre relation avec autrui, associée à la tendresse par exemple, de rapports fondamentaux dans l'espace-temps (De Certeau et al., 1994). « Dans les cuisines, on se bat contre le temps » (De Certeau et al., 1994, p.238), si elle fait appel au passé, la cuisine est également ancrée dans l'instant, sitôt finie son produit est consommé, et dans la durée :

un éternel recommencement. De plus, les confitures et gelées sont des techniques de conservation : elles servent à mettre à profit l'abondance des périodes de récoltes, impliquant par la même une saisonnalité. Cette activité va à l'encontre de l'imaginaire touristique d'un été permanent en Grèce. Enfin, la recette des écorces d'orange amère confites prend deux jours à réaliser. Ce temps de préparation ne convient plus au mode de vie urbain (De cerateau et al., 1994). En cela, cette recette porte une réflexion sur les logiques de rentabilisation du temps dans un système néolibéral. L'utilisation de tirages cyanotypes dans le *zine* permet une réappropriation du temps car l'un des « inconvénients » de la cyanotypie est la lenteur du temps d'exposition.

Si le temps et l'énergie consacrés à adoucir l'amertume de l'orange sont investis dans un processus d'amour et de partage, le fondement même de la cyanotypie est mis au service d'une éthique du mélange (*Annexe 5* p.33-36). La photosensibilité se fait ici l'échos de la photosynthèse à l'origine du monde. Dans *La vie des plantes*, Emanuele Coccia dédie un chapitre aux feuilles des plantes qui « transforment tout ce qu'elles touchent en vie, elles font de la matière, de l'air, de la lumière solaire ce qui sera pour le reste des vivants un espace d'habitation, un monde » (Coccia, 2018, 2. L'extension du domaine de la vie). Par sa capacité à créer de la nourriture à partir de l'énergie solaire, la photosynthèse est à l'origine de la création de l'atmosphère, la base du commun (Coccia, 2018). Pour Coccia, l'atmosphère consiste en un infini mélange de toutes les choses, présentes, passées et avenir, une « structure métaphysique du mélange » (2018, 5. Feuilles). La vie est une immersion dans cette atmosphère, contrairement aux considérations de milieu dans lequel évoluerait un sujet, elle est à la fois « contenant » et « contenu » du monde. L'immersion n'est pas une simple détermination spatiale mais une action de compénétration réciproque. Ainsi, l'espace qui nous entoure est une « portion de monde qui a une relation particulière à notre corps [...]. La relation avec notre chez-soi est justement celle d'une immersion : nous ne sommes pas face à lui comme face à un objet » (Coccia, 2018, 6. Tiktaalik roseae). On vit de la vie des autres, de leur souffle ce qui va à l'encontre de l'individualisme (Coccia, 2018).

Un autre procédé utilisant l'« énergie solaire » consiste en l'utilisation du jus d'orange amère pour écrire des textes (*Annexe 5* p.27). Révélée par le soleil ou la chaleur, le texte à l'encre invisible amène de l'intime en apparaissant en filigrane sous un discours aliène. Cette page marque un tournant dans le discours global du *zine*. D'un regard critique générale sur les matériaux et les discours s'opère un glissement vers des considérations plus intimes – des trajectoires individuelles,

qui font appel au corps par le reflet ou l'évocation de la nourriture – et vers des propositions plus optimistes.

La création s'achève par cette réflexion sur la photosynthèse et le commun qui offre de nouvelles perspectives d'être au monde. Ces derniers siècles la nature est réduite à des résidus en marge de la pensée humaine. De récentes études développent des réflexions sur l'*interspécisme* et proposent de nouvelles façons d'envisager la nature (Coccia, 2018 ; Guinard, ; Mattern, 2021 ; Tsing, 2015). En offrant une vision de la nature comme ce qui permet à Tout de naître et non comme une opposition à la culture ou l'activité humaine, Coccia voit la nature comme un cosmos qui s'exprime dans tout ce qui est. Coccia décrit les plantes comme « la forme la plus intense, la plus radicale de l'être-au-monde » (2018, 7. En plein air : ontologie de l'atmosphère). Sans capacité de mouvement, leur *être* modifie le monde. L'immersion dans le mélange du monde invalide les oppositions du sujet et de l'objet, de la contemplation et de l'action, de l'être et du faire. En trouvant « de la vie là où aucun autre organisme n'y parvient » (Coccia, 2018, 2. L'extension du domaine de la vie), elles remettent en cause la priorité du milieu sur le vivant, du monde sur la vie : « Les plantes, leur histoire, leur évolution, prouvent que les vivants produisent le milieu dans lequel ils vivent plutôt que d'être obligé de s'y adapter » (Coccia, 2018, L'extension du domaine de la vie). Tous les êtres vivants produisent de la culture en modifiant le monde et en le transmettant aux générations qui suivent (Coccia, 2018).

6. Essais erreurs, les limites de la recherche

Sur le plan théorique, cette recherche-crédation contribue à explorer certaines problématiques du tournant matériel dans les disciplines des sciences humaines, notamment les études médiatiques. Cette approche des matières est mise au service d'une étude de la ville, qui cristallise une prise de conscience de rapports de force et des initiatives de réappropriation. Cette perspective matérielle contribue à l'exploration de nouveaux moyens d'étudier la ville, en particulier dans les choix méthodologiques de la recherche-crédation. Si l'exploration des méthodologies choisies pour leurs dimensions tactiques constituent un des principaux apports de la recherche plusieurs enjeux se sont présentés pendant la recherche.

Si la flânerie contribue au développement de nouvelles méthodes pour étudier les imaginaires urbains, elle pose le problème de l'incertitude. D'une part, l'itération entre les flâneries, les créations et les lectures scientifiques rend difficile l'isolement des observations faites pendant les flâneries. Les lectures faites en amont des observations concrètes de la ville influencent l'attention du regard qui cherche à illustrer des choses connues. A l'inverse, les lectures, les étapes d'analyse et de création réalisées à la suite des flâneries, font émerger des souvenirs des visites concrètes comme des lectures précédentes qui n'avaient alors pas retenues l'attention. De plus, ma fréquentation régulière d'Athènes rend difficile l'isolement d'observations faites spécifiquement dans le cadre de ce mémoire. Cette incertitude a des répercussions sur l'écriture du mémoire et pose des enjeux de légitimité de certains types de savoirs dans le cadre universitaire, alors même qu'ils sont revendiqués dans le mémoire. A plusieurs reprises, le besoin de justifier une observation personnelle sur la ville par des lectures scientifiques s'est fait sentir. A l'inverse, quand une lecture postérieure aux déambulations traite d'une réflexion inspirée par les flâneries, le document scientifique à largement tendance à prendre le pas sur l'observation incarnée.

Il en va de même pour la division entre les connaissances apportées par les lectures théoriques et la création. Certains gestes spontanés et inconscients prennent leur sens dans des lectures postérieures, c'est le cas par exemple de la colorisation de photographies et le jeu sur le noir et blanc. Issus d'une réflexion personnelle sur la temporalité, ces gestes ont été informés dans un second temps par des lectures sur les matériaux qui comprenaient des réflexions sur le rôle de la photographie dans leur histoire. Ainsi, il est difficile d'isoler rigoureusement les connaissances

apportées par la création. Elle joue cependant un rôle majeur dans l'« écriture » de la flânerie en autorisant l'implicite. En effet, mettre en mot des intuitions et des sentiments constitue une mise à plat souvent réductrice. La rédaction de l'analyse est vécue comme un échec : elle donne l'illusion d'un tout cohérent et figé, réduisant la création et par extension la ville à une surface traitable. Cela va à l'encontre de tout le travail de déploiement d'espaces tiers entrepris dans la création. Si pour de Certeau le lieu « a la forme de strates imbriquées » (1990, p.294), « [l']analyse savante n'en connaît que le texte dernier ». (1990, p.295). Cependant le travail d'itération entre la flânerie, la recherche et la création est représentatif de la tactique en ramenant dans chacun de ces « lieux » les non-lieux de la mémoire (De Certeau, 1990).

Plus largement, le recours à la flânerie comme méthodes de collecte de « données » pose également le problème de la circonscription d'un corpus. Si la recherche et ses méthodes sont assumées comme subjectives et non exhaustives, elles posent des enjeux de positionnement. La méthode de la flânerie ouverte à un champ d'enquête aussi vaste qu'une ville comporte des possibilités infinies, d'autant plus que la ville est conceptualisée comme évolutive et processuelle. A l'heure où cette recherche s'achève, de nombreux projets de modernisation, (pistes cyclables, nouvelles bouches de métro, rénovation de bâtiments, nouveaux bâtiments, etc.) coïncident avec la sortie du giron du FMI en août 2022 (Le Monde avec AFP, 20 août 2022 ; Lialios, 13 mai 2020 ; Stathaki, 26 décembre 2022). La concentration sur trois matières choisies justement pour leur omniprésence dans la ville compense à peine ces enjeux. A plus forte raison ces matières font partie d'ensembles complexes dont la considération d'un seul élément est parfois réductrice. Une solution aurait été de limiter la recherche à un quartier ou à certains objets spécifiques. Il aurait été également possible de restreindre le nombre de sources dans lesquelles « déambuler » pour le rassemblement de matériel destiné à l'analyse comme au *zine*. Cependant, en plus d'éloigner la recherche de la dimension empirique qui fait son intérêt, ces restrictions amèneraient des limites de l'ordre du positionnement.

Figurer la ville d'Athènes en un instantané lacunaire pose un problème éthique. La part de subjectivité de la recherche, notamment dans la sélection des données, s'accompagne d'une responsabilité éthique personnelle. L'envie de rendre grâce à Athènes, une ville avec laquelle j'ai un lien intime, rend sa représentation compliquée. De même, reproduire dans l'analyse une dichotomie entre Orient et Occident – même d'un point de vue critique qui vise à montrer les

paradoxes de cette construction occidentale – soulève des enjeux éthiques. Dans sa critique de L’Orientalisme d’Edward Said, Rabâa Abdelkéfi met l’accent sur le fait que figer cet antagonisme comme une création unilatérale de l’Occident efface les individus et prive l’« Oriental » de toute agentivité (2009). Cette dimension postcoloniale de l’analyse émerge du processus itératif de la recherche, elle aurait mérité d’être proprement conceptualisée en amont, et constitue une limite du cadre théorique.

Au-delà de la fixation, beaucoup de données et de pistes ont dû être écartées pour des raisons pragmatiques. Ces omissions condensent à nouveau le souci de la représentation réductrice d’une ville par ses parties. Cela est quelque peu contrebalancé par la définition de la création comme un travail inachevé à poursuivre. Dans les éléments qui pourraient prolonger cette recherche-crédation, on trouve notamment l’imaginaire de la greffe (biologique ou architecturale), une réflexion sur la fleur du bigaradier dont le parfum est une composante importante dans l’expérience d’Athènes et dans l’histoire.

Enfin, la flânerie, le collage, et la forme du *zine* sont choisis pour leur dimension tactique. Si ces tactiques participent effectivement du contournement des méthodes hégémoniques de production de savoir, il est important de souligner leur antinomie avec la notion de méthode. Si la tactique repose sur l’idée de « faire avec », la méthode est une stratégie qui articule une suite de démarches logiques pour arriver à un but. L’application de critères universitaires sur ces tactiques entraînent certains paradoxes qui font ressortir des questionnements plus larges sur la recherche-crédation. Par exemple, la question de l’évaluation du *zine* déjà évoquée dans la méthodologie pour ses limites en termes d’autonomie amène également le problème plus large du fonctionnement universitaire basé sur la référence. Le *zine* est lié à la notion de piratage, son utilisation dans le cadre institutionnel pose la question des droits d’auteur.trice.s et par extension interroge les notions de propriété intellectuelle dans la perspective du commun et de l’argument d’autorité. Ainsi, dans l’optique de contourner les discours hégémoniques par rapport aux matières, ces méthodologies font également ressortir des questionnements plus larges sur la discipline et la recherche-crédation.

Conclusion

Ce mémoire se veut une exploration de la ville d'Athènes à travers trois matières envisagées comme médiatrices d'imaginaires collectifs : le marbre, le béton et le bigaradier. Avec la création d'un *zine*, il confronte différents imaginaires passés et présents dans le but de les comprendre et les interroger. Les choix méthodologiques de la flânerie et du collage découlent d'une volonté tactique de s'inscrire en marge des méthodes traditionnelles et dessinent en filigrane une réflexion personnelle sur mon héritage culturel et le poids de la tradition académique. La dimension incarnée de la méthodologie ainsi que sa volonté d'ouverture et de transparence sur le processus de recherche se révèlent une contribution additionnelle de ce projet. Plutôt qu'un travail achevé et exhaustif, l'objectif de l'étude est une représentation ouverte et temporaire du sujet, choix qui constitue à la fois une limite et le principal défi de la réalisation.

Conçue comme un intermédiaire entre les habitant.e.s et le pouvoir, la ville est au cœur de négociations importantes dans la réappropriation de l'espace et les projections futures. Elle est présentée comme un lieu qui cristallise la mémoire et les imaginaires individuels et collectifs en partie à travers ses matérialités. Les matières constituent un lien commun entre les habitant.e.s qui les côtoient au quotidien. Leur inscription dans le temps permet également d'aborder la façon dont elles sont actualisées à travers les époques. Elles participent de la formation des imaginaires et sont culturellement construites. Cette réciprocité en fait des intermédiaires potentiels de réappropriation de la ville. Le béton, le marbre et le bigaradier sont à la fois médiateurs de ces imaginaires et supports d'interventions informelles sur la ville : une porte d'entrée sur la praxis. Celle-ci est considérée comme le principal levier pour repenser l'espace public et le commun en marge des réflexions systématiques et des logiques de planification essentialistes.

L'études des matières en dialogue avec la création du *zine* donne lieu à une réflexion critique en confrontant les discours hégémoniques et les imaginaires paradoxaux qui font partie tant de l'histoire que de l'espace d'Athènes. L'approche biographique a permis de dégager des axes de réflexion sur la construction de l'identité culturelle nationale et des enjeux coloniaux. Situait Athènes dans une place ambivalente entre l'Occident et l'Orient qu'il a créé, l'analyse déploie les thèmes du rapport à l'Autre, à la nature et à l'ordre pour montrer la façon dont ces notions définissent des comportements, des résistances et des failles.

L'accent sur la praxis a permis de créer un *zine* qui regroupe des créations explorant et détournant des gestes associés aux trois matières étudiées, que ce soit dans leur fabrication, leur construction idéologique, ou des gestes tactiques. L'analyse met au jour la façon dont ils créent de espaces liminaux dans le temps et dans l'espace qui servent à déconstruire les discours hégémoniques comme la « syntaxe » de la ville. La conception de la nature est centrale à une réflexion sur le commun. Le *zine* est présenté comme un travail à poursuivre. Comme évoqué dans la partie sur les limites de la recherche, de nombreuses pistes de réflexion ont été écartées qui pourraient mériter d'être développées. On pourrait également imaginer appliquer cette étude à d'autres matériaux.

La suite prévoit de diffuser des copies du *zine* dans divers lieux culturels indépendants à Athènes et essayer de l'intégrer à l'archive de la Athens Zine Bibliothéque, un projet financé en partie par la Stavros Niarchos Foundation Public Initiative qui récompense les « individuals and groups 20 interested in engaging the Greek public through projects in the fields of history, creative arts, and education » (The Stavros Niarchos Foundation, 2020). Cette Bibliothéque accepte les « zines, self-publishing or small independent editions from around the world, with a particular interest in architectural, photographic, design (graphic design, industrial design, fashion), illustration and art zines » (The Athens Zine Bibliothéque, s. d.). Outre contribuer à cette initiative, l'ajout du *zine* à cette bibliothéque lui assurerait une diffusion hors du cadre universitaire. Ainsi, un prolongement possible de la recherche pourrait être une étude sur la réception du *zine*.

Bibliographie

- Abdelkéfi, R. (2009). La représentation de l'Occident dans *L'Orientalisme* d'Edward Said : théorie ou discours idéologique ? *Loxias*, 24.
<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2700#tocto1n3>
- Allain, Y.-M. (2010). *De l'orangerie au palais de cristal, une histoire des serres*. Editions Quae.
- Anderson, C. Z. (2019). *Cyanotype: The blueprint in contemporary practice*. Routledge.
- Appadurai, A. (2013). Introduction: commodities and the politics of value. Dans A. Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (p. 3-63). Cambridge University Press.
- Archistorm. (1 mars 2017). *Focus: Centre culturel Stavros Niarchos À Athènes - Renzo Piano Building Workshop*. <https://www.archistorm.com/2324-2/>
- Bachelard, G. (1948). *La terre et les rêveries de la volonté*. Librairie José Corti.
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. PUF.
- Barthes, R. (1980). *La chambre Claire*. Gallimard.
- Benjamin, W. (2003). *Essais sur Brecht*. La Fabrique.
- Benjamin, W. (2008). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Gallimard.
- Benjamin, W. (2021). *Paris, Capitale du XIXe siècle - Le livre des passages*. Cerf.
- Bigaradier. (s. d.). Dans *CNRTL*. <https://www.cnrtl.fr/definition/bigaradier>
- Bonnot, T. (2015). La biographie d'objets : Une proposition de synthèse. *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, 25, 165–183.
<https://doi.org/10.4000/culturemusees.543>

- Boucher M., High, K., O'Reilly, K. (2020). Scaling Sentience: The Earth, the Sky, and Outer Space. Dans *ISEA 2020, Proceedings*. ISEA 2020.
- Boucher, M.-P., Prost, J.-F. (2011). Fragments d'action pour la ville : Entretien avec Brian Massumi. Dans *Agir : pratiques et processus*, 108, 16–21.
- Brown, N. D. (2022). Marvelous Maples: Visions of Maple Sugar in New France, 1691–1761. *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 51(1), 123–145.
<https://doi.org/10.1353/sec.2022.0008>
- Burström, N. M. (2014). Things in the Eye of the Beholder: A Humanistic Perspective on Archaeological Object Biographies. *Norwegian Archaeological Review*, 47(1), 65-82.
<https://doi.org/10.1080/00293652.2014.909877>
- Calvino, I. (2019). *Les Villes invisibles*. Gallimard.
- Cao, M. M. (2021). Maritime Media and the Long Eighteenth Century. *Journal18: A Journal of Eighteenth-Century Art and Culture*, 12. <https://www.journal18.org/5922>
- Cappuccini, M. (2018). *Austerity and Democracy in Athens: Crisis and Community in Exarchia*. Palgrave Macmillan.
- Caruso, C. (2015). The Orange and the Bay: Renaissance Symbols of Poetic Excellence. Dans M. McLaughlin (dir.), *Authority, Innovation and Early Modern Epistemology*, 25-36. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315096711-3>
- Castells, M. (2016). Space of Flows, Space of Places: Materials for a Theory of Urbanism in the information age. Dans R. T. LeGates et F. Stout (dir.), *The city reader* (6e éd.). Routledge.
- Chapman, O. B., Sawchuk, K. (2012). Research-Creation: Intervention, Analysis and “Family Resemblances.” *Canadian Journal of Communication*, 37(1), 5-26.
<https://doi.org/10.22230/cjc.2012v37n1a2489>

- Chikamori, T. (2009). Between the 'Media City' and the 'City as a Medium': The Media City: Media, Architecture and Urban Space by Scott McQuire Los Angeles, London, New Delhi and Singapore: SAGE, 2008. *Theory, Culture & Society*, 26(4), 147-154.
<https://doi.org/10.1177/0263276409104972>
- Coccia, E. (2018). *La vie des plantes : Une métaphysique du mélange*. Éditions Payot & Rivages.
- Connell, R. (2020, 28 avril). *LibGuides: Found Poetry: Intro to Found Poetry*. Simmons.
<https://simmonslibguides.com/c.php?g=1033601&p=7492690>
- Daderot. (2013). *Teapot, Josiah Wedgwood and Sons, c. 1840, blue jasperware - Chazen Museum of Art* [image en ligne]. Wikimedia Commons.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teapot,_Josiah_Wedgwood_and_Sons,_c._1840,_blue_jasperware_-_Chazen_Museum_of_Art_-_DSC01980.JPG
- Dalbéra, J.-P. (2016-a). *English: Korés dans la salle des offrandes (ex-voto ou agalmata pour les grecs anciens) au 1er étage du musée* [image en ligne]. Wikimedia Commons.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_nouveau_mus%C3%A9e_de_l'Acropole_\(Ath%C3%A8nes\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_nouveau_mus%C3%A9e_de_l'Acropole_(Ath%C3%A8nes).jpg)
- Dalbéra, J.-P. (2016-b). *Le nouveau musée de l'Acropole (Athènes)* [Photo]. Flickr.
<https://www.flickr.com/photos/dalbera/29947614203/>
- Davenne, C. et Fleurent C. (2011). *Cabinets de curiosités : la passion de la collection*. La Martinière.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien* (vol. 1). Gallimard.
- De Certeau, M., Giard, L. et Mayol, P. (1994). *L'invention du quotidien* (vol. 2). Gallimard.
- Debord, G. (1992). *La société du spectacle*. Gallimard.

- Duncombe, S. (2008). *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Verso.
- Dundes, A. (1996). *The Walled-Up Wife: A Casebook*. University of Wisconsin Press.
- Escobar, A. (2001). Culture sits in places: Reflections on globalism and subaltern strategies of localization. *Political Geography*, 20(2), 139-174. [https://doi.org/10.1016/S0962-6298\(00\)00064-0](https://doi.org/10.1016/S0962-6298(00)00064-0)
- Féto, S. (2015). Bricolages en design. Inventer des rapports non réguliers à la technique. *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, 64, 152-167.
- Forty, A. (2012). *Concrete and culture: A Material History*. Reaktion Books
- Gavras, C. (1969). Z. [Adaptation cinématographique du roman du même nom de Vassilis Vassilikós]. Valoria Films, Reggane Films et l'Office national pour le commerce et l'industrie cinématographique.
- Geismar, H. (2011). "Material Culture Studies" and other Ways to Theorize Objects: A Primer to a Regional Debate. *Comparative Studies in Society and History*, 53(1), 210-218. <https://doi.org/10.1017/S001041751000068X>
- Gentside Voyage. (26 juin 2011). *L'Acropole d'Athènes: Lieu extraordinaire*. https://voyage.gentside.com/acropole-d-athenes/l-acropole-d-athenes-lieu-extraordinaire_art246.html
- Gerritsen, A. et Riello, G. (2021). *Writing Material Culture History*. Bloomsbury.
- Grand-Clément, A. (2016). L'épiderme des statues grecques : Quand le marbre se fait chair. *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, 13, Article 13. <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3932>
- Guinard, S. (2021). L'existence capsulaire. *Stasis, Cahier d'enquêtes*, (2), 174-203.

- Hamilakis, Y. (2002). The Other « Parthenon »: Antiquity and National Memory at Makronisos. *Journal of Modern Greek Studies*, 20, 307-338. <https://doi.org/10.1353/mgs.2002.0025>
- Hamilakis, Y. (2007). *The Nation and its Ruins. Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*. Oxford University Press.
- Harvey, D. (2013). *Rebel Cities*. Verso.
- Hind, C. (1988). [Review of Glass Houses. A History of Greenhouses, Orangeries and Conservatories, by M. Woods & A. S. Warren]. *Garden History*, 16(2), 202-204. <https://doi.org/10.2307/1586972>
- Hornstein, S. (2015). Wrecking Ball Fantasies in Modern Times. Dans B. Elliott (dir.) *Breaking and Entering - The Contemporary House Cut, Spliced, and Haunted* (p. 81-98). McGill-Queens University Press. <https://www.connaissancedesarts.com/monuments-patrimoine/archeologie/du-beton-sur-lacropole-la-polemique-enfle-autour-du-projet-de-restauration-du-site-antique-11156177/>
- Hyman, C. (2013). *Oranges: a global history*. Reaktion Books.
- Illich, I. (1973). *La convivialité*. Seuil.
- Inglese, P. et Sortino, G. (2019). *Citrus History, Taxonomy, Breeding, and Fruit Quality*. Oxford Research Encyclopedia of Environmental Science. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199389414.013.221>
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203559055>
- Issaias P., Giudici, M. S. et Vittorio Aureli, P. (2012, octobre). From Dom-ino to Polykatoikia. *Domus*, 962. <https://www.domusweb.it/en/architecture/2012/10/31/from-dom-ino-to-em-polykatoikia-em-.html>

- Jackson, S. J. (2014). Rethinking Repair. *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality and Society*, 221-239.
<https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262525374.003.0011>
- Jappe, A. (2020). *Béton – arme de construction massive du capitalisme*. L'échappée.
- Jeanjean, A. (2011). Des-équilibres humains - Une introduction à « Habiter le temporaire ». *Techniques & Culture*, 56, 16-29. <https://doi.org/10.4000/tc.5262>
- Jenks, C. (1995). Watching your step: The history and practice of the flâneur. Dans C. Jenks (dir.), *Visual culture* (p. 142-160). Routledge.
- Jockey, P. (2013). *Le mythe de la Grèce Blanche : Histoire d'un rêve occidental*. Belin.
- Joseph, I. (1998). *La ville sans qualités*. L'Aube.
- Kallivretakis, L. (2015). Planification au 19e siècle. *Athens Social Atlas*.
<https://www.athenssocialatlas.gr/fr/article/planification-au-19e-siecle/>
- Kaminari, M. (2017). À la recherche des situations charnières. *Athens Social Atlas*.
<https://www.athenssocialatlas.gr/fr/article/a-la-recherche-des-situations-charnieres/>
- Kanelopoulos, C. (2010). Travail et technique chez les grecs. L'approche de J.-P. Vernant. *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, 54–55, 335–353.
<https://doi.org/10.4000/tc.5006>
- Kittler F. A. et Griffin, M. (1996) The City Is a Medium. *New Literary History*, 27(4), 717-729
- Kopytoff, I. (2013). Chapter 2: The cultural biography of things. Dans A. Appadurai *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (p.64-91). Cambridge University Press.
- Koronaïos, G. E. (2019). *Mount Lycabettus from the Acropolis on July 9, 2019* [image en ligne].
Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mount_Lycabettus_from_the_Acropolis_on_July_9,_2019.jpg

L. Ramón-Laca. (2003). The Introduction of Cultivated Citrus to Europe via Northern Africa and the Iberian Peninsula. *Economic Botany*, 57(4), 502–514.
<http://www.jstor.org/stable/4256736>

Latham, A. (2009). Flâneur, The. Dans R. Kitchin and N. Thrift (dir.), *International Encyclopedia of Human Geography*. Elsevier Science. <https://doi.org/10.1016/B978-008044910-4.01048-8>

Laure M. (22 juillet 2022). Que faire à Athènes quand il fait chaud ? *Vivre Athènes*.
<https://vivreathenes.com/que-faire-a-athenes-quand-il-fait-chaud.html>

Lauterbach, I. (2020). *J. C. Volkamer. The Book of Citrus Fruits*. Taschen.

Laval, M. (25 mars 2020). Visiter l’Acropole d’Athènes—Avec ou Sans Guide. *Virée-Malin*.
<https://www.viree-malin.fr/visiter-acropole-athenes/>

Le Monde avec AFP. (20 août 2022). Douze ans après y être entrée, la Grèce sort de la surveillance renforcée de la Commission européenne. *Le monde*
https://www.lemonde.fr/international/article/2022/08/20/douze-ans-apres-la-grece-sort-de-la-surveillance-renforcee-de-la-commission-europeenne_6138559_3210.html

Leavy, P. (2015). *Method Meets Art, Art-based Research Practice* (2e édition). The Guilford Press.

Lefebvre, H. (2009). *Le droit à la ville* (3^e éd.). Anthropos.

Lesage, F. (2013). Cultural Biographies and Excavations of Media: Context and Process. Dans *Journal of Broadcasting & Electronic Media*.
<https://doi.org/10.1080/08838151.2012.761704>

Lévi-Strauss, C. (1993). *La pensée sauvage*. Plon.

- Lialios, G. (13 mai 2020). The “Great Walk of Athens”: Plan to Revamp City Center Unveiled. *Greece Is*. <https://www.greece-is.com/the-great-walk-of-athens-the-plan-to-overhaul-the-city-center/>
- Lindner, C. et Meissner, M. (2019). Introduction: urban imaginaries in theory and practice. Dans C. Lindner, et M. Meissner (dir.), *The Routledge Companion to Urban Imaginaries* (p. 1-22). Routledge.
- Loroux, N. (2007). *Les enfants d’Athéna : Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*. Editions de la découverte.
- Lyons, C. L., Papadopoulos J. K. et Stewart L. S. (2005). *Antiquity & Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*. The J, Paul Getty Museum.
- Malamas, S. (24 avril 2019). *Σωκράτης Μάλαμας - Της Άρτας το γεφύρι - Official Audio Release*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=omoUhpQh-TE>
- Manolescu, M. (2016). “Unreal estate”: Space and disappearance in Gordon Matta-Clark’s. *Caliban. French Journal of English Studies*, 56, Article 56. <https://doi.org/10.4000/caliban.5703>
- Mastoros, D. et Wouters, N. (2016) *Exarcheia : L’orange amère*. Futuropolis.
- Mattern, S. (2015) *Deep Mapping the Media City*. University of Minnesota Press.
- Mattern, S. (2018). Maintenance and Care. *Places journal*. <https://doi.org/10.22269/181120>
- Mattern, S. (2021). Tree Thinking. *Places Journal*. <https://doi.org/10.22269/210921>
- Max Ernst Museum Brühl des LVR. (s. d.). *Techniques*. https://maxernstmuseum.lvr.de/fr/max_ernst/techniken/techniken_1.html
- Miller, D. (2010). *Stuff*. Polity Press.

- Morgan Charles, J. (2015). *Shaping Time in the City: A Cultural History of Concrete Modernity in Montreal, 1903–2015*. [thèse de doctorat, McGill University]. eScholarship. <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/dr26z112s?locale=en>
- Mouquin, S. (2016). Les marbres : Noblesse de la matière, heureuses « curiosités » de la nature. *Artefact. Techniques, histoire et sciences humaines*, 4(4), Article 4.
- Munari, B. (1963). L'orange, Les petits pois et La rose, 1963. *Article.net*. <https://www.article.net/2019/05/02/bruno-munari-lorange-les-petits-pois-et-la-rose/>
- Napoli, J. N. et Tronzo W. (2020). *Radical marble: architecture and innovation from antiquity to modernity*. Routledge.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire. Representations*, 26, 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Park, R. E. (1967). *On Social Control and Collective Behavior: Selected Papers*. University of Chicago Press.
- Piepmeyer, A. (2008). Why Zines Matter: Materiality and the Creation of Embodied Community. *American Periodicals*, 18(2), 213–238.
- Pinder, D. (2009). Situationism/Situationist Geography. Dans R. Kitchin and N. Thrift (dir.), *International Encyclopedia of Human Geography*. Elsevier Science. <https://doi.org/10.1016/B978-008044910-4.00742-2>
- Prudhomme, D. (2010) *Rébétiko, la mauvaise herbe*. Futuropolis.
- Purdy, A. (2015). Performing House: Iris Häussler at the Grange. Dans B. Elliott (dir.) *Breaking and Entering - The Contemporary House Cut, Spliced, and Haunted*, 46-66. McGill-Queens University Press.

- Revue des Ressources (2017, 20 février). *Théorie de la dérive*.
<https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>
- Richard, F. (2019). Spacism. *Places Journal*. <https://doi.org/10.22269/190305>
- Robinson, L. (2018). Zines as history. Dans Gildart, et Al. (eds.) *Ripped, torn and cut: pop, politics and punk fanzines from 1976*. (pp. 39–54). UK: Manchester University Press.
- Said, E. W. (2015). *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Points.
- Sajdi, D. (2014). *Ottoman Tulips, Ottoman Coffee: Leisure and Lifestyle in the Eighteenth Century*. Bloomsbury Publishing.
- Schapiro, M., Meyer, M. (1997). « Waste Not Want Not: An Enquiry into What Women Saved and Assembled —FEMMAGE », *Heresies*, 4, 66-69.
- Singh, R. (2020). Resistance in a minor key. *First Monday*.
<https://doi.org/10.5210/fm.v25i5.10631>
- Soderstrom, M. (2020). *Concrete: From Ancient Origins to a Problematic Future*. University of Regina Press.
- Sontag, S. (2008). *Sur la photographie*. Bourgois.
- Sousanis, N. (2016). *Le déploiement*. Actes Sud.
- Stathaki, E. (26 décembre 2022). *Athens in 2023: Architecture and creativity are on the up*. *Wallpaper*. <https://www.wallpaper.com/architecture/athens-the-trip-greece>
- Stevens, Q. (2009). Situationist City. Dans R. Kitchin and N. Thrift (dir.), *International Encyclopedia of Human Geography*. Elsevier Science. <https://doi.org/10.1016/B978-008044910-4.01078-6>
- Stewart, S. (2019). *The Ruins Lesson*. University of Chicago Press.

- Taffel, S. (2016). Technofossils of the Anthropocene: Media, Geology, and Plastics. *Cultural Politics*, 12(3), 355–375. <https://doi.org/10.1215/17432197-3648906>
- Taussig, M. (2011) *I swear I saw This, drawings in fieldwork notebooks*. The University of Chicago Press.
- The Athens Zine Bibliotheque (s. d.). *Add your zine, too!*. <https://theathenszinebibliotheque.gr/>
- The Stavros Niarchos Foundation (2020). *Public Humanities Initiative Projects in Greece*. SNFPHI. <https://snfphi.columbia.edu/projects-in-greece/>
- The Warburg Institute (s. d.). *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*. <https://warburg.sas.ac.uk/research-projects/archived-research-projects/paper-museum-cassiano-dal-pozzo-1588-1657>
- Tim Power Architects. (2018). *Gordon Matta-Clark*. https://www.tim-power.com/gordon_matta_clark/
- Todorova, M. (2009). *Imagining the Balkans*. Oxford University Press.
- Tomanić Trivundža, I. (2019). Urban Media Studies| Photographic Flâneur, Street Photography, and Imagi(ni)ng the City. *International Journal of Communication*, 13(0), 5292–5309.
- Tosoni, S., Krajina, Z. et Ridell, S. (2019). The Mediated City Between Research Fields: An Invitation to Urban Media Studies—Introduction. *International Journal of Communication*, 13, 5257–5267.
- Tracy, S. J. (2019). Chapitre 3: Paradigmatic reflections and qualitative research territories. *Qualitative research methods: Collecting evidence, crafting analysis, communicating impact* (2ème éd., p. 48-74). Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Triggs, T. (2006). Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic. *Journal of Design History*, 19(1), 69-83.

Tsing A. L. (2015). *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press.

Tsoucalas, C. (1970). *La Grèce de l'indépendance aux colonels*. François Maspero.

Une tête en marbre du dieu Hermès trouvée sous une rue d'Athènes. (2020, 15 novembre). *GEO*.
<https://www.geo.fr/histoire/une-tete-en-marbre-du-dieu-hermes-trouvee-sous-une-rue-dathenes-202809>

Vaughan, K. (2005). Pieced Together: Collage as an Artist's Method for Interdisciplinary Research. *International Journal of Qualitative Methods*, 4(1), 27–52.
<https://doi.org/10.1177/160940690500400103>

Woditsch, R. (2018). *The Public Private House – Modern Athens and Its Polykatoikia*. Park Books.
αντι- (s. d.). Dans *Επιτομή Λεξικού Κριαρά*. https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?q=%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B9&dq=

Αντικείμενο (s. d.). Dans *Επιτομή Λεξικού Κριαρά*. https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?q=%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B5%CE%AF%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CE%BF&dq=

Βράντσης, Ν. (2021). *Απλουστεύσεις. Χώροι, υποκείμενα και καταστολή σε συνθήκες πλανητικής αστικοποίησης*. Αυτολεξεί.

Κείμενο (s. d.). Dans *Επιτομή Λεξικού Κριαρά*. https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?q=%CE%B1%CE%B5%CE%AF%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CE%BF&dq=

Νεράντζιον (s. d.). Dans *Επιτομή Λεξικού Κριαρά*. https://www.greek-language.gr/greekLang/medieval_greek/kriaras/search.html?lq=%CE%BD%CE%B5%CF%81%CE%AC%CE%BD%CF%84%CE%B6%CE%B9%CE%BF%CE%BD

Ρίτσος, Γ. (s.d.). *Γιάννης Ρίτσος - Ρωμιοσύνη*. Εθνικών και Καποδιστριακών Πανεπιστήμιον Αθηνών. http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/giannhs_ritsos/rwmiosynh.htm

Annexe 1 – Traduction des passages en grec de la création

Couverture (page 1) :

« Quand ils choisissent les ciseaux nous choisissons la pierre »

Page 5 :

En grec, kanenas, κανένας, signifie à la fois personne et quelqu'un.

Page 10 :

Paroles de la chanson « Le pont d'Arta » :

« Si tu le démolis à nouveau
nous nous noierons sur la terre ferme
A voir comme passe [le temps] »

Pages 12-13 :

Adresses de collecte :

« Athinas 14 » ; « Imittou 89 » ; « Manoliassas 12 » ; « Ionos Dragoumi 7 » ; « Agatharchou 8 » ; « Normanou 5 » ; « Kiprou 78 ».

Page 19 :

- « Facture d'électricité
- Facture téléphonique
- Erreur d'impression pour les impôts
- Copie du contrat intérimaire
- Demande de renouvellement des papiers d'identité
- Copie de la demande de CAQ
- ½ feuille de papier rouge 180 g/m² »

Page 23 :

« IL VIT » ou « IL EST VIVANT »

Page 25 :

Sur le papier :

« CE PASSERA-T-IL QUELQUE CHOSE de différent aujourd'hui ? »
« DANS LA MEME »
« COMPOSITION DE BASE »
« UN PETIT CHAOS »
« EST JE L'ESPERE LIMPIDE »
« COMME NOUS NOUS SOUVENONS »
« DEMAIN CE VENDREDI »
« LA CATASTROPHE qu'ils ont causée »
« HIER CEPENDANT »
« IL Y AURA »
« DES DEUXIEMES COMBATS »

En légende :

« Etoiles

Bélier : De nouveaux visages entre dans votre vie, qui vous aideront à vous échapper du quotidien et à rompre avec votre passé. »

Page 30 :

Dans la bulle :

« NOUS NE DEPLORONS PAS DE PERTES HUMAINES »

En légende :

« Goudronnage d'une rue à Kolonaki 1920 »

Page 38-39 :

A droite :

« La réfugiée dans votre lieu »

A gauche :

« Est-ce que j'ai pris des couleurs ? »

« Qu'est-ce que ça veut dire pour toi prendre des couleurs ? »

Page 48-49 :

Légende carte postale :

« Kolonaki Plutarque et Père Joachim 1930 »

Page 61 :

Sur les pancartes :

« Liberté aux étudiants » ; « OTAN dehors »

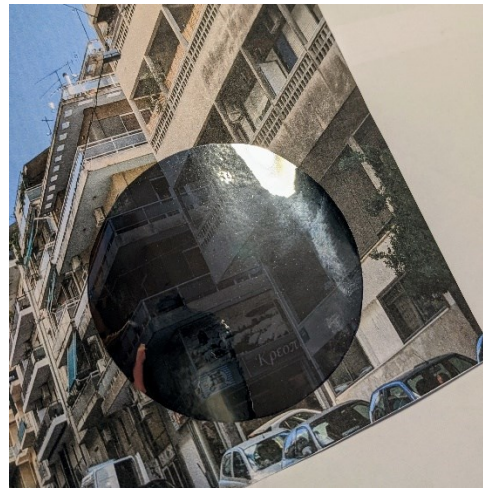
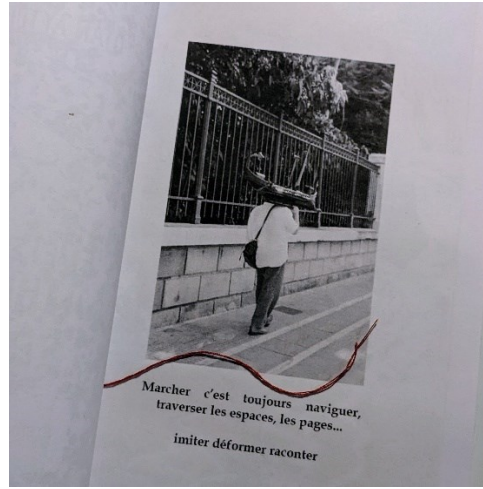
En haut à droite :

« 1€50 le kilo »

Slogan :

« Liberté – égalité – Emancipation »

Annexe 2 – Photographies de la version papier du zine



Annexe 3 – Exemples de tests pour les cyanotypes



Annexe 4 – Sources et médias utilisés dans le zine

Couverture : Image numérique personnelle, texte personnel.

Page 3 : Photographie personnelle, texte personnel.

Page 4 : Papier ligné, collage.

Page 5 : Texte personnel dactylographié, papier ligné.

Page 6 : Papier ligné.

Page 7 : Photographie personnelle.

Page 8-9 : Texte personnel saisi, encre de chine sur papier.

Page 10 : Photographie personnelle, texte saisi.

Page 11 : Texte personnel dactylographié, papier ligné, dessin personnel à l'encre.

Pages 12-13 : Photographies personnelles, crayons de couleurs, papier ligné, papier Craft, textes manuscrits.

Page 14 : Texte personnel dactylographié, empreinte du sol par frottage au pastel sec, papier ligné.

Page 15 : Papier ligné, encre.

Page 17 : Textes dactylographié, définitions littéraires, texte personnel saisi.

Page 19 : Papier artisanal (scan), texte dactylographié, texte personnel saisi.

Page 21 : Papier artisanal (scan), texte personnel saisi.

Page 22 : Pochoir en laiton (scan).

Page 23 : Papier artisanal, texte personnel saisi.

Page 25 : Papier artisanal, extraits de journal EFSYN, août 2021.

Page 26 : texte personnel saisi.

Page 27-28 : Négatifs d'origine familiale.

Page 29 : tirages par cyanotypie.

Page 30 : carte postale, crayon, feutre, papier ligné, extraits de journal EFSYN, août 2021, photographie trouvée en ligne.

Page 31 : papier ligné, texte personnel dactylographié.

Page 32 : papier ligné.

Page 33 : diapositives d'origine familiale, texte personnel saisi.

Page 34 : texte personnel saisi.

Page 35 : diapositives d'origine familiale

Page 36 : texte personnel saisi.

Page 37 : diapositives d'origine familiale

Page 38 : Photographie trouvée en ligne, crayon, papier ligné, extrait de journal EFSYN août 2021.

Page 39 : carte postale, papier ligné, extrait de journal EFSYN août 2021.

Page 40 : carte postale, texte personnel manuscrit

Page 41, 42, 43, 45 : diapositives d'origine familiale, tirages par cyanotypie

Page 44 : diapositives d'origine familiale, tirages par cyanotypie, texte personnel manuscrit

Page 46-47 : Cartes postales, textes personnels saisis.

Pages 48-49 : cartes postales, crayon.

Pages 50-51 : cartes postales.

Page 52 : Photographies personnelle, texte personnel saisi.

Page 53 : Texte de Bruno Munari dactylographié, texte manuscrit au jus d'orange amère puis chauffé.

Pages 54-55 : Carte d'Athènes, Image de marbre trouvée en ligne, photographie personnelle, texte personnel saisi.

Pages 56-59 : Film anti UV pour vitres (miroirs), photographies personnelles, textes personnels saisis, bouts de marbre (scan).

Pages 60-61 : Extraits de *Exarcheia : L'orange amère* (Nicolas Wouters et Dimitrios Mastoros), images trouvées en ligne, photos d'archive trouvées en ligne, photographies personnelles, crayon.

Page 62 : texte saisi.

Page 63 : papier ligné, texte dactylographié.

Pages 64-65, 66-67, 68-69 : tirages par cyanotypie.

Pages 70-71 : tirage par cyanotypie processus humide, paprika, curcuma, cannelle, sucre, café, raki, jus d'orange amère.

Pages 72-73 : papier ligné, photographies personnelles, extrait de *Rébétiko* (David Prudhomme,).

Page 74-77 : papier ligné.

Annexe 5 – Création

ΟΤΑΝ ΑΥΤΟΙ ΕΠΙΛΕΓΟΥΝ
ΤΟ ΨΑΛΙΔΙ



ΕΜΕΙΣ ΕΠΙΛΕΓΟΥΜΕ
ΤΗΝ ΠΕΤΡΑ

PIERRE - FEUILLE - CISEAUX



**Marcher c'est toujours naviguer,
traverser les espaces, les pages...**

imiter déformer raconter



Une vague de cubes blancs déferle sur la plaine Attique pour se briser dans la mer Egée. Plongé dans le ressac des rues d'Athènes, kanénas devine en permanence l'affleurement des limites insulaires de la ville. Filopápu, Lykavitot, Acrópolis, Kinosárgous, Skouzé, Stréfi, Elikónas, autant de noms qui invoquent la promesse de la terre.

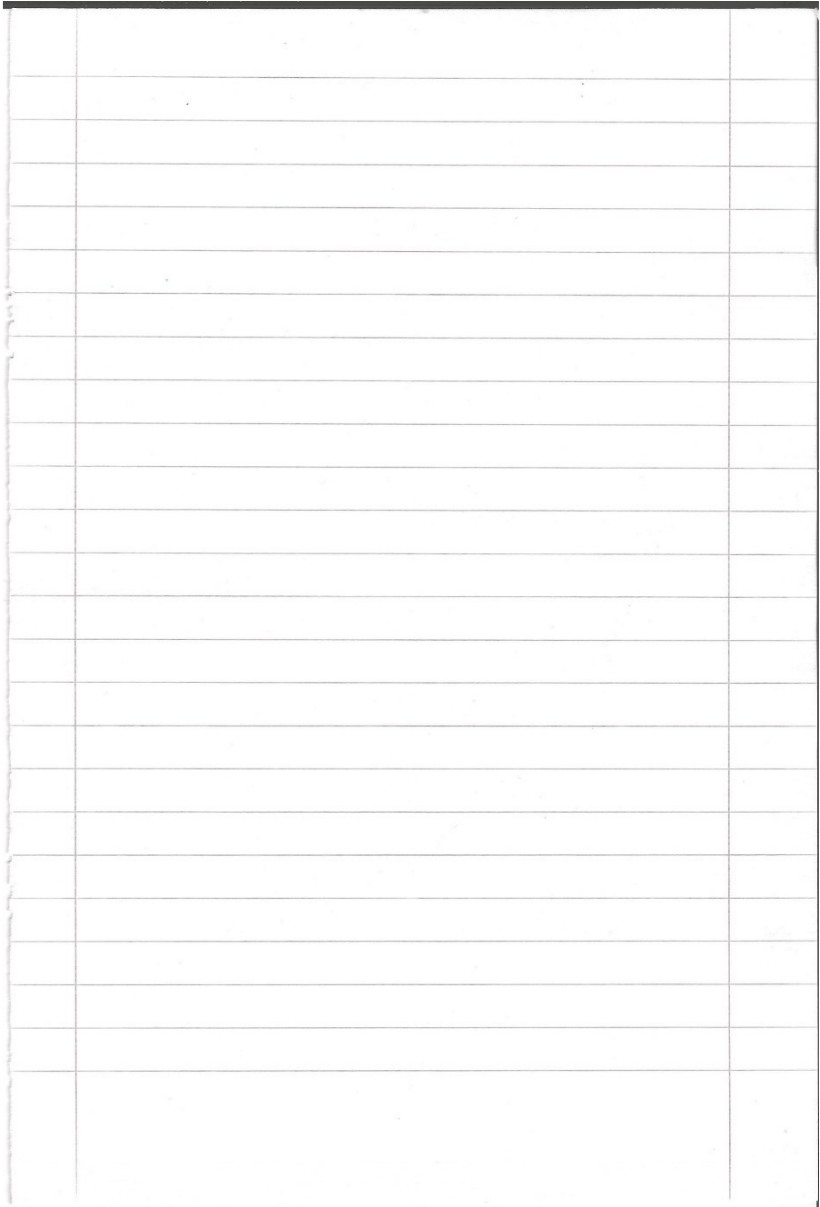
Quand d'aventure, les pavés joueurs décident d'éclabousser kanénas, il se plaît à imaginer les méandres souterrains d'eaux légendaires. En divaguantllà long des rives du Kifissós, il se laisse absorber par les parterres de marbre bigarré, les marcheurs insolites et l'odeur du maquis. En relevant la tête il pourrait presque distinguer le mouvement des racines assoiffées d'oubli quand il croise au détour d'une rue un vieil ami monumental et muet. Il s'arrête un instant pour saluer Stanátis dont le sourire s'écaille.

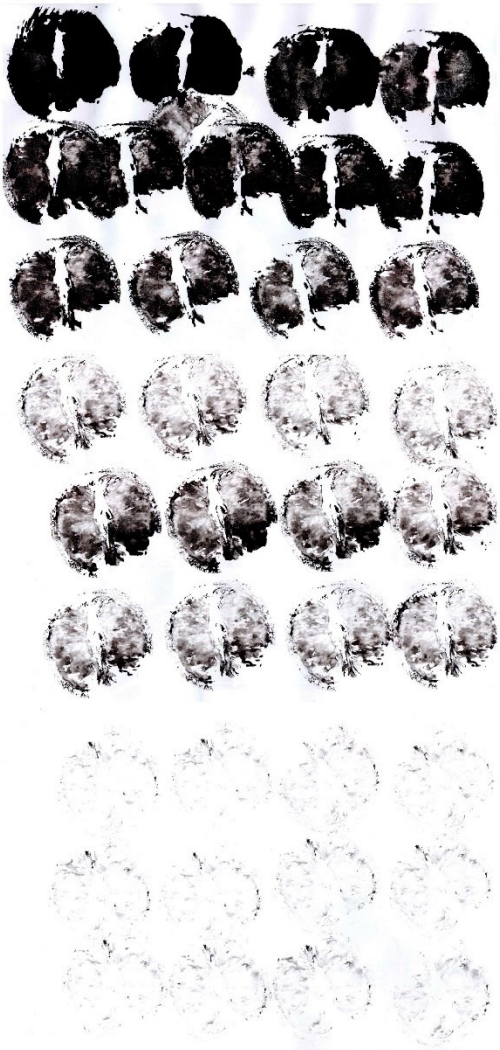
Seul le fumeur qui aspire à des hauteurs depuis sa fenêtre en demi sous-sol conserve quelque lien avec ce monde oublié. Les yeux rivés sur le Parthénon délavé, il se mêle à la foule bariolée qui orne les façades.

Sur les terrasses de café s'alignent les profils marbrés démêlant sans cesse les titres du jour qui se déroulent sous leurs yeux : Un nouveau type de tailleurs de pierres volantes met du coeur à l'outrage sur le palier voisin. Sur leurs échiquiers les camelots de Fláka rejouent le combat qui fait rage la veille ou le surlendemain. Une chaîne de pions affronte les bons fous dans un fracas d'indifférence. Une Niobé sortie de sa torpeur brandit le portrait de son fils comme ultime riposte contre la tour du parlement.

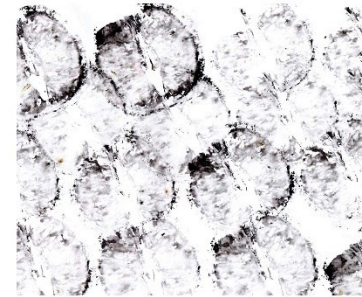
Pain éducation liberté.

En remontant la rue Hffroniou, personne ne remarque cette fillette de quatre-vingt-neuf ans qui, sur les marches du palier, se console dans l'étreinte du citronnier; personne ne goûte plus l'amande fraîche affectueusement tendue par le pistachier bonhomme; le bigaradier croule sous le poids de ses oranges aigries, personne ne délie son tronc noueux de luttes anciennes.





Reproduire un modèle jusqu'à l'effacement, ...



jusqu'à l'amalgame, ...



pour finir par n'en distinguer que les défauts, ...



les espaces liminaux entre deux mêmes.



On entend comme un grésillement, une plainte chevrotante résonner dans les cours des immeubles assomés par la chaleur. La langueur de la sieste est propice à se bercer dans les vapeurs d'une vieille histoire de mort fertile au rythme d'un bouzouki solitaire.

De part ou d'autre du Danube ou des Rhodopes, deux maçons, ou quarante maçons, ou trois frères construisent une maison, ou une ville, ou un pont. Chaque jour ils travaillent dur, chaque nuit leur ouvrage s'écroule.

— Rien ne tant que lui donnerez une âme.

d'un d'un ou d'un mais la très la soeur l'épouse porte un vivant.

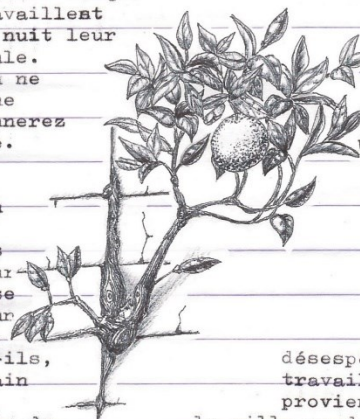
Rêvent-ils, leur vain voix

du pont, de la maison ? ou bien est-ce celle d'un ange, d'un oiseau ?

La mort dans l'âme, ils voient de loin la femme ou la soeur sur la route qui apporte des fruits. Décidés à venir à bout de leur travail, ils lui ordonnent de plonger à la recherche d'une bague ou une pomme d'or, peu importe c'était un leurre. Alors qu'elle remue la terre des fondations, ils s'attèlent à leur sinistre tâche.

Se sachant condamnée, elle les convainc de laisser dépasser son sein pour allaiter son enfant.

" Si tu le démolis à nouveau nous nous noierons sur la terre ferme "



tiendra vous ne pas celle orphelin, étranger passant, celle de belle, ou qui être

désespérés par travail ? La provient-elle

la ville ou de la



Αθηνάς 14
(Canidae)



Υμητσού 89
(Hominiidae)



Αγαθάρχου 8
(Adventicius)



Νορμανού 5
(culpa)



Μανωλιάσας 12
(Felidae)

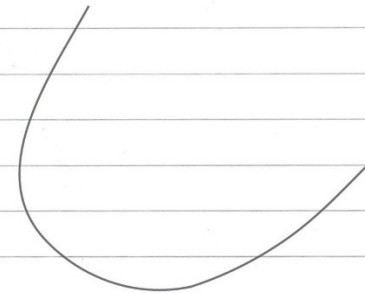


Ίωνος Δραγούμη 7
(Hominiidae)



Κύπρου 78
(Adventicius)

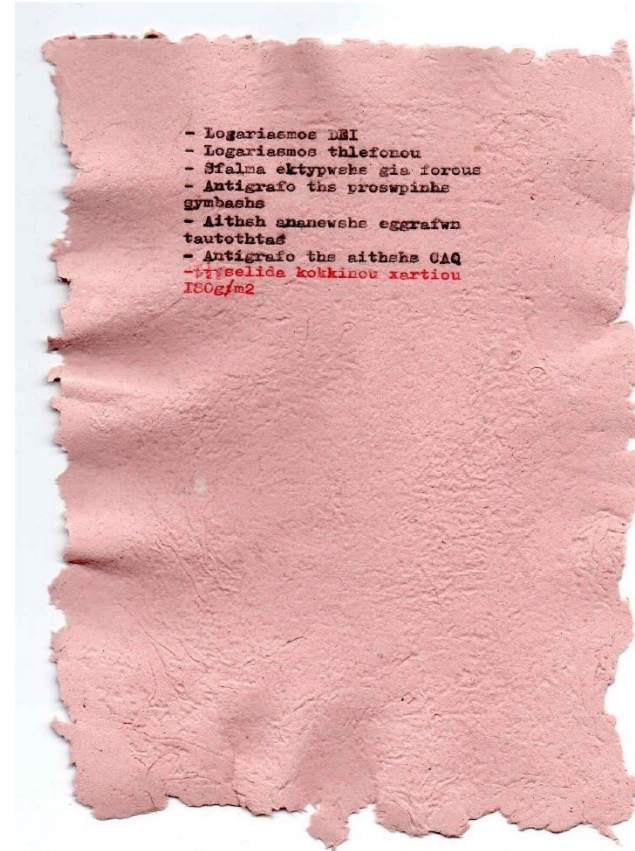
Lignes de désir : Traces qui, au sein de la ville, matérialisent dans le temps et dans l'espace la répétition d'un geste collectif d'appropriation des espaces par les habitants.



Béton, subst. masc. : Matériau de construction à grande résistance, obtenu par liaison d'agrégats divers (pierres, sable, etc.) au moyen de **pâtes** faites de ciment, chaux, etc., et d'eau.

Papier, subst. masc. : Matière à base de cellulose, faite de fibres végétales naturelles ou transformées, réduites en une **pâte** homogène que l'on étend et sèche pour former une feuille mince.

Pour Lénine le béton représente l'indissoluble unité du peuple socialiste, un lien entre une masse de particules libres...



- Logariasmos DAI
- Logariasmos thlefonou
- Sfalma ektypwshs gia forous
- Antigrafo ths prospisshs
gymbashs
- Aithsh ananwshs eggrafwn
tautothtas
- Antigrafo ths aithshs CAQ
- ~~trypselida~~ kokkinou xartiou
- 180g/m2

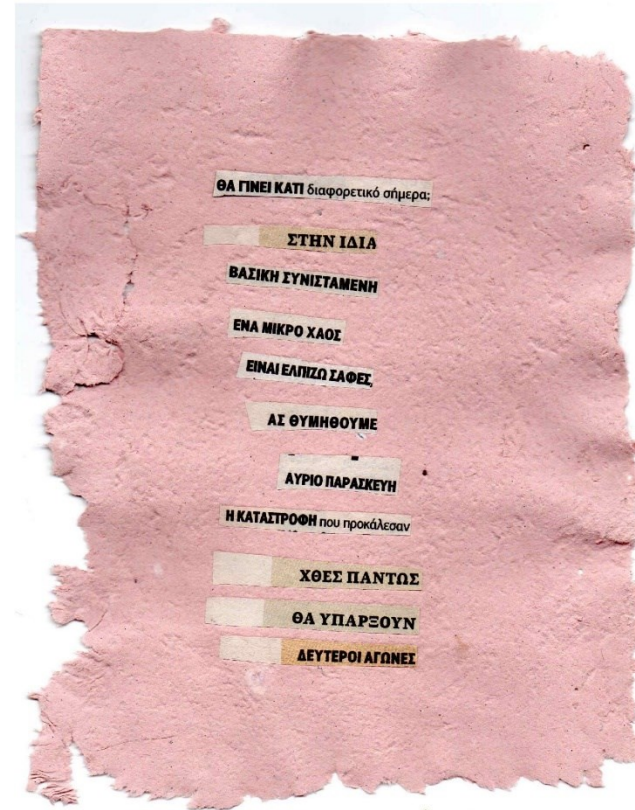
Une unité parfaite, où chaque
individu, chaque différence, est
absorbé, effacé, dans une masse
homogène ...



indissociable dans l'espace et le temps...



**mais toujours le vivant échappe au
contrôle, ZEL...**



Αστρα ★★

♈ Κριός: Νέα πρόσωπα μπαίνουν στη ζωή σας, που θα σας βοηθήσουν να δραπέτευσετε από την καθημερινότητα και να αποκομίσετε από το παρελθόν σας.

Dans l'horreur pétrifiante d'un instant
passé éternellement présent se dessine
le vide à la lumière d'une rencontre.
Dans ces failles, présences d'absences,
des visages inconnus prennent vie.

moule épreuve et contre-épreuve







Ασφαλτόστρωση δρόμου στο Κολωνάκι 1920

Le mythe du jardin des Hespérides,
c'est quand même l'histoire d'un
gars qui vole des fruits d'or
exotiques dans un verger interdit
très loin de chez lui en arnaquant
le père des filles qui le cultivent.
Le pauvre Atlas porte encore le poids
du monde sur son dos.



L'histoire est une composition, une affaire de cadrage.

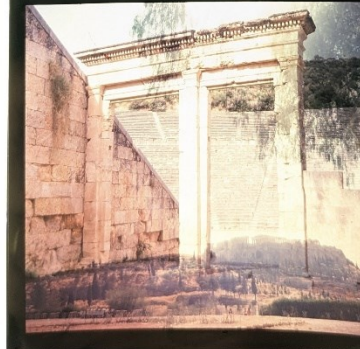
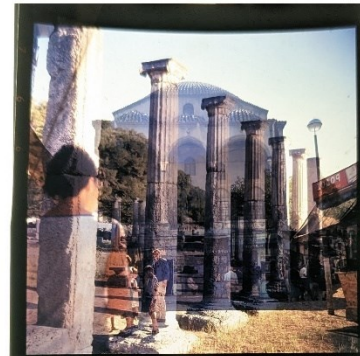
L'instant se déploie.

Les prises de vue se superposent
et s'imposent.



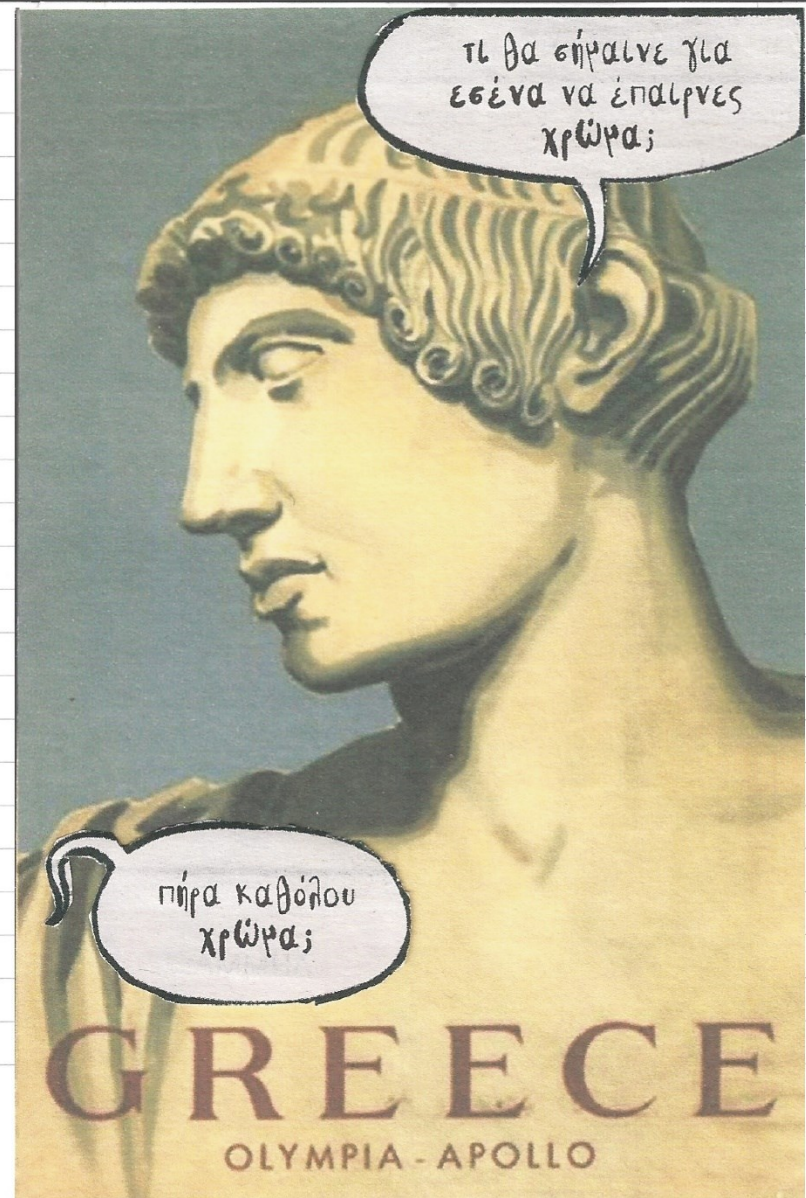
Le récit donne l'illusion d'une linéarité.

La lumière révèle les couches en épaisseurs.



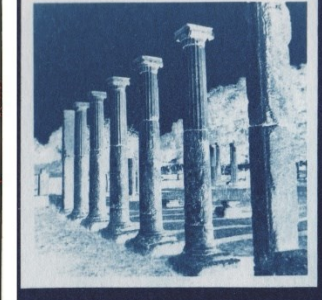
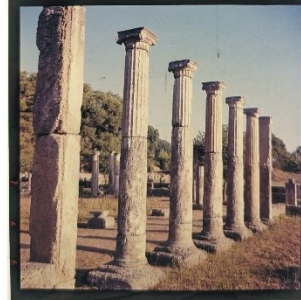
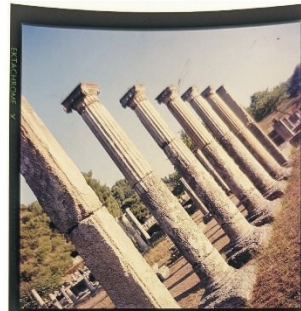


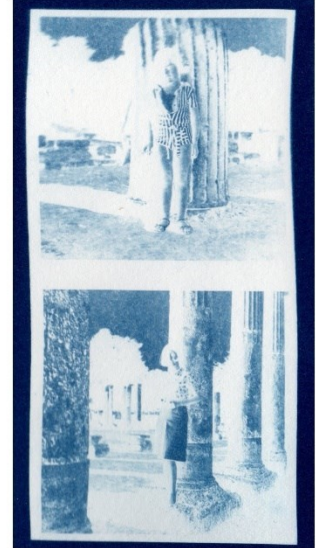
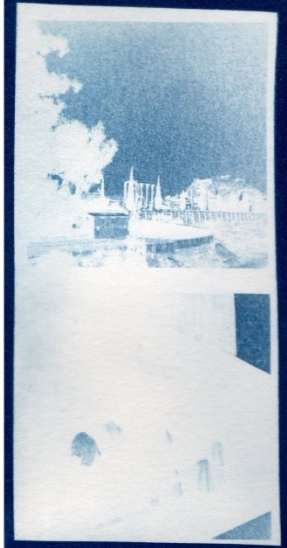
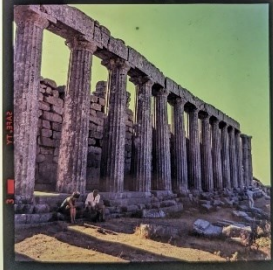
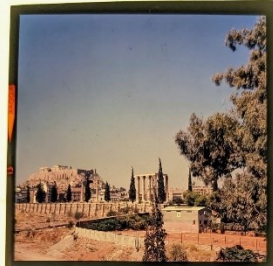
Η προσφυγιά στον τόπο σου

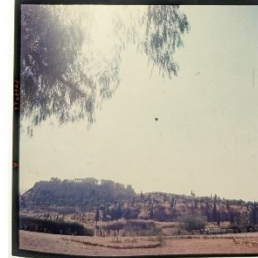




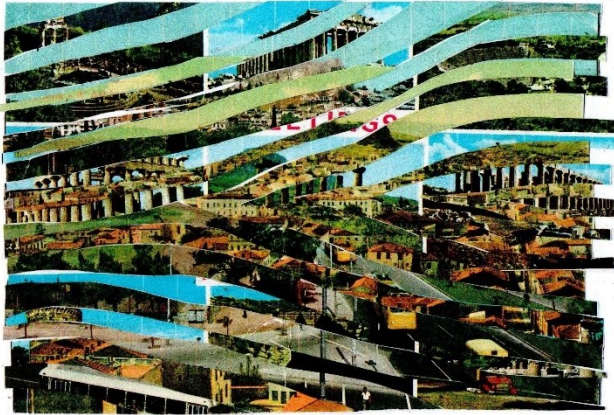
Les Acrotyles en Grèce se passent
à merveille. Les îles sont plus
incroyables les autres que les
autres ...
Depuis l'Acropole, ce matin,
on voyait la ville s'étaler
jusqu'à la mer. Quel îlot
de calme et de sérénité
loin du brouhaha de
la ville!





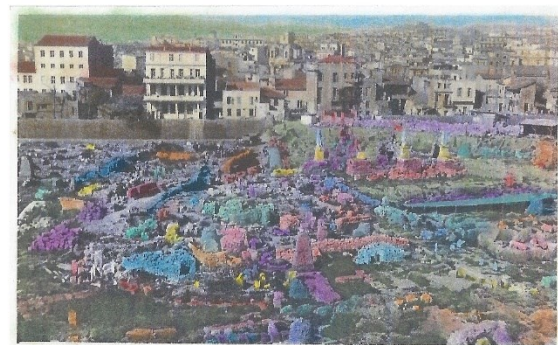
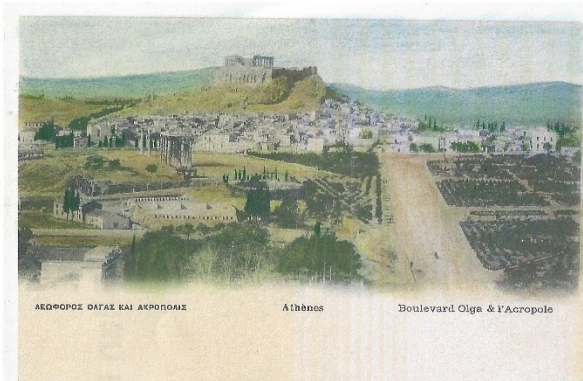


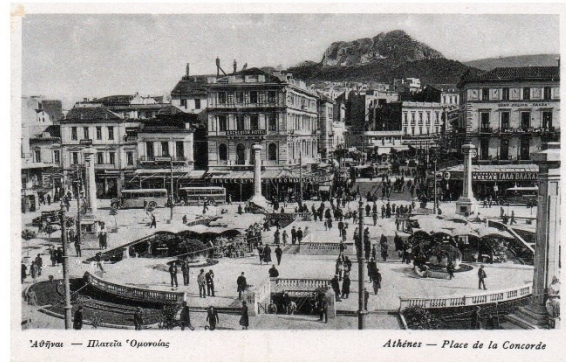
*Nous mais sommes ensuite promené à Plaka
où nous avons tactes acheté des saudaes et
des cartes postales. Le déjeuner chez l'oncle
Babis était un repos bien mérité!
Mais Babis a insisté pour qu'on retourne
voir de vieilles pierres...*

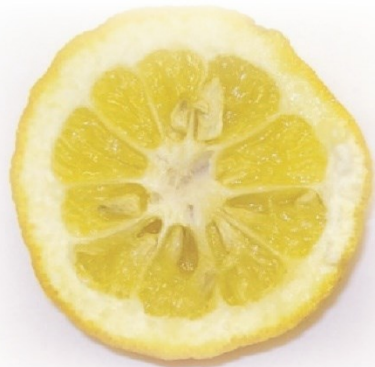


GS GREET IN FROM EEC









Arbre mémoire
Fruit de la connaissance

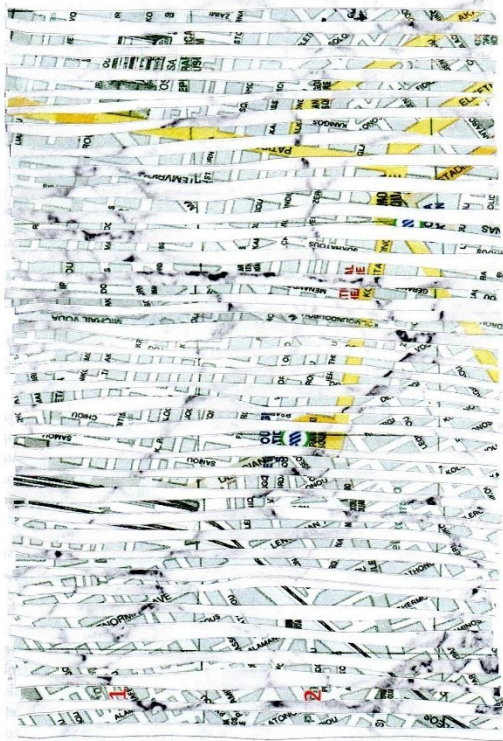
L'objet est constitué par une série de containers modulés en forme de quartiers disposés circulairement autour d'un axe central sur lequel chaque quartier appuie par son arête rectiligne, tandis que toutes les arêtes courbes tournées vers l'extérieur proposent comme forme globale une sorte de sphère.

L'ensemble de ces quartiers est recueilli dans un emballage très caractérisé tant sur le plan de la matière que sur celui de la couleur; assez dur sur la surface extérieure et revêtu d'un rembourrage souple intérieurement qui sert de protection entre l'extérieur et l'ensemble des containers. Le matériau est partout de même nature mais se différencie opportunément au niveau de la fonction. Chaque container est à son tour constitué par une gaine de plastique nécessaire pour contenir le jus et facilement détachable de l'ensemble. Chaque quartier est maintenu par un très faible adhésif. L'emballage selon l'habitude actuelle n'est pas à rendre au fabricant et peut être jeté. Chaque quartier épouse exactement la forme de la denture humaine, ce qui fait qu'une fois sorti de l'emballage on peut l'appuyer entre les dents et en extraire le jus par une légère pression.

D'habitude les quartiers contiennent en plus du jus une petite graine de la plante qui a produit le fruit. Un petit cadeau que la production offre au consommateur pour le cas où celui-ci désirerait avoir une production personnelle de ces objets. Il faut remarquer le désintérêt économique d'une telle idée, et par contre le lien psychologique qui s'établit ainsi entre le consommateur et la production. Personne ou en tout cas très peu de gens commenceront alors à semer des orangers, mais l'offre de ce cadeau hautement altruiste, l'idée de pouvoir le faire, libère le consommateur du complexe de castration et établit un rapport de confiance autonome et réciproque.

L'orange est donc un objet presque parfait où l'on retrouve l'absolue cohérence entre la forme, la fonction et la consommation. Seule concession décorative si l'on peut dire : la recherche de la matière à la surface de l'emballage, traitée en "épluchures" d'orange, peut-être pour rappeler la pulpe à l'intérieur des containers. De toute façon, c'est un minimum de décoration parfaitement justifié, il faut bien le reconnaître. J'aime en dire énormément car elle a des orangers. En dessous du Lycée de Nya Nya et o Nya Nya.

Bruno Munari.





DÉCOUPER,
DÉPLOIE STRUCTURES





ESPACE DE POUR TROUVAILLE.





TO SANS QUELLES NE SONT PAS COMESTIBLES?

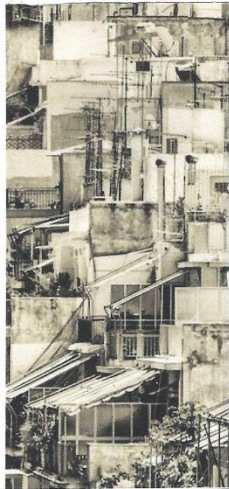


AU MOMENT DE LA CONSTRUCTION D'ATHÈNES, IL Y AVAIT UN PLAN POUR REHAÛR LA VILLE D'ARBRES FRUITIERS.

DES ROCHES, DES CITRONS, DE LA BOUHE PARTOUT

QUAND LES AGRICULTEURS ONT APPRIS ÇA, ÇA A ÉTÉ LE BORDEL. AU FINAL IL NE NOUS RESTE QUE DES ORANGES AMÈRES.

ET VOUEUR.



ZEK



ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ - ΙΣΟΤΗΤΑ - ΧΕΙΡΑΦΕΤΗΣΗ



ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ - ΙΣΟΤΗΤΑ - ΧΕΙΡΑΦΕΤΗΣΗ



LÀ, TU PRENDS À GAUCHE À ARACHONS.



ET POUR VOUS, MONSIEUR ALENIS, DES CLEMENTINES?

TO KIMO 1.50 PAS AUJOURD'HUI, ELLES ONT UNE DRÔLE D'AUTRE, JE TROUVE.



Amour amer, les rayons du soleil,
nourriture astrale qui caresse les
feuilles, titans domestiques qui
fondent des nouveaux mondes
sans violence.

Amuse-bouches

Ces conserves sucrées sont une spécialité grecque et la tradition veut qu'on les offre aux hôtes en témoignage d'hospitalité. On les apporte sur un plateau, avec un verre d'eau et une cuillère à café. L'hôte mange cet amuse-bouche, boit le verre d'eau et met la cuillère dans le verre vide. On lui offre ensuite une liqueur, puis du café. Si cette coutume se perd dans les grandes villes, elle est encore respectée par les insulaires et les villageois.

Écorces d'orange amères confites

10 oranges amères à peau épaisse
6 tasses de sucre
2 tasses d'eau
1 citron
 $\frac{1}{2}$ tasse de glucose

Grattez les oranges pour enlever le zeste. Rincez, coupez en quarts ou en sixièmes, roulez serré. Avec une aiguille et du fil formez un chapelet de 18 morceaux, nouez bien.

Laissez tremper dans une grande casserole d'eau froide. Faites bouillir jusqu'à ce que les écorces soient tendres en changeant l'eau deux fois au moins pour leur enlever l'amertume. Egouttez, ôtez le fil.

Faites bouillir l'eau et le sucre pendant quelques minutes, jetez-y les écorces, faites bouillir 15 minutes, retirez du feu et laissez dans le sirop jusqu'au lendemain. Sortez-les avec une écumoire et disposez-les sur un plat. Ramenez le sirop à ébullition. Lorsqu'il est épais et se détache de la cuillère comme une gelée, ajoutez les écorces, le jus de citron et le glucose. Laissez mijoter pendant quelques minutes ou jusqu'à ce que le sirop se détache bien de la cuillère.





