

Zeitschrift: Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art

Band: 64 (1977)

Heft: 1: Monotonie

Artikel: "...de l'uniformité dans le détail : Notiz zu "Monotonie" bei Le Corbusier

Autor: Moos, Stanislaus von

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-49418>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

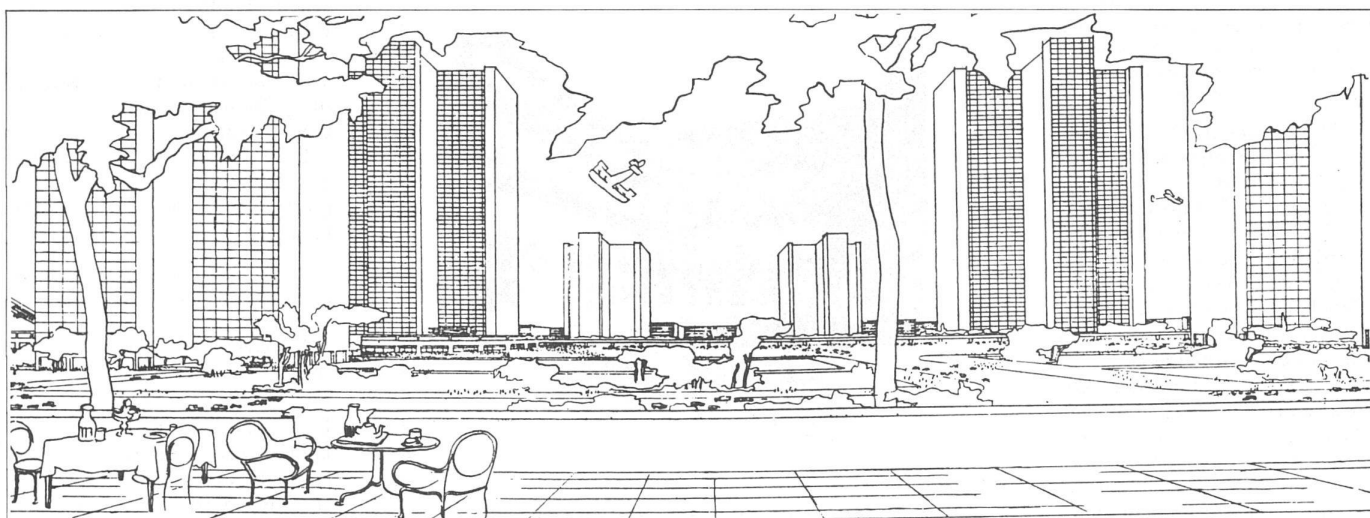
Download PDF: 09.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

S. von Moos

«... de l'uniformité dans le détail»

Notiz zur „Monotonie“ bei Le Corbusier



Une ville contemporaine : Le centre de la Cité vu de la terrasse de l'un des cafés à gradins qui entourent la place de la gare. On voit la gare entre les deux gratte-ciel de gauche, peu élevée au-dessus du sol. Sortant de la gare, on voit l'autodrome filant à droite vers le Jardin Anglais. Nous sommes au centre même de la ville, là où la densité et la circulation sont les plus fortes ; l'espace est immense pour les recevoir. Les terrasses des cafés à gradins constituent les boulevards fréquentés. Les théâtres, salles publiques, etc., sont parmi les espaces entre les gratte-ciel, au milieu des arbres.

46 Le Corbusier, Ville Contemporaine pour 3 Millions d'Habitants, 1922. Aus/d'après: *Urbanisme*.

Le Corbusiers provokatives Engagement für Uniformität, Repetition, anonyme Form im Bauen war sprichwörtlich in den zwanziger Jahren. «Il faut créer l'état d'esprit de la série», hiess die Lösung¹, und Begriffe wie Standard, Serie, Industrie gehören zum festen Inventar der frühen Aufsätze in *L'Esprit Nouveau* und der ersten Bücher (*Vers une architecture*, 1923, und *Urbanisme*, 1925). Sie verkörpern die Quintessenz des «neuen Geistes» der Epoche, der mit Hilfe einer schwingvollen Werbetätigkeit im Bürgertum der Nachkriegszeit verankert werden sollte.

Die städtebaulichen Projekte jener Jahre, und insbesondere die *Ville contemporaine pour 3 millions d'habitants*, sind in formaler Hinsicht Vorwände für die Abwicklung endloser Plan- und Aufrissgeometrien. Aus dem Grundmuster des Schachbretts, von Achsen und Diagonallinien

strukturiert, wachsen die kreuzförmigen Prismen wie die Ausblühungen einer Kristallstruktur in den Raum:

«La ville dessinée ici est un pur jeu de conséquences géométriques.»²

– Alles folgt zwangsläufig aus der Regelmässigkeit des Plans:

«Conséquence des tracés réguliers: la série; conséquence de la série: le standard, la perfection.»³

Und innerhalb dieser geometri-



47/48 «Monotonie» in Paris, gestern und heute: von der Rue de Rivoli zum Bahnhof Montparnasse/«Monotonie» à Paris, hier et aujourd'hui. De la Rue de Rivoli à la Gare Montparnasse.

schen Megastruktur der Stadt als Ganzes spielt das Prinzip endloser Wiederholung, die unabsehbare Serie von identischen Einheiten, eine konkrete bildnerische Rolle. Das «Schweigen» der Fassaden, die Tatsache, dass die Glasfronten der Bürotürme nicht eigentlich gegliedert, vielmehr durch die endlose Aufreihung von Fenstern gemustert sind, das macht erst die Erfahrung der Architektur als grosse, elementare, in den Himmel ragende und den



Raum strukturierende Form möglich:

«La régularité des éléments de détail ponctue le tracé terne des grands massifs étalés.»⁴

Zur Stützung der These wird bezeichnenderweise die französische Akademietradition beigezogen:

«Voici, formulée, une conclusion idéale, précise. Déjà sous Louis XIV, l'abbé Laugier l'avait énoncé:

1° Du chaos, du tumulte dans l'ensemble (C'est-à-dire une composition riche d'éléments contrapuntés, fugue, symphonie.)

2° De l'uniformité dans le détail (C'est-à-dire de la retenue, de la décence, de l'«alignement» dans le détail.)»⁵

Es ist mir nicht gelungen, eine «conclusion précise» dieses Wortlauts bei Laugier zu finden. Was der Verfasser des *Essai sur*

l'architecture (1755, also nicht ganz «sous Louis XIV», erschienen) in seinen Kapiteln «De la disposition des rues» oder «De la décoration des bâtiments» zu sagen hat, scheint ebenso geeignet, die gegenteilige These zu stützen als jene, die Corbusier vertritt⁶; Laugier beklagt die kalte Uniformität der gradlinig angelegten Städte, die

«fade exactitude et (la) froide uniformité qui fait regretter le désordre de nos villes qui n'ont aucune espèce d'alignement: tout y est rapporté à une figure unique (...). On ne voit partout qu'une ennuyeuse répétition des mêmes objets; et tous les quartiers se ressemblent si bien qu'on s'y méprend et on s'y perd.»⁷

Die Uniformität im Detail ist also nicht ein ausgesprochenes Desiderat Laugiers, im Gegenteil: «La trop grande uniformité est le plus grand de tous les défauts.»⁸ Die Unordnung, die er meint («le désordre de nos villes»), ist buchstäblich, nicht, wie bei Corbusier, metaphorisch zu verstehen: es geht um die «Lebendigkeit» der gewachsenen Städte. Von der wörtlichen Aussage Laugiers scheint in dem corbusianischen Slogan wenig übriggeblieben zu sein – und, zumindest auf den ersten Blick, noch weniger in seiner Praxis als Entwerfer städtebaulicher Projekte. Was sich herübergerettet hat, ist jedoch sein Sinn für das Paradox und die Notwendigkeit des gegeneinander Auspielens von Regel und Zufall, Ordnung und Überraschungsmomenten. Die Stelle, an die sich Le Corbusiers These anlehnt, lautet:

«Ce n'est donc pas une petite affaire que de dessiner les plans d'une ville, de manière que la magnificence du total se subdivise en une infinité de beautés de détail toutes différentes, qu'on n'y rencontre presque jamais les mêmes objets (...), qu'il y ait un ordre, et pourtant une sorte de confusion, que tout y soit en alignement, mais sans monotonie, et que d'une multitude de parties régulières il en résulte en total une certaine idée d'irrégularité et de chaos qui sied si bien aux grandes villes.»⁹

Gemessen an Laugiers Interesse an der Komplexität städtebaulicher Erscheinungen, sind Le Corbusiers Maximen und Rezepte handfest und simpel, und es ist auch kein Zufall, dass er jene Momente der Stadtbaugeschichte besonders enthusiastisch lobt, die Charles Fourier einige Jahrzehnte früher als uniform und

monoton taxiert hatte: den Schachbrettgrundriss der Kolonialstädte, die schematischen Platzfronten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, welche zufällige Überbauungen ersetzen: die Place des Vosges, die Place Vendôme, die Place Stanislas.¹⁰

Aber die Schriften dieses Archi-

rischen, nicht um einen spekulativen Diskurs. Es ist symptomatisch, dass Le Corbusier in einem Kapitel über Oberflächengestaltung in der Architektur («La Surface») auf die Möglichkeiten von Uniformität und Reihung im Bauen zu sprechen kommt; nicht etwa im Zusammenhang mit Problemen von Betonbau oder Vorfabrikation.¹¹ So ist der Aspekt, unter dem in *Vers une Architec-*

trices des formes). Sie schaffen klare und eindrucksvolle plastische Tatsachen.»¹²

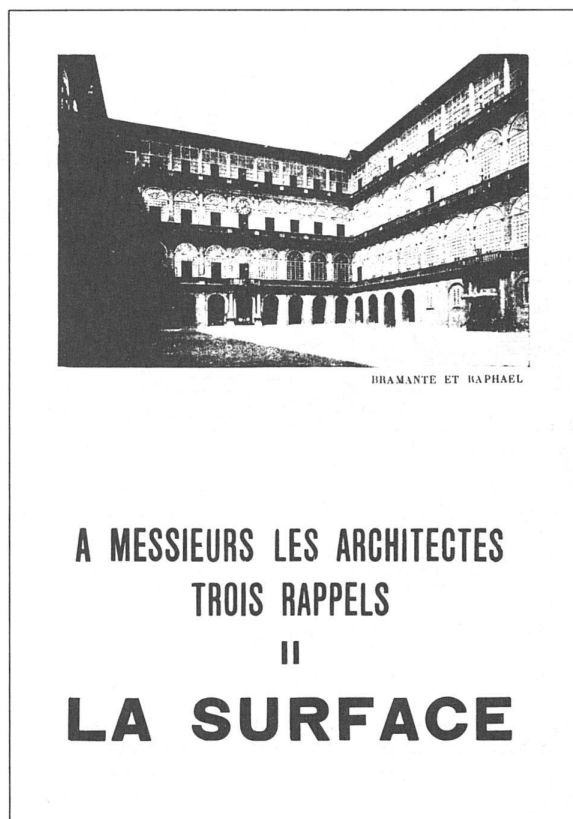
Entscheidend ist, dass solche Fabrikbauten (Abb. 50) hier nicht etwa dazu dienen, den Beweis zu erbringen, dass das Bauen zur wissenschaftlichen Disziplin geworden ist; vielmehr beweisen sie die vermeintlich ewige Geltung bestimmter Regeln architektonischer Komposition – und die Anhaltspunkte für eine solche Beweisführung stammen aus dem Bildungsinventar der akademischen Tradition. Durand und Paxton¹² existieren nicht im «musée imaginaire» Le Corbusiers. Als Titelbild zu dem Kapitel über Industriebauten erscheint eine Aufnahme des Cortile S. Damaso im Vatikan mit den Loggien Bramantes und Raffaels (Abb. 49). Der Kommentar hebt hervor:

«Les architectes ont aujourd'hui peur des constituantes géométriques des surfaces.

Les grands problèmes de la construction moderne seront réalisés sur la géométrie.»^{12b}

Unter den amerikanischen Wolkenkratzern, die er in seinen Büchern dokumentiert, sind es in erster Linie Vertreter des amerikanischen «commercial classicism» der Jahre um 1910 mit ihrer typischen horizontalen Gliederung in Sockel, Schaft und Kopf.¹³ Vergleicht man den Cortile S. Damaso mit dem New Yorker Beau-Arts-Wolkenkratzer, die beide durchaus als Exempla von Uniformität und Repetition im Bauen angesprochen werden können, so dominiert in beiden Fällen der Eindruck einer strukturierten Einheitlichkeit: strukturiert und kontrolliert durch die Proportion des Bauvolumens – im Falle des New Yorker Beispiels noch zusätzlich strukturiert durch das Ineinander von Kolossalordnung in Sockel- und «Kopf»-Zone einerseits und serieller Aufreihung der gekuppelten Fenster andererseits; ein Ineinander, aus dem die «Einheit» der Komposition resultiert.

Ein Schlüsselbild in diesem Zusammenhang ist das Postkartenbild der Procurazie Vecchie in Venedig (Abb. 52); nicht zufällig erwähnen ja auch Alison und Peter Smithson diese Platzfront als klassischen Prototyp einer Ra-



49 Der Cortile San Damaso (Vatikan) als Beispiel für Uniformität im Bauen/Le Cortile San Damaso (Vatican) comme exemple d'uniformité en architecture. Aus/d'après: *Vers une architecture*, 1922.

tekteken geben nicht nur Aufschlüsse über theoretische Bezugspunkte und Voraussetzungen des «Esprit Nouveau» (wobei solche Bezugspunkte häufig eher Alibi- als Beweischarakter besitzen): sie vermitteln auch eine pointierte, auf Werbewirksamkeit angelegte Anschauung historischer Exempla. Zwar ist die Anordnung und Abfolge dieser Bilder häufig kaum wesentlich logischer als der Text, dafür aber geben die Bilder selbst direktere Aufschlüsse über den «Diskurs» dieses Architekten: denn es handelt sich primär um einen bildne-

ture eine Anzahl von Fabrikbauten und Lagerhallen vorgeführt werden, ein dezidiert oberflächlicher, das heisst ein Aspekt, der beim Entwurf dieser Ingenieurbauten keine Rolle gespielt haben kann – oder nur insofern, als Regelmässigkeit und Reihung ein tiefer liegendes Prinzip vernünftiger Gestaltung zur Darstellung bringen:

«Der strengen Verpflichtung eines zwingenden Programms unterworfen, benützen die Ingenieure Prinzipien formalen Aufbaus und formaler Struktur (les génératrices et les accu-

sterfassade.¹⁴ Hier ist die Musterrung der Fassade «endlos», das heisst: nicht strukturiert durch die Proportion des Bauvolumens als Ganzes. Dafür tritt ein neues strukturierendes Moment hinzu: die Natur; hier – ein Schwarm von Tauben. Le Corbusiers Legende betont:

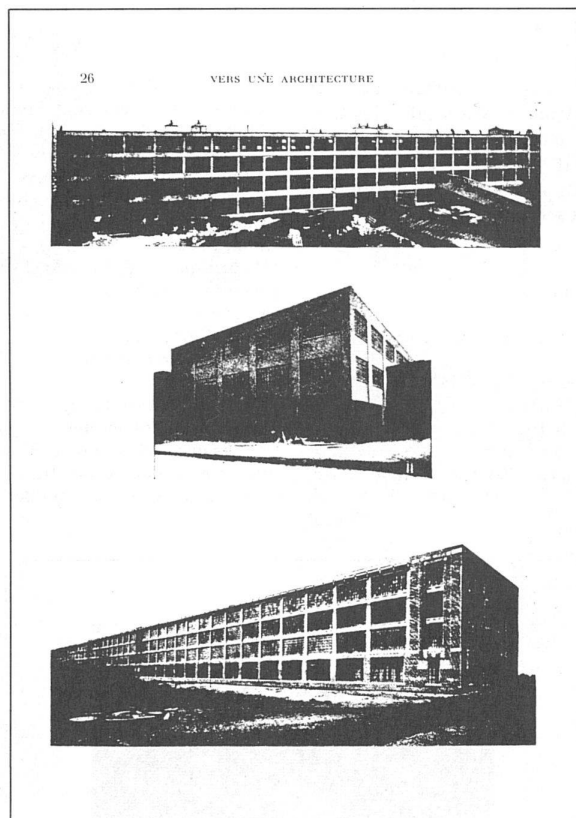
«L'uniformité des innombrables fenêtres de ce grand mur de la Piazza San Marco joue comme la paroi lisse d'une salle. La multiplication du même élément donne au mur une grandeur illimitée, mais concevable, résumée en un type d'une nature claire. Les pigeons de Saint-Marc eux-mêmes ajoutent leur module uniforme, et ceci n'est pas qu'un fait divers, c'est un fait efficient.»¹⁵

In der Tat: die Tauben sind ein «fait efficient» innerhalb der zugleich grenzenlosen und erfassbaren Grösse dieser Rasterarchitektur. Nicht nur insofern, als sie das Prinzip der Repetition noch unterstreichen; vielmehr insofern, als sie dem Bild etwas hinzufügen, was an sich darin fehlt: Raum, Leben, Bewegung. Und Le Corbusier präsentiert auch die «cristaux de verre luisant» seiner urbanistischen Projekte fast nie *tel quel*, vielmehr malerisch vermittelt und eingebettet in pflanzliche Vegetation: zwar ohne Taubenschwarm, dafür aber fast immer mit Flugzeugen im Himmel. Somit sind die Fassaden der *Ville Contemporaine* (Abb. 46) wohl uniform, aber im Kontext der Parkanlage, die die Stadt als Ganzes umflutet, werden sie zum Faktor einer pittoresken Szenerie, in der Varietät, «piquanterie» und «bizarrerie» ihren Platz haben, wie es Laugier in seinem *Essai* verlangt. Man vergleiche die *Ville Contemporaine* mit Ludwig Hilberseimers theoretischem Stadtkonzept: bei Hilberseimer ist die Stadt «komplette Garnitur», ohne Ausweichmöglichkeit, ein wahrer Käfig; bei Corbusier dagegen der Versuch, Natur und Geometrie als komplementäre Aspekte einer urbanen Lebensform gegeneinander auszuspielen.¹⁶

Soweit die Zukunftsvision, verwirklicht – glücklicherweise – bloss in der Form des «rendering», der Dioramen der Kunstgewerbeausstellung von 1925 und der vielen perspektivischen und isometrischen Zeichnungen. Sie dokumentieren eine der

fruchtbarsten (wenn auch weitgehend auf das Gebiet der Architekturdarstellung beschränkten) Erscheinungsformen von «Monotonie» in der modernen Architektur: das Miessche «beinahe Nichts» als Folie, «Bildträger» von Naturgeschehen – die Fotografien Werner Blasers zu Mies' Architektur, auch die Schnappschüsse der Smithsons mit dem vielen Grün variieren das Thema

spiel ist nicht nur stumme Folie für einen «tumulte dans l'ensemble», vielmehr Szenerie eines «tumulte d'accompagnement» von skulpturalen Formen – man kann hier von einem Gebäude sprechen, das (in Abwandlung eines Wortes von Peter Behrens) seine Gedärme aussen, an die Weste angehängt, zur Schau trägt.¹⁷ Und das unausgeführte Projekt der Druckerei Draeger:



50 Uniformität im Fabrikbau/Uniformité dans l'architecture des usines. Aus/d'après: *Vers une architecture*, 1922.

der Perspektiven der *Ville Contemporaine*.

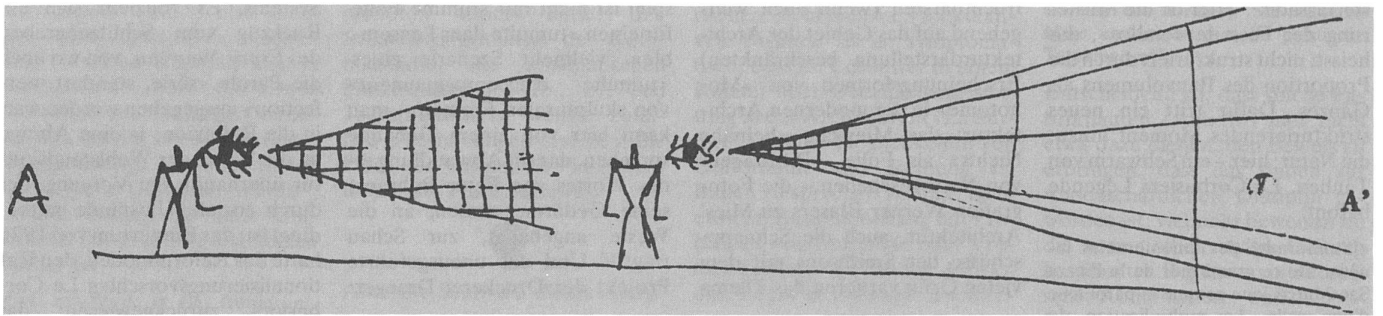
Konkrete Aufträge während der folgenden Jahre erwiesen sich für Le Corbusier als Versuche, die «Monotonie» dieser gewaltigen Rasterfassaden unter Kontrolle zu bringen, zu überwinden; das heisst: den Dialog von Natur und Geometrie, der in den frühen Stadtbauprojekten «personifiziert» ist in den «cristaux de verre luisant» einerseits und in der Parklandschaft andererseits, hineinzunehmen in die Gestalt des Einzelbauwerks selbst. Die «uniformité dans le détail» der Glasfassade der Cité du Refuge zum Bei-

eine kontrollierte, in Schach gehaltene «Uniformität», zentriert durch die im Grunde symmetrische Frontkomposition; begleitet durch die «malerische» Diversität der Erschliessungen.

Parallel zu solchen Projekten entwickelt sich auch die Theorie Le Corbusiers auf ein Ziel hin, wo die Uniformität aufgehoben ist als Möglichkeit innerhalb eines umfassenden, in der Natur begründeten, nicht abstrakt-schematischen, sondern organischen

Systems. Es vollzieht sich ein Rückzug vom Schützengraben des *Esprit Nouveau*, von wo noch die Parole «série, standart, perfection» ausgegeben worden war, in die Reflexion; ja eine Absage an die Werte der Wohlstandskultur überhaupt, ein Vorgang, der durch soziale Umstände mitbedingt ist: das Bürgertum von 1925 hatte das Reformmodell, den Rationalisierungsvorschlag Le Corbusiers, zurückgewiesen; das Bürgertum von 1945 war daran, die Ideologie von «série, standart, perfection» als Überlebenschance zu entdecken und auszuschlachten – der eben erst ins Stocken geratene Boom der Vième République war das Resultat. Ein Architekt wie Le Corbusier sah sich durch die Realität der Entwicklung neuerdings an den Rand, ja in den Schmollwinkel gedrängt: was jetzt verlangt wurde, das war nicht der Architekt im traditionellen Verstande, sondern der Technokrat und der Bürokrat.

Es ist kein Zufall, dass Modulor ausgearbeitet wurde als Alternative zu den offiziellen, von der *Afnor* (*Association Française pour une Normalisation du Bâtiment*) ausgearbeiteten Normen: als Versuch, dem arithmetischen, auf Addition identischer Elemente beruhenden System eine «organische» Zahlenleiter entgegenzustellen, die die Spanne zwischen dem Nahbereich des Tastsinns mit dem Fernbereich sinnlich nicht mehr erfassbarer Dimensionen überbrückt.¹⁸ Es ist auch kein Zufall, dass Le Corbusiers Bemühen, die Idee des Modulor abzugrenzen gegen die rein quantitativen, arithmetischen, bürokratischen Normen der *Afnor*, in eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit der *Ecole Polytechnique* und ihren Maximen mündet. Er lobt die Mass-Systeme der vorindustriellen Gesellschaft: Elle, Zoll, Fuss – Einheiten, die vom menschlichen Körper abgeleitet und in Mythos und Brauchtum verankert sind. Die Emanzipation der Naturwissenschaften, der Triumph des Dezimalsystems im Gefolge der Französischen Revolution scheint ihm kühn – bis an die Grenze des Frevels: das metrische System habe die Architektur «disloziert, ja pervertiert».¹⁹ Hier äussert sich, indirekt, die Kritik an Durands System, mit dem Le Corbusier freilich kaum bekannt war. Das Eigengesetzliche der exakten



51 Ein abstraktes und ein auf die Wahrnehmung bezogenes Masssystem/Une échelle «abstraite» et une échelle basée sur la sensibilité humaine. Aus/d'après: *Modulor*, 1948.

Wissenschaft, ihre «Amoralität», ängstigt ihn – man erinnert sich der Skepsis, die er dem Begriff einer «rationalen Architektur» entgegenbrachte; für den Begriff «neue Sachlichkeit» hatte er bekanntlich bloss Spott übrig. Insgesamt fühlte er sich der englischen Tradition enger verbunden als der französischen Wissenschaftlichkeit: Ruskin wird zwar im *Modulor* nicht namentlich erwähnt, aber die vitalistische Skepsis gegenüber der exakten Wissenschaft, das Bedürfnis, Kunst und Bauen auf den Boden der Natur zurückzuführen, als eine Art angewandter Biologie zu verstehen, das sind Themen, die durch Ruskin vermittelt sind.²⁰

Ruskin und die Musik: die Gesetzmässigkeit des «espace indicible», die es zu finden gilt, ist letztlich der Musik näher verwandt als der Geometrie.

«La musique est: temps et espace, comme l'architecture. La musique et l'architecture dépendent de la mesure.»²¹



Für seinen Erfinder war der Modulor

«la promesse, vérifiée, d'être toujours harmonieux, divers, élégant, au lieu d'être banal, monotone et disgracieux»²².

Man denkt neuerdings an Fourier und seine Vision der Überwindung des Zeitalters der «civilisation» durch dasjenige der «harmonie».²³ – Das Versprechen des Modulor ist durch die Architektur seit Corbusier nicht eingelöst worden; die Besinnung auf Musik und Biologie, auf Natur und Einfachheit mündete in einen neuen, oft fragwürdigen Vitalismus und Spontaneismus, wenn nicht gar in ein provinzielles Naturburschentum – und wie die *Ville contempo-*

raïne, so ist inzwischen auch der «menschliche Massstab» des *Modulor* in den Zerrbildern der Prosperität verwertet. Es bleibt das System als solches als Utopie einer beseelten Architektur.

Anmerkungen

¹ *Vers une architecture*, Paris, 1923, S. 187

² *Urbanisme*, Paris, 1925, S. 167.

³ *Ibid.*, S. 166.

⁴ *Ibid.*, S. 168.

⁵ *Urbanisme*, p. 65.

⁶ P. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755 (Reprint Westmead,

1966). Eine Zusammenfassung der Gedanken Laugiers zum Städtebau gibt Wolfgang Herrmann in *Laugier and Eighteenth Century French Theory*, London, 1962, S. 136 ff.

⁷ *Essai*, S. 223.

⁸ *Ibid.*, S. 228.

⁹ *Ibid.*, S. 224.

¹⁰ *Urbanisme*, S. 5–11; 68; 149 und passim; vgl. auch *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, 1937 (Auszg. 1965), S. 59 f.

¹¹ *Vers une architecture*, S. 21–29.

¹² *Ibid.*, S. 23.

^{12a} Vgl. die Ausführungen Werner Oechslins in diesem Heft.

^{12b} *Vers une architecture*, p. 23. – Ein solcher Kult der «géométrie» ist es auch, was Le Corbusier mit der «au-

tonomen» Architektur eines Ledoux verbindet; vgl. dazu Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Wien, 1933. – Dass Le Corbusier mit französischer «Revolutionsarchitektur» vertraut war, ist mehr als unwahrscheinlich.

¹³ *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, S. 83.

¹⁴ *Urbanisme*, S. 63; vgl. A. und P. Smithson, «Ohne Rhetorik», in diesem Heft. – Übrigens auch Hans Schmidt, in *Beiträge zur Architektur, 1924–1964*, Basel, 1965, S. 135. Dort findet sich auch (worauf mich Diego Peverelli hinweist), ein Passus über «Monotonie», auf den wir zurückkommen müssen.

¹⁵ *Urbanisme*, S. 63.

¹⁶ In *La Ville Radieuse*, Paris, 1933, S. 122, überschüttet Le Corbusier ein an Hilberseimer gemahnendes Projekt mit beissendem Spott: «Ceci est le contresens même, l'erreur, l'inconscience. Folie.» Zur Dialektik von Natur und Geometrie in seinem Schaffen vgl. S. von Moos, *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*, Frauenfeld und Stuttgart, 1968, S. 394–406.

¹⁷ Für eine eingehendere Diskussion der Cité du Refuge vgl. S. von Moos, «Wohnkollektiv, Hospiz und Dampfer», *archithese 12*, S. 30–41.

¹⁸ Vgl. Le Corbusier, *Le Modulor, Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, Boulogne-s.-Seine, 1948; *Modulor 2, «La parole est aux usagers»*, Boulogne-s.-Seine, 1955. Für weitere Hinweise vgl. S. von Moos, *Le Corbusier, op.cit.*, S. 399–406; dazu ist insbesondere der wichtige Aufsatz Rudolf Arnheims nachzutragen: «A Review of Proportion», in *Toward a Psychology of Art*, Berkeley und Los Angeles, 1967, S. 102–119.

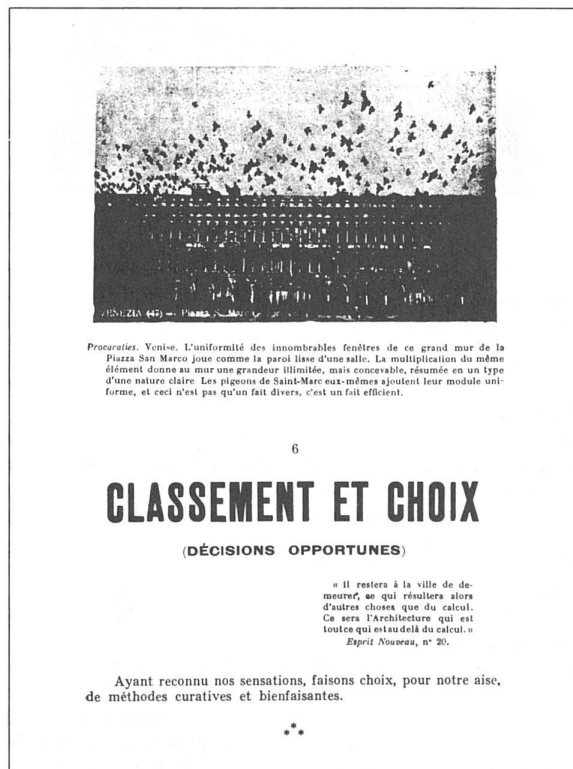
¹⁹ *Le Modulor*, S. 20.

²⁰ Der Einfluss Ruskins auf die intellektuelle Entwicklung von Charles Edouard Jeanneret wurde insbesondere von Patricia May Sekler studiert in *The Early Drawings of Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier), 1902–1908* (Diss., Harvard, 1973; erscheint demnächst in Buchform).

²¹ *Le Modulor*, S. 29.

²² *Ibid.*, S. 109.

²³ Vgl. Hélène Lipstadt, «De la monotonie chez Fourier», in diesem Heft.



52 Die «Procuratie Vecchie» (Venedig) als Beispiel von Uniformität/Les «Procuratie Vecchie» comme exemple d'uniformité en architecture. Aus/d'après: *Urbanisme*.