



HAL
open science

Territoires esthétiques

Martine Bouchier

► **To cite this version:**

Martine Bouchier. Territoires esthétiques . Esthétiques des espaces publics, L'Harmattan, pp.47-63, 2014, Local et Global, 978-2-343-02584-1. hal-01552079

HAL Id: hal-01552079

<https://hal.science/hal-01552079>

Submitted on 30 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TERRITOIRES ESTHETIQUES

Par Martine Bouchier

(A paraître dans l'ouvrage collectif *Esthétisation d l'espace public*, sous la dir. de Gilles Rouet et François Soulages, Paris, l'Harmattan, coll. Local et global 2014)

Résumé : Le changement de paradigme de l'art, qui a consisté en sa sortie hors des cadres académiques et institutionnels de la discipline a contribué à l'émergence d'une dialectique mettant en tension la dé-esthétisation de l'art qui cherche hors de l'esthétique les voies de son actualisation avec une certaine « esthétisation » des domaines investis qui intègrent les arts et les artistes dans leurs processus de production et de transformation. Cette dialectique « dé-esthétisation de l'art vs « esthétisation » des contextes ouvre un espace de réflexion qui intéresse autant le champ de l'art que celui du territoire en donnant à l'espace public une dimension aléatoire et fluctuante. Par ailleurs, le tournant culturel de la relation art/ville étendu à l'ensemble des territoires contribue à augmenter les territoires de valeurs esthétiques alors que les arts se chargent de valeurs d'usage à travers les dispositifs de démocratisation culturelle. De plus, cet article aborde le plan théorique le processus d'esthétisation en exposant ce recouvre le processus d'esthétisation par analogie avec les notions d'artialisation et d'artification.

Mots clés : Esthétisation - dé-esthétisation - tournant culturel, soin

Mes recherches antérieures sur les relations art/architecture (2006) ont montré que l'échange entre disciplines n'est jamais unilatéral, les arts se nourrissent de domaines extérieurs autant que ceux-ci se nourrissent des arts. Le constat était que dans une relation art/architecture, l'art emprunte des éléments de langage ou des processus au point parfois de ressembler à l'architecture, de s'architectoniser et devenir comme elle, un contenant habité. De même que l'art peut se transformer et produire de nouvelles formes ou de nouvelles spatialités, la réversibilité des transferts laisse penser que tout domaine investi par les arts peut s'esthétiser à leur contact. Etendu à l'espace public, ce principe d'interaction produit de nouvelles représentations de la ville et induit des pratiques plus sensibles ou émotionnelles. Si l'on prend la définition première de l'esthétique comme champ consacré à l'art et à ses théories, alors, comprendre l'esthétisation de l'espace public revient à s'intéresser au surcroît qualitatif qu'apporte l'art à l'espace public, à travers le soin apporté au traitement de l'espace, mais aussi de considérer les pratiques symboliques, notamment les déplacements qui permettent de découvrir d'autres dimensions de l'espace plus poétiques, plus critiques, éthiques ou politiques. Il me semble intéressant de réfléchir au fait que l'échange entre l'art et un autre domaine peut avoir sur l'art des conséquences qu'Adorno le premier a identifiées comme une possible « dé esthétisation des arts », phénomène qui survient dès lors qu'ils se soumettent à l'influence d'une extériorité. Ceux-ci perdraient leur dimension esthétique en perdant leur autonomie.

Ainsi, je fais l'hypothèse que l'esthétisation de l'espace public conduit à la dé esthétisation de l'art, non pas que l'art se vide de son potentiel esthétique par un transfert littéral à l'espace public, mais sous l'effet d'un design global et systémique qui utilise l'attractivité des arts en général exposés dans l'espace public pour servir diverses causes, dont les principales sont économiques et politiques. Aujourd'hui, la sortie des arts hors de l'esthétique s'est généralisée et même globalisée. L'art « sert » d'une manière ou d'une autre à rendre visibles des projets de développement urbain et territorial, il sert à appareiller le corps social en impliquant les artistes dans des dispositifs culturels, il sert d'attracteur contribuant à mobiliser les foules et les investisseurs. Mais en contrepartie, le territoire, la ville, l'espace public se trouvent transfigurés par les arts, esthétisés au contact de l'art public, l'art *in situ*, l'art contextuel, et par leur intermédiaire, le rapport de l'utilisateur à l'espace public se transforme et s'enrichit de dimensions autres que fonctionnelles.

Esthétisation vs dé esthétisation

C'est, dans une conférence faite à Genève intitulée *l'Art et les Arts* (1967), évoquant l'art gothique pour analyser le travail du sculpteur Fritz Wotruba qui était impliqué à cette époque dans la conception de l'église de la Sainte Trinité à Vienne, que Theodor Adorno fait mention d'une esthétisation des arts dès lors que, se rapprochant de domaines extérieurs à l'esthétique, ils répondent à des raisons techniques. Le processus d'architectonisation de l'art auquel il est fait référence n'est pas l'apanage de la période moderne, la sculpture était déjà fortement attachée à l'architecture dans l'art gothique comme en atteste l'exemple de la statue colonne, cet objet à la fois technique (servant à la stabilité de l'édifice) et symbolique (agissant à travers ses codes sur celui qui le regarde). Si cet exemple n'est pas tout à fait satisfaisant car l'art et l'architecture n'étaient pas constitués en domaines séparés au moyen-âge, la question soulevée par Adorno est celle d'un possible déclassement du statut d'œuvre d'art vers un état indifférent aux valeurs et références de l'histoire de l'art et du jugement esthétique.

L'art est en effet devenu de moins en moins esthétique au XX^e siècle, si l'on considère le nombre impressionnant des productions indifférentes à la question du beau et réfutant la validité du jugement de goût comme première instance de légitimation. La dé esthétisation des arts telle qu'elle apparaît aujourd'hui réalise, près d'un siècle plus tard, ce que les avant-gardes européennes avaient visé dans les années 20, par leurs objectif de déhiérarchiser les arts, la réduction, voire l'effacement des différences entre les arts majeurs et mineurs, entre High and Low culture, entre l'art de l'élite, inaccessible pour le peuple et un art utile, directement accessible dans la rue, les usines, les jardins...

Le double mouvement de sortie dans l'espace réel et l'intégration de pratiques ou d'objets quotidiens dans l'art ont éloigné celui-ci du point de mire de l'art absolu très bien décrit par Hegel dans son esthétique comme de la pure pensée non corrompue par un médium. Les territoires investis se sont « esthétisés » en devenant le théâtre d'opération des pratiques artistiques cherchant hors de l'esthétique les voies de leur actualisation.

La sortie des artistes hors de ce qu'Allan Kaprow nomme les « cadres de l'esprit » qui constituent déjà, avant même que les œuvres n'y soient placées, le signe extérieur de l'art, a pendant près d'un siècle, intégré les lieux « ordinaires » et les gens qui les habitent et montré la valeur positive de l'approche subjective qui redonne à l'espace une dimension aléatoire et fluctuante qui intéresse autant le champ de l'art que celui du territoire. Grâce au décentrement du regard, l'attention s'est portée au-delà des clichés, des chromos, des tableaux, sur le fond quotidien de l'espace métropolitain, sur sa structure trouée, son apparence irrégulière, sa forme informe et insaisissable avec les outils d'analyse classiques (relevé topographique, plan, carte, photographie aérienne). Selon les artistes qui se sont succédés tout au long du 19^e et 20^e siècle jusqu'après la seconde guerre mondiale, la ville a en effet été une source inépuisable d'inspiration et de production d'images. Intensément vécue de jour comme de nuit, de Balzac à Benjamin elle fut une immense vitrine mettant la marchandise en spectacle. D'André Breton à Guy Debord, elle fut le territoire idéal pour des marches sans fin, le terrain des rencontres, celui de la créativité permanente, du hasard, de l'action politique. Les pratiques physiques de l'espace, l'arpentage, la psycho géographie, ont été et restent encore un important vecteur de médiation entre l'espace réel et l'espace représenté. Le corps est un outil de mesure, de reconnaissance et de dévoilement. Il permet de mener à bien cette opération qui consiste à réunir la proximité de l'espace environnant avec les lointains de l'imaginaire. L'esthétique du déplacement ainsi que la plastique de formes en transformation dont l'intérêt a été décrit par Elie Faure dès 1922, poussa tout autant Robert Smithson, *Stalker* où Francis Alÿs à explorer la réalité extra territoriale de la ville en se déplaçant des centres vers les périphéries « innommables et irreprésentables ». La prise en compte de la dimension mouvante de la géographie urbaine a donné à voir ce que les cadres, forgés selon le modèle esthétique du pittoresque attachés à valoriser les centres historiques, les hauts lieux, les sommets et les bords de mer, laissent en général hors champ : l'indéterminé, l'intervalle, l'interstice, le vide, les franges, et tout ce que contiennent ces espaces, les objets impropres, ordinaires, non monumentaux sans histoire ni projet. L'« imagibilité » de la ville nous dit Kevin Lynch dans son célèbre ouvrage *L'image de la cité*, se dégage des représentations individuelles de ceux qui traversent la ville, grâce à sa capacité à provoquer une forte image chez n'importe quel observateur. Paris, Amsterdam, Milan,

Tokyo, Mexico ou Londres ont été esthétisées par des artistes sortis dans l'espace urbain, suburbain et paysager. Les modèles pertinents pour qualifier esthétiquement l'espace urbain aujourd'hui doivent intégrer les pratiques urbaines car l'importance humaine est constitutive du phénomène urbain : « La ville n'est pas faite de pierres mais d'hommes ; ce sont les hommes qui attribuent une valeur aux pierres, et tous les hommes, pas seulement les archéologues ou les lettrés ». Reprise par G. Carlo Argan cette phrase de Marsile Ficin remet au cœur du débat le rôle des acteurs et surtout « l'attribution » de la valeur des choses par les hommes, *quels qu'ils soient* et non seulement par les experts. Les expériences individuelles de la ville très largement mise en œuvre par des artistes contemporains enregistrant leurs gestes, des actions simples, des sensations éprouvées au moment même où s'effectue l'expérience de l'espace ont fait de la ville un produit plastique, fluctuant et esthétique et qualifié par de splendides métaphores telles que « Naked City » (J. Dassin - G. Debord), « New Babylone » (Constant), « Walking City », « Ville-archipel » (Stalker) ou « Post Bubble City » (Atelier Bow Wow), City of Quarz (Mike Davis), Liquid City (Saskia Sassen).

Les pratiques artistiques contribuent à donner du contexte métropolitain et de ses paysages des représentations tenant compte à la fois de sa complexité et de ses qualités intrinsèques « non culturalisées » par un système de valeurs esthétiques forgé à l'avance. D'ailleurs, les photographes invités entre 1984 et 1988 par la Datar pour rendre compte d'une nouvelle réalité du territoire français entièrement remodelé par le développement des Trente Glorieuses, ont contribué, en tant qu'artistes, à l'amorce d'un processus d'aménagement du territoire par la demande explicite qui leur avait été faite de renouveler les représentations de ces territoires en mutation en restant précisément des artistes. (B. Latarjet et F. Hers, 1989). « Si l'art agit sur la société », écrit Roger Bastide, « il pourra nous permettre d'atteindre le social autant que l'économie, la religion ou la politique... Il nous permettra d'atteindre en particulier ce que le sociologue intéressé par les institutions ne peut pas voir : les métamorphoses de la sensibilité collective, les rêves de l'imaginaire historique, les variations des systèmes de classification, les visions du monde, enfin les divers groupes sociaux qui constituent la société globale et leur hiérarchie ». (Bastide, 1997)

Embellissement – Artification - Artialisation

L'esthétisation de l'espace public n'est pas un phénomène récent, et je me permet de reprendre ici en quelques traits l'évolution de ce phénomène relaté indirectement par Françoise Choay dans son essai sur l'évolution de l'espace urbain en France (Choay, 2011). Dans cet ouvrage, les premiers signes d'une esthétisation remontent au XVe s. avec les artistes italiens (Masaccio, Piero Della Francesca, Filippo Brunelleschi) qui esthétisent le cadre urbain par le biais de la perspective et organisent l'espace de façon abstraite et dessinée en reléguant l'espace sinueux et empirique du tissu urbain moyenâgeux. Ils donnent à la ville un cadre géométrisé et intellectuel. L'esthétique urbaine se renforce à l'époque classique à travers la préoccupation de l'embellissement (XVIIe s.) où l'espace public devient le cadre de parades, autrement dit, d'une représentation du pouvoir politique. L'espace est décoré, l'architecture ornementée, les places monumentalisées et théâtralisées par une composition urbaine qui s'appuie sur une grammaire : proportions, centralité marquée par une sculpture, monumentale, ouverture de l'espace par des perspectives.

Plus tard, c'est la prise en compte des loisirs qui enrichit la ville d'espaces verts et la met en spectacle à travers les promenades. Par ailleurs, l'émergence de l' « Europe des capitales » crée une dynamique internationale par laquelle les villes rivalisent sur le plan de leur beauté (XVIIe s.) A la fin du 18^e s. dans un plan d'embellissement de Paris dit « plan des artistes », l'espace urbain est scénographie pour l'œil. On remarquera que l'embellissement reste encore aujourd'hui, en partie, vecteur d'esthétisation de villes sous la forme de plans lumière faisant de métropoles comme Lyon ou Bordeaux des références en terme de paysage urbains nocturnes et de mise en valeur de quartiers, de rues ou d'éléments du patrimoine, le terme a aussi été utilisé de façon critique par les situationnistes (Potlatch n° 23, 13 octobre 1955) qui proposaient un programme provocateur d'embellissement rationnel de la ville en prônant, outre l'ouverture du métro la nuit, celle des squares et des jardins, de certaines institutions, des toitures sur lesquelles on pourrait organiser des parcours ainsi que le libre accès de tous dans les prisons.

Mais cette notion est néanmoins d'un autre temps, dans la mesure où l'esthétique ne se réduit pas à la question de la beauté, et l'art ne se soumet plus à l'injonction du beau. L'ouverture des arts aux enjeux du développement urbain ou territorial, et par là même à des fonctions correspondant aux situations urbaines, a déplacé leur questionnement du champ esthétique vers les champs social, politique et critique, intégrant par là même ces domaines à l'esthétique.

Il est intéressant de questionner ce que recouvre le terme d'esthétisation en nous rapprochant de processus analogues à d'autres processus ayant fait l'objet de lectures approfondies de la part d'historiens de l'art, de sociologues ou de philosophes. Dans la *Transfiguration du banal* (A. Danto, 1981), l'auteur montre comment l'art contemporain, particulièrement le Pop art et Andy Warhol, ont « transfiguré » des produits utilisés quotidiennement en les déplaçant du statut d'objets de consommation courante à celui d'œuvre d'art. Les mécanismes de transformation analysés par Danto font penser que, comme un paquet de lessive Brillo (Warhol, 1964), l'espace urbain banal et ordinaire, l'objet architectural fonctionnel, le bâtiment industriel, l'immeuble de logements et ses abords, le trajet du tramway peuvent être transfigurés, si ce n'est en objets esthétiques, du moins en objets culturels.

Il me semble intéressant de rapprocher également le processus d'esthétisation, de l'« artification », concept énoncé par Roberta Shapiro et Nathalie Heinich en 2004, caractérisant l'apparition d'arts nouveaux (la photographie, le cinéma, la BD) et la transformation de certaines formes d'expression ou de « pratiques modestes en activités instituées comme art et définies comme genre nouveau » (la danse hip hop, le graffiti) (Heinich et Shapiro, 2012). Cette transformation s'opère simultanément à plusieurs niveaux (social, organisationnel, institutionnel) et sur la plan esthétique par l'adoption de conventions propres au domaine des arts. Elle conduit au changement de statut des objets, des activités et des personnes ainsi qu'à une modification perceptive et émotionnelle. Pour répondre à la question : « Quand y a-t-il artification ?, les auteures mettent en place une méthode scientifique partant de l'identification de secteurs potentiellement sujets à artification comme l'artisanat, l'industrie, les loisirs, le divertissement, la science qui se trouvent artifiés par un processus de dépassement des contraintes purement techniques. La dimension esthétique est évoquée dans ce travail de définition de l'artification comme transformation de la forme des productions de manière à en faciliter une perception conforme aux attentes envers l'art à un moment donné et facilitant son inscription dans le cadre des valeurs esthétiques en cours. La dimension esthétique est par ailleurs située en dehors des pratiques, dans les discours interprétatifs ou critiques et dans les manifestations mettant en scène ces discours : publications, colloques, manifestes, écrits d'artistes, etc.

Mais le processus d'esthétisation relève également du principe d'« artialisation » forgé par Alain Roger en 1978. L'artialisation donne sa part de responsabilité au regard esthétique porté par un l'observateur sur la nature. Ce terme désigne le moment où la nature bascule et se transforme en paysage par l'effet d'un regard qui « voit le paysage sous la domination de l'art » (Roger, 1978, p. 113). Alain Roger distingue une double artialisation : la première est directe, elle consiste en l'inscription d'un code artistique (le tatouage sur le corps, le jardin réalisé *in situ*.) La seconde est indirecte, elle consiste à élaborer des modèles autonomes qui artialisent à distance en quelque sorte, par l'intermédiaire d'une représentation *in visu*, peinte, sculptée ou photographiée.

Le tournant culturel de la relation art-ville

Dans la période actuelle caractérisée par le tournant culturel de la relation art/ville, l'esthétisation de l'espace public est un mécanisme alimenté non seulement les artistes sortis dans le monde pour se rapprocher de la vie, mais également par les publics invités de plus en plus nombreux à jouir de la qualité esthétique de leur environnement et à légitimer, par leur présence en foule, les expressions culturelles de la démocratie. Le succès des Nuits Blanches (500 000 visiteurs en 2002, 1,5 à 2 millions en 2007, 2,5 en 2013) – initié en 2002 par Jean Blaise alors attaché à la culture de la Mairie de Paris –, a généré la prolifération du modèle d'abord dans les grandes villes françaises puis en Europe, de Rome à Madrid, de Bruxelles à Riga ou Lisbonne et l'on compte aujourd'hui plus d'une vingtaine de villes dans le monde organisant des programmes analogues. Ainsi, Tel Aviv, Gaza, Istanbul, Rio de Janeiro, Tokyo, New York et Toronto, Melbourne, La Paz, Vilnius, Singapour, intègrent une charte commune diversement interprétée, mais constituant néanmoins un standard. Ouvertes à tous, focalisées sur la création contemporaine, les Nuits Blanches mettent en scène le politique et esthétisent la démocratie.

Les itinéraires organisent la perception de l'événement comme un tout donnant une image idéale de la ville marquée par la valorisation de pôles de développement ou parfois, déplaçant les objectifs du culturel au politique, ils donnent une visibilité à des événements médiatiques à portée politique et humanitaire, la Nuit blanche 2007 à Paris fut ainsi dédiée à Ingrid Betancourt. Par ailleurs, la plasticité du mouvement a été intégrée à des projets curatoriaux de grande envergure, prenant l'espace urbain comme scène, et la construction d'une image « artistique » et culturelle de la ville, comme outils d'opération de « Branding ». Depuis le lancement de la rénovation urbaine de Barcelone dans années 1980 par l'équipe d'Oriol Bohigas, par la reconversion et la mise en valeur d'anciens sites de production industrielle (carrières, manufactures, ateliers) intégrés dans le tissu urbain, le recours à l'art contemporain comme vecteur de développement local s'est répandu en Europe ainsi que dans le monde. On peut citer parmi d'autres, certains exemples faisant figure de modèle comme l'IBA Emscher Park en Allemagne (1990), le programme intercommunal de requalification économique d'Etchigo Tsumari Art triennale à Nigata-Japon (1997), la réhabilitation de la rivière (Cheong Gye Cheong en 2002 à Séoul) ainsi que IBA Landshaft 2010 ou IBA See. De façon à chaque fois singulière, la dimension spectaculaire de l'art est utilisée pour rendre visibles et attractives des propositions qui souvent ont peine à faire sens pour le public. Cependant, les rapports que l'art entretient avec les programmes de développement territorial ont essentiellement été vus, non pas du point de vue de la capacité critique des propositions artistiques, mais de l'attractivité des dispositifs, de leur pouvoir à attirer des publics par leur dimension spectaculaire et par la puissance formelle et symbolique des images à échelle architecturale, souvent projetées sur des façades devenues écran. Les dispositifs culturels des quartiers créatifs, des villes ou Capitales européennes de la culture, des régions et des paysages culturels qui s'accompagnent aujourd'hui par la mise en place d'objets culturels, d'événements festifs conviant les foules à célébrer la culture, donnent une échelle territoriale et une visibilité internationale aux efforts de développement et de transformation urbaine ainsi qu'un cadre institutionnel au tournant culturel de la relation art-ville-territoire. L'importance croissante des dispositifs de la commande publique positionnent l'artiste dans un système global d'économie politique en utilisant sa capacité à produire des images et des symboles, sa « liberté » de parole et d'action ainsi que son aptitude à créer des situations de rencontre, dans le temps même de la fabrication de la ville. Les arts sont utilisés pour attirer les publics, soulever des fonds. leur attractivité sert à la régénération de territoires urbains très divers dans le cadre de projets de développement de natures et d'échelles différentes (ainsi ils ont été associés au renouvellement des infrastructures de transport à Strasbourg, à l'image de Lyon Confluence, à celle de la métropolisation de Nantes, à la reconversion de Lille en capitale Européenne de la culture en 2004 et plus récemment à celle de la métropole marseillaise, intégrant la région Provence où le terme de culture fut renvoyé, grâce au dispositif des quartiers créatifs, aux identités et aux territorialités, à la construction symbolique, à la création par les habitants, à la production de valeurs esthétiques, aux contextes objectifs comme aux représentations mentales les plus abstraites et imaginaires.

L'utilisation des arts est souvent légitimée par la perspective d'une démocratisation de la culture, mais les publics n'ayant aucune prise sur les moyens de production des événements ou de l'espace public on peut évidemment interroger le réalisme de cette perspective et du phénomène esthétique global se traduisant par la spectacularisation de la masse et de l'espace public. Aujourd'hui, la mise en scène d'événements urbains ou territoriaux utilisant les arts tend à redessiner l'image médiatique idéale de la ville non comme lieu d'expression de contradictions, mais comme espace continu jalonné de proche en proche par les lieux « à visiter » porteurs des valeurs historiques et patrimoniales réactivées pour l'occasion par le travail des artistes. Si la peinture a modelé le regard et la photographie créé de nouvelles représentations du territoire, paradoxalement, nous assistons au retour « appliqué » de l'esthétique pittoresque avec sa cohorte de règles, de contraintes et d'exclusions et qui se donne à voir à travers une image fortement visuelle « une apparence dont on doit se souvenir et se délecter... ». Une culture générique, issue de l'application de standards esthétiques et commerciaux tels que les Nuits Blanches n'est pas antinomique avec l'esthétique du pittoresque, bien au contraire, elle l'intègre et l'instrumentalise. Le « pittoresque contemporain » (Ph. Nys, 2010) est précisément ce dispositif esthétique qui « pénètre profondément et de manière subreptice les consciences », produisant une culture de masse à travers une sociabilité fusionnelle. Défini par la volonté de produire un effet visuel, ce code use et abuse de toute une palette d'outils de médiations, de médiatisations, et est capable de

répondre aux préoccupations esthétiques de la masse car il permet d'associer volonté créatrice et critique, culture de masse et sentiment d'appartenance. Le pittoresque, ce qui est « digne d'être peint » renvoie en effet à un dispositif moral et culturel fait d'exclusion et d'inclusion posant des frontières, dressant des digues pour protéger un système normatif, ses catégories définies, ses objets, ses acteurs, ses instances de légitimation. Ce cadre délimite et fait apparaître les singularités, des objets et les sites remarquables et autorise que l'on porte un regard esthétique sur les curiosités et l'exotisme des situations. Ce regard instaure la coupure et construit une distance entre le réel et sa représentation, la vie et l'art. L'art a donc toute sa place en tant qu'étrangeté à l'intérieur de ce cadre qui construit l'image de la ville en utilisant précisément sa puissance iconique et son exotisme pour attirer les visiteurs vers des mises en scènes harmonieuses où cohabitent patrimoine, projets artistiques et maîtrise de la gestion urbaine. Les formes même de dissémination d'œuvres plastiques dans l'espace métropolitain (Estuaire de Nantes (2012), Marseille-Provence 2013, Ruhr Gebiet), donnent une ampleur à la structure esthétique de l'espace métropolitain qui, pour être perçue, impose le déplacement. Les itinéraires ne sont ni aléatoires ni inspirés par les sollicitations des contextes, mais préfigurent ce que pourrait être la mobilité métropolitaine par le développement ponctuel des services adaptés aux programmes d'actions (signalétique, sécurité, « mobilité douce », transports en commun, navettes fluviales etc.).

Fortement symbolique elle aussi, la liberté de mouvement accordée à la foule qui, chose exceptionnelle, est invitée à descendre dans la rue, à envahir les places et les monuments, à se déplacer en masses ou en bandes, est le résultat de la mise en œuvre de principes de médiation culturelle proposant une forme de relation « soft » entre le public et l'événement dont ils sont les consommateurs-acteurs. Les publics – touristes, familles, ou groupes d'adolescents – vivent, expérimentent et célèbrent la démocratisation éphémère de la culture. C'est précisément l'organisation d'événements se déroulant le long de parcours reliant des faits urbains forts, donnés à voir par le prisme de l'art contemporain, que se définit une « identité visuelle officielle » du territoire. Le mode de production de l'événement est dominé par le modèle du dispositif au sens donné par Giorgio Agamben dans son commentaire du texte de M. Foucault, à savoir « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben, 2007). Lors des événements urbains, la ville est rendue lisible par l'identification de faits, de repères visuels, de parcours, souvent réduits à quelques tracés, voir simplement à une ligne. S'il est vrai que les activités culturelles aident à revitaliser les centres historiques et le patrimoine en Europe et qu'en apportant de la contemporanéité l'art actuel augmente temporairement la ville de qualités esthétiques contemporaines, force est de constater qu'*in situ*, les événements sont produits à partir d'un catalogue de signes, de formes, de matériaux qui transforment la ville en artéfact à consommer à travers l'usage d'objets qui oscillent entre le jouet, l'ustensile et l'œuvre d'art. Ce dispositif simplificateur de la médiation culturelle contredit l'hypothèse de « l'artificialité » de la ville, concept défini par G. Carlo Argan soulignant le caractère constructif de la ville, son processus constant de formation, son incessant développement, l'image urbaine ne pouvant ni se soumettre ni être réduite aux cadres d'une forme fixe et prédéfinie, la ville n'est pas une *Gestalt* mais une *Gestaltung*, elle gagnerait à être soumise à des expérimentations. L'écriture permet de reporter à l'échelle de la ville ce qu'énonça Hans Haacke en 1965 : « faire quelque chose qui éprouve l'environnement ou réagit face à lui, qui change, qui n'est pas stable, faire quelque chose d'indéterminé, qui paraît toujours différent, dont on ne peut prévoir précisément la forme, faire quelque chose qui ne peut fonctionner sans l'assistance de son environnement, faire quelque chose qui réagit aux changements de lumière et de température, est sujet aux courants d'air et dépend dans son fonctionnement des forces de gravité, faire quelque chose que le spectateur manie, avec lequel il joue et qui en est animé, faire quelque chose qui vit dans le temps et fait faire au spectateur l'expérience du temps, énoncer quelque chose de naturel ».

Sartres avait raison quand il disait la nécessité d'une indépendance de l'art par rapport à des modèles intelligibles : « Ses renégats décorés ont depuis longtemps fait la preuve que la peinture crève à l'instant même où l'on veut l'asservir à des fins étrangères » (cité par S. Astier-Vezon, 2013, p. 228). La difficulté à faire image pour l'œuvre n'est sans doute pas étrangère à la transformation de l'œuvre d'art en spectacle, les événements instrumentalisent l'art et rendent éclatante la fin de son autonomie. Il est difficile de séparer aujourd'hui l'esthétisation temporaire de la ville d'un double processus

affectant l'espace urbain : l'industrialisation et la marchandisation. Les événements culturels urbains mobilisant la foule relèvent en effet d'un processus d'industrialisation culturelle des arts visuels qui se combine lui-même au processus de marketing urbain. Les arts plastiques sont aujourd'hui l'objet d'un marché lucratif et les artistes sont utilisés pour faire passer un message, construire un récit comme auquel s'identifie un public de plus en plus nombreux. Qu'ils soient urbains ou territoriaux, les processus d'esthétisation de l'espace public (quelle que soit leur temporalité et leur échelle) révèlent les enjeux de ce qui est au cœur du phénomène esthétique global: une économie politique usant de la démocratisation de la culture, de la mise en spectacle de la foule et de l'espace public. Le passage de l'art d'un rôle essentiellement esthétique (même quand il a cherché l'indifférence) vers un rôle économique et politique, rend visible et audible ce que Manfredo Tafuri décrivait en 1979 : « *La ville est donc considérée comme une superstructure, et l'art est désormais chargé d'en donner une image superstructurelle. Le Pop Art, l'Op Art, les analyses sur l'imagibilité urbaine, l'esthétique prospective, concourent au même objectif : masquer les contradictions de la ville contemporaine par leur résolution dans des images polyvalentes, par l'exaltation figurative d'une complexité formelle (...) La récupération du concept d'art joue donc une fonction précise dans cette opération de couverture* ».

Esthétisation : Attention, Imagination, Soins.

La convergence de l'ensemble de ces paramètres, leurs interrelations définissent, je pense, les processus contemporains d'esthétisation de l'espace public, processus qui engagent l'économique, le politique et le social selon l'échelle et la temporalité des projets. Les ingrédients de l'esthétisation de l'urbain sont à présent posés à travers le cumul des différentes recherches évoquées plus haut. Esthétisation classique d'abord, ordonnancement, composition urbaine, ornementation, par la sculpture, mise en scène du regard, représentation du pouvoir, embellissement par la lumière, aménagement pour les loisirs, mise en spectacle de la ville par la promenade. Esthétisation plus contemporaine ensuite, par ouverture des lieux publics à des usages festifs, par déplacement des usages de la ville sur le plan sensible, la transformation d'objets ou de dispositifs techniques et fonctionnels en objets ou dispositifs culturels, la mise en valeur des interstices, des espaces mineurs, la monumentalisation des objets quotidiens sans valeur, le développement de la notion de créativité à l'échelle de la ville comme à celle de l'utilisateur. Ainsi, on peut poser que l'esthétisation de l'espace public relève d'un mécanisme complexe articulant culture, pratiques, territoires et faits esthétiques. L'esthétisation tient à ce que l'espace se voit augmenté de valeurs portées par la culture au sens des politiques culturelles, de l'économie et de l'industrie culturelle, par les pratiques d'aménagement, les pratiques symboliques et d'appropriation. Cette dynamique trouve une visibilité dans les territoires métropolitains, urbains et paysagers à travers les faits esthétiques – dispositifs, objets ou événements – qui s'incarnent dans les artefacts de l'architecture, du design, de l'art et des jardins. La valeur esthétique tient autant au soin apporté au traitement de l'espace, à l'attention envers les habitants, qu'au pouvoir symbolique exercé par l'artiste. Cette dimension conduit à de nouveaux modes d'appréhension de la ville, à des pratiques urbaines plus ludiques, festives et poétiques. En suivant l'enseignement de Gilles Deleuze soulignant dans son commentaire de l'œuvre de Carmelo Bene (Minuit, 1997) l'intérêt de l'attitude néoréaliste qui consiste à déchiffrer le réel dans la représentation que l'on en fait, il s'agit de comprendre les phénomènes d'esthétisation de l'espace en accordant une légitimité accrue aux représentations du réel faites par les artistes qui intègrent des dimensions invisibles et ouvrent l'espace quotidien, banal et ordinaire à une dimension imaginaire et créative puisée dans le registre de leurs souvenirs individuels ou dans celui des habitants. Le déchiffrement des représentations du monde (globalisé) faites par les artistes donne une dimension de réalité que n'apportent ni les statistiques ni les traités internationaux qui légifèrent et constituent le cadre légal de cette notion. Ainsi, considérer le monde en termes esthétiques est une alternative à la standardisation du monde pensé en termes économiques, une alternative à la culture générique émanant de politiques culturelles répétant des standards, utilisant directement ou indirectement les arts contemporains, les artistes, les pratiques créatives des habitants ou des publics à des fins essentiellement économiques.

Références

- Theodor W. Adorno, « L'art et les arts, l'effrangement des catégories esthétique et des disciplines », ouvrage collectif, *L'art dans la société d'aujourd'hui*, Rencontres internationales de Genève 1967, Neuchâtel, Les Editions de la Baconnière, 1968.
- Roger Bastide, *Art et société*, Paris L'Harmattan, 1997, p. 28.
- Michel Foucault, *Dits et écrits*, vol. III, p. 229, cité par Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris, Payot-Rivage, 2007, p.10.
- Giulio Carlo Argan, *Histoire de l'art et de la ville*, Paris, Les éditions de la passion, 1995, p. 177.
- Carmelo Bene et Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Editions de Minuit, p. 96.
- Martine Bouchier, *L'art n'est pas l'architecture, hiérarchie, fusion, destruction*, Paris, Archibooks + Sautereau Editeur, 2006.
- Françoise Choay, *La terre qui meurt*, Paris Fayard, 2011.
- Arthur Danto, *la transfiguration du banal. Une philosophie de l'art (1981)*, Paris Seuil, 1989.
- Gilles Deleuze, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Les Editions de Minuit, 2002, p. 356
- Guy Debord, *Potlatch n°23*, octobre 1955.
- Elie Faure, *De la cineplastie (1920)*, Paris, Segquier, 1995.
- Hans Haacke, cité par Jean-Marc Poinot, *L'atelier sans mur*, Villeurbanne, Art Editions, 1991, p. 65.
- Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, « Quand y a-t-il artifice ? », *De l'artifice. Enquêtes sur le passage à l'art.*, Editions de l'EHESS, 2012, pp. 267-300.
- Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, (1993), Paris Ed. du Centre Georges Pompidou, , 1996, p. 240.
- Bernard Latarjet et François Hers, *Paysages, photographies, 1984-1988*, Mission photographique de la Datar, Paris, Hazan, 1989.
- Kevin Lynch, *L'image de la cité*, (1960), Paris, Dunod, 1969, p. 11.
- Alain Roger, « La double artialisation. Pays et paysages », *Cinq propositions pour une théorie du paysage* (sous la dir. D'Augustin Berque), Seyssel, Champ Valon, 1994, pp. 113-123.
- Manfredo Tafuri, *Projet et utopie, de l'avant-garde à la métropole*, (1973), Editions Dunod 1979, p. 118.

MARTINE BOUCHIER

Professeur d'esthétique et d'arts visuels, HDR, enseigne à l'Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris-Val de Seine - Chercheur au CRH/LAVUE (UMR-CNRS 7218) - Responsable du Séminaire de recherches doctorale « Territoires esthétiques » à l'Ecole Doctorale n° 395 « Milieu, espace et sociétés du passé et du présent » - Directrice de la collection d'essais « Crossborders » chez Archibooks + Sautereau Editeur » - Objets de recherche actuels : La culture comme vecteur de développement : cadres institutionnels, politiques publiques, faits esthétiques et rôle des artistes dans les processus de transformation urbaine. Publications : M. BOUCHIER, *10 clés pour s'ouvrir à l'architecture*, Paris, Archibooks + Sautereau Editeur, 2012- M. BOUCHIER, *L'art n'est pas l'architecture, hiérarchie, fusion, destruction*, Paris, Archibooks + Sautereau Editeur, 2006 - M. BOUCHIER, (sous la direction de), *Lumières*, Bruxelles, Editions OUSIA, collection Art(s) des lieux, 2002.