



HAL
open science

Les enjeux épistémologiques et socio-politiques des relations entre art, architecture et paysage

Henri-Pierre Jeudy

► **To cite this version:**

Henri-Pierre Jeudy. Les enjeux épistémologiques et socio-politiques des relations entre art, architecture et paysage. [Rapport de recherche] AAP-2002-JEU, Ministère de la culture et de la communication / Bureau de la recherche architecturale et urbaine (BRAU); Groupe d'analyse Idiosyncrasie et Architecture (GAIA). 2002. hal-01805222

HAL Id: hal-01805222

<https://hal.science/hal-01805222>

Submitted on 1 Jun 2018

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.

AAP-2002-JEU

BRAUP

BUREAU DE LA RECHERCHE
ARCHITECTURALE,
URBAINE ET PAYSAGÈRE



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère

Culture
Communication

ART, ARCHITECTURE ET PAYSAGES

Programme interdisciplinaire de recherche

Direction de l'architecture et du patrimoine

**Les enjeux épistémologiques et socio-politiques
des relations entre art, architecture et paysage.**

Chapitre 66.98 article 70

Responsable scientifique : Henri-Pierre JEUDY

Ont participé à cette recherche : Laurence CARRE et Sylvie GROUEFF

Ont été consultés : Marc ABELES, Jean NOUVEL, Gilles CLEMENT, Yann
KERSALE, François BARRE

GAIA (Groupe d'analyse Idiosyncrasie et Architecture

57 rue de la Mare

75020 PARIS

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours du Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'architecture et du patrimoine, bureau de la recherche architecturale et urbaine.

INTRODUCTION

Adoptant un point de vue essentiellement épistémologique, cette recherche analyse les *effets d'interférence* entre l'art, l'architecture et le paysage, à partir des modes de conceptualisation de projets en cours ou déjà réalisés. Nous avons émis l'hypothèse selon laquelle la synergie possible entre l'art, l'architecture et le paysage peut être plus clairement appréhendée dans un processus conceptuel, surtout quand celui-ci est, pour ainsi dire, mis en scène par l'artiste, l'architecte ou le paysagiste dans le cadre de la commande publique. Ce qui, du même coup, nous amène à étudier certains aspects socio-politiques qui émergent dans les modalités de légitimation des projets proposés, comme des travaux réalisés.

Comme une telle démarche peut paraître bien abstraite, nous avons choisi des terrains d'investigation que nous avons estimés être en mesure de servir de révélateurs. Nous avons pris tout d'abord le futur **Musée du Quai Branly**, dont la création répond à plusieurs objectifs qui révèlent bien l'état d'esprit contemporain focalisé sur l'idéalisme politique du multiculturalisme. Ce musée doit assumer et "renvoyer en miroir" le dépassement de la distinction entre l'ethnologie et l'art, non seulement par ses modalités d'exposition mais aussi par sa configuration architecturale et paysagère, en proposant une "écologie de la réflexion". Ce futur musée nous apparaît donc comme un objet très significatif pour notre recherche parce que les discours sur sa conception constituent une *dynamique conceptuelle* dont l'architecture du site devrait être le reflet.

Nous avons choisi d'autre part un groupe d'artistes, d'architectes et de paysagistes - ***Manifeste, des artistes pour faire une ville*** – mais ce groupe a pratiquement disparu peu de temps après sa naissance. Nous avons donc décidé de travailler autrement, en réalisant quelques entretiens auprès d'artistes, d'architectes et de paysagistes, dans le cadre de nos champs d'investigation. Nous orientons ces entretiens sur des questions essentiellement urbaines, sur des modes d'intervention dans l'espace public, sur des manières de “ penser la ville ”, sur les rapports aussi entre l'œuvre et le concept. Nous reprenons à ce sujet, une analyse historique, dans le champ de la création artistique, de cette relation entre l'art, le concept et l'événement public.

Comme le champ de nos investigations nous semble trop limité, nous avons entrepris de travailler certaines questions urbaines, politiques et sociales, dans le cadre d'un projet réalisé – ***Euralille*** – et d'un projet en cours, celui ***de la restructuration du quartier des Halles à Paris***. Une monographie concernant Euralille a été réalisée, elle a pour objectif de bien mettre en avant la relation entre les aspects politico-sociaux et la démarche architecturale, artistique et paysagère. Quant aux Halles, notre approche s'avère différente, elle est essentiellement ethnographique : nous avons assisté à l'évolution d'un projet et nous envisageons de décrire (et d'analyser) ce processus de construction d'un projet de requalification de l'espace urbain (Agence Jean Nouvel).

De fait, nos différentes approches, nos différents objets ou territoires d'investigation devraient nous permettre de mieux saisir les interférences qui sont en jeu dans les modes de relation entre l'art, l'architecture et le paysage. Sur le plan méthodologique, nous cherchons justement à conjuguer, sans hésiter à les opposer, ces différentes approches afin de lier les enjeux épistémologiques de notre recherche à notre travail empirique.

Ce que nous escomptons d'une telle recherche, assez complexe, il faut bien le dire, est de montrer que, même s'il n'y a pas de véritable travail commun entre les artistes, les architectes et les paysagistes (est-ce d'ailleurs nécessaire ?), il existe

une *synergie de conceptualisation* – donc à un niveau plutôt formel – qui apparaît autant dans la mise en œuvre d'un projet que dans les procédures de sa légitimation publique. Mais sans doute, de manière différente.

Notre approche épistémologique suppose une analyse conjointe de la production conceptuelle d'un projet architectural et/ou artistique et du contexte sociopolitique dans lequel celle-ci s'accomplit, le plus souvent sous la forme implicite de sa légitimation. Il est commun, par exemple, de considérer qu'une œuvre artistique ou architecturale fasse lien dans l'espace urbain. L'apologie contemporaine de « l'art in situ » se fonde sur ce fait qu'en sortant des musées, l'art trouve sa place dans l'espace public et que sa présence transforme celui-ci en créant de nouveaux effets de sens. Ainsi le discours tenu sur le rôle de l'art ou de l'architecture dans la ville s'articule autour de telles évidences qui s'affichent en même temps comme des finalités indubitables. Pour légitimer leur projet au regard des exigences de la commande publique, l'artiste ou l'architecte auront recours à des *modèles rhétoriques* stéréotypés qui leur permettront de se mettre en accord avec leurs commanditaires. Certains concepts, celui de « rotule » par exemple, émergent comme des signes dont le pouvoir métaphorique entraîne de facto un partage esthétique, une communauté de pensée, une similitude des points de vue. Il semble suffire de prononcer ou d'écrire ce mot « rotule » pour que les manières de voir et de penser convergent autour de cette métaphore du lien, de l'articulation, de la requalification de l'espace... Le concept de rhizome, emprunté à Gilles Deleuze, paraîtra plus complexe, plus sophistiqué, mais il permet de démontrer combien l'architecte ou l'artiste donne un sens philosophique à son projet. Des dispositifs sémantiques se sont élaborés autour de concepts métaphoriques en imposant une *institutionnalisation du sens* qui définit les procédures de légitimation des projets et des œuvres dans l'espace public.

Ce qui est étonnant, c'est la satisfaction commune que produit le partage d'un sens déjà institué. Si la singularité de la création advient dans la manière de faire, dans l'originalité du projet et de sa réalisation, elle suppose le préalable de cet accord autour de l'évidence que l'œuvre fera lien dans l'espace public. On pourrait

considérer que ce genre de consensus reste superfétatoire puisqu'il n'est qu'une mise en condition d'une légitimité déjà acquise. L'artiste ou l'architecte joueraient simplement le jeu des commanditaires en épousant le discours conventionnel des dispositifs sémantiques pour être libres de créer. Ces dispositifs sont alors mis sur le même plan que le cahier des charges, ils font partie des contraintes discursives qui assurent la légitimation d'une œuvre. Sans l'enveloppe d'une *rhétorique ad hoc*, une œuvre perdrait-elle la portée universelle de sa puissance créatrice ?

La critique ne peut désormais « mettre entre parenthèses » une telle institutionnalisation du sens qui la gouverne. Quand des connaisseurs, des experts, ou des critiques professionnels parlent d'art ou d'architecture, ils échangent leurs opinions dans une atmosphère intellectuelle où règne la croyance en la valeur universelle de la création, même s'ils prennent des partis différents, même s'ils portent des jugements critiques. Ils assurent cette positivité préalable du sens qui se fonde elle-même sur une esthétique morale pour laquelle la création est un Bien en soi. En admettant que ce consensus soit la garantie d'une qualité de réflexion, il ne peut se départir de ses propres modèles de conceptualisation. Ainsi toute question épistémologique et critique en matière d'art, d'architecture, de paysage demeure piégée d'emblée, prisonnière des conditions préalables de son émergence possible, incapable d'intégrer une quelconque forme de la négativité, celle-ci n'étant réduite qu'à l'expression du rejet de l'art contemporain, qu'à l'adoption d'une position tenue pour réactionnaire.

L'idée que nous pouvions nous faire de la souveraineté d'une œuvre, de sa puissance à exprimer « une négativité sans emploi » (Maurice Blanchot) n'a plus lieu d'être puisque les modèles discursifs de son interprétation, même critique, lui confèrent sa reconnaissance publique et l'assurance de sa consécration. L'idée d'œuvre ne semble d'ailleurs plus appropriée, il sera plutôt question d'un travail, d'un processus par lequel ce que fait l'artiste est aussi le fruit d'une réflexion préalable sur le sens social et politique de l'art. Etant appelés à expliquer publiquement leurs intentions, à démontrer leur obstination à faire sens, les artistes développent leur propre critique ou font appel à des critiques qui leur fournissent un métalangage

élogieux. Le cadrage de cette mise en scène publique de la réflexion sur le sens de l'art définit la forme actuelle d'une *épistémologie de l'esthétique*. Celle-ci unit les modalités de réflexion sur l'art aux finalités sociales et politiques qui lui sont attribuées, elle intègre la critique comme procédure de légitimation, elle fait de la sensibilité (la perception esthétique) un pur produit de l'intelligibilité grâce à une conceptualisation forcenée des objets de création comme de l'acte même de créer.

La critique qui devrait permettre de regarder autrement la création artistique ou architecturale, se boucle sur elle-même en redoublant de manière positive ce qui est déjà le résultat d'une parfaite réflexivité. Pour préserver l'apparence de son rôle, elle distribue des jugements, soutenant ainsi la croyance en sa propre capacité à produire de la négativité. Elle affiche même sa volonté d'établir des critères de sélection pour que les véritables œuvres se distinguent de la masse d'une production culturelle trop indifférenciée.

Il serait vain de déplorer les défaillances de la critique ou les avatars d'une épistémologie prise au piège de sa propre réflexivité. Nous pensons plutôt que de l'exacerbation provoquée par l'institutionnalisation du sens de tout ce qui se fait en matière d'art et d'architecture peuvent naître de nouvelles formes de la négativité. La conception occidentale de l'esthétique est encore dominée par une pensée dialectique, bien que celle-ci ne veuille plus se désigner comme telle. Ainsi la négativité est-elle prise au piège *d'une évolution des procédures de réflexivité*, elle épouse d'emblée un sens positif, celui qui lui est conféré par le rythme effréné des modes de légitimation de la rhétorique esthétique contemporaine. D'autres formes de la négativité pourraient advenir de l'absence même de finalité sociale et politique donnée à la création. Une absence qui ne serait pas voulue, qui ne viendrait pas d'une attitude subversive, mais *un vide téléologique* qui adviendrait des excès présents de la réflexivité et de l'institutionnalisation du sens.

I.- ETUDE DE CAS I : MUSEE DU QUAI BRANLY

Cette analyse porte sur des articles qui ont été publiés dans Le Monde, Libération et d'autres journaux et revues, hebdomadaires ou mensuels. Ces articles concernent d'abord le projet de Musée des Arts Premiers, ou Musée du Quai Branly. Ils concernent ensuite les arts premiers en général, l'architecture de musée, les œuvres et le style de Jean Nouvel et de Gilles Clément...

Le décryptage est difficile car le langage couramment adopté vise à échapper à toute analyse, ne cessant de se retourner contre lui-même, de cultiver le paradoxe pour mieux l'intégrer.

Le site Internet du Musée du Quai Branly a également fait l'objet d'un travail analytique. Il présente le musée comme déjà existant avant même qu'il ne soit construit¹. Le musée virtuel est d'autant plus facilement présentable que le projet architectural lui donne corps. Et on peut d'autant mieux le "visiter" que le site joue la transparence "absolue" - allant même jusqu'à présenter quelques points de vue opposés... De même, *avec les webcams, vous pouvez suivre en direct l'évolution du chantier du musée du quai Branly. Les images sont renouvelées toutes les minutes.* On peut aussi participer à des jeux interactifs à partir d'œuvres mises en ligne et télécharger des outils pédagogiques comme "les carnets de l'explorateur". Une rubrique – coutumes, formes, couleurs, techniques, mythes, objets, termes, dates, sons du monde entier... - nous *réserve des découvertes surprenantes en un regard ponctuel parfois ludique et anecdotique sur les cultures d'Afrique, d'Asie², d'Océanie et des Amériques.*

¹ Le musée existe bel et bien, sans être construit, puisqu'une mission d'évaluation muséographique lui a été demandé par l'Institut Nicaraguayen du Tourisme ! Il (co)organise d'ors et déjà des colloques, séminaires et rencontres sur des thèmes divers.

² *Non pas celle des Grands Empires mais l'Asie des peuples sans écriture.*

Le site nous présente les objectifs conjoints du programme pour le public, pour les collections, pour l'organisation, et pour l'urbanisme.

A - Le musée des arts premiers : des enjeux ethno-artistiques

1.- Genèse du projet

Tout a commencé avec l'ouverture au Louvre, d'une huitième section consacrée aux arts dits "premiers" (Afrique, Amériques, Océanie, terres arctiques, Insulinde³). Cette ouverture, souhaitée par le marchand d'art et connaisseur Jacques Kerchache⁴, a été annoncée par son ami Jacques Chirac, Président de la République, le 4 juin 1996. Elle a eu lieu en avril 2000.

Dès 1996, on envisage déjà la création d'un *grand musée d'arts et de civilisations effaçant les barrières ethnographie / arts, une sorte de Beaubourg des arts premiers*, à la suite de bien d'autres musées de la sorte situés dans d'autres pays occidentaux. C'est en effet ce qui est proposé par la Commission Arts Premiers, avec un comité d'experts formé le 23 janvier et mis sous la présidence de Jacques Friedmann, président de l'UAP.

Cette commission préconise d'emblée *des utilisations multiples pour les collections concernées, à la fois objet de conservation et de connaissance*. Ainsi est-il prévu une répartition à parts quasi égales entre muséographie et laboratoires, avec

³ Une bonne partie de l'Asie étant représentée au Musée Guimet, et l'Europe, aux musées des Arts et Traditions Populaires et au Louvre.

⁴ Le marchand Paul Guillaume formulait l'idée dans les années 20 : *L'art nègre entrera au Louvre comme une explication nécessaire*. En 1990, J. Kerchache fait publier dans *Libération* un manifeste signé par 150 artistes, intellectuels et personnalités (...), intitulé "Pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux", réclamant l'ouverture d'une huitième section au Louvre, consacrée aux arts primitifs.

bibliothèque, médiathèque, auditorium, salles de cinéma et d'expositions temporaires.

Le lundi 7 octobre 1996, M. Chirac annonce la création d'un grand musée des arts " primitifs ". Au Louvre, la Session des Arts Premiers est alors considérée comme une antenne du futur musée, avec une présentation de 150 à 200 objets prestigieux.

J. Friedmann⁵ préside ensuite la mission de préfiguration du Musée des Arts Premiers⁶, dirigée par l'ancien directeur du Musée National d'Art Moderne, Germain Viatte. Stéphane Martin⁷, directeur du cabinet de P. Douste-Blazy, alors ministre de la culture, en est le vice-président. Jacques Kerchache, expert, *a le titre de conseiller scientifique de la mission. Il en est surtout " l'œil ", s'occupe tout particulièrement de l'antenne du Louvre et joue un rôle important au sein du comité d'acquisition.* Cette mission cesse ses activités en décembre 1998 pour faire place à l'Établissement Public du Musée du quai Branly, Établissement Public Administratif maître d'ouvrage dont le président et directeur général sera M. Stéphane Martin.

En 2002, la Société des Amis du musée du quai Branly dépose ses statuts. Cette association est présidée par M. Louis Schweitzer. L'ouverture du musée, initialement prévue pour 2002, est maintenant attendue pour l'année 2005.

Les collections du futur musée seront composées de celles du Musée de L'homme, de celles du MAAO (Musée des Arts Africains et Océaniens), auxquelles viendront s'adjoindre des œuvres achetées. Le premier est sous la tutelle du Ministère de l'Enseignement et de la Recherche (Musée d'Histoire Naturelle) ; le second, sous celle du Ministère de la Culture, est " refoulé " dans son passé colonial dont l'architecture porte la marque indélébile. Le futur Musée des Arts Premiers sera mis sous la tutelle conjointe des deux Ministères.

⁵ Ancien élève de l'ENA, Inspecteur des Finances.

⁶ Association créée en 1997.

⁷ Ancien élève de l'ENA, Magistrat à la Cour des Comptes.

2.- Des reproches et des oppositions

Dès le début, ces idées rencontrent la polémique :

- Le Louvre accepte difficilement le projet de Session des Arts Premiers, en écartant tout caractère définitif à cette installation.
- Une partie de la communauté scientifique parle de “démantèlement” des collections ethnographiques, ainsi que du Musée de l’Homme qui souffre d’un manque de moyens criant depuis de nombreuses années... Ces détracteurs ne nient pas la nécessité de moderniser le Musée de l’Homme et le Muséum d’Histoire Naturelle dans son ensemble mais ne veulent pas voir disparaître le premier. Ils arguent du fait que *l’homme et la nature sont inséparables. En dissociant l’ethnologie du reste du muséum, on porte atteinte à ce principe de base et à l’intégrité de l’établissement*⁸. Ils taxent d’esthétisme l’attitude qui consiste à mettre l’accent sur la qualité artistique des objets (= œuvres) : *Il a été décidé que les “arts primitifs” des snobs qui décorent leurs salons étaient plus importants que la culture des citoyens français en matière de biologie humaine et de culture sur la diversité des communautés qui peuplent la nation*⁹.
- Ce sont souvent les mêmes qui voient derrière ce projet, *une démarche spéculative sur le marché des œuvres d’art primitif au profit de quelques marchands, à partir de l’argent public*, bref la main du libéralisme (Georges Sarre)... le lobby des collectionneurs et des antiquaires étant accusé du pillage des sociétés non occidentales et des deniers publics. Plusieurs grèves, parfois longues, des

⁸ En effet, sur les 3 laboratoires qu’il regroupe, celui d’ethnologie irait au futur musée, tandis que les laboratoires d’anthropologie biologique et de préhistoire resteraient sous la coupe du Muséum d’Histoire Naturelle. C’est ainsi la fin du plus grand musée d’anthropologie du monde.

⁹ Discours d’André Langaney, professeur au Muséum et directeur du Laboratoire d’anthropologie biologique du Musée de l’Homme.

personnels du Musée de l'Homme se succèdent. Elles ont pour but de bloquer la sortie " précipitée " et le transfert de 300 000 pièces de la collection d'ethnologie, d'empêcher la dispersion des legs et donations et la fin des laboratoires : *au musée du quai Branly, il ne s'agira pas de conservation, la restauration sera déléguée au privé*. Et le comité d'experts pour l'association de préfiguration est d'emblée considéré comme faisant une part bien trop importante aux marchands et collectionneurs privés.

- Radicale est la critique de certains anthropologues appartenant aux cultures représentées : *nous ne voulons plus être étudiés*. Mais ceux-ci estiment qu'il faudrait purement et simplement *déconstruire le musée, structure par excellence du regard des cultures dominantes, au profit d'un lieu qui ressemblerait plutôt à une université (...)* où les savoirs se féconderaient mutuellement ; un lieu qui échapperait à ce réflexe de juger surnaturels, non scientifiques, les savoirs " autres ". Le nouveau musée, toujours sous l'emprise d'une représentation universaliste de notre point de vue, s'arrogera encore le droit et le devoir de représenter les autres ; continuant à étiqueter des mondes, *dont seules les " formes ", avec l'attrait qu'elles exercent sur nos artistes, nos amateurs d'art, seraient rédemptrices et universelles*.

3.- Une idée force : " l'union de l'art et du savoir »

L'idée fortement affichée est que *l'art n'est pas réductible à l'ethnologie* mais que la fonction (sens) et la beauté sont intimement liées. La huitième Session du Louvre montre un choix restreint d'objets ; choix qui s'accompagne d'un parti pris d'élégance et de sobriété. Il s'agit de rendre *justice à des arts tenus pour négligeables* en tant que tels *par les institutions françaises, d'en finir avec cette notion d'" artisanat " élaboré par des " peuplades en enfance ", tout juste bon à figurer dans un établissement où l'on dissèque les mœurs et les coutumes, de nombreux scientifiques se réfugiant encore derrière la valeur d'usage de ces objets qui n'ont pas été façonnés, soulignent-ils, dans un but artistique...*

Justement, Claude Lévi-Strauss estime ce projet bien fondé car tenant compte de l'évolution du monde ainsi considéré : *les sociétés les plus différentes de la nôtre sont progressivement intégrées à la politique et à l'économie mondiales*. C'est ainsi qu'il explique le fait que l'intérêt des objets qui y ont été recueillis soit *devenu soit documentaire, soit aussi et surtout esthétique...* ayant perdu leur "valeur d'usage originelle".

Maurice Godelier est nommé en 1997, directeur scientifique du MHAC (Musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations), par Claude Allègre¹⁰. Il conçoit alors sa mission en ces termes : *je serai chargé de mettre sur pied un établissement expérimental, d'un type nouveau, où des objets venus de diverses civilisations non occidentales seront présentés, et dont les identités sociales et historiques seront explorées (...). Un banc d'essai pour une muséologie interactive avec la recherche*. Sa conviction est que *le contact avec un bel objet crée une émotion qui donne le désir d'en savoir plus. C'est là que doit s'opérer le passage de la muséologie à la science*. Il estime que *ce nouvel établissement est une chance pour le désenclavement de l'ethnologie (...), une nouvelle formule*. Pour lui, l'antenne du Louvre est *un passage initiatique*. Il dira en 1998 : *on assiste au retour du sujet, de l'intime, du corporel, de l'émotion, de l'esthétique, quelque chose qui ne s'analyse pas selon une rationalité quantifiable. Aussi recommence-t-on à interroger les chefs-d'œuvre en tant que tels*.

La volonté est de ne pas brusquer la communauté scientifique, en jouant la concertation et en l'associant au projet... Mais Maurice Godelier s'en ira en 2001, estimant qu'il lui est impossible de mener à bien sa tâche, "*l'union de l'art et du savoir*": *les objets ne parlent pas d'eux-mêmes*, a-t-il alors argumenté. Il est remplacé par Emmanuel Désveaux, ethnologue et, à son tour, directeur pour la recherche et l'enseignement du musée. Celui-ci explique au Monde en 2002 : *pour présenter la diversité des cultures, l'art est une porte d'entrée. Aujourd'hui, dans notre propre culture, c'est une valeur appréciée par tous, autour de laquelle un consensus s'est établi. Et cela parce que l'art est devenu un substitut du religieux*,

¹⁰ Alors Ministre de l'Éducation Nationale et de la Recherche.

qu'il est sacralisé. Du coup, il permet de proposer une approche respectueuse, non discriminatoire, des cultures non occidentales. Enfin, privilégier la présentation d'une production artistique va dans le sens des représentants de ces cultures qui y retrouvent leur dignité. Il y a donc une rencontre possible, dans un contexte actuel, autour de l'art, quand bien même demeure ouverte la question – fondamentale – de son universalité.

Il est d'abord prévu que chaque aire culturelle soit présentée en trois temps auxquels correspondront trois galeries : émotion esthétique liée à des pièces exceptionnelles ; informations détaillées sur des séries et des ensembles ethnographiques ; base d'images et de données pour entreprendre une approche plus exhaustive des objets et des civilisations. Chaque espace d'interprétation sera doté de bornes interactives et d' "espaces dossiers " où auront lieu des micro-expositions temporaires. Viendra s'adjoindre une aire transversale où seront évoquées *les questions que l'humanité se pose, partout et depuis toujours...* Ce dernier département a été ajouté à la demande de Maurice Godelier. Cinq thèmes y seront développés : le religieux, le sacré ; les formes de pouvoir ; la vie, la mort, le corps... ; la production et l'échange des richesses ; les relations à la nature.

4.- Relativisme culturel et lutte contre le racisme

Chaque camp prétend être le mieux placé pour lutter contre le racisme, accusant l'adversaire d'être porteur de ce danger. Avec ce nouveau musée – *un " musée des autres avec les autres " -*, il s'agirait d'échapper à une vision linéaire et déterministe des cultures " lointaines " : *une perspective de relativisme et de dialogue doit remplacer la condescendance qui dominait encore en 1937* (année de création du Musée de l'Homme)... La volonté est affirmée de pratiquer une ethnologie qui *fait de plus en plus appel à des intervenants des cultures lointaines pour leur donner la parole et créer ainsi une polyphonie.*

Emmanuel Désveaux - actuel directeur pour la recherche et l'enseignement - défend ainsi "une approche culturaliste plutôt qu'évolutionniste", cette dernière étant dévolue au Musée de l'Homme en tant que "musée de l'évolution humaine" ; une approche culturaliste qui devra permettre l'appréhension d'une diversité non hiérarchisée et sans idée de progrès, se référant aux idéologies de la différence et de la tolérance : *on sait depuis le début du XXème siècle qu'il n'y a pas de progrès en art.*

Dès lors qu'on restitue les objets dans l'histoire infinie de leurs interprétations, la coupure entre les arts dits primitifs et l'expression artistique contemporaine n'est plus crédible. Il s'agit bien de cela : libérer les objets, faire en sorte que, cessant d'incarner une culture ou de renvoyer à une société déterminée, ils ne s'appartiennent plus ; leur restituer leur vérité multiple de références sans cesse repensées, dévoyées, empruntées, réinventées. Un tel musée doit être (...) un jeu de miroir autorisant les identifications les plus diverses, les narrations les plus variées (...), les connexions transversales les plus surprenantes.

Il s'agit d'assumer, pour Jean-Louis Déotte, professeur d'esthétique - le mouvement d'esthétisation inauguré dès le 18^{ème} siècle par le musée, et qui prend aujourd'hui toute son ampleur : c'est à ce moment de l'histoire occidentale que le musée se met à *séparer l'œuvre de sa destination culturelle ou conventionnelle et sociale, de son contexte.* L'objet y est alors suspendu dans "une finalité sans fin" (Kant). *La matière et la forme sont des traces que l'œuvre a laissé derrière elle, dans la ruine de sa fonction.* L'œuvre ainsi "dénudée" nous a permis d'écrire la fiction du passé des civilisations qu'elle est censée représenter. *Pour nous, en cette époque de l'esthétique, elle est plus qu'elle-même, plus belle que jamais, plus visible, mieux éclairée, mieux conservée. Plus vraie qu'elle-même.*

L'accent est mis sur la reconnaissance de la valeur artistique des objets issus de cultures lointaines par certains artistes, érudits collectionneurs et politiques occidentaux (comme Malraux)... reconnaissance qui permettra à l'art contemporain

de rompre avec le carcan des conventions esthétiques. On parle de “ *l’invention* ” des *arts dits primitifs*, contemporaine de la démonstration de Marcel Duchamp : *tout “ artefact ”, tout ce qui est fait avec un certain art, mais pas forcément “ pour l’Art ” - est susceptible de devenir, dans certaines conditions, une œuvre (...). Une œuvre ne sert à rien. C’est à cela qu’on la reconnaît. Ces “ objets premiers ” sont d’abord le résidu de l’histoire, locale mais aussi globale, qui les a finalement conduits jusque dans nos musées. Ils sont à ce titre pleinement contemporains d’un temps actuel.*

Ainsi, ceux qui s’enthousiasment pour le projet expriment l’espoir de voir se développer *une anthropologie de l’art qui restitue, grâce à l’étude des objets et des conditions de leur création, des connaissances sur le comportement humain...* terrain privilégié pour des *rapprochements entre arts occidentaux et non occidentaux*. Déjà il est prévu qu’une partie du musée soit consacrée à l’histoire des échanges entre cultures et à l’histoire du regard porté par l’occident sur ces objets.

5.- Que recouvre cette appellation d’“ arts premiers ” ?

L’Europe est exclue des continents représentés, ceci - d’après Emmanuel Désveaux – *pour des raisons pratiques : la profondeur historique de la documentation dont on dispose risquerait de déséquilibrer l’ensemble. Mais il y a des problématiques communes à l’humanité (...). Celles-ci se tiendront sur l’une des mezzanines.*

Un extrait du rapport sur la bibliothèque-photothèque du Musée de l’Homme s’inquiète : *“ la séparation des publications relatives à l’Europe de celles qui entrent dans l’épure du futur Musée du Quai Branly serait perçue comme un retour à la perspective colonialiste qui a régi les sciences anthropologiques pendant si longtemps. Elle porterait, en outre, atteinte à la démarche généraliste et comparative, donc aux analyses théoriques, si importantes dans les sciences anthropologiques ”.* Et s’interroge : *Comment dès lors accepter la division illégitime et arbitraire que constitue l’exclusion des collections européennes du projet du quai Branly ? En vertu*

de quoi faudrait-il par exemple exclure les collections du nord de la Scandinavie, alors qu'existe un lien évident et prouvé avec les autres peuples de l'Arctique ?¹¹.

Les collections couvriront un vaste champ temporel, de la préhistoire à nos jours. Le musée sera *consacré aux cultures matérielles disparues ou vivantes* des quatre autres continents, sans oublier la création contemporaine. Selon Germain Viatte, *les frontières entre le traditionnel et la modernité sont floues. Le MAC (Musée des Arts et des Civilisations) ne doit pas être un conservatoire des cultures mortes. Sa programmation doit être tournée vers le vivant.* Cela veut dire que les productions contemporaines n'en seront pas exclues, mais la mission principale du musée ne sera pas d'accroître ses collections avec de telles productions. On peut retenir ces propos d'Emmanuel Désveaux : *les œuvres exotiques contemporaines relèvent d'un musée d'art moderne. D'ailleurs la plupart des artistes contemporains africains ou océaniens ne souhaitent pas être catalogués comme "ethniques", étiquette qui leur serait nécessairement accolée dès lors que le Musée du quai Branly achèterait leurs œuvres.* Mais on peut lire dans un article anglais présenté sur le site du (futur) musée : *au total, 1332 mètres de toile devront être embarqués en Australie et être peints par les artistes indigènes ; et la peinture indigène est maintenant identifiée en tant qu'un des mouvements les plus importants dans l'art moderne...* des indigènes qui, en Australie, se sont tournés vers la technologie numérique pour préserver leur "art unique de roche".

Donc des œuvres, anciennes ou contemporaines, étiquetées "ethniques"... Est-ce le sens du qualificatif "premiers" ? Peu d'éléments d'explication sont clairement donnés dans la Presse ou sur le site Internet quant aux raisons de cette appellation. *La plupart des objets dits ethnographiques datent du XIX^e et du XX^e siècle. Loin de relever d'un "art premier", ils sont venus le plus souvent en dernier dans la chaîne des créations humaines que déroulent l'histoire de l'art et des civilisations,* remarque Jean Bazin et Bensa Alban dans le Monde (19 avril 2000)... Patrick Longuet, dans Le Monde du 14 juin 2000, critique "une superficialité discutable en matière de

¹¹ Site Internet du Musée.

chronologie ” : *huit siècles peuvent séparer les objets présentés et, pourtant, aucune échelle de temps n'est proposée. Est-ce à dire que cela n'aurait pas de sens ? Aussi est-ce un art sans histoire que ce programme donne à voir...* Un art naturalisé¹², définitivement premier, nous distillant le “ message essentiel ” ? (“ *une réponse à la vie* ”, selon le sculpteur Henry Moore). Un texte de Germain Viatte sur Malraux et les “ arts sauvages ”, présenté sur le site du musée, nous éclaire, il compare les œuvres d'art du musée ethnographique aux *chefs d'œuvre des civilisations historiques...* Nous aurons donc à faire, dans ce musée des arts premiers, à des civilisations sans histoire, a-historiques.

Le caractère premier de ces arts est-il à rapprocher de la jeunesse du public visé ? Fait-il référence à l'éternelle jeunesse des civilisations concernées ? Ainsi ces objets auraient-ils, plus que d'autres, des vertus d'éveil... et le jeune public serait-il plus vierge, donc davantage apte à aller à la découverte de l'autre, de l'essentiel.

On l'a d'abord appelé Musée des Arts Premiers, puis Musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations (MHAC), ensuite le “ h ” de l'homme est tombé pour ne pas chagriner inutilement les locataires de l'actuel Musée de l'Homme. Mais le MAC sonnait sans doute mal à certaines oreilles. En attendant une dénomination définitive, le Président de la République a demandé qu'on le désigne sous un nom de code, Musée du Quai Branly, sous le vocable duquel le concours pour le futur bâtiment a été gagné.

Cette indétermination de l'appellation renvoie à celle du projet. Et certains journalistes de s'étonner : *le musée du Quai Branly a désormais son architecte, mais a-t-il trouvé son principe ? On voit se profiler le bâtiment alors que l'institution reste problématique...* La charge symbolique du projet est telle qu'il semble délicat de lui trouver un nom. C'est cependant l'appellation “ Arts Premiers ” qui l'emporte lors de leur entrée au Louvre... Celles d’ “ arts lointains ” (Félix Fénéon, 1920) ou d’ “ arts non occidentaux ” n'ayant pas rencontré autant d'intérêt, même si elles sont évoquées ci

¹² Jacques Kerchache faisait également commerce d'insectes naturalisés... passion qu'il partageait avec Gilles Clément.

et là, tout comme la notion d'“ arts primitifs ”. Il est tentant de penser que ce caractère “ premiers ” renvoie à une pensée évolutionniste qui relie ces arts à l'origine du monde...

6.- L'artifice pour retrouver l'essentiel

Le retour au sacré, que promet le musée, se fera par le biais d'une révélation d'un existant ignoré pour sa beauté... et ceci avec l'aide des techniques les plus pointues, les plus avancées, au service d'une *vaste campagne de remise en état* : *une première évaluation a permis de révéler des réserves saturées, empoussiérées, en l'absence de “ climat ” contrôlé, avec des infestations de mites et de vrillettes, affectant les textiles et le bois*. On promet donc un “ climat contrôlé ” ! C'est en fait une mission d'une ampleur titanesque qui doit être effectuée d'ici la date fatidique de 2004 :

- “ Inventorier, restaurer, numériser ” : traçabilité assurée par une chimie appliquée à la conservation préventive ; “ unité de désinfection par anoxie ” (bain d'azote et privation d'oxygène) ; unité d'identification avec loupes binoculaires, mini-aspirateurs, photographie numérique des objets sous toutes leurs faces (en 3D et lumière structurée), immédiatement intégrés à la base de données ; atelier de “ marquage-étiquetage ” et banque de données idéale pour la recherche (interrogeable à distance, elle intègre toutes les informations sur la mémoire des objets)
- “ Conserver, présenter, étudier ” : cette phase prévoit des expériences de restitutions provisoires et de participation-coopération de peuples lointains “ fabricants ”... ainsi que de la coopération de multiples disciplines comme l'anthropologie, l'histoire de l'art, l'esthétique, la linguistique, l'ethnomusicologie, l'etno-architecture : “ instrument scientifique de très haute qualité ” et même lieu de création contemporaine.

On insiste également sur les technologies interactives qui amplifieront le caractère dynamique et vivant du lieu (films, concerts, spectacles de danse et de théâtre,

conférences, débats...), ainsi que sur l'ouverture d'esprit qu'il doit proposer en *autorisant une discussion permanente et en évitant une interprétation univoque des objets.*

B - Derrière les enjeux artistiques

1.- Construction d'une identité politique à travers un musée

Sur le site Internet du musée du Quai Branly, on peut lire un article de Jean-Paul Robert (paru dans le n°4/2000 de Bauwelt). Cet article montre l'enjeu que représente ce musée pour le chef de l'Etat, qui se construit par lui une identité politique se démarquant de celle de son prédécesseur, François Mitterrand. J. Chirac opposera à "l'intellectualisme culturel de gauche", *forcément convenu, ce qui relève d'une passion privée, et revendiquera une culture d'autant plus authentique qu'elle n'a pas besoin d'être "étalée". Il fit donc savoir "qu'il était grand temps de donner aux arts dits primitifs, et qu'André Malraux appelait justement primordiaux, la place qu'ils méritent dans nos intérêts, nos curiosités, nos passions, bien sûr".* Il s'inscrit également dans cette *hantise du fait colonial* qui explique l'abandon du Musée des Arts Africains et Océaniens.

Dans un article du Point (14 avril 2000), pour l'inauguration des Sessions du Louvre préfigurant le futur musée du Quai Branly, Jacques Chirac apparaît comme un homme secret, qui cache sa profonde sensibilité... en particulier aux arts dits "lointains" :

Jacques Chirac s'est installé dans un monde où on ne l'atteint pas...Il mettait plus d'application que Malraux à apprendre minutieusement les civilisations bafouées. Les arts premiers, auxquels il ne s'est consacré avec plus d'assiduité qu'à partir des années 90, l'ont conduit à théoriser sa réflexion et à en faire un élément de son identité politique à un moment où celle-ci se perdait dans l'échec et les déboires électoraux. C'est à cette époque qu'il rencontre Jacques Kerchache... Et d'évoquer combien il peut surprendre mêmes les spécialistes de sa connaissance du sujet, ainsi que son refus de participer aux fêtes qui ont célébré le cinquième centenaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, "cet envahisseur". Et il s'émeut

de cas de pillages qui le révoltent... On dit dans son entourage, que, grâce à sa connaissance des arts primitifs, il a acquis une sagesse, au sens africain du terme. Il y a lu la densité et la complexité des sentiments. (...) Dès lors, cet univers-là – “ une réponse à la vie ”, selon le sculpteur Henry Moore – l’envahit sans qu’il s’en cache.

2.- Un musée pour que l’occident reste “ le lieu de toutes les convergences ”

Le chef de l’Etat cherche, comme les autres, à imprimer sa marque dans l’histoire en construisant un musée. Celui-ci doit incarner, selon Jacques Chirac, *le symbole d’une ouverture de la France sur le monde ; grande ambition utopique et politique*, selon l’expression de Maurice Godelier :

Tête de réseaux encyclopédiques développés avec les sociétés sources, celles-là même qui aujourd’hui dénie de plus en plus aux ethnologues le droit de parler à leur place, dans le cadre d’un devoir de dialogue et d’échanges internationaux ; centre de recherche inédit parce qu’il prendra en compte la dimension esthétique de ses collections ; structure souple basée sur le partenariat entre institutions et cohabitation entre disciplines...

Le site Internet du Musée du Quai Branly présente le discours que Jacques Chirac, Président de la République, a donné lors de l’ouverture de la huitième Session du Louvre ; discours sociologique sur la fonction du musée – jusque dans sa dimension politique -, mais également discours philosophique au langage poétique, parfois lyrique sur le génie de l’homme. *Outil généreux*, le Musée du Quai Branly sera, selon le discours de Stéphane Martin, *tête de réseau, lieu de toutes les convergences (...), chaînon manquant qui permettra, enfin, d’accomplir le rêve d’André Malraux : “ rendre accessibles les œuvres capitales de l’humanité ”.*

Une référence permanente est faite à Malraux et à son *incantation prospective* d’inscrire les arts non occidentaux dans le grand livre du patrimoine mondial : *André Malraux mettait avec le Musée imaginaire tous les arts sur un pied d’égalité et*

décernait le titre d'œuvre d'art, valeur suprême de l'humanisme occidental, à des objets de culte, qu'ils fussent occidentaux ou non (...). Au même moment, la notion d'art explosait radicalement (...). Le nouveau regard jeté sur des objets longtemps qualifiés d'ethnographiques, à la faveur de l'ouverture du champ artistique, entraîne une évolution du goût qui les fait passer dans la sphère esthétique et dans le domaine des collectionneurs (...).

Les collectionneurs et marchands d'art sont d'ailleurs " invoqués " pour compléter les acquisitions du futur musée, ainsi que pour ouvrir l'esprit ethnographique et celui du public. En effet, les marchands d'art s'avèrent être les mieux placés pour entreprendre cette ouverture d'esprit, leur métier participant - de l'avis de l'un d'entre eux, Jacques Kerchache - à un " parcours initiatique ". Ils sont dits connaître " la valeur des choses ", tandis que certains se font experts et consultants : le marché d'un côté, le sacré de l'autre, et entre les deux, le marchand.

C'est ce même Jacques Kerchache – auquel on reconnaît un talent de conteur - qui nous met sur la voie du sacré retrouvé : *privées aujourd'hui de la croyance sacrée qui les fit naître (...), les œuvres sont devenues l'objet d'un culte plus profane mais non moins magique, au fond, que nous nommons beauté* (Télérama du 11 octobre 2000). *Présentées dans leur absolue nudité plastique, offertes à la contemplation pure, elles frappent par leur majesté et leur simplissime " modernité ", " à la fois l'écrin et l'écran de l'être "...*

Les " constats " sont les suivants : les querelles de personnes auraient *laissé d'immenses lacunes dans ces collections en partie léguées par l'histoire coloniale de la France, mais aussi par un milieu scientifique appauvri : très peu de conservateurs de musée spécialisés dans ce domaine, des chercheurs arc-boutés sur leur spécialité et coupés du public. (...) C'est pourquoi le rôle des grands marchands et des grands collectionneurs, de Paul Guillaume à Charles Ratton, a-t-il été si important dans la découverte, l'étude et la diffusion de ces arts. Il faut ouvrir, décriper ces milieux repliés sur eux-mêmes et qui, si longtemps, ont voulu s'ignorer,* estime Germain Viatte. On lit également que ce projet de musée pourra *remettre en*

selle une partie de l'ethnologie, dont on sait que les éléments les plus performants ne relèvent pas tous du Musée de l'Homme.

N'est-ce pas la dynamique et la souplesse du privé contre l'austérité du public qui se joue dans les discours des promoteurs du projet ? Le Musée du Quai Branly viendrait, en cela, dans la droite ligne du *Musée des Arts Africains et Océaniens, qui, selon la volonté d'André Malraux, entretient des rapports étroits avec les marchands d'art...* Jacques Kerchache rétorque à l'accusation de pillage : *A partir de quelle date doit-on parler de pillage ? Faut-il vider les musées ?*¹³ D'ailleurs, celui-ci affirme la transparence des modes d'acquisition des collections... Effectivement, les procédures d'acquisition sont complexes et il s'agira de rendre évidente cette traçabilité par la présentation des œuvres autant que par les informations mises à disposition : *jouant avec l'espace et la lumière comme un sculpteur, on aménagera une impression de transparence et de respect. Comme on "protège les droits du tiers-monde", on "ne touche pas à l'intégrité de l'œuvre"*.

Pourtant, à l'UNESCO, la France est accusée d'avoir couvert l'achat de sculptures de sites pillés au Nigéria : les *statuettes nok* pour la Session des Arts Premiers au Louvre. L'ambassadeur du Nigéria, *assure que son pays n'a jamais légalisé par un accord formel l'acquisition de ces pièces provenant du pillage de son pays. Le Nigéria revient alors à sa politique de principe : demander la restitution de toutes ces pièces.* En effet, l'accord semble entaché de corruption. Et *Le Monde* de s'attrister : *quel malheureux début pour ce grand projet du Musée du Quai Branly qu'il soit ainsi associé à un pillage d'antiquités !* Libération craint que sa vie n'en soit empoisonnée. Il semble alors que ce "grand projet" soit bien fragile, sans doute parce qu'éminemment politique.

¹³ Rappelons-nous que Malraux était, comme Jacques Kerchache, un collectionneur. Comme lui, il a été accusé de piller les objets d'autres sociétés et a connu pour cela la prison. En 1967, Jacques Kerchache présentait le pillage du tiers-monde comme un moyen de sauver des chefs-d'œuvre de la destruction ou de l'oubli (Vincent Noce pour Libération, le 13 avril 2000).

On dira – ironiquement ? - du Musée des Arts Premiers qu'il *est une occasion unique de créer un musée français consacré à l'art extra-européen en développant une muséographie moderne, déontologiquement inattaquable, loin de cette logique culturelle néo-coloniale qui a prévalu jusqu'alors*; référence faite à l'ampleur considérable prise par le trafic illicite des biens culturels dans l'ensemble du monde.

C - L'architecte et le paysage

1.- Le choix d'un lieu d'implantation pour le nouveau musée

Il était d'abord question que l'implantation se fasse au Trocadéro, à la place du Musée de l'Homme et de celui de la Marine, dans des locaux refaits à neuf. Dès 1997, on sait que la musée de la Marine ne déménagera pas. Et Le Président de la République recommande d'éviter de construire... entre autres dans le souci de voir s'ouvrir le musée avant la fin de sa législature, en 2002. Il s'agit également de ne pas se lancer dans un projet trop coûteux, le budget de la culture étant très serré¹⁴ et la promesse étant faite de décentraliser le plus possible la culture et ses musées. On parle déjà d'un budget de plus d'un milliard de francs (*sans parler des 30 millions de francs nécessaires à l'antenne Louvre*).

Cependant, face à la fronde venant du Musée de l'Homme, la solution *choisie, connue depuis longtemps pour débrouiller d'une situation inextricable, fut de créer un nouvel établissement public piloté par les représentants des institutions de tutelle favorables au projet*¹⁵. C'est finalement le terrain du Quai Branly qui sera retenu pour l'implantation du futur Musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations (MHAC), afin de préserver *la nécessaire unité de l'institution*. Le terrain du Quai Branly sert alors

¹⁴ Le projet participera, de fait, à la mécanique qui fait que ce budget se trouve automatiquement plombé par des institutions lourdes.

de lieu d'exposition temporaire ; il s'agit du *terrain le plus cher de Paris*. Ici devait s'élever un Centre de Conférences Internationales... L'avortement du projet est en grande partie lié aux contraintes du POS, qui définit, entre autres, une hauteur maximale pour le bâti. Mais ce lieu offre l'espace indispensable à l'imbrication des différentes fonctions qui seront attribuées au musée (conservation, présentation des œuvres, enseignement et recherche...) ¹⁶, tout en permettant d'envisager l'implantation d'un hôtel capable de financer, au tiers, son ouverture... *selon une procédure classique dans les pays anglo-saxons, mais inhabituelle en France*.

Le terrain destiné au MHAC reste sensible, hérissé d'obstacles :

D'abord, ce terrain a un passé – un passif pourrait-on dire – oublié mais qui pourrait bien refaire surface à l'occasion : l'esplanade du Quai Branly a été, en 1896, le lieu où furent exhibés 400 spécimens africains, nous apprend une introduction à un film sur les zoos humains d'hier et d'aujourd'hui ¹⁷. Les “bâtisseurs de mémoire” ironisent : *qui aurait pu imaginer qu'en choisissant le Quai Branly pour construire le musée dédié aux milliers d'objets pillés par les puissances coloniales, la France avait choisi un des lieux majeurs des exhibitions raciales du XIXe siècle ?*

Outre le problème de la construction des parkings (obligatoire), il y a des voisins qui redoutent de perdre la vue sur le fleuve et la colline de Chaillot... ces mêmes habitants – organisés en association - qui ont fait capoter le projet de Centre de Conférences Internationales, lui intentant un procès. Il est également obligatoire, au regard du POS, de prévoir un espace vert de 7 500 m².

L'architecte Antoine Grumbach indiquait, dans son rapport sur la capacité de ce terrain, que *si l'on veut réussir une opération ici, il faut agir sans brutalité vis à vis des riverains et de la Ville de Paris (...). Travailler sur les courbes, en établissement des séquences de bâtiments ; ménager des points de vue sur le fleuve ; refuser les programmes denses ; ouvrir sur la parcelle une nouvelle rue pour établir une liaison*

¹⁵ Article de Jean-Paul Robert (paru dans le n°4/2000 de *Bauwelt*), lisible sur le site actuel du musée du Quai Branly.

¹⁶ *Le programme établi pour le MHAC exige 35 000 m².*

¹⁷ *Zoos humains*, un film de Pascal Blanchard et Eric Deroo, présenté sur Arte le 29 décembre ?, lors d'une soirée Théma “ Vous avez dit sauvage ? ”. Introduction à ce film lisible sur le site Internet du musée.

entre la rue Franco-Russe et la passerelle sur la Seine... En 1998, l'idée d'y insérer un hôtel est abandonnée, dans ce même esprit : ne pas bousculer. En effet, ceci demanderait une modification du POS, procédure longue et risquée. On proposera plutôt d'y caser des programmes publics. En début d'année 1998, on parle de l'ouverture du Musée des Arts et des Civilisations (MAC) qui ne se ferait plus qu'en 2004, voire 2005, avec un coût total de 1,1 milliard de francs.

Le programme du concours d'architecture tente de « déminer » habilement les difficultés du lieu. Il impose donc beaucoup de contraintes, auxquelles devront se plier les architectes et paysagistes qui vont plancher sur ce projet. Mais où est le problème si ces mêmes architectes-paysagistes s'avèrent intéressés par la contrainte, sachant jouer avec elle, dans un jeu tout aussi technique que diplomatique... ? C'est le cas autant de l'architecte Jean Nouvel que du paysagiste Gilles Clément :

Caractérisation et enjeux d'une architecture d'aujourd'hui (Jean Nouvel)

Jean Nouvel veut lutter contre les idées toutes faites, il dit être du côté des modernes – se référant à une “ rupture moderne ” totale, mais propose une approche nouvelle de la modernité, où matière et lumière deviennent plus importants que forme et espace, une approche nécessairement complexe donc (1993)... Jean Nouvel ne cesse d'innover mais, avec le musée du Quai Branly, il se présente moins en rupture avec ce qui est attendu de lui. L'architecture qui est la sienne se fait “ essentialiste ”, s'éloignant du formalisme, en particulier du “ déconstructivisme ”¹⁸. Lors de sa rétrospective, qu'il orchestre lui-même au Centre Pompidou de 2001 à 2002, Architecture d'aujourd'hui parlera de “ thermodynamique du lieu ”. Tandis que Frédéric Edelmann, dans Le Monde du 10 septembre 2002, le repère à la Biennale de Venise : *qui reste lui-même dans cette sarabande infernale ? Certainement Jean Nouvel, dont le Musée des arts premiers apparaît comme un bâtiment certes complexe, mais aux idées riches, sans emphase.*

¹⁸ Décalages, cassures, “ concassements ”, “ dogme de l'abolition de l'angle droit ”...

L'architecte devient paysagiste, suivant la démarche de Gilles Clément. Jean Nouvel dira : *nous sommes des aménageurs du hasard. Cela nous oblige à un très grand savoir, à maîtriser un grand nombre de domaines différents. En cela, nous sommes proches des philosophes. Deleuze parle de pensée rhizomique. Les jardins, comme la philosophie, posent de vraies questions parce qu'ils sont porteurs d'une très grande complexité.*

On peut considérer que cette démarche posture / démarche paysagère répond à toutes les questions par la complexité biologique, par la métaphore du vivant¹⁹. Cette posture offre une réponse à tout, en prenant en compte le hasard même. Cette architecture veut marquer la fin des évidences... sauf celle de la complexité. *Pour l'architecte comme pour le paysagiste, il n'y a plus de grandes évidences théoriques, il faut donc s'entourer de références multiples (1988). L'histoire d'un lieu est toujours complexe. Il faut prendre en compte chaque spécificité (Jean Nouvel, 1993).*

Cette architecture accepte, et même valorise l'aléa. Le thème de la liberté y est très présent : il faut *engendrer des lieux de rencontre et ce sont les usagers qui accepteront ou modifieront le projet initial*. L'espace (architectural ou vert) est désormais pensé comme espace sociologique, par le biais d'une sociologie fondée sur la métaphore biologique (Latour et Callon, Deleuze et Gattari, Edgar Morin...). S'il y a sociologisation de l'architecture, c'est d'une sociologie de plus en plus "naturalisée" qu'il s'agit.

Lors du *grand spectacle audiovisuel présenté par Arc en Rêve – Centre d'Architecture à Bordeaux*, Jean Nouvel présente un *dispositif flamboyant qui exprime le véritable sujet de cette exposition²⁰, fondée sur la lecture poétique et analytique du développement urbain, de ses infrastructures visibles et cachées, et de moteurs économiques et commerciaux qui, à l'échelle mondiale, semblent s'être*

¹⁹ Jean Nouvel a été récompensé, lors de la Biennale de Venise 2000, pour son interprétation du thème " Moins d'esthétique, plus d'éthique ". En fait, on s'aperçoit que l'esthétique absorbe l'éthique et les architectes deviennent autant de plasticiens dont il est attendu qu'ils répondent aux problèmes de la ville.

²⁰ Dont le commissaire initial est Rem Koolhaas.

substitués à la décision politique. L'architecture s'accompagne de plus en plus d'un *Babel de papier*, proposant une analyse poétique (la poésie ayant pacifié l'analyse). Cette analyse *passé par des clefs, par le mot-valise*. Parfois l'onirisme architectural se met à remplacer la traduction analytique. Ainsi, la rétrospective de l'œuvre de Jean Nouvel en 2001 amène Frédéric Edelman du Monde à s'interroger : *l'expo Nouvel ne serait-elle alors qu'une œuvre d'art ?*

En 1990, on dit de la méthode de Jean Nouvel qu'elle se fonde sur *des institutions si simples qu'elles évitent toute discussion : élégance du matériau, prestige de la technique, objet qui frappe, geste de "l'architecte démiurge"*. Cette évidence était celle du "dérangement" ; elle peut également être celle de la "naturalité" : face à la suprématie du bloc de béton, il propose plus de légèreté, de transparence. Il s'adapte toujours à la demande, aux situations : *pour chaque objet, pour chaque programme, Nouvel invente une solution-surprise plutôt que de chercher la cohérence d'un vocabulaire ou d'un style (...).* Chaque thème est en effet la recherche d'une écriture dédiée à une nouvelle fiction (1995). Face aux tenants de la recherche patiente, il donne à voir – lors de sa rétrospective en 2001 – *la résolution énigmatique des diagnostics, des concepts, des stratégies.*

Jean Nouvel, c'est une certaine liberté dans un style marqué par *des idées toujours différentes, surprenantes, dérangementes* ; mais aussi l'art de la séduction qu'il développe dans sa capacité à *faire de l'architecture un art compréhensible, quelques instants au moins, pour l'envelopper de mystère dès que ses interlocuteurs l'ont entrevue dans sa scabreuse nudité* ; le goût des montages délicats, de l'ingénierie moderne, qui, associés avec un sens des rapports de complicité, voire d'amitié, aboutissent à *un travail de laboratoire ou de haute couture...* Il dira d'ailleurs, lors d'une visite à Lucerne, en 1998 : *"l'architecture est l'art de la contrainte"*. Et, en effet, les éléments du projet pour le Quai Branly répondent un à un aux contraintes

posées... Même si le journaliste du Monde remarque qu'il *paraît plutôt pratiquer l'art insolent d'échapper aux contraintes*. Mais ceci n'est-il pas la même chose, surtout en ces temps d'insolence institutionnalisée ?

Autre magicien inspiré appelé par Jean Nouvel pour le projet de Musée des Arts Premiers, Gilles Clément :

Le paysage n'est plus lié aux seuls jardins, parcs et espaces verts. Mais le jardin préfigure la démarche de "faire œuvre". Pour le Jardin Citroën, Gilles Clément établit la continuité, le lien dans le temps et dans l'espace, aussi par le biais de l'architecture : richesse symbolique d'une architecture à l'unisson des végétaux, des minéraux, voire des animaux ; jardin du temps présent, du temps qui s'écoule.

L'architecture serait ce monde où les mots triomphent de la réalité des choses ? Peu importe qu'il construise un belvédère d'où il n'y a rien à voir, puisque la chose a été nommée... *abstraction, table rase* ? Par contre, le paysagiste d'aujourd'hui – surtout s'il s'appelle Gilles Clément - commencerait *par une lecture attentive du paysage initial*²¹. Tenant compte du "milieu initial", Gilles Clément recrée les conditions pour ramener la vie qui s'y développera. Ce qui l'intéresse : le vivant et sa liberté.

L'un des principaux concepts de Clément, c'est le mouvement. Ce n'est plus seulement la forme de la plante qui va être mise en valeur mais sa vie. Ou plutôt le vie entrecroisée des espèces végétales, avec leurs traditionnelles complicités animales. Ainsi (...), 2 ha [du Jardin Citroën] seront laissés au bon vouloir des graines apportées par le vent, les insectes ou les oiseaux de la ville. Un "état de nature", corrigé ensuite par une sélection qui exige un respect et une connaissance identiques de la mauvaise herbe et de la plante d'ornement. L'horticulture la plus sophistiquée prendra donc le hasard pour allié. Les promeneurs chemineront sur ces parterres d'un genre nouveau, au gré de la croissance et de l'évolution des végétaux. Rigueur et minutie de la botanique mises au service d'un discours poétique... sur le thème de la métamorphose.

²¹ Dans le cas du Musée du Quai Branly, l'architecte Jean Nouvel se fait paysagiste, en lien avec Gilles Clément...

Gilles Clément *se distingue par une connaissance sans égale de la nature, de la vie, des jardins, mais également de la symbolique qui leur est liée... Maîtrise immense et imperceptible. D'autant plus immense qu'elle est imperceptible et d'autant plus imperceptible qu'elle est immense.*

On ne pouvait pas rêver mieux que Clément pour nous amener dans ce Musée des Arts Premiers à travers ses jardins, avec l'idée d'aller explorer les " temps premiers " de la nature... humaine ! Frédéric Edelmann définit ainsi l'équipe formée par l'architecte Patrick Berger et le paysagiste Gilles Clément à propos du Jardin Citroën (Le Monde, 1992) : *adepte d'une nature élevée au rang d'érudition et presque d'une mystique de l'exploration, qu'elle soit botanique ou architecturale. Il parle aussi de mystère à tous les sens du terme (...) qui permet l'initiation, voire la révélation, pour faciliter la saisie d'idées ou d'images fugaces comme des fleurs éphémères. Mystère aussi par le silence qu'il oppose à la ville et les secrets que le parc accumule, donnant un nombre infini de clefs pour la lecture du jardin.*

Et puis il y a la notion d'*enchantement*. Celui-ci est créé entre autres par la présence d'éléments sensibles comme l'eau, et l'immense variété de plantes qui engendrent une multitude de paysages... comme les différents objets présentés au Musée du Quai Branly nous renverrons à la diversité des paysages culturels.

2.- Les réconciliateurs du Quai Branly

Il est clair, à la lecture du n°326 de la revue L'architecture d'aujourd'hui (février 2000), que l'architecte-paysagiste tient un rôle fondamental dans le défi que présente le nouveau musée. C'est à travers sa forme architecturale et son mode de présentation des œuvres que la rencontre avec " l'autre " pourra enfin avoir lieu.

L'architecture, ayant suivi le même chemin que l'art en se défaisant de sa prétention à l'universalité – débarrassée des *normes universelles et du style international*, elle s'attache maintenant à la diversité des contextes et à leur mise en relation -, peut alors prétendre à un rôle de médiateur, de révélateur et d'accompagnateur dans cette *mise en question du regard, écartelé entre les sciences et les arts*.

L'architecture traduit le programme, le rend possible, voire lisible ou invisible (naturalisation). Elle peut même aller jusqu'à *livrer une lecture critique du programme*. Comment ? En rendant l'objet ethnographique à son environnement *historique, actuel, géographique et politique, c'est-à-dire dans sa relation au reste du monde*. Est-ce l'architecture qui créera bientôt le programme ?

Les différents modes d'exposition jouent de cette flexibilité où l'objet est tour à tour – et parfois tout à la fois – métaphore, exemple, représentation, illustration, bref piège de sens (...) aussi par l'enchantement qu'engendre notre admiration. Les objets de musée sont des objets qui provoquent en se laissant regarder. La visite dans un musée est une expérience sensorielle et intellectuelle, une aventure du corps dans son entier (toucher des objets, les manipuler pour en faire les vecteurs d'expérimentations techniques, d'expériences pédagogiques et participatives). Il s'agit de s'interroger sur le pouvoir politique de la mise en scène, la subjectivité des collections muséographiques, de reconnaître le musée – en particulier ethnographique - comme outil, monument politique à la puissance incontestable quoique souvent ignorée et de le concevoir comme programme du vivant où les objets sont les intermédiaires d'un pacte temporaire établi entre les cultures, le personnel du musée et les visiteurs.

L'architecture, en tant *qu'elle structure et systématise un certain cheminement des visiteurs comme des autres publics*, doit se moduler afin d'amplifier la curiosité et le questionnement. *En structurant l'espace, l'architecture du musée crée des espaces vides dans lesquels la relation à l'objet est constamment renégociée, où les*

*présentations laissent percevoir qu'elles ne sont pas des transcriptions fidèles mais des métaphores d'un autre savoir (...)*²².

Jean Jamin, maître de conférence à l'EHESS, souhaite que le musée d'ethnographie *s'éloigne d'un fonctionnalisme aussi béat que désuet - en tentant de relier les objets à la vie de l'homme en société afin d'atteindre leur signification profonde ; programme structuraliste qui suppose un principe de méthode - les objets doivent se penser entre eux et non pas se penser seulement à partir de leurs usages ou de ce qu'ils sont censés représenter –, sans pour autant s'engager dans un esthétisme aussi arrogant qu'unique (retour en force de cette “ tyrannie du goût et des chefs-d'œuvre ”)*. De même, Sophie Dumas et Axel Sowa, toujours dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, pensent *l'apport d'une pensée relationnelle* à la fois pour l'architecture et pour l'ethnologie, dans l'article “ Architecture première, arts premiers ”.

Il s'agit de concevoir les deux compétences comme partageant une même thématique : *le dialogue entre l'homme et l'objet*. Mais ce dialogue peut être compris à partir de la recherche d'un mythe fondateur et de vérités éternelles, ou d'un éclectisme où l'architecture, comme toute œuvre, sera considérée comme une production historique à la dimension anthropologique. Si *l'ethnologie* contemporaine *se propose de renouer les liens entre les cultures en embrassant des questions similaires auxquelles chaque culture répond à sa manière*, ceci n'est possible qu'à partir d'un relativisme selon lequel *la position de l'observateur est une donnée fondamentale...* Cette posture nécessite un retour sur soi, sur sa propre subjectivité comme objet de recherche et de réflexion.

Lire l'unité de l'humanité à travers la diversité et la complexité des cultures, voilà le défi de l'ethnologie aujourd'hui. Selon les deux auteurs, *ce paradoxe de l'un et du multiple était une des questions essentielles posées par le concours pour le musée du quai Branly, dans son programme comme dans sa formulation architecturale : multiplicité des contextes évoqués et unicité du bâtiment, multiplicité des approches et unicité de l'institution. Si l'œuvre architecturale ne peut plus aujourd'hui être chargée de la représentation d'une vision globale du monde, elle peut néanmoins*

²² Sara Pimpaneau, assistante de recherche au département d'ethnographie du British Museum.

renseigner les observateurs et les utilisateurs sur sa propre cohésion, sur le lien entre ses éléments constructifs.

Médiatrice, l'architecture de Jean Nouvel l'est sans aucun doute, comme son concepteur²³ : celui-ci propose *un projet qui offre toutes les garanties de séduction propres à calmer les contradictions inhérentes à un projet quelque peu chaotique dans l'histoire de sa définition mais consensuel dans son énoncé final.* Le bâtiment sera long et bas, et situé en milieu de terrain (...) ; *le tout laisse miraculeusement se développer sur la presque totalité du terrain un vaste jardin en pleine terre, confié à Gilles Clément, paysagiste et jardinier devenu philosophe planétaire. Les riverains échangeront leur vue perdue sur la Seine avec un vis-à-vis sur des arbres, au travers desquels ils entr'apercevront les reflets fugitifs d'un édifice garanti écologiquement durable. Et les parisiens se réjouiront avec les maîtres d'ouvrage, qui auront ainsi trouvé une forme exacerbée à ce qu'ils n'auraient jamais osé désirer sans les vertus du magicien de la Seine. Car telle est sa virtuosité : savoir composer, en réinvestissant un répertoire toujours enrichi de solutions, une image, à la fois hybride et évanescence, d'une création ou d'une créature capable de plaire à tous, y compris aux amateurs de musique militaire.*

A travers ce projet architectural et paysager, les contradictions et ambiguïtés deviennent paradoxes, qui deviennent eux-mêmes hybrides / hybridité et donc richesses : *Il n'y a pas lieu là de s'inquiéter outre mesure puisque rien ne se perd ; rien ne se crée non plus. Oui, tout se transforme, tout change* (Marie Marquès). Le conflit prend fin par le biais de l'œuvre de Jean Nouvel et Gilles Clément. Cette œuvre se veut légère et donc non agressive. Elle est adaptable au projet qui reste à définir puisqu'elle prévoit la place de l'imprévu... tout comme les effets du temps et l'imprévisibilité de " la nature " sont devenus un élément du projet paysager, Gilles Clément composant avec l'évolution du vivant.

²³ Article de Jean-Paul Robert (paru dans le n°4/2000 de *Bauwelt*), que l'on peut lire sur le site actuel du musée du Quai Branly.

Respect des énergies et des mondes : en affichant un souci écologique, l'équipe de Jean Nouvel insiste sur le caractère recyclable des matériaux qu'elle utilisera (...), sur l'énergie naturelle qui sera mise en œuvre dans cet édifice. Les couleurs aussi, précise l'architecte, seront sourdes, mates ; des ocres, des bois noirs, des sables mêlés dans la texture des sols, évoqueront d'autres mondes que le nôtre.

Modernité post-industrielle respectant le site comme " biotope urbain " : mais on remarque surtout une écologie d'une autre échelle, plus puissante dans la manière dont le bâtiment promet de se couler dans le paysage, en épousant, à une faible hauteur et entre deux vastes jardins, la courbe de la Seine. Assurer une transparence alternée d'ombres, oublier les matériaux et effacer les accessoires de la modernité industrielle, réinventer des formes aléatoires. (...) Le bâtiment s'habille de larges pare-soleil de bois horizontaux (vers le Sud) et d'une résille en losange (vers le Nord). (...) Les deux jardins, semés de graminées par Gilles Clément et plantés de chênes et d'érables de grande taille côté Seine, communiquent tout au long de la galerie. On y accède par une rampe en large arabesque qui montre le chemin et continue sa progression à l'intérieur.

Aisance et caractère sacré de la rencontre : (...) à l'intérieur, même souci de fluidité et d'espace libre, dans lequel il logera des boîtes de méditation, où aller sereinement à la rencontre des œuvres. *Diplomatie des formes, en dialogue avec une nature recomposée, imagée et réinsérée en filigrane sur les parois vitrées. Le projet joue avec l'intensité lumineuse afin de ménager une découverte progressive de ces expressions artistiques qui doivent nous rapprocher des autres...*

D – La métaphore organique

Sur le site Internet du Musée du Quai Branly, on insiste sur l'aspect ouvert du lieu : réserves ouvertes aux chercheurs, auditorium ouvert en été, amphithéâtre ouvert...

Tout reste possible puisque “ l’architecture garantit tous les possibles ” : ainsi l’un des projets *contient en lui-même l’accroissement potentiel du musée*. Il s’agit de proposer une architecture pour un projet qui se montre encore peu lisible dans sa définition. La volonté de proposer un concept profondément novateur passe par l’utilisation des nouvelles technologies. Elles apparaissent comme fondamentales, à la fois comme moyens/outils et comme paradigme culturel, aux côtés du mythe du foisonnement originel. Est-ce la manière d’envisager le musée qui crée le besoin de technologies de pointe ou bien le développement de celles-ci qui engendre une nouvelle conception du musée ? Cependant, remarquant des évolutions parallèles, nous émettons l’hypothèse selon laquelle c’est le langage informatique et celui des musiques électroniques qui envahissent les projets (jusqu’à proposer une conception de la vie, de l’action) : règne du “ couper-coller ”, de la connexion (rencontres), du remixage (“ sampler, remixer ”, récupérer, recomposer, prolonger...), de la modulation et de la combinatoire... le jeu étant partout présent, au sens ludique comme au sens de liberté (laisser du jeu). Marie Marquès parle de *flux darwinien du biologique et de l’informationnel*.

La métaphore organique se présente sous plusieurs aspects :

- La métaphore du vivant : métamorphoses ; *artefact fabuleux aux références botaniques et textiles, s’accapare le site comme un animal tentaculaire ; charpente arachnéenne ; plis, membranes ; formes organiques atemporelles*
- également métaphore originelle : *en tant que trace au sol, le plan à l’image d’une main garde en mémoire le geste physique de l’homo faber ; principe universel du tressage ; invocation des formes végétales des cactées pour (re)créer une forme originelle – une sphère plissée ; habitat troglodyte figurant les entrailles de la terre-mère protectrice, la case-cathédrale où l’on peut cheminer ; strates géologiques ou archéologiques (le projet se présente sous forme de strates dans lesquelles se répartit le programme ; pareil à une strate archéologique arrachée au sol et contenant la mémoire des hommes) ; virginité : entre les deux, la végétation recouvre la totalité de la parcelle. Elle recrée un monde vierge*

- L'aventurier, l'explorateur : pour jouer les aventuriers de l'arche perdue, les explorateurs de mondes oubliés, *douze tours identiques au fond d'un cratère végétal, entre elles, des failles dans lesquelles se glissent ponts et passerelles, escalators ou escaliers*

-

Sur le site Internet du musée du Quai Branly, on apprend que le musée sera *dissimulé à la vue par un ensemble dense de végétation, protégé de la circulation – du stress de notre époque perdue ? – par une paroi de verre sérigraphié et qu'il ne s'ouvrira ainsi que progressivement au visiteur devenu découvreur (...) Le jardin (...) enserme l'architecture et créant un écrin naturel pour les collections.*

Dans le projet de Jean Nouvel et Gilles Clément, le dispositif bâti offre *deux perceptions possibles de la canopée (surface de frondaison) suivant que l'on se trouve au sommet ou bien au niveau intermédiaire du musée :*

- *d'un côté, le regard glisse, en direction de la Seine, sur la surface des chênes et des érables recouverts de lianes à fleurs (clématites, vignes, glycines, rosiers)*
- *de l'autre il effleure la surface des magnolias et des cerisiers à fleurs.*

L'ensemble émerge d'une prairie d'herbes hautes, rousse ou blondes, rarement vertes, traversées de chemins étroits liant les clairières les unes avec les autres et le tout avec les accès principaux du jardin... La brousse ou savane.

Ainsi, on peut lire clairement, dans un article de Marie Marquès présenté sur le site Internet du musée virtuel²⁴ : *... Gilles Clément, venu se joindre à l'équipe et qui évite au quai Branly l'écueil d'une composition peut-être trop structurée. Fidèle à ses positions, celui qui fut le concepteur de l'exposition Jardin planétaire à La Villette, ignore massifs alignés et engazonnés afin de rendre à la nature un peu de sa liberté originelle, afin de renouer avec l'évidence des frondaisons et des hautes herbes. Un parti abondant en faveur de l'image des arts premiers...*

Ce retour au mythe fondateur est tel que l'ont opéré les avant-gardes comme Le Corbusier : *sa résurrection permet en effet de faire participer les Temps modernes à*

²⁴ " Arts premiers. Exposition d'un musée ", Marie Marquès, La Création, Juin 2000.

la simplicité et à la perfection d'un état premier. Car, à travers ses modèles de référence, l'architecture première apparaît en exacte adéquation avec son environnement naturel ; elle y puise ses sources, formelles, matérielles et symboliques. Elle se construit avec les matériaux qui l'entourent et sa composition est le fruit d'un rapport idéalisé entre l'artisan et ce qu'il fabrique (...). Elle relève de l'instinct, d'une connaissance primitive et innée qui ne doit rien à la réflexion ou à la théorie, ce qui la légitime et lui assure son évidence (...).

La métaphore organique prépare l'initiation au sacré :

- *Conduire tout le long d'une initiation... : dépaysement onirique comme moyen d'appréhender les civilisations présentées ; à travers le jardin, le cheminement introduit le décalage nécessaire pour aborder les collections ethnographiques ; succession des seuils (seuils et limites sensibles au fil de la déambulation) ; labyrinthe qui crée une atmosphère énigmatique et obscure (se perdre pour mieux retrouver l'essentiel) ...au sacré : façade céleste, mystère, coques de bois qui créent comme un " paysage intérieur " et protège les trésors ; formes archétypales, comme le carré, censées porter valeur de symbole dans son évidence ; éléments invoqués pour renforcer la présence du symbole (les vents, le végétal, la terre sous forme de vallée ou de couches sédimentées accueillant le plateau des civilisations) ; espace du dessous réservé au spectacle, à l'oralité, à la transmission d'une histoire...*
- *Sensations dépayzantes, sensualité : les matériaux mêmes (pierres des 4 continents) appellent des sensations étrangères ; les collections se livrent par le biais des sens, frottements matériels et imaginaires de deux mondes ; profondeur des lieux ; cubes de chêne clair, habillés de bandes de grès naturel, ils recèlent des objets précieux, image de l'écrin*

E - Le Musée du Quai Branly, ou *LA CULTURE EN TROMPE-L'œil*

Tout regard porté sur l'objet semble désormais frappé du sceau de l'esthétique. Que l'objet soit sacré ou utilitaire, il sera considéré a priori comme un objet esthétique. Commandant à l'organisation de la perception des choses et du monde, la catégorie de l'esthétique paraît régner depuis toujours dans l'histoire de l'humanité, son universalité atemporelle est curieusement découverte à notre époque. Comme mystification réjouissante, il est difficile de mieux faire. Les mille manières d'exposer les objets d'hier et d'aujourd'hui révèlent combien notre regard doit s'habituer à une didactique de l'« art de voir ». Qu'il s'agisse d'un crâne d'ancêtre indonésien, d'un masque guerrier des Dogons, d'un instrument aratoire médiéval ou d'un presse citron signé Starck, ces objets et tant d'autres nous prédisposent au mode autoritaire d'une appréhension esthétique de leur singularité. L'avantage de cette prédétermination est d'offrir une atmosphère commune aux expositions grâce au parfum enivrant de la virginité esthétique. Avant d'être sacré ou de servir à quoi que ce soit, l'objet exerce une puissance d'attraction sensible qui traverse les cultures et le temps. Le regard n'a plus qu'à se laisser conduire, porté par les charmes de la scénographie artistique d'une exposition qui sait aujourd'hui si bien mettre en valeur les objets des civilisations disparues ou en voie de l'être. Paradoxe inouï : c'est à partir de cette prédisposition esthétique obligée que le regard pourra vivre la pure illusion de sa liberté.

Le futur musée des Arts Premiers, appelé « musée du quai Branly » parce que sa dénomination pose encore quelque problème politique, préfigure cet encadrement du regard. En l'état de projet, le futur musée est présenté comme mise en œuvre d'une quintessence de la perception. Qu'il s'agisse de l'architecture du site ou de la scénographie de l'espace des expositions, la préoccupation d'une configuration originale prédomine afin que le visiteur ait la conviction de vivre la relation aux objets et aux cultures à la naissance même de la perception. Ainsi se trouve consacré le triomphe du néo-libéralisme culturel : en deçà des idéologies qui ont commandé aux

représentations du monde, présenter enfin le lieu de la pure antécédence des cultures.

Car la symbolique d'un pareil projet est fondamentale pour comprendre comment un musée des cultures pourrait, semble-t-il, échapper à l'obsession contemporaine de la conservation patrimoniale. L'enjeu est de taille : il s'agit de faire émerger la symbolique du lieu comme l'expression d'une pureté originelle des cultures. La souveraineté architecturale du musée devrait, par la puissance même de sa forme, suggérer le lien essentiel qui unit une culture à sa capacité propre de construction symbolique. *Comment un musée aurait-il le pouvoir intrinsèque de montrer ce que peut être l'essence des cultures ?* Et pourquoi le caractère d'exception de cette présentation reposerait-il sur la création d'une forme architecturale ? Est-ce déjà supposer que seule l'architecture aurait la faculté d'engendrer une forme spatiale en deçà de toute culture, et surtout en deçà d'une configuration culturelle propre à son époque ?

Grâce aux techniques le plus pointues, aptes à faire oublier les usages les plus fonctionnels des espaces, le musée du quai Branly prétendrait devenir le lieu où la communion entre les cultures s'avère enfin possible. Dans notre monde contemporain, dominé par la consommation spectaculaire des cultures, elles-mêmes traitées comme des produits, un tel projet aurait pour vocation de nous délivrer des affres de l'exhibition marchande et conservatrice. Si la culture peut encore avoir une « vie authentique », il faut la chercher dans le dévoilement de son origine, dans l'épiphanie de ses richesses symboliques. Seule une certaine abstraction de l'échange serait en mesure de rendre possible une pareille communion. Il en va d'un message incroyable pour les temps futurs : si le musée peut être considéré comme un sanctuaire des cultures, renversons ce processus mortifère, partons de l'essence même des cultures, cette essence qui a été occultée par l'acharnement de la conservation patrimoniale. Renseulement plutôt saisissant si l'on croit en l'hypothèse pour le moins illusionniste de la présentation muséographique de la pure origine des cultures. Cette naturalisation des cultures, si elle semble s'opposer au Disney world par son refus du spectacle et de la marchandise, vise à consacrer,

comme s'il était possible de le faire, l'essence même de la culture à une époque où règne l'apologie du multiculturalisme. Le musée du quai Branly se présenterait comme un Disney world purifié, offrant une vision de la culture avant les effets de la marchandisation.

1.- L'assomption des origines

Dans l'état d'esprit du projet de ce musée prédomine une étrange croyance : l'objet se trouverait libéré des références qui prédéterminent son approche par la perception comme par la connaissance. Il y aurait ainsi un « degré zéro » de l'objet qui devrait permettre de lui accorder une « autre » vie dans un musée qui ne serait plus lui-même un lieu de conservation, mais qui, par son architectonique particulière, se proposerait comme un espace idéal de confrontation des savoirs et d'épiphanie des émotions. L'objet serait assigné, par la reconnaissance de sa singularité absolue, à transcender son appartenance culturelle, sa souveraineté devenant la garantie visible d'une pérennité des civilisations. La dimension sacrée de l'objet ne viendrait plus de sa fonction religieuse mais de l'attribution contemporaine de sa transcendance. C'est un tel déplacement du sacré qui autoriserait à concevoir l'objet non plus comme symbole d'une civilisation, et encore moins comme signe d'une époque, mais comme origine d'une présence unique au monde. Le sacré ne serait pas nié en tant que tel, il serait subsumé au pouvoir tenu pour surnaturel de la culture elle-même.

Cette conception du sacré devenu le fruit de notre rationalité n'annulerait pas l'aspect mystérieux de l'objet. Au contraire, le mystère ne serait plus antérieur à la connaissance, il serait ce qui lui donne son aura. La mise en exposition des objets qui, jusqu'alors, étaient considérés comme ethnographiques, suppose un changement radical dans l'organisation de l'espace et du temps. Cette invocation de la pureté culturelle restituée à ces deux catégories de l'esprit leur rôle néo-kantien d'a priori universel : il faut en quelque sorte que l'objet soit dépouillé de ses connotations

ethnographiques pour les retrouver ensuite au « second degré ». Cet acte de purification semble fondamental dans la conception globale de ce musée. Il présente un avantage indéniable, celui du règlement de toute dénotation coloniale, les objets sont lavés de cette impureté qui a si longtemps marqué les modalités même de leur acquisition. Si le passé colonial qu'ils reflètent ne peut être définitivement effacé, il semblerait être épuré par un traitement muséographique qui laisserait croire qu'on puisse rendre à l'objet son intégrité première. Il est indéniable que l'objet lui-même garde son aura malgré les commentaires qui lui confèrent une fonction symbolique ou utilitaire. Confondre cette autonomie avec l'idée d'une pureté première relève d'une décision idéologique. Pareille démarche suppose une séparation pour le moins contestable entre l'objet tel qu'il pourrait être sans dénotations ni connotations, et l'objet chargé de toute son histoire. Il s'agit de donner un sens à une perception purement esthétique de l'objet en faisant croire au primat absolu de l'émotion. *Le musée « des arts premiers » serait le lieu sacré des « émotions premières ».*

Cette notion de « premier » nous semble associée à l'idée d'un degré zéro de la culture et du politique. Il s'agit d'une attitude morale qui consiste à consacrer l'en deçà du politique comme le signe contemporain d'une capacité mentale à se mettre hors champ du politique. Après les « guerres idéologiques », l'homme du XXIème siècle aurait la faculté de percevoir enfin le devenir des civilisations de ce point de vue affranchi de toute représentation politique et culturelle qui lui garantit une pure objectivité. On retrouve dans une pareille démarche, une idée dominante des années 60-70, celle d'une naturalisation des représentations qui permet de se persuader qu'on échappe à tout encadrement idéologique. Comme le terme « idéologique » n'est plus guère employé aujourd'hui, il est plus aisé de penser que la question a été définitivement résolue. Désormais, il est possible d'envisager de se situer en amont de la construction et de la circulation de nos représentations : ce qui est « antérieur » à toute interprétation peut être assimilé à ce qui est tenu pour « premier », en ce sens où l'émotion, à l'instant de sa manifestation, précéderait la représentation

Seulement voilà : les conditions antérieures à la représentation sont appelées à être signifiées par une architecture qui leur donne sens. Impossible d'échapper au mécanisme infernal de la représentation ! La forme architecturale se propose d'être une mise en condition possible des représentations. Pour offrir ce contact avec l'origine des origines, le musée du quai Branly doit être découvert par le visiteur après la traversée d'un univers végétal, presque caché comme une caverne. Rien à voir, pensera-t-on avec les décors d'un Disneyland ! Aucun signe de régression kitsch ! La symbolique de la « vie sauvage » est, pour ainsi dire, revisitée, elle est servie au regard comme la quintessence de l'origine des cultures. Pour réussir à associer mentalement le symbolique à une origine mythique de toutes les origines possibles, il est nécessaire de procéder à un retournement de perspective : les symboles sont des produits réfléchis de notre vie mentale. Nous aurions accédé au « symbolique du second degré », ce qui nous permettrait de replacer le symbolique à l'origine des origines, et ce, d'une manière purement réfléchie puisque les symboles, tenus pour des entités abstraites, peuvent être traités comme des « objets mentaux ».

Après l'époque de l'anthropologie structuraliste qui nous a fait découvrir la richesse des formes symboliques des cultures, nous passons à une autre époque – laquelle demeure toutefois la conséquence de la précédente – qui nous entraîne à utiliser le symbolique comme un « pur produit mental », source des conditions mêmes de nos manières de voir et de penser. En architecture, l'usage contemporain du symbolique est fondamental parce qu'il permet d'unir le jeu des formes à une architectonique de la pensée, et par conséquent, de faire de l'objet architectural lui-même l'expression d'une origine de la mentalité humaine. Au lieu de servir vulgairement de référence « première », le symbole s'inscrit dans la dynamique de la conception et de la perception des formes architecturales comme l'avènement réitéré du sens possible.

On a reproché à l'anthropologie structuraliste de liquider le « vécu » même des dimensions symboliques d'une société (H. Lefebvre) en privilégiant le rôle des structures. En ce sens, on conçoit que le structuralisme ait préparé cette disposition mentale qui consiste à faire du symbole un produit intelligible, apte à être manipulé

en fonction des orientations de sens qu'on donne à toute représentation de la réalité d'une société. Cependant, le structuralisme n'a jamais induit, dans ses modes d'investigation, une quelconque équivalence entre « structure » et « essence ». Le primat des structures n'a pas de commune mesure avec l'essence des choses ou de la vie elle-même. Ce sont les conséquences actuelles d'un néo-structuralisme « humaniste » qui laissent croire en un « essentialisme », si présent dans les recherches actuelles sur la transmission des savoir-faire. Le structuralisme au contraire avait liquidé l'humanisme, celui-ci fait retour dans l'atmosphère contemporaine de la « patrimonialisation » qui conduit bien des ethnologues à opérer une certaine naturalisation des structures culturelles en fondant celle-ci sur la conservation patrimoniale des cultures.

2.- La crise de l'ethnologie

L'histoire du futur musée commence mal puisque la France est accusée d'avoir couvert l'achat de sculptures de sites pillés au Nigéria : les statuettes nok pour la Session des Arts Premiers au Louvre. L'ambassadeur du Nigéria assure que son pays n'a jamais légalisé par un accord formel l'acquisition de ces pièces. Il est vraisemblable que bien des pays africains ou océaniques pourraient réclamer des objets qui leur appartiennent. Même si le musée est présenté comme le lieu idéal de convergences culturelles, la référence au rôle « trans-frontière » de la science ethnologique n'autorise pas à penser que la déontologie internationale soit nécessairement respectée en matière de stockage des objets venus de tous les pays du monde. Cet usage politique des objets de l'ethnologie peut sembler d'autant plus douteux qu'il s'inscrit dans l'histoire du pillage des sites archéologiques au cours des guerres, surtout depuis les campagnes de Napoléon Ier. Il est impossible d'ignorer les intérêts marchands, privés ou publics, qui demeurent cachés derrière l'invocation d'un quelconque développement des sciences « archéologique » et « ethnologique ». La pratique de restitution des « objets volés », sous l'égide de l'UNESCO, peut fort bien conduire les nations spoliées à faire front pour récupérer leur patrimoine et

mettre en péril la réalisation d'un tel projet de musée. Cela, d'autant plus que sa configuration esthétique accentue l'ambiguïté de son rôle politique en révélant la fausse innocence des intentions qui préfigurent sa réalisation.

Avant même d'exister, le futur musée du quai Branly a provoqué une crise de l'ethnologie, l'expression d'un conflit entre une conception « ethnographique » de l'objet et le pouvoir abusif accordé à son aspect « esthétique ». On peut bien entendu en rester là, considérant que dans le contexte actuel d'une sur-valorisation de la plasticité des objets, l'approche ethnographique risque d'être réduite à sa seule fonction de description. La qualité esthétique de l'objet étant associée à la primauté de son appréhension, elle joue le rôle paradoxal de subsumer toutes les caractéristiques de l'objet et de l'en délivrer. Universelle, trans-culturelle, l'esthétique est placée comme une condition a priori des autres modalités d'appréhension de l'objet. Grâce à elle, l'objet peut être perçu, de manière émotionnelle, par celui qui n'y connaît rien et qui veut apprendre, comme par l'expert, supposé exprimer dans son savoir sa propre sensibilité. Le primat de l'esthétique laisse croire autant à l'universalité des modes d'approche les plus sensibles de l'objet qu'aux vertus de la démocratisation culturelle.

Rappelons que les ethnologues, au cours du XX^{ème} siècle, ont rapporté des objets africains, océaniens ou autres, pour leurs qualités esthétiques, voire pour leur valeur marchande. La célèbre mission Dakar Djibouti (1930) constitue une opération exemplaire de « renflouement » des collections, elle conforte aussi la prépondérance de la valeur esthétique des objets « primitifs » sous le couvert d'intérêts scientifiques. Ainsi pourrait-on croire, non sans une naïveté pour le moins déconcertante, que la situation serait plus claire aujourd'hui puisqu'elle serait marquée par une distinction nécessaire et bénéfique entre l'esthétique et l'ethnographique. Distinction qui, idéalement, devrait permettre leur véritable synergie. L'esthétique, comme mode d'appréhension universel et trans-culturel, serait destinée à se substituer au sacré pour que celui-ci soit mieux compris. En lui attribuant le rôle préalable d'un accès à l'univers mystérieux des objets, l'esthétique serait la voie royale d'une compréhension possible du sacré.

Voué à refléter une « atmosphère esthétique », le musée répond à des objectifs qui semblent éloignés des travaux de recherche des ethnologues. Serait-ce la fin d'une certaine conception de l'ethnologie ? Si on considère combien cette science humaine, suite à la décolonisation, a perdu beaucoup de ses terrains d'investigation, force est de constater que son renouveau tient justement au changement de ses modes de recherche, provoqué par la montée en puissance de la mondialisation. Il existe désormais une « ethnologie du contemporain », laquelle pourrait inclure dans son travail de recherche l'élaboration actuelle du musée du quai Branly, révélant les contradictions du fonctionnement institutionnel de l'ethnologie tout en confortant la nécessité de sa restructuration présente et future. Dans ce sens, le projet entérine la mort d'une certaine ethnologie dont le destin fut lié à l'histoire des colonies. Consacrant ce changement radical et irréversible, le musée du quai Branly devrait devenir le plus beau sanctuaire de l'ethnologie. Ce sera la première fois, dans l'histoire des sciences, qu'un temple somptueux sera érigé à la mémoire vivante d'une grande aventure de la connaissance humaine.

Ce qui est le signe d'une rencontre singulière, c'est la recherche d'un lien vivant, actif, entre l'ethnologie et l'architecture du lieu. La configuration architecturale ne se réduit pas à un réceptacle séduisant, elle veut entrer en résonance avec les objets et les modes d'investigation de l'ethnologie. Le bâtiment du Musée de l'Homme aurait fort bien pu accueillir d'autres collections, il n'offre pas la représentation d'un espace a priori destiné aux objets ethnographiques. Au contraire, le projet architectural de Jean Nouvel tente de figurer au mieux le lieu même des aventures passées et présentes de l'ethnologie. Au-delà les contradictions soulevées par la prédominance apparente de l'esthétique, il semble bien que ce « laboratoire » soit aussi le lieu prédisposé au développement d'une réflexion épistémologique, comme si l'ethnologie était appelée à réfléchir sur elle-même dans un environnement approprié. Mais comment croire qu'un espace architectural puisse être le symbole actif d'une démarche épistémologique ?

Si toute science est appelée à se saisir en miroir d'elle-même pour mieux comprendre son histoire et mieux gérer son avenir, l'ethnologie est contrainte de tenir compte des effets que ses constructions théoriques antérieures ont produit sur le développement des différentes cultures. Elle est engagée, qu'elle le veuille ou non, sur cette voie d'une réflexivité qui l'oblige à analyser les procédures de conceptualisation qu'elle a déjà utilisées, quitte d'ailleurs à finir par les abandonner. Ce n'est donc pas un hasard si l'espace architectural d'un « temple contemporain de l'ethnologie » soit lui-même pensé comme expression de ce moment déterminant où l'ethnologie ferait retour sur elle-même. Il ne s'agit pas seulement du rôle métaphorique de la forme architecturale. Ce serait trop simple de considérer que celle-ci offre une panoplie d'analogies possibles pour représenter sur un plan spatial les réalisations scientifiques de l'ethnologie et le monde des objets ethnographiques. La forme architecturale choisie semble figurer symboliquement l'union de l'abstraction conceptuelle propre au développement d'une science à l'expérience sensible provoquée par la présentation d'une pure esthétique des objets. L'opposition traditionnelle entre l'émotion et le concept serait transcendée par la forme architecturale elle-même. Mieux encore : la primauté accordée à l'appréhension esthétique des objets serait rendue possible par l'atmosphère d'un espace architectural dans lequel l'ethnologie accomplirait ce travail de réflexion sur elle-même. Ainsi la symbolique d'un lieu créé « ex nihilo » deviendrait représentative de l'histoire d'une science.

L'intuition singulière de Jean Nouvel est d'avoir imaginé le musée du quai Branly comme la figuration architectonique des conditions de la réflexivité – c'est-à-dire comme espace premier de la mise en œuvre épistémologique -. Le savait-il lui-même ? En proposant de conjuguer la présentation symbolique de l'origine des civilisations à la rétrospection des démarches conceptuelles de l'ethnologie, le musée proposerait les conditions idéales d'une approche historique et ethnographique des sociétés. L'ethnologie se trouverait libérée de ses contradictions, de ses conflits par ce passage obligé à une rétrospective de ses démarches conceptuelles. Au lieu d'être encore vivante, l'ethnologie ferait désormais partie du « monde des archives », telle une science du passé, représentative d'une

époque. Prise au piège d'un pareil processus de réflexivité, ce mode de réflexion épistémologique s'offre les meilleurs moyens de se dépolitiser grâce à la production d'un métalangage promoteur d'une suprême objectivité.

Erwin Panofsky montrait dans son livre « Architecture gothique et pensée scolastique » que l'architecture de la basilique de Saint-Denis est analogique à la Somme théologique de Saint Thomas d'Acquin. Cette interpénétration entre une conception architecturale de l'espace et l'architectonique d'une pensée philosophique semble avoir reposé sur la vision intellectuelle de l'Abbé Suger. Une pure intuition ? C'est peu vraisemblable. Le système de pensée de Saint Thomas a pu être omniprésent dans la constitution même de la basilique parce qu'il formait déjà une totalité lui-même. Cette intuition synthétique suppose qu'une telle analogie soit fondée sur « des ensembles intelligibles composés selon des méthodes identiques, la séparation rigoureuse des parties, la conciliation des contraires »²⁵. Comme le dit Bourdieu, il s'agit « d'une affinité structurale ». Et cette analogie joue le rôle de « mythe » dans l'alliance contemporaine entre la philosophie et l'architecture. Mais la recherche du « lieu géométrique » propre à une société et à une époque vient d'une inspiration métaphysique ou mystique plutôt que d'une intention proprement scientifique.

3.- Une écologie de la réflexivité

Le projet du musée du quai Branly, n'étant pas en concordance particulière avec un quelconque système de pensée, se propose plutôt comme la forme architecturale de ce qui peut mettre en œuvre un dispositif de réflexion. L'architecte Jean Nouvel se réfère à la « théorie de la complexité », laquelle, pour les temps à venir, serait la plus propice à traduire les finalités contemporaines et futures de l'évolution de l'humanité. Il faut bien dire que l'idée de complexité elle-même ouvre la voie à une « pensée

relationnelle ». Jouant avec le hasard, elle trouve son expression symbolique idéalisée dans la confection des passerelles. Cela peut paraître simple mais cette métaphore de la passerelle (plutôt que celle du labyrinthe), si présente à l'élaboration du projet démontre combien la diversité des cultures peut être mise en scène dans l'espace d'une « éco-architecture » capable de refléter par son architectonique la « théorie de la complexité ». Dans le jardin, la croissance, l'évolution des végétaux, ou ce qu'on appelle communément « la vie des plantes » devrait parachever cette idée d'une complexité relationnelle qui se modifie presque naturellement. Explorer « les temps premiers » de la nature serait la finalité implicite d'un espace qui veut être d'abord le territoire d'une aventure de l'homme et de la nature. Cette « mystique de l'exploration » devrait montrer que le « temple de l'ethnologie » se consacre à l'évolution des écosystèmes. La théorie de la complexité peut elle aussi revenir sur elle-même : l'ethnologie contemporaine trouve sa destinée dans une écologie libérée des pressions idéologiques. Une écologie qui redécouvre elle aussi la nature primitive.

Dominée par son obsession patrimoniale, l'éco-muséographie doit son échec à la pétrification qu'elle a pu engendrer. Le futur musée du quai Branly semble vouloir assumer la « complexité écologique » en refusant toute attitude passéiste animée par le ressentiment de ce qui a été perdu²⁶. Le renouveau de l'état d'esprit conquérant de l'éco-muséographie passe par la représentation idéalisée d'une réalisation concrète de ce qu'on pourrait appeler une « théorie écologique de la complexité ». « L'éco-architecture savante » mise en œuvre avec le recyclage

²⁵ .- Pierre Bourdieu, préface au livre d'Erwin Panofsky « Architecture gothique et pensée scolastique » Minuit, Paris, 1964

²⁶ . Ainsi, Jean Nouvel déclare : « *Nous nous situons dans le cadre de ce que l'on nomme aujourd'hui le « développement durable ». Le développement ne signifie pas que la notion du progrès est abandonnée : recherche de nouvelles solutions et utilisation des technologies adaptées. Le caractère durable indique par contre qu'il est désormais fondamental de réfléchir à long terme en minimisant les risques de dégradation de l'environnement naturel et social. Dans ce contexte, le compte des ressources nécessaires à la production d'un édifice et à son fonctionnement est essentiel : plus il est réduit pour un même usage, moindre sera son impact sur l'énergie et les ressources. Leurs réserves sont limitées et même si ces limites se situent très loin dans le temps, il nous appartient de contribuer à en repousser l'échéance. Il faut donc être économe sur les quantités, vigilant sur la nature des matériaux et inventif pour réduire tout ce qui se consomme : espace, eau, énergie, etc. Mais cette économie ne suffit pas : l'ensemble doit être pensé pour offrir à l'homme une valeur d'usage la plus élevée possible : confort thermique, hygrométrique et acoustique, éclairage, salubrité, sécurité... mais aussi évolutivité et adaptabilité de son espace. Enfin, il faut préserver notre environnement direct*

annoncé des matériaux, en se fondant sur le respect des énergies et des matériaux présente le site comme un « biotope urbain », dans lequel « on remarque surtout une écologie d'une autre échelle, plus puissante dans la manière dont le bâtiment promet de se couler dans le paysage, en épousant, à une faible hauteur et entre deux vastes jardins, la courbe de la Seine. Assurer une transparence alternée d'ombres, oublier les matériaux et effacer les accessoires de la modernité industrielle, réinventer des formes aléatoires. (...) Le bâtiment s'habille de larges pare-soleil de bois horizontaux (vers le Sud) et d'une résille en losange (vers le Nord). (...) Les deux jardins, semés de graminées par Gilles Clément et plantés de chênes et d'érables de grande taille côté Seine, communiquent tout au long de la galerie. On y accède par une rampe en large arabesque qui montre le chemin et continue sa progression à l'intérieur ». L'idéalisation de ce modèle écologique pensé comme l'accomplissement même d'une théorie de la complexité se parachève avec l'idée d'un mystère des origines, avec celle aussi d'une essence première des cultures. Elle suppose bien l'application d'un principe général de naturalisation des cultures.

La « théorie de la complexité » trouverait en l'organisation spatiale et temporelle de la réflexivité son mode d'expression le plus approprié. On aurait pu croire le contraire et supposer qu'il existe plutôt une relation paradoxale entre « complexité » et « réflexivité ». En fait, le musée ainsi conçu serait le miroir global de toutes les cultures (sauf celles de l'Europe qui ne seront pas présentes) dont la pureté des reflets ferait de la complexité elle-même ce qui, par essence, serait le plus naturel. La naturalisation de la complexité serait accomplie par la pure réflexivité. Consacrée de la sorte, la complexité représentée par le site muséographique comme « biotope » traduirait une certaine transcendance des cultures tout en préservant les singularités propres à celles-ci. Autant dire que, si les manifestations de la complexité engendrent, dans la réalité quotidienne, bien des contradictions et des conflits, le musée du quai Branly deviendrait ce lieu idéal d'une pacification absolue obtenue grâce à la pure réflexivité. Toutes les cultures pourraient se renvoyer en miroir

d'elles-mêmes la constellation « in vitro » de leurs singularités. N'est-ce le top-modèle de la pensée unique ?

De plus en plus, la forme institutionnelle d'une conceptualisation générale demeure fondamentale pour signifier la cohérence des projets architecturaux dans l'espace urbain. La notion même de « développement durable » présente l'avantage de ne provoquer aucun conflit entre la forme institutionnelle et la conceptualisation du projet architectural, elle se donne pour un a priori qui permet de jouer avec les contraintes sans paraître déroger à la légitimité de son imposition. Disons-le plus simplement : le « développement durable », dans la réalisation du musée du quai Branly, devient lui-même l'origine des finalités possibles. Posé comme un a priori incontestable dont les usages sémantiques restent variables, le « développement durable » ne peut trouver dans la réalisation de ce musée, que les voies idéales de son accomplissement .

Ainsi, le musée du quai Branly représente, pour le XXIème siècle, une réelle tentative de dépassement de la conservation patrimoniale repliée sur une activité écomuséographique dont l'excès et la saturation signent la fin du XXème siècle. Loin d'une pratique de la sauvegarde systématique qui assurait sa légitimité culturelle et politique par l'accumulation de tout ce qui menaçait de disparaître, la mise en perspective de cette nouvelle manière de conserver a pour finalité de parachever la capacité qu'une société a de construire le miroir esthétique le plus parfait possible de l'avènement et du destin des civilisations dont elle est née. La mode n'est plus à la rétro-projection, le retour éclairé sur ce qui a été se conjugue à la puissance projective des origines. Pour donner une représentation commune, partageable, de cette figure si rassurante d'un *hors-temps*, il fallait une architecture singulière, une forme architecturale abstraite qui exprime ce pouvoir paradoxal d'une transcendance rationnelle de la synergie des cultures. En somme, il fallait une conception hypermoderne du sacré fondée sur le culte contemporain de la réflexivité et de la complexité. Au lieu d'être liée à la religion, cette nouvelle conception du sacré devient le fruit de l'intelligibilité suprême qu'offre l'aventure de la réflexivité. Autant l'écomoséographie a fini par produire un miroir morbide de la vie des cultures, autant ce

nouveau miroir d'une vitalité originaire perpétuelle des cultures propose une dynamique esthétique de la réflexivité qui devrait anéantir tout sentiment de pétrification.

Pareil idéalisme peut laisser sceptique ! Le principe de la réflexivité muséographique peut fort bien perpétuer une jouissance de la mort qui tente seulement de découvrir les moyens de son perfectionnement. Si le musée du quai Branly assume, pour la première fois dans l'histoire des musées, la mort des cultures en la transcendant par l'apogée d'une intelligibilité réflexive, il est indéniable qu'il en fait aussi l'instrument de son architectonique, et qu'il en fera plus tard, l'arme de son fonctionnement tout entier. La pacification culturelle qu'il représente, dans toute sa splendeur prévue, désarme les passions en faisant de la diversité culturelle elle-même le pur produit d'une intelligibilité universelle et atemporelle, confortée dans sa mise en acte perpétuelle par l'ouate d'un esthétisme sans fin. Et c'est bien au moment où la mort des cultures se trouve ainsi assumée par la souveraineté de la forme architecturale contemporaine que l'invocation de la pureté des origines est rendue possible. Il ne s'agit plus de la question désuète d'une authenticité originaire qui a tant agité l'esprit des conservateurs, mais d'un retour définitif à la consécration de l'origine pour elle-même, dans son absolu, comme symbole ultime d'une transcendance de la mort. Ce sanctuaire du « degré zéro » des cultures devient la garantie future d'un nouveau moralisme esthétique pour ce qu'on appelle désormais le multiculturalisme.

4.- Quelques notes concernant notre enquête

Le musée du quai Branly représente aussi la mise en œuvre d'une certaine transdisciplinarité dont l'architecture serait l'initiatrice. C'est d'ailleurs le mot "architecture" qui fédère les différents modes de sa conception, tant pour le jardin que pour la distribution de la lumière ou encore pour l'aménagement scénographique. Avec l'architecte du paysage (Gilles Clément), avec l'architecte de la lumière (Yann Kersalé), l'impulsion à la transdisciplinarité est d'abord donnée par

l'architecture elle-même. Ainsi semblerait être évité le découpage additionnel des disciplines convoquées au profit d'une synergie des modalités possibles de création. La demande de Jean Nouvel – celle du maître d'ouvrage - à Yann Kersalé ou à Gilles Clément ne correspond pas à une façon de combler un manque de compétence mais à la volonté d'augmenter le “ potentiel ” commun de créativité. *La volonté implicite du projet est d'éviter l'institutionnalisation de la transdisciplinarité.* D'une manière générale, la panoplie des disciplines se présente comme un découpage sectoriel. Or, il existe une certaine dialectique – une dynamique de contradictions et de complémentarités - entre l'institutionnel et le transdisciplinaire qui permettrait de limiter toute perte des synergies. Avec le trio “ art, architecture et paysage ”, la complicité se joue au rythme d'un perpétuel défi lancé au découpage institutionnel des disciplines. Même si on constate dans les faits que c'est pratiquement Jean Nouvel qui décide de tout, il faut faire l'hypothèse que la synergie transdisciplinaire outrepassa une question de personne.

Selon **Yann Kersalé**, sa relation avec Nouvel et Clément pour le musée du quai Branly est d'abord liée à une certaine connivence même si Nouvel demeure le maître d'œuvre. Souvent, ce genre d'harmonie possible est anéanti par les procédures institutionnelles elles-mêmes : un projet construit par un architecte, un artiste et un paysagiste peut fort bien être démantelé dès le commencement de sa réalisation pour des raisons qui sont par principe “ économiques ”. En fait, le projet semble pris pour une combinaison de propositions et de choix de laquelle il est toujours possible de soustraire un élément. Les raisons économiques sont secondaires bien qu'elles soient mise sur le devant de la scène publique, en réalité la synergie susceptible de rapprocher l'artiste, l'architecte et le paysagiste n'est jamais vraiment comprise, elle reste seulement une figure idéalisée de la polyvalence des pratiques artistiques et architecturales en milieu urbain. La commande publique peut être “ rigide ” dans ses termes, mais il y a souvent moyen de répondre autrement, de lui donner une dimension qui est davantage à la hauteur des perspectives de création de celui qui en est l'acteur principal. Exemple de Saint-Nazaire. La liberté de création s'exprime dans le cadre même des contraintes. Ce qui va à l'encontre de la croyance en une liberté absolue, s'exprimant hors de toute commande.

Selon Emmanuel Désnouveaux, l'architecte est en phase avec son époque. La conception architecturale du musée répond de manière idéale à la présentation possible de la diversité culturelle. Tous les musées, selon l'époque, affichent une certaine similitude. Mais il est vrai qu'aujourd'hui, plus qu'aux époques antérieures, le musée conjugue les manières de présenter les objets à la conception du lieu. Pour lui, Jean Nouvel, même s'il est un peu excessif dans sa manière de légitimer sa création architecturale, parvient à séparer cette diversité culturelle d'un quelconque évolutionnisme. La qualité de son projet outrepassé les arguments de sa justification. Par exemple, la référence à une "forêt primitive" (le jardin de Gilles Clément), l'usage de couleurs chaudes, et toutes les tentatives de démonstration d'une naturalisation des choses créent une atmosphère propre au site. Le musée n'est plus une œuvre architecturale, comme peut l'être l'Institut du monde Arabe, il devient un véritable lieu, sa porte d'entrée se trouve "au fond de la forêt", comme l'ouverture de la grotte...

L'architecte peut se prendre pour un artiste, et l'artiste pour un architecte, ni l'un ni l'autre n'assure pour autant un mode d'intervention qui serait transdisciplinaire. Selon **François Barré**, "ils font chacun leur métier. Il y a bien sûr un projet qui génère l'intervention des autres. Prenons un exemple : un artiste suisse, conceptuel, qui peint du blanc sur du blanc, avec des assemblages de mots, est collaborateur intégré d'une grande agence d'architecture (Herzog et De Meuron). Ces deux architectes considèrent qu'ils font le projet ensemble mais ce projet n'implique pas qu'il y ait une œuvre de l'artiste. Quand Michel Ange peint le plafond de la chapelle Sixtine, il fait disparaître l'autonomie de la coupole en tant qu'élément architectural".

Selon **François Barré**, il y a eu dans l'histoire de l'Art des moments importants, par exemple celui où l'Art total est une finalité suprême (un mariage des arts), l'architecture étant prise pour la synthèse des arts. Aujourd'hui, la transversalité serait plutôt apparente avec les collectifs de créateurs. Il y a des "innervations", il y a aussi des nécessités techniques. La commande publique faite pour un objet est en train de disparaître. Celle-ci vise de plus en plus le "lien" et le "lieu", c'est-à-dire

des territoires sur lesquels les éléments architecturaux, artistiques, paysagers, sont mis en relation.

La transversalité serait-elle le propre de chaque pratique ? L'artiste ou l'architecte assumant chacun l'ensemble des pratiques requises pour la réalisation d'une œuvre : Jean Nouvel responsable de l'architecture, de la scénographie, du paysage urbain, de l'éclairage, les autres se coulant pour ainsi dire dans le moule de ses exigences. Problème complexe : est-ce l'expression du " maître " ou faut-il penser que la collaboration entre les différentes professions n'est possible que dans la mesure où il existe un unique concepteur du projet ?

Jean Nouvel " Nous entrons dans l'ère des transformations, des mutations urbaines sur les territoires déjà construits. Le temps des grandes rénovations au bulldozer est révolu. Si vous laissez raser l'île Seguin, vous augurez mal la conscience urbaine qu'on attend de vous, mal aussi le perfectionnement et l'approfondissement de l'urbanité de nos villes... "

Selon **François Barré**, il y a une relation au temps. Dans le paysage, il y a une volonté délibérée d'ordonnement. C'est moins évident avec l'art. Il y a toute une part d'un travail d'artistes (depuis le Land Art) qui est révélateur de cette volonté délibérée. Robert Smithson, par exemple, travaille sur " une archéologie de la modernité des traces ". Ou alors, on peut prendre une autre position, celle de Rem Koolhaas avec l'idée de " ville générique ".

Selon **François Barré**, il y a eu une pensée de la ville, une pensée " oppressive ", il y avait une nature de l'espace public parce que celui-ci se dessinait, parce qu'il avait une forme. Aujourd'hui, pour des raisons qui sont d'abord économiques, pour des raisons d'éclatement de pluralités, de poussée démographique, de construction urbaine accélérée, on se retrouve dans des " espaces distendus ". Le mouvement en retour a été l'historicisme, c'est-à-dire la reconstruction de la ville européenne. Aldo Rossi et la " cité analogue " : l'analogie servant à faire unité dans l'espace de la ville. Mais ce mouvement n'a pas réussi à fabriquer de l'espace public. Ensuite, la

ville émergente, la ville générique... Les urbanistes ne savent plus faire de l'espace public, ni les architectes. Dans cette profusion, on a pensé que l'espace urbain relevait davantage d'une problématique du paysage. Depuis une dizaine d'années, les paysagistes ont donc pris une place essentielle dans l'aménagement urbain. Alexandre Chemetov, Alain Marguerit, Corajoud... Et d'un autre côté, l'artiste apporte des solutions parce qu'il est dans une "absence de présupposés" d'une science logique de l'ordonnement urbain. L'artiste peut créer des "figures d'unité". Buren travaille par exemple avec une "impudeur minimale" qui l'empêche d'être gêné par l'art décoratif. Un architecte a, au contraire, vis à vis du décoratif un certain mépris.

Selon **François Barré**, dans les cinquante ans qui viennent, 80% des interventions d'architectes concerneront la réhabilitation. "La ville se construit sur la ville" plus que jamais. Dans beaucoup de villes, il n'y a plus de "poches". Donc les architectes doivent traiter des "friches", ils sont confrontés à du "préexistant". On est plus proche de la relation, c'est-à-dire dans un paysage. Les urbanistes, les architectes font "un métier de la relation". L'artiste qui reste dans sa forteresse meurt... Buren n'est pas un homme de musée. Il fait des œuvres par rapport à lieu, celui qui est propriétaire de l'œuvre est obligé de re-disposer de ce lieu, lequel ne doit pas avoir changé. C'est compliqué. Ce sont des œuvres de la relation mais aussi de l'éphémère.

II.- CONCEPTUALISATION DE L'ART : *EVENEMENT, TERRITOIRE ET PAYSAGE.*

Nous avons tenté de traiter certains aspects des relations entre art, architecture et paysage, et, dans une large mesure, du point de vue de l'architecture et des réalisations urbanistiques, il appert le plus souvent que l'art demeure plutôt un épiphénomène au sein des projets proposés ou réalisés. C'est pourquoi, il nous semble nécessaire d'aborder la question de la conceptualisation dans l'art contemporain lui-même. En effet, celle-ci est au cœur de toute réflexion sur les pratiques artistiques des dernières décennies. Il est d'emblée intéressant de constater, et nous partirons de ce point de vue, que la question du concept dans l'art contemporain est liée à celle de l'événement. Ce qui confirme, du moins pour nous, que le concept, dans le domaine des arts, reste fondamentalement lié à une aventure, et qu'il n'a pas un rôle a priori de synthèse sémantique comme cela peut apparaître dans l'architecture, pas plus qu'il n'aurait une fonction d'explicitation formelle propre à l'élaboration de la légitimation des projets ou des œuvres elles-mêmes. Sans doute en est-il de même, mais d'une autre façon, pour ce qu'on appelle le paysage qui appelle toujours la présence implicite d'une relation perceptive entre le sensible et le concept, et cela, dans la mesure où on accepte le fait que le paysage, comme le dit Simmel, est d'abord une *Stimmung*, ou en d'autres termes, une atmosphère.

1.- En quoi l'art fait-il événement ?

Il est difficile d'échapper à un certain historicisme quand on considère à rebours l'histoire des arts en repérant les changements les plus déterminants, surtout lorsqu'il s'agit du XXème siècle. Les œuvres qui marquent des ruptures sont devenues identiques à des événements, lesquels produisent une transmission du sens qui transforment celles-ci en modèles absolus. Ce que Anne Cauquelin appelle "les embrayeurs" comme Duchamp, Andy Warhol, relèvent bien d'une dénomination linguistique, et, à ce titre, servent de modèles de production du sens dans l'effervescence de la création contemporaine. Une première question s'impose : ce qui a fait sens, l'a-t-il fait parce qu'il a fait événement ? Le nouvel *historicisme* suppose que les " faisceaux de sens ", issus des " embrayeurs ", agissent a posteriori comme un encadrement du sens grâce à la reconnaissance historique (et patrimoniale) des événements majeurs qui bouleversent les habitudes de la représentation. Les grands noms de l'art moderne ou contemporain sont associés à des " gestes historiques " dont la consécration se perpétue implicitement à travers les modalités postérieures des pratiques artistiques. Ces " gestes historiques " sont manifestes lors d'événements tenus pour déterminants parce qu'ils engagent une posture de l'artiste à l'égard de l'art et de la société. Cette puissance de subversion, si elle bouleverse à l'origine un ordre idéologique du sens, est devenue à rebours le signe même de l'institutionnalisation du sens puisqu'elle caractérise ce qu'on prend justement pour un repère historique. Cette même puissance de subversion, dans une perspective historique, est le moteur d'un véritable processus téléologique. *Pour deux raisons essentielles : la répétition de ce qui a déjà été fait, et les procédures d'institutionnalisation qui se sont substituées aux conflits idéologiques.* L'art contemporain se trouve pris au piège de son propre historicisme. Il reste en quelque sorte prédestiné par des finalités qui l'antécèdent, des finalités qui n'ont plus à voir avec les œuvres elles-mêmes. Aucune œuvre ne peut être créée aujourd'hui ou demain sans qu'elle soit référée à de tels " gestes historiques " qui l'ont précédées. On pourrait constater que, d'une certaine manière, il en a toujours été ainsi puisque toute œuvre ancienne s'inscrit dans les traditions d'une école. Mais

la différence est bien là : toute création d'une œuvre ne peut désormais éviter de se mesurer à des événements fétiches, déjà consacrés.

Fétichisé, l'événement a pu sembler donner une impulsion première à la pensée, mais son rôle s'est épuisé parce qu'il ne servait que de réflecteur, fournissant des copies conformes d'une réalité déjà construite. A force de répondre au seul principe de réflexivité, il a perdu ses capacités de rendre possible une certaine figuration du devenir. Quand on parle désormais de non-événement, on laisse entendre, d'une manière consensuelle, que plus rien ne paraît faire événement. Fabriqué pour l'opinion publique, l'événement n'advient plus tel qu'il est, tel une irruption du réel, il est un produit des media. Les dispositifs de son interprétation sont si bien rôdés qu'il perd, avant même de surgir, sa puissance de sidération. La répétition médiatique des événements quotidiens, répondant au principe même de l'actualité, impose la figuration d'un temps continu, telle une succession sans fin de ce qui est advenu. Rien n'est en mesure d'arriver qui puisse bouleverser l'exercice moral des dispositifs d'interprétation, leur litanie spéculaire. Pareille machinerie ne permet plus d'escompter de l'événement qu'il puisse provoquer une rupture des représentations usuelles que la médiatisation soutient de manière inlassable.

Or, le pouvoir de l'équivalence du sens qui enferme la pensée sur elle-même vient en majeure partie de l'impossibilité, pour tout événement, de faire effraction. Depuis des décennies, les artistes ont associé l'événement à l'expression d'une pensée immédiate sur l'art. Comme s'il représentait la possibilité idéale d'échapper aux modèles de la créativité. La performance désigne en quelque sorte cette volonté d'outrepasser la pure construction spectaculaire d'un acte, ou d'un geste signifiants en affichant la suprématie de l'événementiel comme mise en tension de la pensée. Son enjeu est de situer la naissance du sens dans ce qui advient en temps réel à l'encontre des dispositifs d'interprétation qui, eux, imposent toujours une signification préalable. Au fil du temps, l'événement déterminant devient pourtant un signifié de référence dont le plus célèbre demeure l'urinoir, la *fontaine* de Marcel Duchamp. Il garde le souvenir d'une étonnante anticipation de la pensée, laquelle se trouve consacrée par l'incroyable répétition mimétique, implicite ou non, parodique ou non,

dont il fait l'objet. Tenu pour irréductible, l'événement est une garantie de l'aventure plastique d'une forme de conceptualisation, il offre l'apparente liberté de déjouer toute procédure de réflexivité par la *conservation ostentatoire de sa littéralité*. Toute son ambiguïté est là : il suspend le processus de réflexivité en même temps qu'il l'assume.

Si le corps a pris, dans les pratiques artistiques récentes, une place aussi importante, c'est que le corps lui-même semble assurer au mieux la vision de l'immédiateté événementielle tout en rendant signifiant le mode de conceptualisation de ce qu'on lui fait mettre en scène. La performance corporelle présente, en temps réel, une collision entre la littéralité de l'événement et l'actualité immédiate d'une pensée. Elle prétend précéder et suspendre tout simplement l'acte même de la représentation. Est-ce le "sens théorique majeur" de la performance ? Pourtant, dès lors que l'intervention artistique vise à "faire événement", appliquant ainsi la règle la plus évidente de la médiatisation, elle perd du même coup l'irréductibilité de son acte en répondant à un simple critère d'appréciation. Ce qui n'aura pas la capacité de "faire événement" n'aura pas d'existence puisque, sans effet de visibilité, le possible même de l'événementiel, de son incongruité, n'a pas lieu d'être. Impossible pour un artiste d'échapper à cet ordre de la réflexivité qui s'impose comme processus résolutoire d'un encadrement sémantique et institutionnel de l'acte artistique. Depuis les années 60, les modalités de conceptualisation mises en œuvre dans les différentes pratiques artistiques révèlent combien cette circonscription du sens - illustrée par la multiplication des interprétations les plus sophistiquées de toute œuvre d'art -, finit par constituer un véritable défi. Jusqu'à présent, il semble que toute réponse à un pareil défi prenne la voie d'une auto-réflexivité, c'est-à-dire la voie d'une forme de conceptualisation qui s'auto-engendre et s'affirme comme telle dans sa manifestation événementielle.

Dans le Journal d'un seul jour, qu'il a créé le Dimanche 27 novembre 1960, Yves Klein titre ainsi une photographie : "le peintre de l'espace se jette dans le vide !". Ce photomontage est souvent intitulé "le Saut dans le vide". Ce saut mythique a été accompli le 19 Octobre 1960. Ses camarades judokas ont réceptionné l'artiste sur

une grande bâche bleue tendue au-dessus du trottoir. Mais ce même Saut dans le vide a aussi un autre titre : L'Obsession de la lévitation. Sur la photographie, on voit alors l'artiste voler vers le ciel. " Porté par un impatient désir de paradis qui annule les effets mortifères du temps et renverse la loi de la gravitation universelle, il flotte, avec un sourire d'ébriété, de béatitude aux lèvres, suspendu pour l'éternité entre ciel et terre. "²⁷ Celui qui regarde cette photographie est appelé à voir l'artiste comme un saint et un martyr, sur le chemin de l'immatérialisation. Certains en déduiront que la pratique artistique est destinée à prendre la place de la pratique religieuse en créant de pareils rituels qui sont mis en œuvre, en temps réel, pour *faire événement*. Il est vrai que la rédemption est toujours une finalité prêtée à ces gestes événementiels qui s'accomplissent au péril de la vie de leur auteur. Si homme accroché à un gros élastique se jette du haut d'un pont, d'un hélicoptère ou de la Tour Eiffel, on considérera que ce risque extrême qu'il encourt le concerne, lui seul, tandis que si un artiste fait une performance au cours de laquelle il adopte des postures extrêmes, on dira que son acte concerne tout le monde parce qu'il se sacrifie pour les autres. Dès qu'il pratique, pour ainsi dire, les catégories de l'excessif, de l'horrible, du honteux, l'artiste se voit affublé du nom de rédempteur. Yves Klein était un chrétien, on peut le comprendre, son obsession de la lévitation suggère la résurrection, l'ascension, l'assomption, voire l'extase...

Faire événement, c'est marquer un sens originel. C'est aussi la possibilité d'exalter la naissance du sens qui se mesure à l'absurdité du sens. Cercle vicieux : cette absurdité prend sens, fait école... L'archaïque discussion autour de la fin des avant-garde rappelle bien comment l'avant-garde meurt, sans se rendre il est vrai, de " ses propres mains " lorsque la brèche qu'elle a ouverte devient l'origine d'une école, voire d'un dogme. Sa puissance de rupture configure déjà un modèle de transgression des valeurs et des représentations culturelles et crée une tendance qui inéluctablement fera école. D'ailleurs, l'avant-garde n'est-elle repérable que rétrospectivement ? D'où un paradoxe : reconnue comme telle, *sa faculté d'anticipation est déjà accomplie*. Pour Pierre Restany, " l'intensité dynamique de l'avant garde est à la mesure des oppositions qu'elle rencontre " C'est l'époque où la violence de la négation à l'égard

²⁷ .- Jean-Michel Ribettes, Yves Klein contre C.G.Jung, p.30, La lettre volée, Bruxelles, 2003

des idéologies s'affiche comme volonté de puissance d'une transmutation des valeurs elle-même, au sens nietzschéen... Quand on sait désormais que le processus d'institutionnalisation se développe par intégration de ce qui le " met en péril ", on peut avoir des doutes à l'égard de toute croyance en la subversion.

Dans les années 60-70, la fameuse apologie de la " libération du signifiant " promouvait une résistance à la prédétermination du sens, une lutte de la signifiante contre la tyrannie des signifiés. Déjà à cette époque, comme d'ailleurs en toute époque, le signifiant, exalté par l'événement déterminant, était destiné à devenir aussitôt un **signifié de référence**. Cependant un principe commun consistait à croire que l'événement de par lui-même faisait advenir du signifiant pur.

Le 19 novembre 1971 : Chris Burden se fait exécuté à Santa Ana. Cette performance était une action sculpture, appelée à être distingué d'une représentation théâtrale : la balle avait réellement pénétré dans la partie charnue du bras et était ressortie de l'autre côté. Dans cet " event ", ce qui compte, " c'est ce qui est en train de se passer ". Tous les éléments d'une sculpture traditionnelle sont réunies avec la dimension du temps en plus, du temps réel. Ce temps immédiat de l'événement, ce temps de la " signifiante " est aussitôt destiné à s'inscrire dans un processus de référence comme si la puissance de l'événementiel devait " faire trace ".

L'acte de l'artiste, cet acte corporel qui donne sens à l'événement, est déjà le fruit de sa conceptualisation. On peut dire que cet acte produit un " effet de signifiante " parce qu'il est déjà un concept " mis en œuvre ". C'est bien dans ce sens que " l'art corporel " et " l'art conceptuel " ne font qu'un. Avec *l'action painting*, Jackson Pollock fut l'artiste pionnier qui, dirigeant ses actions vers le matériau qu'il manipulait, posa le problème de la relation entre la conceptualisation de la mise en œuvre d'une intention déterminée et l'acte lui-même. L'acte de l'artiste n'est-il que la conséquence de cette prédétermination conceptuelle ? Par la suite, ce qu'on appelle aujourd'hui la tendance " action " de l'art conceptuel se définit comme l'activité d'un artiste en train de travailler, en train d'effectuer une recherche à partir de la manipulation de matériaux qui inclut la durée. La forme événementielle ne prend de sens que dans la mesure où le temps est pour ainsi dire projeté, tel le paradoxe d'une coïncidence

entre l'immédiateté et la durée. Pour montrer, comment se réalise la relation entre les représentations et les intentions dans une mise en scène, grâce à un jeu de différences de conceptions mentales, on peut prendre l'exemple de l'action/performance de Tom Marioni à l'University Art Museum de Berkeley (1973) :

1. - *le gardien balaie le sol (pratique usuelle)*
2. *puis une danseuse se sert de plumes (mouvements gracieux du corps)*
3. *un acteur (créer l'illusion de nettoyer le sol)*
- 4.- *l'artiste sculpteur (Tom) répand du sable (manipulation du matériau, relation à l'outil)*

D'une excessive simplicité, cet exemple révèle une concordance entre la concaténation des gestes et l'expression implicite des intentions, comme un jeu de différences sémantiques données à la perception. On pourrait croire à une expérience réalisée par des psychologues cognitivistes ! Ainsi conceptualisé, l'art corporel (puisque telle est sa désignation) semble trouver sa voie dans l'expérimentation des modes cognitifs d'appréhension du corps. Cet empirisme demeure étonnant : comment l'art corporel a-t-il pu naître de l'art conceptuel dans un contexte philosophique où le langage du corps, du moins son hypothèse, était encore considéré comme pré-conceptuel ? Ce que signifie l'expression d'Antonin Artaud " le langage d'avant les mots ", c'est l'idée d'une prééminence du corps sur le concept, laquelle laisse également supposer l'existence d'une certaine antinomie entre le corps et le concept. La phénoménologie (surtout Merleau-Ponty) a fondé cette antériorité des manifestations du corps sur la conceptualisation du comportement avec l'hypothèse de " l'anté-prédicatif ", ouvrant tout un champ d'interrogation sur le langage non-verbal. Déjà Nietzsche lui-même présentait l'émotion comme antérieure au concept, celui-ci ayant pour fonction de subsumer les manifestations infra-subjectives des modes d'appréhension du corps dans sa relation au monde.

Faut-il penser en sens inverse qu'il faille partir de la forme conceptuelle elle-même pour que puissent se mettre en œuvre les manifestations langagières du corps dans leur immédiateté ? Ou s'agit-il d'une hypostase de la conceptualisation qui subordonnerait les manifestations corporelles à un pur formalisme esthétique ? Si pour Joseph Beuys, **le but de l'art est l'expression du suprasensible**, l'idéalisme

de l'art corporel consiste à imaginer que l'expression du suprasensible passe par l'aventure de la conceptualisation, et que, de cette abstraction même, advient l'irréductibilité de l'événement performatif. Dans sa fameuse scène “ *comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* ”, Joseph Beuys joue sur les champs de force, les objets s'imposant d'eux-mêmes, sans avoir besoin d'une “ alliance des contraires ”, comme pour les surréalistes. Une douceur froide. La symbolicité devient cette puissance de la dimension symbolique qui se met en œuvre elle-même, bien en deçà ou au delà des intentions de la déterminer, de la rendre objective. Et le concept donne forme à cette symbolicité, par opposition au concept comme représentation achevée, voire morte. Qu'en est-il de cette “ conceptualisation visuelle ” ? On utilise aujourd'hui le mot “ percept ” pour la désigner, mais ce faisant, on ignore l'absence vive d'une résolution de cette tension entre le corporel et le conceptuel. Si l'expression du sensible naît de la conceptualisation et ne la précède pas, elle n'est pas pour autant réductible à un pur produit de notre intelligibilité. Ce que Joseph Beuys appelle le “ suprasensible ” ne peut se manifester que sous le mode actif, virulent, d'un “ champ de forces ” inhérent à la conceptualisation elle-même. Faute de quoi, le concept n'est plus qu'un spectre – le cadavre du sensible -.

Selon Nietzsche, “ chaque mot devient immédiatement un concept par le fait, que justement, il ne doit servir comme souvenir pour l'expérience originelle, unique et complètement singulière à laquelle il doit naissance, mais qu'il doit s'adapter également à d'innombrables cas plus ou moins semblables, autrement dit, en toute rigueur, jamais identiques, donc à une multitudes de cas différents. **Tout concept naît de l'identification du non-identique.** ” Ce que vise l'art conceptuel, c'est la naissance du concept, comme mise en forme du suprasensible, avant que ce dernier n'exerce une fonction d'universalisme. C'est aussi la naissance de la forme conceptuelle comme événement de la pratique artistique. On comprend alors pourquoi l'art corporel peut être un art conceptuel : la démarche consiste à partir du corps dans l'expérience artistique pour révéler ce qui advient au concept et, du même coup, mettre en abyme le concept lui-même pour faire émerger l'intuition première qui précède sa constitution. Prévaut ce qui est “ en puissance ” dans le

concept par opposition au *processus résolutoire d'une circonscription sémantique que caractérise l'usage habituel des concepts*.

Une re-lecture actuelle de cette époque des années 60-70 permet de considérer comment la forme subversive de l'art, dans et par sa manifestation conceptuelle, se traduisait par une négation virulente de l'ordre spéculaire et spéculatif des sociétés modernes. Cette forme subversive ne saurait être réduite au seul jeu des conflits idéologiques de l'époque. Elle prenait naissance dans la volonté objective d'un véritable démontage ou d'un retournement de la réflexivité qui s'imposait comme l'unique modèle de gestion des sociétés modernes. L'art conceptuel aurait ouvert une brèche dans les dispositifs spéculatifs conventionnels de cet ordre spéculaire que Guy Debord appelait " la société du spectacle ". Les événements provoqués par des artistes prenaient un sens déterminant, politique, social et culturel, qui aujourd'hui peut paraître naïf mais qui, dans les années 60-70, et même ultérieurement, ne l'était pas. Quand Joseph Beuys lance son projet de plantation de 7000 arbres dans la ville de Cassel, il situe l'art dans une perspective d'évolution dont les implications politiques visent à transformer la société par l'art. En créant les conditions de perpétuer et de régénérer la vie sur la terre, Joseph Beuys apparaît comme un artiste pionnier de l'écologie en Allemagne. Les 7000 arbres alterneront avec 7000 pierres basaltiques au rythme d'une pierre, un arbre. L'artiste impose publiquement une conception bipolaire de la sculpture : la stèle représente une forme d'éternité, l'arbre évolue comme symbole des échanges.

En proposant son *Erdtelefon*, Joseph Beuys disait : " interpréter ce téléphone ne m'intéresse pas... Ce qui m'intéresse, ce sont les forces qui sont en jeu. " La démarche conceptuelle de telles pratiques artistiques tente toujours de se situer à l'origine de la réflexivité pour ébranler l'ordre spéculaire et spéculatif et sa réglementation des représentations les plus communes. Désormais, il est difficile de croire que cette origine de la réflexivité puisse être mise en œuvre par " l'acte artistique " quand celui-ci est déjà pris au piège de sa médiatisation. Si une performance peut encore apparaître comme un " acte de conceptualisation ", sa signification lui est déjà donnée avant qu'elle ne puisse risquer l'émergence d'un

sens possible. ***L'intelligibilité symbolique que la performance met en action devient la preuve d'une maîtrise de la réflexivité au lieu d'en ébranler les effets.***

Toute création artistique contemporaine – quand celle-ci se présente comme un acte politique et social – affirmant ***un écart de la représentation***, signale, au lieu d'exprimer les intentions subversives de l'artiste, une maîtrise supérieure de la réflexivité. Car la fonction institutionnelle de l'art qui aujourd'hui prédomine – cette fonction politique de thérapie du social – consacre pareille maîtrise de la réflexivité en prédéterminant le sens conceptuel du travail artistique. La forme événementielle du concept, cette forme qui fait coïncider un acte de création avec l'affirmation souveraine de la pensée, n'est-elle plus qu'un rêve ?

La conceptualisation est devenue une nécessité absolue pour l'art contemporain, l'œuvre ne se suffit plus à elle-même, sa reconnaissance publique passe par l'objectivation d'une détermination de penser, ou comme le résultat d'un processus de réflexivité. Il est désormais acquis que le travail de l'artiste est simultanément une réflexion sur l'art, une réflexion qui se veut critique et qui répond à un utilitarisme conceptuel. L'enjeu n'est pas seulement la quête d'une légitimité politique et sociale de l'œuvre, il est aussi la survie de la mort de l'art par le formalisme de sa conceptualisation. L'esthétique est devenue le champ du discours opérationnel d'une pareille survie.

La clôture de la réflexivité est parachevée par la *muséalisation* que critiquent de nombreux artistes. En parlant du style "ville nouvelle", en prenant l'exemple de l'œuvre intitulée "Nouveau labyrinthe pour Nantes" de Dan Graham, Buren insiste plus particulièrement sur un fait précis : une œuvre qui, dans un musée, exerce un rôle critique sur les habitudes de perception que nous avons dans l'espace urbain perd entièrement sa puissance subversive quand elle est installée dans la ville elle-même sur une place, parce qu'elle se confond avec la "médiocrité ambiante". L'extraction et l'exposition dans l'espace d'un musée de différents éléments de l'espace urbain captent aussitôt l'attention, mais l'inverse a un effet contraire, il se produit un redoublement de la banalité elle-même. La singularité d'une œuvre dans l'espace urbain ne peut être pensée de la même manière que dans un musée, elle ne

s'expose pas seule au regard public, elle tient d'abord aux relations qu'elle active avec l'environnement. " Qui plus est, l'esthétique, volontairement empruntée, matériaux compris, à celle qui nous entoure quotidiennement ne peut plus jouer du contraste immaculé que la galerie et le musée lui offraient. "28 Les événements créés dans l'espace public par des artistes, dans les années 60-70, provoquaient des bouleversements dans les habitudes de perception, dans le cours stable des représentations collectives. Désormais, on s'accorde à penser que si tout est destiné à faire événement, il n'y en a plus du tout. Au lieu que se produisent des ruptures de perception, ce que l'art contemporain exposé propose au public est une panoplie de représentations, un listing de possibilités. Et les grandes rétrospectives se chargent, en faisant événement, du *souvenir de l'événement originnaire*, lequel est mythifié en mémoire des conflits idéologiques de l'époque. Quand une rétrospective de l'œuvre de Joseph Beuys montre au public toute cette dynamique de conceptualisation et de création, on ne comprend pas seulement qu'il s'agit d'une époque – et que celle-ci peut être tenue pour révolue -, on comprend aussi que, d'une manière manifeste, le musée est l'aboutissement logique de cette réflexivité qui plie toute figure de l'événement à sa pure conservation. Peut-on imaginer que, de cette scénographie conceptuelle de la réflexivité, renaissent, au gré d'une démarche rétrospective, les intentions originaires de l'artiste, les aventures de sa conceptualisation événementielle ? Sans doute est-ce encore la fonction illusionniste du musée : ce retour à une pureté originelle de l'intention créatrice et de la mise en œuvre d'un projet.

Selon Buren, " dans le musée on peut dire, pour aller vite, que l'objet dans la plupart des situations se montre seul et qu'il est lui-même l'accent sur lequel toute l'attention est mise. "29 Le musée est conçu par l'architecte pour que l'objet ou l'œuvre soient exposés dans leur propre majesté, sans aucun " parasite visuel ". Dans l'espace urbain, le décor est foncièrement différent puisque " la pollution visuelle " y est à son comble. Toutefois, ceux qui percevront effectivement les œuvres dans l'espace urbain seront les mêmes que ceux qui fréquentent les musées. Par habitude, ils

²⁸ .- Buren, p.68

²⁹ .- Buren p.69

verront les œuvres dans les rues et sur les places comme ils les voient au musée. Bien des jardins publics sont, à partir du printemps, destinés à présenter des œuvres d'art comme s'ils devenaient eux-mêmes des musées de plein air. Qu'elle soit ou non voulue, l'autonomie de l'œuvre demeure un présupposé qui relève de la perception esthétique en général. Si l'espace architectural du musée renforce cette autonomie de l'œuvre, force est de constater que celle-ci est a priori le fruit d'une habitude mentale, malmenée, il est vrai, par les *arts de la rue*. " A mes yeux, dit Buren, l'espace public a parmi ses vertus, celle de réduire à néant toutes velléités d'une autonomie quelconque de l'œuvre qui s'y expose "30 Si le musée lui-même en tant qu'espace réservé offre les conditions essentielles de cette autonomie, il n'empêche que dans l'espace public, une œuvre défie des habitudes de regard ou encore ce que Buren tient pour " une usure du regard ". Le citoyen, même s'il n'a guère de " disposition à voir " à cause de ses habitudes, peut fort bien découvrir par hasard une œuvre d'art dans l'espace public, dont l'incongruité fait événement, du moins en cet instant même.

Au gré de la commande publique, les artistes sont invités à réfléchir sur la transformation d'une place – ce qui semblait réservé aux architectes -. Ce décroisement disciplinaire est-il plutôt lié à la modification de la commande publique elle-même qu'à l'intention personnelle des artistes ou des architectes ? Ce que Buren dénonce, ce n'est pas le musée en tant que tel, c'est la manière dont *l'institution muséale* a provoqué des habitudes chez les artistes – et plus particulièrement cette habitude qui consiste à travailler pour exposer des œuvres dans un espace défini pour un public spécifique. D'où la difficulté à concevoir un art, dans l'espace urbain, qui ne se réduise pas à l'implantation des œuvres mais qui, bien au contraire, tente de penser le lieu, de traiter l'espace lui-même. Ce que le musée protège avant tout, c'est l'environnement conceptuel de l'art. Au contraire, l'espace public met en péril le pouvoir conceptuel de l'œuvre d'art par sa banalisation ornementale, souvent à l'encontre de la volonté des artistes. L'œuvre architecturale, elle, semble bien s'imposer comme la détermination irréductible de sa propre figuration conceptuelle. Dans les années 70, à l'apogée d'une approche sémiotique

³⁰ .- Buren, p.74

de la ville, on disait que les œuvres d'art et d'architectures faisaient " signe ", qu'elles se donnaient pour des signes urbains, des signes de référence, au même titre que des monuments historiques. Quand on se promène aujourd'hui dans une ville, ces œuvres que l'on perçoit, qu'on les connaisse ou non, représentent des idées conceptualisées, celles des artistes et des architectes qui les ont conçues. Grâce à elles, la ville semble assurer, pour le regard souvent indifférent des citoyens, sa propre réflexivité comme si elle tendait à devenir le fruit séducteur ou non de cette intelligibilité que toute création exhibe. Cet " environnement conceptuel " mérite quelque attention... Son hypothèse tient au fait que les concepteurs d'œuvres architecturale, paysagistes, artistiques promeuvent une dynamique de conceptualisation qui, au rythme de ses différences, voire de ses oppositions, laisse penser que l'espace urbain est lui-même pris dans une compétition des aventures de la réflexivité qui lui garantissent l'assomption de sa propre intelligibilité. Cette prédominance d'un " environnement conceptuel " provoque une équivoque constante pour la perception sensible de l'œuvre. Cette dernière apparaît, implantée dans l'espace urbain, comme un événement accompli, comme le résultat d'une idée déterminée et circonscrite. On peut toujours supposer que les regards portés sur elle – le rythme des multiples coups d'œil – persistent à lui donner vie, mais le pouvoir de la conceptualisation est d'abord de signifier un achèvement - la fin d'une démarche - . C'est pourquoi l'indifférence du regard ou le vagabondage de la vision demeurent une chance inespérée pour la création artistique. Si la ville n'était plus que le reflet de son " environnement conceptuel ", elle deviendrait le sanctuaire de la réflexivité.

" Il y avait au début des années soixante-dix, dit Yves Lion, en France comme ailleurs, mais en France plus qu'ailleurs, une vraie réflexion sur des questions urbaines. Cette réflexion s'est interrompue brutalement parce que la prédominance de l'objet, l'air du temps, voulaient que chaque acte architectural soit un acte surprenant : il n'y avait plus que des génies, du moins des créateurs. Alors la pensée urbaine s'est estompée. En tous les cas, elle s'est beaucoup moins affichée. "31
Même si l'hypothèse d'une " pensée urbaine " demeure contestable, il est vrai que cet " environnement conceptuel " animé par la production événementielle des œuvres

³¹ .- Yves Lion, in *Créer la ville*, éditions de l'Aube, p.132

fait figure de “ pensée urbaine ”. De la confusion voulue, délibérément exploitée, entre l'événement et le concept se soutient la croyance actuelle en la souveraineté de l'œuvre. La règle esthétique et politique de gestion urbaine est simple : ce qui fait œuvre offre la confirmation publique d'une “ pensée urbaine ” en action. Cela semble plus incertain pour les artistes, mais ils ont la chance de pouvoir compter sur des rapports de temps qui leur sont favorables : l'implantation de l'œuvre fait d'abord événement, ensuite son inscription dans l'espace urbain assure la pérennité de l'acte de conceptualisation que celle-ci représente. Pour Bernard Huet, “ il y a une espèce de contradiction de type ontologique entre l'architecture considérée comme œuvre d'art et la ville qui ne l'est pas. Le temps de la ville et celui de l'architecture ne sont pas les mêmes : à la ville, la longue durée, la continuité, la permanence et la régularité ; pour l'architecture, c'est tout l'inverse, le temps court de l'événement, la discontinuité, la rupture, la transgression. Cette contradiction, perçue comme une menace pour la ville, est inscrite dans l'histoire des villes. ”³²

2.- Le lieu et le lien : enjeux politiques

Selon François Barré, “ Buren pense qu'il n'y a pas d'œuvre s'il n'y a pas de lieu. L'œuvre et le lieu forment une seule et même chose. En créant une “ esthétique de la tension ”, il se situe dans une “ dialectique du paysage ” ”. Cette mise en perspective de la production d'un lien dans l'espace urbain serait le signe d'un changement fondamental des modalités d'intervention artistique dans l'espace urbain. Si “ ce qui fait lien, c'est le lieu lui-même ”, il n'est plus question de l'implantation d'une œuvre mais d'un véritable travail effectué sur l'espace public, un travail, pourrait-on dire, de configuration territoriale. Toujours selon François Barré, “ Buren a fondé “ l'art in situ ”. C'est l'équivalent du présent comme “ mode de penser ” notre relation au monde en l'absence de futur. Un présent éternel. La focalisation sur l'espace, comme apologie du présent absolu, est aussi l'apologie du “ petit récit ” par opposition au

³² .- Bernard Huet, in *Créer la ville*, éditions de l'Aube, p.100

“ grand récit ”, du récit de proximité. L’esthétique relationnelle (Nicolas Bourriaud) prévaut chez les jeunes artistes. Cette manière de “ peser sur le monde ” se passe dans le voisinage, donc dans le lieu. C’est là un substitut à la pensée politique qui passe par la réduction au contexte. L’artiste, plus encore que l’architecte et le paysagiste, apparaît comme un substitut magique à la perte du politique. L’artiste travaille mieux sur l’espace que l’architecte ou le paysagiste. Architectes et urbanistes sont dans la difficulté depuis que l’espace public est considéré comme un paysage. ” Il est certain que l’appel à “ créer du lien ”, par tous les artifices de la proximité, est devenu, depuis un certain temps déjà, une gageure de la gestion politique des villes. Si d’un côté les thérapeutes de la vie sociale s’évertuent à accomplir leur mission en travaillant le lien social, de l’autre les artistes se sont mis à réaliser une fonction sociale qui ne leur était pas assignée, en travaillant la proximité, la mise en relation, la médiation... Cette nécessité de production du lien dans l’espace public, parce qu’elle répond à une finalité sécuritaire explicite, est d’ordre politique. Elle signe la subordination actuelle d’une esthétique de la vie quotidienne à des fins politiques qui divergent seulement par le choix des moyens requis. “ Faire lien ”, dans l’espace publique comme dans la vie sociale, est devenu un impératif tellement consensuel qu’il est une dominante incontestée de “ l’environnement conceptuel ” de la création artistique ou architecturale. Pareil impératif présente l’avantage d’être prédisposé à subir toutes les distorsions : faire lien dans l’espace public peut être pour l’artiste une manière paradoxale de produire des effets de rupture. L’expression “ faire lien ” contient, dans sa forme conceptuelle a priori positive, les critiques les plus virulentes qu’elle est en mesure de susciter. On reconnaîtra aisément que la *déliation* n’est jamais qu’un *report de liaison* et qu’en ce sens, un tel impératif joue de la configuration de l’espace comme de l’agencement du temps.

Que “ faire lien ” vise à “ créer du lieu ” paraît aussi une évidence. Se distinguant de l’espace indifférencié, le lieu retrouve sa teneur symbolique par la puissance des mises en relation qu’il induit. Une fois créé, le lieu est destiné à soutenir une permanence du lien. Quand l’artiste est donc convié à créer du lieu, il s’engage dans un véritable processus politique et social qui transmue l’arbitraire de sa création en

opération culturelle. Si les architectes répètent de manière incantatoire “ que la ville a besoin de règles ”, les artistes se chargent de perfectionner un certain ordre grâce au dérèglement contrôlé qu'ils introduisent dans l'espace urbain. Toute intervention artistique semble donc être prise au piège d'une finalité politique, au point que celle-ci n'existerait plus puisque l'art serait prédestiné à participer d'une “ esthétisation du politique ” comme le disait déjà en son temps Walter Benjamin. Alors faut-il croire encore que l'hypothétique liberté politique de l'artiste tient d'abord à l'inutilité de l'art ? Serait-on encore un artiste quand on travaille dans un “ espace servant ” ? Fernand Léger disait aussi que les artistes qui travaillent dans la ville, sont des artistes moyens, et qu'ils ne doivent pas vraiment se considérer comme de véritables artistes. La revendication de l'inutilité absolue – “ jamais l'art ne peut être au service de quelque chose ” - serait non seulement la condition, pour le moins instituée, de la liberté de création et de l'art lui-même, mais aussi l'origine d'une interrogation sur la relation entre l'esthétique et le politique. Quand on dit d'un artiste qu'il pratique une “ esthétique de... ”, on signifie qu'il s'agit d'une manière intentionnellement politique de conceptualiser son art. Dès lors, l'intervention artistique dans une ville s'imposerait a priori comme un acte politique puisqu'il engagerait le regard de la communauté en le focalisant sur une “ idée qui fait réfléchir ”, une idée qui interpelle les modes habituels d'appréhension de la ville. Richard Serra étudie par exemple l'histoire d'un lieu, sa topologie, il conçoit un mur dans une ville, coupe une place en deux, les riverains ne le supportent pas, l'œuvre est détruite. Il pratique “ une esthétique de la rupture ”. Ce qu'il impose de voir et de vivre dans la ville, c'est, à partir de ce qui fait événement dans le lieu (le mur divisant la place), la conceptualisation d'une idée à partager ou à rejeter.

3.- L'artiste rédempteur de l'espace urbain ?

Pour définir ce rapport entre l'esthétique et le politique, Jacques Rancière fonde son interprétation sur les manières dont des figures de communauté se trouvent esthétiquement dessinées. “ L'important, dit-il, c'est que c'est à ce niveau-là, celui du découpage sensible du commun de la communauté, des formes de sa visibilité et de son aménagement, que se pose la question du rapport esthétique/politique. C'est à

partir de là qu'on peut penser les interventions politiques des artistes, depuis les formes littéraires romantiques du déchiffrement de la société jusqu'aux modes contemporains de la performance et de l'installation, en passant par la poétique symboliste du rêve ou la suppression dadaïste ou constructiviste de l'art."³³ Cette idéalisation du partage du sensible par l'émergence des figures de communauté que mettraient en œuvre les différents modes d'intervention artistique fait du politique l'horizon, aussi incertain puisse-t-il paraître, de l'esthétique. Pareille idéalisation va à l'encontre d'une "esthétisation du politique" à "l'ère des masses" (Walter Benjamin). Elle permet de croire au contraire que le politique peut échapper à son esthétisation. Elle permet du même coup de repérer tout travail artistique qui serait susceptible d'une complaisance manifeste à suivre la voie d'une telle esthétisation, et par conséquent, de soutenir l'hypothèse de la singularité comme modalité de résistance subversive à "l'esthétisation généralisée". Autant dire que les artistes y trouvent leur compte ! Aucun d'entre eux ne manifesterait l'obscénité d'annoncer qu'il se complait dans le conformisme esthétique. La résistance à l'esthétisation fait figure d'engagement politique primaire puisqu'elle est aussi le moyen supposé de reconnaître une singularité.

Le partage du sensible fait l'objet d'une gestion politique. Comment les formes communautaires nouvelles qui peuvent naître des pratiques artistiques pourraient-elles échapper au processus de réflexivité qui détermine leurs conditions d'apparition ? Elles sont cernées par des modèles de conceptualisation qui leur donnent sens et finalité. On peut toujours montrer rétrospectivement comment le changement des pratiques artistiques concordait avec des transformations de la vie sociale et politique, et comment l'art exerçait sa puissance d'anticipation sans que celle-ci soit pour autant réductible à la seule création de ce qu'on appelait l'avant-garde. Désormais, on se trouve dans une situation comparable à celle de l'art réaliste exalté en son temps par les communistes, à la différence près que la relation entre politique et esthétique demeure beaucoup plus sournoise. C'est dans un monde où toute création est possible que toute forme communautaire devient elle-même informe. La seule mesure en est l'adhésion du public, laquelle est évidemment prise

³³ .- Jacques Rancière, le partage du sensible, La fabrique, p.24-25

pour le signe tangible d'un partage. C'est la démagogie qui assure la relation entre le politique et l'esthétique. Une démagogie dont l'expression est nouvelle, parce qu'elle ne caractérise pas nécessairement la mise en spectacle, mais parce qu'elle est au cœur de la conceptualisation des idées qui circulent. On pourrait dire qu'il en a toujours été ainsi, que les œuvres les plus belles ont toujours subi la réduction démagogique de leur interprétation, ce qui ne les a pas empêchées de rester belles. Admettons. Maintenant, cette conceptualisation démagogique précède, traverse, finalise la création artistique et devient la garantie commune, la garantie partagée de la meilleure relation possible entre le politique et l'esthétique. La preuve la plus évidente et la plus rassurante aussi pour les artistes tiendrait au fait que la multiplicité incroyable des créations outrepasserait l'enfermement réflexif et démagogique provoqué par les quelques modèles souvent très identiques d'une conceptualisation politico-esthétique. A " l'ère des masses ", au cœur d'une esthétisation irréversible du politique, les formes émergentes de la communauté, mises en œuvre par les créations artistiques, si elles sont encore possibles, demeurent absolument invisibles. Il suffit alors de croire qu'une infinie prolifération de créations viendra combler cette terrible carence de visibilité.

En l'été 2003, la fermeture contrainte des festivals crée-t-elle une crise de la culture ? Durant l'été, l'exhibition culturelle était devenue une habitude, elle appartenait à cette logique patrimoniale qui laisse penser que la survie d'une ville, dans toutes les régions, dépend en majeure partie de manifestations spectaculaires attirant les foules. Hormis les enjeux habituels du développement économique qui incitent la moindre localité à recevoir sa part de touristes, il en va de la " santé mentale " des régions. La culture forge le lien implicite le plus actif entre le local et le mondial. Personne ne se risquerait à critiquer cette forme culturelle de la mondialisation, cette forme qui donne toutes les chances au local de pulvériser les limites de sa circonscription. Brusquement, c'est la rupture. Les programmes qui, chaque année, se renouvelaient au rythme imperturbable de leur reproduction, se trouvent annulés pour des raisons qui, bien que compréhensibles, font apparaître la fragilité du rôle politique octroyé à la culture.

L'exhibition culturelle était une habitude, elle ne l'est plus. On pouvait se réjouir de cette consécration bien vivante d'un " tout culturel " en pensant que la dynamique de création artistique ne demandait qu'à s'amplifier, révélant combien les sociétés contemporaines parviennent à offrir une véritable partition territoriale des plaisirs appropriés grâce à l'exposition de leur diversité culturelle. Rien ne va plus, la " clientèle de bon goût " qui sait exactement où elle va, à quel moment elle doit y aller, ne sait plus où elle peut aller, doit déclarer forfait. Derrière l'apparente stratification de son rôle, en partie déterminée par la répartition des publics, la culture est tiraillée entre sa fonction économique et sa fonction sociale. Ce que la crise actuelle annonce, en deçà des raisons énoncées, c'est l'indétermination salutaire de ce rôle. Le pouvoir politique lui-même, capable de provoquer une telle catastrophe en plein été, semble démontrer qu'il ne sait pas bien que faire de la culture. Doit-on croire pour autant que l'exhibition culturelle deviendrait brusquement malade d'elle-même ? Enfin, une véritable brèche dans l'idéologie toujours actuelle de la société du spectacle. Une brèche provoquée par les acteurs eux-mêmes sans que pour autant il s'agisse d'un suicide. Pour la simple raison que la mort de la culture, comme celle de l'art, ont eu lieu depuis belle lurette !

Ce que l'innovation culturelle recherche, c'est le dépassement de cette société du spectacle. Elle peut se leurrer, se construire les pires illusions, mais il est certain que l'exacerbation de l'exhibition culturelle, avec les brusques ruptures qu'elle provoque, avec les effets de saturation dont elle survit, ouvre la voie à des utopies. L'innovation artistique se manifesterait, semble-t-il, dans des lieux plus indéterminés, au rythme de l'éclatement même des espaces culturels. De nouveaux territoires ont été proposés au public, avec les friches industrielles, avec les docks, avec ces bâtiments abandonnés qui retrouvent une " seconde vie " grâce à la culture. A la biennale de Venise, des milliers de mètres carrés de l'Arsenal ont été investis par l'étalage sans fin de créations, de propositions, de travaux qui démontrent combien l'art contemporain est plus que jamais " vivant ", combien il traduit la virulence actuelle des interrogations humaines. Le décor de la friche apparaît comme le théâtre mental idéalisé du lien entre la création artistique contemporaine et la métamorphose des sociétés. Cette visibilité de tout ce qui se fait, cette accumulation qui découvre en

elle-même sa propre fin, prouvent combien “ l’art lui-même est en friche ”. Même si le spectateur est parfois dubitatif, il entend dire que “ cela a au moins le mérite d’exister ”. Ce qui est offert au regard éperdu, dans ce “ gigantesque laboratoire de création ”, c’est la démonstration d’une liberté fantastique de l’innovation créatrice. Les effets de masse que provoque pareil étalage, soutiennent les illusions d’une démocratie utopique, fondée sur l’idéalisme d’une synergie des créations artistiques. Cet “ état d’épiphanie ” de l’art exalte la valeur universelle de la subjectivité créatrice en inscrivant celle-ci dans le théâtre de son expression naissante, incertaine, dans ce théâtre que symbolisent au mieux ces “ lieux indéterminés ” (lesquels, bien entendu, finissent par ne plus l’être). Mais l’innovation artistique se mesure aussi au risque de l’insoutenable évanescence de la création elle-même. Face à une telle masse d’œuvres perdure surtout l’impression d’une effervescence globale. Celle-ci ne manque pas de rassurer ceux qui croient en l’art. Comment retenir des noms ? Impossible de déroger à cette règle du conformisme esthétique sans paraître inculte : apprécier ce qui se fait dans le monde des arts consiste avant tout à jongler avec des noms plus ou moins connus. La reconnaissance des singularités ne peut se faire qu’à partir de cette surabondance de la production culturelle qui aveugle autant l’amateur plus ou moins averti que le professionnel de la critique. Comme les idées qui conduisent les expériences artistiques se ressemblent de plus en plus ou se conceptualisent de la même façon, la distinction demeure plus que jamais le fruit d’une légitimation institutionnelle.

En exerçant plus discrètement leur fonction sociale dans les villes elles-mêmes, certaines expérimentations artistiques échappent-elles à cette exhibition culturelle ? Celles-ci consistent surtout à “ produire du lien social ”, à pratiquer “ l’art de la réparation urbaine ” en se confrontant à la réalité sociale elle-même, comme le fait l’architecte qui répare le tissu déchiré de l’espace urbain en créant des “ rotules ”. Ce langage métaphorique démontre, de manière toute aussi ostensible, l’utilité thérapeutique de l’art dans une société préoccupée par cette fabrication visible du lien social. Il ne s’agit plus de l’art dans les musées, mais de l’art dans l’espace public. Et cet art, collectif ou non, souvent proclamé “ art citoyen ”, devient une procédure de salut public contre la dégradation des rapports sociaux. En somme :

une démocratie en acte de la création artistique jugée capable de renouveler les rapports sociaux par l'accession de tous à une culture vivante. Seulement, ce "travail social" des artistes a lui aussi besoin de visibilité pour afficher sa légitimité dans le développement culturel.

La singularité des expériences proposées, perdant toute possibilité d'être remarquée, se trouve réduite à la seule question de la notoriété, laquelle dépend de l'augmentation du "taux" de visibilité publique. Ou faut-il considérer que l'exhibition culturelle finira par produire ce qui peut la dépasser ? Selon Jacques Rancière, "la révolution esthétique, c'est d'abord la gloire du quelconque". Avec la mode contemporaine d'une passion pour le banal, "toute création a une valeur, il suffit de la reconnaître". La possibilité d'une distinction est alors rétablie au nom de la valorisation des *singularités quelconques*. Cette expression est pour le moins paradoxale : comment une singularité peut-elle exister sans être reconnue ? Il est impossible de dissocier l'émergence d'une singularité, même quelconque, de la traditionnelle reconnaissance institutionnelle. Même si la volonté de "se faire un nom" dans la masse des œuvres exposées n'est plus déterminante, la dynamique de création expérimentale demeure soumise à sa propre normalisation institutionnelle. La clôture prématurée des festivals, induite par une crise latente des institutions culturelles, plutôt que d'être suicidaire, annonce le deuil de la société du spectacle.

4.- Qu'est-ce qui fait paysage ?

Jamais le paysage n'a été autant pensé et traité comme l'objet privilégié de notre perception. Les manières dont nous sommes appelés à le regarder sont mises en œuvre par divers corps professionnels, du moniteur de randonnée à l'architecte paysagiste qui nous apprennent à voir et à connaître ce que nous ne voyons pas, ce dont nous supposons seulement l'existence et la configuration. Cet apprentissage du regard se fait selon des intentions si louables que personne ne pourrait soupçonner

l'évidence de sa finalité. Ainsi la découverte d'un paysage que nous faisons avec un expert en la matière nous prédispose à un état de fascination qui satisfait notre besoin d'émerveillement. La jouissance que nous éprouvons tient autant à l'accès au savoir qui nous est offert en partage qu'à l'émotion accompagnant notre regard lui-même. Pareil apprentissage nous installe momentanément dans les conditions les plus pures d'une naissance de la perception. Comme tout semble désormais « faire paysage », nous ne réalisons pas que cette organisation préalable des conditions mentales de la perception risque de devenir une entreprise de modélisation pour l'ensemble de nos manières de voir.

Quand des architectes présentent un système formel de perception du paysage, nous sommes aussi prédisposés à entendre et à voir comment les modes d'une lecture du paysage nous font découvrir ce qui devrait idéalement conditionner nos manières de voir. Prenons l'exemple du dictionnaire intitulé « Land Links »³⁴. Le dessein de cet ouvrage est de proposer une combinatoire de catégories qui devrait permettre de mieux comprendre les stratifications du paysage, de rendre le regard plus opérationnel et, bien entendu, de faire les choix les plus judicieux pour la reconfiguration de l'espace. *Densification, discontinuité, séquentialité...* tout un vocabulaire conceptuel sert à prédéfinir ce que nous devrions être en mesure de remarquer si nous avons une connaissance plus approfondie des territoires. Cette conceptualisation préalable des conditions de notre regard nous fascine comme si nous découvriions d'une façon purement formelle les cheminements nécessaires à la compréhension de ce que nous voyons, et de ce que nous verrons, chaque fois que nous aurons en tête l'idée d'être en présence d'un paysage. Les catégories qui servent à définir une telle organisation mentale de la perception se combinent pour former les dispositifs conceptuels d'une constellation sémantique dans laquelle chaque repère trouve sa place. Qu'il s'agisse des différentes strates qui constituent le relief d'un territoire, des échelles de grandeur, ou de catégories plus usuelles (ville/territoire ; objet/environnement...) l'entreprise de modélisation conceptuelle de nos conditions préalables de perception configure ce que peut être le paysage. Nul

³⁴ .- Land Links, Manuel Gausa Navarro, (ACTAR Architecture, IAAM Barcelone, Archilab)

n'ignore que le formalisme d'un système conceptuel favorise l'intégration de nouvelles catégories tout en gardant l'avantage d'une apparente exhaustivité.

Le jeu des glissements métaphoriques, des analogies offre toujours la possibilité de conserver au sein d'un système formel l'évocation du pouvoir symbolique des éléments énoncés. Le paysage appelle ce rôle privilégié de la métaphore puisqu'il s'offre au regard en images de lui-même. La valeur symbolique que rappelle un concept, bien qu'elle puisse nuire au formalisme rationnel du système, demeure une cause de subjugation. D'un côté, l'usage des mots « figure », « point », « trame » participe de la mise en œuvre formelle du système, de l'autre, un terme tel que « corridor » va provoquer un espace métaphorique et une fonction symbolique. Pour expliquer et construire les conditions topologiques et graphiques du paysage, le discours de l'expert usera tantôt de catégories formelles, tantôt de métaphores à vocation symbolique. Une telle osmose entre le concept et la métaphore permettra à ce même discours de légitimer autant sa mise en forme que sa finalité. Le résultat efficient de cette combinatoire de catégories et de concepts répond à notre attente de règles qui déterminent ce qu'est un paysage en conditionnant habilement nos manières de le voir. Toute analogie entre certaines images du paysage et certaines peintures abstraites conforte ce jeu de glissement vers une conceptualisation formelle grâce à une procédure mentale de *métaphorisation*. Et la référence picturale légitime la démarche, préservant notre habitude à considérer que le paysage reste un tableau.

Un des objectifs de cette entreprise de conceptualisation des modes de perception est d'utiliser ce système de catégories de manière interactionnelle. Il s'agit de nous faire croire qu'une constellation de catégories peut être *ré-informée* par notre propre sensibilité au paysage alors que celle-ci est déjà formatée par l'appareillage conceptuel qui définit les conditions mêmes de notre regard. L'idéalisation du rôle de l'interactivité permet d'imaginer qu'un tel dispositif mental est toujours prêt à s'enrichir grâce au jeu de nos sensibilités de perception. La bienfaisance si évidente de l'interactivité fait oublier la *démarche scientifique* des conditions mentales de son exercice. Le savoir mis en œuvre se soutient d'un positivisme qu'aucune

contradiction, qu'aucune négativité n'ébranlent. Or, nous aimons imaginer que le paysage ne soit pas seulement saisi comme le fruit du développement d'un savoir, qu'il garde en puissance la possibilité de perturber les modèles de notre perception. Le plaisir d'apprendre à voir et à comprendre ce que nous voyons nous met dans un état de séduction comme si le savoir de l'expert, grâce au pouvoir de son formalisme analytique, nous faisait perdre tout esprit critique.

Un autre des objectifs est de préparer des modalités d'intervention sur les paysages urbains ou ruraux à partir d'une telle combinatoire dont les vertus nominalistes deviennent des garanties indubitables pour l'appréciation des choses vues et pour une mise en perspective de ce qui pourrait se faire. D'un côté, la description systématique de tout ce qui est donné à voir, de l'autre, la démarche d'abstraction formelle qui intègre tout ce qu'il est possible d'imaginer, se conjuguent pour offrir les conditions idéales d'une intelligibilité du paysage qui soit en mesure de préparer sa gestion future. Il suffit de s'en remettre à cette *synergie interactionnelle de la combinatoire des catégories* pour penser créer la dynamique future du paysage. Ainsi la production du paysage dans le paysage devrait pouvoir se réaliser sans violence...

Il ne faudrait pas oublier que la passion pour la confection d'une combinatoire de catégories est d'abord l'expression d'une coquetterie séduisante de l'esprit. Elle ne vire au scientisme que pour rectifier illusoirement un défaut d'usage. Cette construction des nomenclatures, des taxinomies, des combinaisons provoque une jouissance que l'on peut aisément partager tant que les parangons qu'on en déduit ne sont pas appliqués à la réalité immédiate. Quand nous parlons de paysage, sans être en mesure de définir de quoi s'agit-il au juste, tout danger de modélisation de notre regard est de nous inciter à adopter un jugement impartial. Ce « moralisme esthétique », dont nous reparlerons, soutient la *Mode contemporaine du regard*. Voici un texte pamphlétaire que nous avons écrit récemment à ce sujet :

Il serait plus sage ne point toucher au paysage même si les branches des arbres nous griffent parfois le visage. La nature a bien des raisons de n'en faire qu'à sa tête quand l'expert en espace vert veut lui imposer les siennes. Les artifices de la beauté végétale luttent contre le fouillis des graminées par la découpe arbitraire de ce qui sera imposé au regard. Car les règles esthétiques qui ont la faveur des institutions paysagères ont pour ennemi déclaré la luxuriance de la forêt vierge.

Le touffus nous aveugle parce que nous aimons y voir clair, nous élaguons pour avancer quand bien même nous ne savons pas où aller. Les allées, les chemins tracés nous confirment combien le paysage composé par nos soins peut nous appartenir tandis que la nature livrée à elle-même occupe nos rêves d'une sauvagerie perdue. La mode contemporaine du jardinage fait de nous des nains fébriles toujours soucieux d'arracher les mauvaises herbes avec la vigueur guerrière des Huns de jardin.

Nous avons même inventé l'idée que la nature était souffrante, que nous devons la soigner pour qu'elle ne dépérisse pas. En la prenant toute entière comme un paysage à traiter, nous croyons exorciser le mal que nous lui avons fait. Parfois, au comble d'une incertitude téléologique qui nous rend perplexe, nous nous demandons si nous ne devrions pas replanter l'ortie que nous venons d'arracher pour montrer à la nature que nous sommes encore capables de respecter ce qu'elle engendre.

Selon Nietzsche, " l'espace tire d'abord son origine de l'hypothèse d'un espace vide. Lequel n'existe pas. Tout est force. Nous ne pouvons confondre le moteur et ce qui est mû, en revanche, c'est cela qui constitue la matière et l'espace. Nous isolons. "35
Il y a une convergence de fait entre la perception qui divise, qui isole et tout mode de conception du paysage qui implique aussi la séparation. Mais la densité du territoire, laquelle n'est point représentable, fait l'objet d'une appréhension antérieure à la découpe des paysages, et par conséquent, à la construction même de la

³⁵ .- Friedrich Nietzsche, Fragments posthumes sur l'éternel retour, p.41, Editions Allia

perception. De la même façon, la manière d’appréhender la densité d’une ville participe des conditions préalables à la discrimination du champ de perception. C’est en ce sens que l’appréhension du territoire, dans la relation entre sa densité et le vide de l’espace qu’il présuppose, précède la représentation en lui offrant les possibles de sa réalisation. Cette hypothèse est comparable à la relation que Nietzsche établit entre l’émotion et le concept : l’antécédence de l’émotion par rapport au concept prédispose à la conceptualisation tout en préservant la sphère propre à l’émotion, cette sphère qui se caractérise par le fait d’être “ avant les mots ”, avant toute opération d’objectivation langagière. Les phénoménologues parlent de l’*antéprédicatif* pour désigner ce qui advient avant toute opération mentale d’association ou de séparation qui constitue le préalable de la conceptualisation. Disons que la densité du territoire, non représentable en soi, serait appréhendée de manière purement subjective au gré d’un jeu complexe d’impressions auquel la reconnaissance d’un paysage viendra donner une configuration particulière. La prédisposition à saisir le territoire, excluant momentanément tout sentiment du déjà vu, suspendant la cohorte des souvenirs, précède l’acte de perception parce qu’elle se fait sensibilité immédiate, subjective, corporelle et sans doute organique, de l’espace. La reconnaissance d’un paysage signe alors le passage de la saisie indéterminée d’un territoire à la discrimination de la perception.

Puisque l’espace vide n’existe pas en tant que tel, mais que son idée persiste comme condition de sa représentation possible, l’appréhension du territoire dépendra plutôt du regard affecté par l’état naturel des choses – en somme par ce qui est là et qui s’offre comme objet pour la vision sans être a priori regardé -. Ce moment étrange, si fréquent : celui de “ *voir sans voir* ”. Une mise à disposition du regard. Suggérée par l’indétermination de l’appréhension du territoire, celle-ci laisse “ l’état des choses ” prédéterminer ce que je vais finir par voir. Dans une telle situation, je ne décide pas a priori ce qui fera l’objet de ma perception, c’est “ l’état des choses ” qui va, parfois avec une extrême douceur, créer “ un état du regard. Or cette relation de connivence entre “ la mise à disposition du regard ” et “ l’état des choses ” ne serait-elle pas constitutive de l’idée même de paysage ? Ou plus précisément de ce qui le fait advenir en puissance. Je suis assis dans le train, celui-ci est arrêté dans un petite

gare que je connais depuis mon enfance, je regarde le chef de gare qui va donner le signal du départ, celui-ci est sur le quai, derrière lui, je remarque un marronnier, puis le lampadaire sur lequel une pancarte indique le nom de la bourgade, et si je cessais de voir cela, maintenant, l'image – devenue tableau pour ma mémoire – persisterait. Le “ *voir sans voir* ” vient aussi de l'excès du “ *déjà vu* ”, pour la raison bien évidente qu'à force de voir toujours la même chose, je ne vois plus rien. Dans cette même gare, l'objet présent de ma vision, au moment où je suis en train de le décrire, s'assimile à un “ arrêt sur image ”, à un signe visuel vu mille fois, et qui, à force d'avoir été vu au fil du temps, me donne aussi la représentation de ma propre mort, de ma disparition, ou encore de la cécité définitive qui m'attend. Le “ *voir sans voir* ” unit, sous l'effet d'une véritable collision, la disposition si vitale et si souveraine du regard à la morbidité du déjà trop vu.

“ Quant au paysage, c'est justement sa délimitation, sa saisie dans un rayon visuel momentané ou bien durable qui le définissent essentiellement ... Regarder un morceau de sol avec ce qu'il y a dessus comme un paysage, c'est considérer un extrait de la nature, à son tour, comme unité – ce qui s'éloigne complètement de la notion de nature. ”³⁶ Tenant de tels propos, Simmel montre bien que la catégorie du paysage - telle est son expression – va à l'encontre d'une saisie de la nature elle-même parce qu'elle suppose l'opération d'un découpage en unités distinctes. Il ajoute : “ mais pour que naisse le paysage, il faut indéniablement que la pulsion de vie, dans la perception et le sentiment, se soit arrachée à l'homogénéité de la nature, et que le produit spécial ainsi créé, après transfert dans une couche entièrement nouvelle, s'ouvre encore de soi, pour ainsi dire, à la vie universelle, et accueille l'illimité dans ses limites sans failles ”³⁷. En somme, Simmel insiste bien sur ce mouvement de la perception qui “ isole ”, et qui, en le faisant se sépare de la dimension universelle de la nature, pour ensuite la retrouver à partir de cette division et de cette autonomie qu'offre le paysage ainsi constitué. C'est pourquoi Simmel peut introduire ensuite la notion de *Stimmung* qui adviendrait comme le support majeur de l'unité d'un paysage parce qu'elle serait la prédisposition commune à la

³⁶ Georg Simmel, la tragédie de la culture, p.232, Payot.

³⁷ Georg Simmel, idem, p.234

vision du paysage (le général où se rencontrent toutes les particularités). La *Stimmung* n'existe pas plus extérieurement à ses apports qu'elle ne se compose de leur somme, entre "atmosphère" et "état d'âme", elle advient à partir du moment où le paysage est vu comme unité, mais pas avant. Seulement la *Stimmung* ne vient pas des choses elles-mêmes, elle est avant tout un état affectif, psychique, elle renvoie au sujet lui-même. Et quand Simmel pense que "la capacité artistique de chacun se réalise mieux dans la vision du paysage", il laisse bien entendre que la prédisposition à apprécier une œuvre d'art commence avec la "*Stimmung* du paysage". "Là où nous voyons réellement un paysage, et non plus un agrégat d'objets naturels, nous avons une œuvre d'art *in statu nascendi*"³⁸ Simmel semble lier la saisie d'un paysage à une origine de l'expérience esthétique. Ce serait communément à partir de l'état d'âme que produit un paysage que l'attraction sentimentale pour une œuvre d'art serait rendue possible. Cette idée conforte le stéréotype culturel qui associe fondamentalement la perception du paysage "naturel" à la découverte de la jouissance esthétique inhérente au regard porté sur l'œuvre d'art. Pareille association suppose que, si cet état psychique (la *Stimmung*) est stimulé par les choses elles-mêmes, par ce qui constitue le paysage, c'est dans la seule mesure où il est déjà une prédisposition de la perception elle-même.

A cela, nous pouvons faire deux objections. La première concerne le fait que le sujet ne décide pas naturellement de ce qu'il voit, ce sont les objets de sa vision qui agissent sur son mode de perception. Simmel risque de faire de la *Stimmung* un a priori esthétique qui occulte la puissance que les choses, la nature (tout ce que je vois), exercent sur mes manières de regarder. Cet "état d'âme" viendrait pour ainsi dire se glisser comme un préalable dans n'importe quel acte de perception à partir du moment où le sujet regardant découvre ce qu'il voit comme paysage. Mieux : l'expérience esthétique, quelle qu'elle soit, serait conditionnée par le fait général d'appréhender du paysage, à partir de cet état d'âme qui nous ferait entrer en connivence affective avec ce que nous sommes en train de voir. Si nous nous trouvons dans cet "état d'âme", tout objet de la vision est susceptible de devenir paysage. Toutefois, une telle hypothèse lie la perception esthétique (et celle de

³⁸ Georg Simmel, idem, p.238

l'œuvre d'art) à l'aperception du paysage - cette liaison étant assurée par l'idée même de *Stimmung* -.

La seconde est plus actuelle, elle correspond bien à notre époque où la notion de paysage est utilisée comme un "concept à géométrie variable". L'hypothèse selon laquelle "voir un paysage" est identique à "voir une œuvre d'art" se fonde sur une tradition vitaliste – celle de la fin du XIX^{ème} siècle – qui associe toujours l'idée de paysage à l'appréhension d'une essence de la Nature. Mais à notre époque, la distance entre l'artéfact et la référence à une Nature tenue pour substantielle, n'a jamais cessé de croître, de telle manière que "l'état d'âme" suscité par la composition d'un paysage est le produit stéréotypé de notre intelligibilité. En d'autres termes, la représentation conceptuelle d'un paysage précède ma manière de le voir ou de le sentir. Cette conceptualisation du paysage par rapport à la Nature elle-même modifie les modalités de la vision qui ne sont plus subsumées par la mémoire d'une unité préalable, de cette unité à partir de laquelle un *paysage naturel* imposerait sa propre configuration. Quand je passe en bicyclette sur une route à travers champs, si je regarde, à la fin du mois de juillet, les meules de foin disposées d'une façon géométrique, les vaches rassemblées sous des arbres au bord de la rivière, le clocher d'une église dans le bleu du ciel, où je ne sais quoi d'autre, j'ai là une panoplie incroyable de paysages stéréotypés qui représentent différentes époques de l'histoire de l'art. Les meules, placées comme les éléments d'une écriture du territoire me font penser au *Land Art* tandis que les vaches sous les arbres, trois couchées, sept debout, me rappellent les peintures de Gainsborough, et la pointe du clocher tendue vers le ciel sans nuages évoque une carte postale de mon enfance ou les images d'un film tourné au lendemain de la seconde guerre mondiale. Tous ces stéréotypes n'entravent nullement mes émotions, et, pédalant avec plaisir dans ce diaporama, je sens bien qu'une véritable *Stimmung* me tient au corps. Cependant, je suis bien obligé de reconnaître que les artéfacts de la conceptualisation du paysage, s'ils n'obstruent pas l'horizon de ma vision, ne peuvent me laisser croire qu'un sentiment beaucoup plus naturel les vaincra. Je compose avec eux, ou plutôt, ils composent avec moi. Ma seule chance de rencontrer encore une incongruité paysagère est de rester disponible à la puissance

qu'exerce l'état des choses, et en conséquence, de m'oublier moi-même en tant que sujet de la perception.

Le concept de *Stimmung* paraît subir le même déclin que celui d'*aura*. Pourtant, “ l'expérience de l'*aura* repose sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est – ou qu'on se croit regardé -, on lève les yeux. Sentir l'*aura* d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux. ”³⁹ Cette phrase célèbre de Walter Benjamin laisse entendre que l'*aura* est une disposition de l'homme dans sa manière d'investir les phénomènes naturels. Une disposition sociale qui varie selon le changement des rapports sociaux mais aussi selon les modalités de technicisation d'une société. Je ne m'aventurerai pas dans une interprétation de l'*aura*, ce concept protégé par les controverses des exégètes de Walter Benjamin, reste cependant quelque peu “ métaphysique ”, même s'il est inhérent aux rapports sociaux. Une question essentielle soulevée par l'*aura* n'est pas très éloignée de celle que pose la *Stimmung* : comment le regard reçoit-il une réponse ? L'une et l'autre sont sans cesse constructibles, mais, pour Walter Benjamin l'attitude sociale déterminée par la modernité suppose la disparition de la “ distance auratique ” puisque les hommes veulent s'approprier les choses “ spatialement ”, puisqu'ils veulent incorporer la nature ⁴⁰.

Si l'évolution technique, en multipliant et en diversifiant les fonctions du médium technique, fait disparaître cette distance qui permet au regard de recevoir une réponse, il faut aussi reconnaître que la conceptualisation, qui est au cœur de la gestion technique des “ choses humaines ” - et de la nature elle-même -, instaure la primauté du principe de réflexivité, lequel anéantit autant l'*aura* que la *Stimmung*, l'une et l'autre devenant les produits de ce formalisme conceptuel. Ce pouvoir de la conceptualisation révèle combien la *Stimmung* elle-même peut devenir implicitement un pur produit de la réflexivité. Portée par l'évolution technique, la réflexivité conceptuelle fait des formes sensibles des artefacts de notre intelligibilité. Bien des

³⁹ W.Benjamin “ sur quelques thèmes baudelairiens ”, in Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982, p.200

⁴⁰ .- cf Bruno Tackels, l'œuvre d'art à l'époque de W.Benjamin, p. 52, L'harmattan, Paris 1999

aménagements de paysages, ayant une finalité pour le moins patrimoniale, renvoient en miroir des effets de sens dont la puissance symbolique pourrait aujourd'hui faire l'objet de mesures. On peut dire que les concepteurs de paysage (mais il n'y a pas qu'eux), travaillent en assurant un certain *taux de symbolicité* afin de produire une qualité particulière des "états d'âme". Comment un paysagiste peut-il imaginer préalablement la forme collective d'un "état d'âme" que devrait naître de sa propre composition spatiale ? Le paysage est devenu lui-même un produit contemporain de la réflexivité, il fonctionne comme un concept qui ne fait plus rêver. Ou bien il ne désigne rien de particulier, à tel point que tout peut être "paysage", ou bien il est l'effet d'une conceptualisation qui s'oppose ostensiblement à une pareille équivoque. Quand un architecte paysagiste conçoit un jardin dans une ville, il est censé créer un paysage, il est même sollicité par les élus ou autres commanditaires pour accomplir une telle fin, laquelle devrait se traduire par la restructuration ou l'invention d'un espace tenu pour "vert" aux yeux des citoyens et des touristes. Si le paysage n'est pas réductible à la confection d'un "espace vert", son appréhension publique contient désormais une telle dénotation – laquelle s'impose comme un impératif de la gestion urbaine -.

Nous voulons dire par là que l'acte de confectionner un paysage ne semble poser aucun problème depuis l'origine de sa conception jusqu'à destination future. Les controverses concernent plutôt l'esthétique de sa présentation publique. L'architecte paysagiste paraît avoir conquis toute sa légitimité aux côtés des architectes et des artistes intervenant dans l'espace public. Toutefois, une ambiguïté persiste : ruraux ou urbains, les paysages dépendent en majeure partie du regard de ceux qui les désignent comme tels. Sommes-nous acculés alors à distinguer les paysages pensés et produits par les paysagistes, des paysages perçus comme tels par ceux ou celles qui les voient ainsi ? Si je m'exclame en lançant à la cantonade : "quel beau paysage !", je ne suis pas nécessairement en train de reconnaître la qualité esthétique d'un site conçu par un architecte paysagiste pour lequel je peux au contraire parfois dire : "oh que c'est vilain !". Dans le cas d'un paysage conçu, je suis amené à repérer, comme tout un chacun, une détermination, un parti pris qui me séduit ou qui ne me plaît pas. Si les commanditaires choisissent Gilles Clément ou

Michel Corajoud, pour ne citer que ces deux architectes paysagistes, ils ont a priori une certaine idée de ce que l'un ou l'autre seront en mesure de faire. En admettant que selon chaque contexte urbain, ces mêmes architectes mettent en œuvre leur capacité d'innovation, de toute manière, ils signent, l'un comme l'autre, une conception particulière du paysage à tel point qu'on pourra dire, comme en présence d'un tableau : " c'est un Corajoud ", ou " c'est un Clément ". Et si c'est " un Clément ", il y aura de toute évidence une connotation " sauvage ", métaphore implicite de ce qu'on considère comme " *natura naturans* ", advenant de la " *natura naturata* " qu'implique le fait même de composer un paysage. Le travail subtil des artifices conduit à faire émerger ce qui demeure " sauvage ", ce qui demeure l'essence même de la nature. Car l'un des préceptes de la réflexivité pourrait ainsi s'énoncer : de la plus grande intelligibilité d'une conception humaine de l'espace renaît l'origine pure de la nature. L'habileté, dans la manipulation des artifices, consiste à révéler comment ces mêmes artifices, qui sont les fruits de la création humaine, font resurgir la pureté intelligible de la nature elle-même.

Cette signature, dont le rôle prépondérant concerne autant les architectes que les artistes, confirme combien les constructions urbaines, bâtiments ou espaces verts, répondent à l'impératif de l'image publique que les commanditaires veulent donner de leur ville. Malgré l'apparente effervescence des créations, une indéniable stabilité des modèles conforte chaque grande ville dans la détermination de son devenir patrimonial. Les nouvelles créations n'impose pas un nouvel ordre aux représentations des citoyens, elles prédéterminent les modalités de leur perception au même titre que des édifices dont la consécration patrimoniale est réalisée depuis longtemps. La continuité spatiale et temporelle est assurée : tout citoyen qui visite une ville peut aller voir une cathédrale gothique, une œuvre de Jean Nouvel, les ruines d'un temple romain, une œuvre de Buren, ou un jardin de Gilles Clément... L'ensemble trouve sa cohérence par elle-même. L'œuvre signée, donc contemporaine, s'inscrit dans le " paysage urbain " comme un élément complémentaire de sa configuration. Ce citoyen peut, bien entendu, voir ces constructions d'une manière fragmentaire, mais il peut aussi avoir des impressions d'ensemble, lesquelles font réapparaître la *Stimmung*, ou " l'état d'âme " d'une ville

toute entière. Ce qui est contemporain semble “ faire œuvre ”, alors que ce qui ne l’est pas, représente le plus souvent une trace monumentale du passé. Par contre, les impressions d’ensemble dont nous parlons, outrepasseraient cette particularité de ce qui “ fait œuvre ”, en provoquant une atmosphère – celle d’une ville -.

Parfois, c’est une telle atmosphère qui devient l’objet d’une étrange conservation. Je pense à l’histoire du mur de Berlin. Si, depuis la réunification de l’Allemagne, Berlin est devenu le territoire d’une grande aventure architecturale et artistique, la préoccupation de maintenir le souvenir de son histoire demeure complexe. Les controverses concernant ce qu’il faut garder ou détruire se sont multipliées depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Actuellement, la disparition totale de ce mur qui a marqué avec une puissance indéniable l’histoire récente de la ville, fait l’objet de certaines contestations. Faut-il en préserver, pour le futur ou pour toujours, certains morceaux, qui font, pour ainsi dire, partie du “ paysage berlinois ” ? Ceux ou celles qui habitent à côté de ces morceaux seraient alors destinés à supporter chaque jour le souvenir de la ville divisée, à entretenir ostensiblement cette mémoire pour les autres et pour l’histoire de l’Allemagne elle-même. Ces habitants-là seraient condamnés à vivre dans l’atmosphère nostalgique d’un “ refroidissement historique ”, avec les restes immuables d’un mur qui a séparé durant plusieurs décades, l’Ouest de l’Est. L’imposition d’un tel paysage se fait alors conservation pérenne d’un “ état d’âme ”.

Si une ville apparaît comme une constellation de “ paysages urbains ”, ceux-ci sont désormais de plus en plus réfléchis, ils répondent à des nécessités symboliques, lesquelles sont à leur tour finalisées par des raisons économiques et politiques. Quand des morceaux du mur de Berlin sont destinés à “ faire paysage ”, le symbole a été préalablement conceptualisé, il n’a plus de relation avec l’événement qui en fut l’origine. Je peux, en tant que flâneur, percevoir une partie de ce mur, des arbres qui l’entourent, des immeubles anciens qui ont été ravalés comme si je voyais un tableau que je prendrai en photographie. Si cette configuration me rappelle que je ne dois pas oublier ce qui s’est passé, elle me laisse libre de mes souvenirs, de l’état d’âme qu’ils peuvent produire. Cependant, elle reste là tel un signal qui, pour les

générations futures, sera peu susceptible de provoquer un quelconque état d'âme. En devenant un concept historique, le mur de Berlin – du moins ce qu'il en demeure – est un objet pour la connaissance, sa présence symbolique conservée fonctionne dans la ville comme un signal parmi d'autres signaux. La réflexivité culturelle, fondée en majeure partie sur la promotion ostentatoire d'une conceptualisation des symboles, anéantit le paysage comme créateur d'un état d'âme (*Stimmung*).

La différence fondamentale qui caractérise le travail d'un architecte du paysage tient au fait que celui-ci part du processus de réflexivité. Il est, pour ainsi dire, d'emblée dans la conceptualisation. C'est un avantage puisqu'il est appelé à jouer avec elle, au lieu de la subir, mais cela ne rend pas son travail plus aisé. " L'état d'âme " que sa composition peut produire viendra beaucoup plus tard, au détour des méandres de sa conceptualisation, sans doute comme un espoir – celui d'avoir fait une chose sensible – Il pense son projet, le formalise, le conceptualise, le réalise et, après seulement, il sera en mesure d'escompter que celui-ci produise un état d'âme, une atmosphère sensible qui outrepassse toute fonction urbaine assignée. Dans quelle mesure le paysage conçu, tel un pur produit de l'intelligibilité, conservant quelque relation implicite avec une certaine idée de la nature, peut-il induire une expérience esthétique et donner ainsi une réponse au regard ? La conceptualisation d'un projet implique que le sensible soit le produit de l'intelligible, mais le sensible ne peut alors échapper lui-même à sa mise en forme conceptuelle. C'est sur un fond de conceptualisation de ce qui est créé pour le regard que la *Stimmung* peut faire retour.

III. - ETUDE DE CAS II : *EURALILLE*

1.- Genèse d'un grand projet : un complexe architectural fondé sur la concentration des flux

Au début des années 80, sont votées les lois de décentralisation, qui ont concouru à redistribuer les rôles État/collectivités : transfert aux communes de nouveaux pouvoirs en matière d'urbanisme - nouvelle zone stratégique du développement économique local qui renforcent la dimension politique du projet urbain -, conjugaison du marketing territorial avec la culture d'entreprise et situation concurrentielle accrue entre villes et entre territoires. Puis, plus récemment, l'approche des nouvelles échéances européennes provoque un nouvel essor des projets de ville, celles-ci cherchant à franchir le seuil critique de la " grande ville ". Dans ce contexte, Lille cherche à " créer les conditions nécessaires pour enclencher un véritable processus de " métropolisation " (Frank Vermandel⁴¹) .

En 1986, Margaret Thatcher et François Mitterrand annoncent, en l'Hôtel de Ville de Lille, l'accord officiel entre la France et la Grande Bretagne pour la construction du Tunnel sous la Manche. Celui-ci sera ouvert et le réseau T.G.V. nord-européen inauguré en 1993, quelques mois après l'entrée en vigueur du Marché Unique Européen. Le tracé initial du T.G.V. contournait Lille par l'Ouest et comportait une gare à l'extérieur de la ville. " L'action de toutes les forces économiques et politiques régionales, conduites par Pierre Mauroy, ancien Premier ministre et maire de Lille, aboutit à l'implantation de cette gare dans Lille ". Ce résultat a été obtenu, entre autres, parce que

⁴¹ Architecte enseignant à l'École d'Architecture de Lille et à l'Institut Supérieur d'Architecture Saint Luc de Tournai.

- Lille disposait, à proximité immédiate de son centre ville et de sa gare, de quelque 120 ha, libres (70 ha sous statut militaire et inconstructible) ou libérables (50 ha)
- L'agglomération lilloise représentait alors 1,1 million d'habitants. Elle fait partie d'un marché évalué à 70 millions de personnes.

Pierre Mauroy consulte alors ses amis banquiers (Jean Peyrelevade, puis Jean Deflassieux). Des contacts sont pris dans les milieux bancaires pour regrouper de potentiels investisseurs. En 1987, une mission d'évaluation est lancée par le groupe de la Caisse des Dépôts. En 1988, Eurallille Métropole, une SA, est créée pour conduire les études nécessaires à un projet qui allie Centre d'affaire international, nouveau quartier et cité marchande. Jean-Claude Baïetto la dirige. " Le choix de cette structure répond aussi à un facteur de conjoncture locale. Les rivalités d'influence entre Pierre Mauroy et Arthur Notebart, président de la Communauté Urbaine de Lille jusqu'en mars 1989, ne permettent pas à l'époque d'obtenir l'adhésion immédiate de la CUDL qui détient les prérogatives en matière d'aménagement. La création " d'Euralille Métropole " permet de contourner provisoirement l'obstacle et d'engager sans plus attendre les premières études " (Frank Vermandel).

Ainsi - dans l'étude réalisée conjointement par la DRE et la DRAE NPDC en 1988⁴² - on présume que " la mise en place du réseau T.G.V. Nord et la réalisation du Tunnel sous la Manche vont amener de profonds changements dans le système d'échanges de l'Europe du Nord (...) ⁴³. Afin de bénéficier au maximum des retombées économiques d'une telle situation et de favoriser les échanges culturels, les partenaires locaux envisagent de lancer un Centre International d'Affaires (CIA) situé à l'articulation du réseau à grande vitesse et des réseaux de transports régional et métropolitain ". On peut lire, dans ce rapport, les préconisations suivantes : " la création du CIA doit contribuer à l'intégration du T.G.V. dans la ville existante. Rien ne serait plus dommageable que de créer un nouvel ensemble autonome, sans véritable liaison avec la ville existante. En fait, CIA et Ville doivent se renforcer

⁴² Le Centre International d'Affaires de Lille et les fonctions métropolitaines

⁴³ Le Centre des Gares sera à la même distance temps de Roissy que La Défense (50 minutes) et Lille est désormais à moins de 2 heures de Londres, La Haye, Bruxelles et de la Ruhr.

mutuellement car c'est certainement une des conditions de la réussite de ce nouveau secteur que de s'appuyer sur le tissu existant pour proposer une image urbaine continue et cohérente (...).

Nous proposons que l'architecture du nouveau pôle :

- s'appuie sur les quartiers régénérés
- construise un front urbain puissant de part et d'autre de la Couronne verte
- s'identifie, de ce fait, à un nouvel espace public, pour lequel nous proposons un vaste bassin et des promenades : le vide conforte les pleins ”.

En 1988, est lancée une consultation internationale : “ A un grand concours international coûteux et à l'efficacité contestable, la Ville de Lille et Euralille ont préféré la présélection, sur références, de huit architectes urbanistes européens de renommée internationale (...). C'est sur leur réflexion sur la ville, le site d'Euralille et la méthode de travail que se détermina le choix de l'urbaniste en chef du projet et non sur des esquisses et des plans ”. En effet, cette consultation prend la forme d'un “ grand oral ” où chaque participant, sans l'appui de maquettes ou de documents graphiques, est auditionné pendant une heure et demi.

“ L'architecte et urbaniste hollandais Rem Koolhaas⁴⁴ est retenu pour conduire l'ensemble de l'Opération et s'assurer que la qualité de chacun des éléments architecturaux d'Euralille concourt à la qualité du Plan d'Urbanisme. L'importance de la présence du T.G.V. à Lille est mise en lumière par l'architecture de la nouvelle gare Lille Europe (Jean-Marie Duthilleul, architecte SNCF) et par la relation étroite créée entre le Centre d'Affaire et la gare. Elle est encore accentuée par l'architecture monumentale et pure du viaduc Le Corbusier qui relie l'ancienne et la nouvelle gare (...). Ce viaduc est l'œuvre de François Deslaugiers et d'architectes lillois. On attend beaucoup de son élégance et de sa technicité.

⁴⁴ Qui n'a découvert la ville de Lille que la veille de l'audition de novembre 1988 ! (Anatomie d'un quartier de gares : “ Recompositions urbaines, logiques d'acteurs et pratiques d'espace dans la métropole lilloise ”, Rapport de Michel Kokoreff, Odile Steinauer et Philippe Valdenaire. IFRESI, Lille, novembre 2000).

Le 3 juillet 1989, se réunit pour la première fois le Cercle de Qualité Urbaine et Architecturale. Il est constitué de personnalités de l'architecture et de l'urbanisme (comme M. Barré, président de la Halle de la Villette ; M. Perrault, architecte de la Grande Bibliothèque Nationale ; M. Virilio, urbaniste, etc.), de la Ville de Lille (et en premier lieu, Pierre Mauroy qui porte le projet), de la Communauté Urbaine de Lille, et d'EURALILLE : “ Ce cercle mettra à contribution l'autorité, l'expérience et le savoir-faire de ses membres au profit de l'enrichissement du projet et de sa réussite ”, est-il déclaré dans le compte-rendu de cette première réunion.

Rem Koolhaas présente alors “ les étapes successives de gestation du projet dans sa conception d'ensemble, démarche qui doit aboutir à l'élaboration d'un “ plan urbain directeur ” qui servira de référence pour l'élaboration des documents réglementaires d'urbanisme et pour les prescriptions aux maîtres d'ouvrage des différents composants du projet ”. En 1990, la Société Anonyme d'Économie Mixte (SAEM) Eurallille prend le relais pour mener la phase opérationnelle d'aménagement et de développement de cette extension de la nouvelle gare d'interconnexion T.G.V. Les documents officiels présentent ainsi la **SAEM** : “ Eurallille a un capital exceptionnellement élevé de 35 millions de francs et son actionnariat est large et prestigieux. Le collège public est majoritaire, comme le veut la loi, avec 50,35% du capital. Il comprend tous les niveaux de représentation territoriale et locales concernés (...). Pierre Mauroy préside la société. Le collège privé est principalement constitué (pour 41,65% du capital) d'un large éventail de banques (...). Le reste du capital est détenu par la Chambre de Commerce et d'Industrie de la Métropole lilloise et la SCETA (filiale de la SNCF) ”. Il est alors prévu de l'augmenter jusqu'à 50 millions de francs et d'élargir le panel des actionnaires publics et privés. Son président fixe à la société Eurallille “ un impératif de cohérence entre la qualité urbanistique, la qualité architecturale et la qualité des services et des prestations offerts sur le site ”.

En 1990, le SAEM désigne également, avec l'accord de Rem Koolhaas, les architectes d'opérations. Ils ont à l'image de Jean Nouvel : “ une personnalité de notoriété internationale, forte et exigeante sur le plan de la conception qui puisse

résister aux pressions et infléchir les visées classiques de ce type de programme ” (Frank Vermandel, architecte enseignant à l’École d’Architecture de Lille et à l’Institut Supérieur d’Architecture Saint Luc de Tournai).

Les principaux éléments du projet Euralille seront donc le fait d’architectes designers de renommée internationale auxquels seront associés des professionnels régionaux. Tous sont bien sûr chapeautés par Rem Koolhaas. Les différents éléments prévus sont :

- La gare T.G.V. Lille Europe, “ enterrée ” pour faciliter son franchissement, mais dégagée par creusement du sol et vitrée latéralement pour en permettre la vue à partir de la ville et que la ville soit visible aux passagers. Elle sera desservie par le tramway et une nouvelle ligne de métro. L’architecte est JM Duthilleul.
- Le Parc Urbain, qui sera le “ poumon de cet aménagement urbain ”. Une jeune équipe roubaisienne – le cabinet Empreinte - constituée de deux architectes paysagistes réalise ce parc en association avec Gilles Clément et Claude Courtecuisse, designer.
- La Fondation Européenne de la Ville et de l’Architecture (FEVA), plate-forme d’expositions et d’échanges sur l’histoire, l’actualité et les projets des villes... Ce grand projet du Président de la République est finalement abandonné.
- La Cité des Affaires qui devra comporter un hôtel 4 étoiles, la Tour Crédit Lyonnais (“ la botte ” qui tient son nom de la Banque qui l’a acquise et l’occupe partiellement) dont l’architecte est Christian Portzamparc et la Tour World Trade Center Lille, maintenant appelée *Lille Europe*, dont le premier concepteur fut Claude Vasconi.
- Le triangle des gares où s’édifiera un centre commercial “ sous une vaste toiture doucement inclinée vers la gare Lille Europe ”, avec un hypermarché et des centres de remise en forme et de loisirs. Il comprendra également “ un espace de création et de représentation musicale pour les jeunes ” ainsi que l’École Supérieure de Commerce Sup de Co – Lille... Des petits immeubles émergeront de la toiture, dédiés au logement et à l’hébergement avec hôtel et résidences-services, et aux bureaux. L’architecte est Jean Nouvel.
- 4800 places de parking prévues

- Lille Grand Palais qui correspond à un complexe combinant, dans un même édifice, salles de spectacle, de congrès et d'expositions. Ce complexe se nomme aujourd'hui "Congrexpo". L'architecte en est Rem Koolhaas. C'est sans doute cet élément de l'Opération qui donne le plus de fierté aux promoteurs : cet "ovni qui paraissait démesuré" s'avère très rentable et, aujourd'hui, on envisage même son extension.
- Les "portes du Romarin" sur la commune de La Madeleine, comprenant bureaux, logements, hôtel 3 étoiles et commerces. Pour ce "quartier", c'est un cabinet local – Quatre'A – qui a été retenu, auquel il est prévu d'associer le paysagiste belge Jean Lelogne pour les espaces verts, et le designer JM Wilmotte qui traitera en particulier les espaces minéraux.

On peut lire, dans les documents officiels de la SAEM, qu'Euralille n'est pas qu'un quartier d'affaires, que c'est un véritable "morceau de ville", un espace de vie. Pourtant le but est avant tout de faire en sorte que "sur le site Euralille, les hommes d'affaires, les employés et les touristes [aient] à leur disposition tous les équipements et les services facilitant le travail et les loisirs"... un "lieu de vie répondant notamment aux exigences des entreprises." Ce que l'on attend alors d'Euralille, c'est bien sûr la création directe et indirecte d'activités et d'emplois : "en 1996, près de 5 000 personnes exerceront une activité sur le site Euralille (dont, on l'espère, 40% d'emplois nouveaux)".

En juin 1991, les travaux de la première tranche sont lancés et, en 1994-5, c'est l'inauguration des principaux équipements liés à cette première phase d'Euralille. Entre temps, plusieurs étapes critiques obligeront à réviser certaines pièces architecturales et programmatiques, obligation souvent liée à des limites budgétaires (Frank Vermandel).Après "la crise immobilière de 1993-96", Euralille reprend son expansion. En 1999, Olivier Danziger, directeur du développement, explique : "La première relance est assurément économique. Pour Euralille, tout n'est pas terminé, puisque, dans le programme, il reste environ 50% du terrain à vendre. Or, la conjoncture est favorable, puisque Lille est dans une situation de sous offre (...). La deuxième relance est urbaine, notamment grâce à l'ouverture du nouveau périphérique et du nouveau boulevard urbain, qui apportent une nouvelle cohérence

aux projets d'aménagement urbain et une nouvelle perception d'Euralille. D'où le projet d'extension d'Euralille vers le quartier Saint Sauveur. Un développement qui cherchera à humaniser Euralille, en prenant en compte les cyclistes et les piétons ” (Autrement dit, le 9 avril 1999)... C'est donc en se développant davantage qu'Euralille, en refaisant la ville alentour, devrait s'humaniser !

En Juillet 2000, Pierre Mauroy donne le coup d'envoi de l'extension d'Euralille : Euralille 2 se développera sur près de 21 ha (situés sur les terrains de l'ancienne Foire de Lille) pour un investissement de 200 millions de francs.

2.- Aisance, fluidité, sérénité, lumière

Les superlatifs se multiplient pour figurer l'ampleur du défi que nous propose cette figure de la modernité. Ainsi en est-il de l'élément “ Lille Grand Palais ” conçu par Rem Koolhaas : il “ forme le seul complexe en France et même en Europe qui réunisse sous un même toit, au cœur de la ville, 18 000 m² d'exposition, un centre de congrès et une salle de spectacle de type Zénith, bénéficiant d'équipements de niveau international ”. Cet “ ensemble novateur ” a été “ conçu pour être en parfaite adéquation avec l'évolution du marché des 20 prochaines années et les attentes de la clientèle potentielle (...). Pour commercialiser cet équipement performant, Lille Grand Palais est présent chaque année dans plus de 15 salons professionnels en Europe et en Amérique. Il est membre de toutes les grandes associations professionnelles et s'inscrit dans un réseau de clients et prospects à travers le monde. Partout on souligne ses atouts... ”.

Pierre Mauroy explique dans Projet urbain n°20⁴⁵ : “ Le projet de Rem Koolhaas nous a séduit, parce qu'il répondait vraiment à ce que nous voulions : un urbanisme coup

⁴⁵ Lille Roubaix, L'action urbaine comme levier économique et social, Délégation Générale de l'Urbanisme et de la Construction – Ministère de l'Équipement, des Transports et du Logement, Mai 2000.

de poing, utilitaire, en réponse à cette période de grand déclin économique. Nous voulions relever la tête et recherchions un symbole de rupture (...). Je voulais ramener le négoce et l'économique en centre ville (...). D'ailleurs : " Le résultat est un petit chef d'œuvre et Euralille possède sans doute la plus grande surface en France au centre d'une ville ". A propos de Lille Grand Palais : " un professeur de dessin m'a enseigné que le plus beau est le plus simple, l'utilitaire ; rien de plus beau qu'un seau, une bouteille... J'ai choisi d'imposer une architecture dépouillée qui soit utilitaire et qui ait de l'allure ". Face aux réclamations concernant les espaces verts et autres espaces publics et de liaison, Pierre Mauroy revendique la légitimité de rester ferme, le courage de garder le cap... jusqu'à ce que l'accent soit mis, surtout à travers la communication, sur " le contexte " ⁴⁶.

Pour Nicole Eleb-Harlé ⁴⁷, " l'esthétisation des infrastructures par l'OMA rend expressif leur poids et magnifie leur valeur symbolique en montrant la complexité technique et programmatique de l'Opération. En rendant héroïque cette complexité, Rem Koolhaas a sans doute évité un échec, celui de se voir imposer des solutions conventionnelles ".

En 1998, Euralille est félicitée pour sa prévoyance, pour avoir pris en charge, dès la conception du centre commercial, " les risques de troubles susceptibles de nuire à la sécurité et à la qualité d'ambiance des espaces publics " (Dialogue 129, février 1998). Alors que " la conception d'Euralille faisait craindre un effet d'accumulation : l'errance et la mendicité propres aux gares s'ajoutant à la concentration des bandes et des chapardages propres aux centres commerciaux ", ici, " sous la double impulsion du promoteur et de la ville, un groupe de travail sur la sécurité s'est constitué alors que le chantier commençait à peine " ⁴⁸. En effet, " parallèlement aux activités du CCPD est mis en place, à l'initiative de la SAEM Euralille, un observatoire local de la sécurité. Fondé sur l'idée d'une cellule de coordination entre

⁴⁶ C'est ce que François Leclercq nomme " la phase d'atterrissage ", alors même qu'Euralille continue de s'étendre.

⁴⁷ Conception et coordination des projets urbains : " Relier ville et périphérie : le projet d'Euralille ", Éditions Recherches, 2000.

⁴⁸ Auquel fut associé par la suite le CCPD (Conseil Communal pour la Prévention de la Délinquance très tôt installé à Lille).

Euralille, Transpole, la SNCF et la police, ce dispositif vise à diffuser suffisamment d'informations communes pour rationaliser la prise de décision ”.

En 1998, tandis qu'une série d'incidents éclate dans toute l'agglomération, un Contrat Local de Sécurité est signé dans les transports en commun de la Communauté Urbaine. Il renforce considérablement le dispositif existant : augmentation du nombre de policiers des transports, d'agents de sécurité de Transpole, de la SNCF, d'îlotiers, de militaires en armes et de CRS... Il faut ajouter à cela le service de sécurité privé propre au centre commercial constitué de vigiles : “ on a affaire à un haut lieu de surveillance ”⁴⁹.

Le désir de maîtrise totale se lit également dans la politique de communication “ à toutes épreuves ”. Ainsi, en janvier 1995, La Voix du Nord se défend : “ un récent papier volontairement provocateur et présentant quelques aspects négatifs, un éclairage de la vie pas tout à fait clair dans la toute nouvelle résidence “ Lumière ” de l'immeuble Le Corbusier à Euralille, a fait quelques vagues, parmi ceux qui, à des titres divers, y sont quelque peu impliqués. Jugé dès lors peu nuancé, donc partisan, disproportionné, et l'on en passe, il a choqué quelque part et d'abord du côté d'Euralille où l'on oubliait peut-être que, lorsque nous nous faisons écho du discours officiel, on maniait le dithyrambe avec la même affectation que furent là évoquées les réserves ”...

Euralille ne doit pas seulement être un centre d'affaires mais aussi “ un nouveau quartier à vivre ” ; un lieu au croisement de nombreuses “ liaisons physiques⁵⁰, doublées d'un réseau immatériel : les fameuses autoroutes de l'information ” ; un lieu qui abrite “ sous un vaste toit ” tout ce dont vous avez besoin, vous avez rêvé et auquel vous n'auriez même pas pensé ! Un lieu qui “ recompose le cœur de l'agglomération lilloise ” et qui vous emmène en voyage (Passeport pour Euralille, 1995).

⁴⁹ Anatomie d'un quartier de gares...

⁵⁰ Métro, tramways, trains régionaux, nationaux et internationaux, bus, navette pour l'aéroport...

L'accent est mis sur la mobilité, qualité dont, les promoteurs du projet l'espèrent, seront dotés les visiteurs d'Euralille, puisque ce lieu est une combinaison de transports qui doit permettre de capter une population argentée, proche et lointaine : “ la Communauté Urbaine de Lille a pour sa part chorégraphié un ballet de métro, tramway, bus et autocars, exploité par la société Transpole ”, auquel s'ajoutent les trains et les navettes pour l'aéroport.

Ce “ signal pour le 21^{ème} siècle ” nous réserve des trésors de douceur et de bien-être, voire de bonheur assuré. C'est l'impression que donne le vocabulaire employé pour nous inviter en ces lieux : “ en terme d'architecture, Euralille est fortement marqué par les choix d'architecture de l'urbaniste hollandais Rem Koolhaas. La transparence : les lillois peuvent ainsi contempler à travers la gare de verre les trains passant à 200 km/h. La lumière du jour pénètre dans les différents équipements, tels le centre commercial ou la halle d'exposition. Partout de vastes espaces sont proposés aux usagers afin qu'ils puissent circuler, se rencontrer, échanger. (...) Espace immédiatement compréhensible et confortable... jusqu'aux parkings ” (Passeport pour Euralille, 1995).

“ Cet archipel d'architecture ” comprend ainsi :

- Une gare-vitrine au toit “ ondulé comme une vague ”, avec un “ puits de connexion de tous les transports ”
- Un centre commercial Euralille dont le toit est “ une sorte de feuilleté, perforé, tramé, avec transparences et jeux de lumière ” ; œuvre de Jean Nouvel.
- Lille Grand Palais (“ Congrexo ”) : “ vaste ellipse posée sur des piliers d'une grande légèreté ”
- Le Viaduc Le Corbusier, qui “ ressemble à une feuille de cigarette ” simplement posée sur quelques piliers arc-boutés ”...

Le centre commercial est un morceau de ville couvert de 90 000 m² avec ses allées aérées et lumineuses, ses terrasses, ses cabines téléphoniques, ses animations culturelles... Plus de 130 boutiques, 7 moyennes surfaces, un hypermarché et des restaurants (...) reliés pour votre confort par plusieurs Escalators, ascenseurs et trottoirs roulants ”. De quoi garder le sourire !

Les bureaux sont dotés d'une situation stratégique et d'une adresse de prestige. " L'élégance et la luminosité des lieux prédominent. Les halls d'entrée sont majestueux et sobres, à l'image des immeubles (...). L'ensemble des espaces tertiaires proposés se caractérise par la souplesse d'aménagement ". L'Atrium offre boutiques et services haut de gamme pour l'entreprise : " fourniture de bureau, téléphones portables, parfumerie et coiffeur de luxe, salons de thé, location de voitures, banques, services financiers " et... World Trade Center dont la vocation est d'aider les entreprises désireuses de développer des affaires à l'international. " Un paradis pour hommes et femmes d'affaires " ! Il se compose de " sept niveaux, autour d'un puits de lumière naturelle au fond duquel on découvre un jardin intérieur tropical "... en fait ce sont deux timbres de bambous sur lesquels veille un gardien et devant lesquels on peut lire : " interdiction de jouer et de s'asseoir " !

" Chacun trouve son bonheur " dans ce monde parfait : des " services de proximité " qui permettent de répondre aux " petits pépins du quotidien ", un terrain de jeu intérieur qui permet de confier les enfants à des animateurs, et même... et même un " lieu de silence " : " Animé par les communautés catholique et protestante de Lille, " La Passerelle " est un lieu de recueillement, d'accueil, de discussion et d'information sur la vie religieuse dans la métropole. Des expositions et des conférences y sont organisées " ! Installez-vous " sur la terrasse qu'un rayon de soleil réchauffe à travers les immenses verrières donnant sur la place de l'Europe ". " Vous ne prendrez plus un petit jus, vous le savourerez " dans un bar panoramique ! (Passeport pour Euralille, 1995).

On peut aussi se divertir à Euralille, car... " les espaces d'Euralille sont bien plus que des lieux de passage : ce sont des espaces scéniques que chacun peut s'approprier. Les artistes pourront s'exprimer dans la station de métro, les allées du centre commercial, le parc Matisse... La place de l'Europe est ainsi conçue comme un vaste amphithéâtre, au sol truffé d'équipements techniques, afin de pouvoir accueillir toutes sortes d'animation ". Dans le centre commercial :

- visite de “ l’Espace Croisé ” ; en 1995, il abrite deux animations novatrices centrées sur la création vidéo artistique et sur la ville et ses représentations.

- Clowns, pièces de théâtre, spectacles de rue.

... Mais l’Espace Croisé est remplacé par les bureaux de Lille 2004 avec une partie plus ou moins utilisée réservée à de rares expositions. La place de l’Europe montre ses bassins vides d’eau. Et un peu partout on ne voit guère, en guise de spectacle, que le ballet des policiers et des militaires. Plan Vigipirate oblige ? Les artistes ne s’y rencontrent guère !

Il reste :

- l’Aéronef, “ lieu multidisciplinaire ” de création artistique, “ salle entièrement modulable ” qui “ autorise tout type de scénographie grâce à une scène mobile ”, ou encore “ lieu sans gravité ” s’adaptant à chaque spectacle.

- et le Zénith situé à Lille Grand Palais, également doté d’une scène modulable et de “ gradins télescopiques amovibles ”. L’équipement dans son intégralité est d’ailleurs – lui aussi - “ complètement modulable ” : les tables de l’espace congrès “ peuvent toutes être équipées d’un système qui permet l’identification par badge, le vote ou les jeux interactifs ” ; le hall d’exposition “ communique avec la partie congrès par un mur coulissant, qui garantit une parfaite articulation et une circulation fluide entre les espaces congrès et exposition ” ; “ la distribution des fluides (eau, électricité, téléphone et air comprimé) est organisée par réseau au sol ” (Passport pour Euralille, 1995).

3.- Harmonie et humanisation

Une étude, réalisée conjointement par la DRE et la DRAE NPDC en 1988⁵¹, insiste sur la nécessité d'assurer la liaison de ce nouveau " lieu de qualité " qu'est Eurallille avec les autres parties de la ville : " Si le CIA doit être perçu comme une vitrine de la Métropole, s'il doit apparaître comme un révélateur d'un dynamisme économique retrouvé, le cadre urbain qu'il va engendrer doit refléter ces préoccupations. (...) l'architecture devant être l'un des éléments majeurs de l'image qui s'en dégagera en définitive ". L'étude met l'accent sur " la pauvreté de la ville centre en espaces verts et les potentialités que représente à cet égard la couronne verte, reliquat des anciennes fortifications qui longent le boulevard périphérique "... Le CIA devant s'installer sur cette frange, il est conseillé de conforter ces espaces à l'intérieur même du centre d'affaire, " en les réaménageant en parc urbain de haut niveau [...?] et en assurant leur continuité avec la plaine de jeux du secteur Nord (Parc des Dondaines) et les espaces verts à créer dans le secteur de la Foire Commerciale " (c'est, en fait, un quartier de logements et de bureaux qui est en construction) ; ceci sans oublier de traiter le problème du stationnement.

De nombreuses attentes pèsent ainsi sur le Parc Matisse qui se voit doté officiellement d'un rôle très important... même si Gilles Clément a dû lutter pour maintenir son ambition. On peut lire : " dans un contexte de forte concurrence, le succès d'un centre d'affaires peut être favorisé par un environnement de qualité. Or Eurallille intègre dans le projet d'aménagement, le Parc Matisse de huit ha offrant un cadre qui contribue à l'agrément et à l'épanouissement individuel et collectif.

Le parc constitue un espace à la fois de transition, de liaison, de confrontation et en quelque sorte de mise en tension entre le centre ville ancien, le Vieux Lille et le centre ville moderne " ; plus qu'un lieu de détente et de loisir, il est présenté comme

⁵¹ Le Centre International d'Affaires de Lille et les fonctions métropolitaines

“ un élément majeur d’une politique globale de l’environnement dans la métropole ”, qui “ privilégie la qualité et l’histoire ” (la Porte de Roubaix et ce qu’il reste des fortifications sont dégagés). Dénommé “ espace vert de proximité ”, il doit venir “ en complément d’aménagements qui dessinent une première trame entre les différents espaces verts de la métropole, notamment la ceinture verte de Lille qui s’inscrira à l’ouest de la ville, en direction de la Citadelle ”.

Les travaux débutent en 1993.

Pour ce Parc Urbain, “ différents architectes-paysagistes ont été consultés lors du concours international lancé par Eurallille pour la conception de cet espace de 10 ha : sur les 33 dossiers soumis, 13 le furent de l’étranger (néerlandais, californien, belge...) et sur les 8 retenus, 5 étaient français. Gilles Clément, paysagiste, et Claude Courtecuisse, designer, associés à l’agence roubaisienne “ Empreinte ”, bénéficiant d’une renommée internationale, ont été sélectionnés ”. Les concepteurs du projet prévoient, depuis la nouvelle gare Lille Europe, une vaste prairie rustique en pente douce, appelée “ Boulingrin ” et entaillée par trois “ failles ” (jusqu’à trois mètres de profondeur) afin de créer du relief.

Au bout de cette prairie, on prévoit un espace boisé – “ espace écologique ” de 5000 m², planté au sommet d’un promontoire de pierre et de briques à environ 10 m de hauteur (...) : “ l’île Derborence ”⁵² où se développeront des arbres et arbustes de toutes les régions tempérées. Un passage souterrain était initialement prévu pour permettre d’accéder à une rotonde vitrée au cœur de cette forêt inaccessible... sauf aux scientifiques qui pourront venir y observer “ l’évolution d’un système végétal incluant espèces rares et protégées ”. “ Un promontoire boisé qui rappelle la forêt primitive ”, “ une forêt interdite et libre (...), inatteignable et rousse, interdite et convoitée, protégée mais offerte ” : c’est ainsi que Pierre Mauroy et le directeur général d’Eurallille, JP Baïetto, présentent le projet (La Voix du Nord du 30 octobre 1994).

⁵² Nom “ d’une forêt primaire, c’est-à-dire intouchée, sise dans le Valais au sommet de parois abruptes. Elle a été couchée par un ouragan en 1992 ”.

Mais la présence de cette île au milieu du parc a peut-être une autre explication : Gilles Clément est rentré en conflit avec le projet de Rem Koolhaas à propos du parc urbain, l'un ne comprenant pas la démarche de l'autre et vice versa. Gilles Clément évoque ainsi : ...un plan masse pour le parc urbain (morcellement tripartite) “ que je me suis employé à défaire lors du concours ”. Géographie de la périphérie “ que je trouvais bavarde et complexe. J'ai donc choisi de m'en isoler complètement. Le concept de “ l'île Derborence ” le permettait dans la mesure où le principe d'une île intervenant comme élément fondateur du projet, nous mettait en isolement par rapport aux rives. Je voyais là une zone de silence très importante à partir de laquelle on pouvait donner du sens au parc en le mettant en scène ”.

Par contre, le projet d'amener le public à contempler par un enclos vitré “ le biome boréal ” en évolution vers le climax, et celui d'en faire un site expérimental à l'usage des scientifiques qui offriraient des enseignements à mettre en pratique dans le reste du parc ont largement été mis de côté.

Des éléments de fermeture seront mis en place pour atténuer le bruit du périphérique et conserver le calme et la quiétude du parc : “ le Bois des Transparences ” composé d'arbustes et d'arbres sélectionnés pour la qualité de leur feuillage automnal ou de leur écorce décorative et plantés de manière à créer des clairières.

En 1993, on apprend par La Voix du Nord que “ ce grand jardin a l'ambition d'être un morceau de nature le plus sauvage possible au cœur de la ville, [où] il faudra que les malvoyants, les personnes à mobilité réduite, les personnes âgées, les mères de famille avec de jeunes enfants puissent profiter au maximum de ce lieu ”... Conçu comme “ un espace de silence ” (Pierre Mauroy), il doit donner “ une bouffée d'oxygène aux lillois. Il pourra être leur partie de campagne quotidienne en pleine ville ” (sic La Voix du Nord du 30 octobre 1994 ! !). Mais, en 2000, un rapport fait état de la situation suivante : “ les espaces verts ne sont pas du tout utilisés par les habitants. Plus encore, ils y voient un espace réservé aux jeunes. Ces espaces sont de véritables lieux de domination sociale dans la mesure où les autres catégories sociales n'osent pas les pratiquer : pas d'habitants classiques, pas de familles. Alors,

ils les apprécient parce qu'ils procurent une vue différente de l'environnement et ils restent optimistes car le temps est manifestement un atout pour ces types d'espace ⁵³.

⁵³ Les mondes du secteurs des gares à Lille, Rapport de Federico Cunat, Philippe Louguet, Anne-Marie Burdese et Corinne Tiry. IFRESI, novembre 2000.

La question des franges est, depuis le début et encore aujourd'hui, un point particulièrement sensible. Dès la première réunion du Cercle de Qualité, on remarque que certains reprochent au projet tel qu'il est présenté d'apparaître trop isolé de son contexte : " il faudrait réaliser une maquette prenant en compte largement le tissu urbain existant, montrer la réalité et la nature des perméabilités – continuités Est-Ouest-, approfondir les relations du projet à la ville et au quartier Saint Maurice qui est marginalisé et fragile et dont il faudrait maîtriser l'évolution ”.

Le cabinet de Rem Koolhaas établit ainsi des zones de transition : traitements paysagers, poursuite de la coulée verte, programmes d'habitat collectif et d'équipement, préservation des transparences et cheminements pédestres vers le parc, couverture des voies rapides, plates-formes de connexion, passerelles, aménagements piétonniers et pistes cyclables... Mais les espaces publics continuent d'être " un problème à régler ", même si on ne cesse d'affirmer le fait qu'on s'en préoccupe : " en 1991, Rem Koolhaas, urbaniste en chef du projet Euralille, est chargé d'une mission de conception des espaces publics qui jalonnent l'ensemble du projet (...). C'est la concomitance des programmes qui induit toutes les potentialités d'appropriation des espaces : ils font partie d'un système de connexions horizontales qui constitue le pendant du principe d'imbrication verticale de fonctions. Des transparences renforcent ce dispositif : la fenêtre sur la gare T.G.V., la " rue de l'air " (le viaduc) qui réalise un lien entre centre ville et périphérie, en préservant en dessous la continuité entre la place basse et le parc (...). Ces volontés d'assumer le vide et, dans le même temps, de renforcer la lisibilité du lieu, amènent à la production de quelques formes simples (...). Dans une première proposition, et pour renforcer l'unité du lieu, l'intégralité des surfaces était prévue en platelage bois. A cette conception globale et fédératrice s'ajoutaient des pôles d'animation jalonnant les flux piétons principaux : une brasserie, un bar, des manèges... (...) Pour des raisons de coût et de résolution technique, le bois a été remplacé par une surface minérale associant grandes dalles et pavés sur lesquels petits équipements et mobilier urbain sont posés " (Euralille. Poser, exposer, 1995).

Aujourd'hui, en 2003, un chargé de mission pour Lille 2004 (Capitale Européenne de la Culture) nous fait part des difficultés à travailler dans les locaux impartis à la Mission : " Euralille, par son modernisme, ça nous donne une image qui correspond bien à notre philosophie. Cependant, on souffre un peu du modernisme du lieu : l'architecture s'est faite très vite. Il y fait très chaud en été et froid en hiver. On demande des stores depuis dix mois mais il n'y a plus d'argent ! Il y a des fuites... Sans doute tout cela est-il dû à des conflits sur le chantier. Ce bâtiment est une tour. De l'autre côté il y a Euralille. En hiver les bâtiments s'écartent : c'est du béton ".

Pour faire exister les " espaces publics ", il a été fait appel à des plasticiens. On attend évidemment beaucoup de ces œuvres d'art, comme le donnent à penser ces propos de Sylvie Boulanger, directrice d'Art Public Contemporain :

" Issues d'un langage et d'un vocabulaire distincts, les œuvres d'art conçues pour l'espace public, même si elles se fondent in situ à partir de réalisations d'architectes, de paysagistes et d'urbanistes, sont exogènes à celles-ci. C'est en cela qu'elles apportent souvent quelque chose de vital qui est de l'ordre de la rupture, de la transition ou de l'étrange, en fonction des préoccupations de l'artiste. L'art dans l'espace public n'est donc pas une décoration suprême de l'architecture et de l'urbanisme. L'esprit doit présider aux commandes artistiques et doit être fidèle à quelques principes qui sont simples à exprimer, mais qui demandent un courage quotidien pour être respectés : liberté des artistes, affirmation d'un engagement de la part du maître d'ouvrage, transmission de la culture du projet aux artistes et intégration de ceux-ci dans les équipes de concepteurs, assistance technique et respect des budgets... ".

Quels types de défi sont lancés aux artistes dans ce projet ?

" Avec les artistes, nous tentions au travers du programme artistique de résoudre les équations suivantes, d'apparence contradictoire : expérience individuelle / espace collectif ; décision de rupture / transition de l'espace ; monumentalité / intimité ; permanence / discrétion. La résolution de ces équations s'opère sur le terrain de l'imagination individuelle et parce qu'elles amorcent un rapport de réelle concertation avec l'individu, les œuvres réconcilient le passant avec l'espace public qui se charge

d'un sens qui n'a pas été donné. (...) Par l'intégration du vocabulaire plastique, Euralille a enrichi et complexifié la nature du site car nous ne pensons pas que plus un lieu est simple, plus il est rassurant. L'absence de complexité nous inquiète et une culture uniforme offre des conclusions là où nous rêvons d'un questionnement ”

Pour Rem Koolhaas “ l'urbaniste est l'artiste de la ville ”⁵⁴. Est-ce pour cette raison que les plasticiens ont une si faible place dans le projet ? Soit leurs propositions n'ont finalement pas vu le jour, soit leurs interventions passent inaperçues, résiduelles et parfois “ ratées ” (cf. Le Mur d'images à l'aplomb du viaduc La Corbusier) Les fresques de Pattou, que l'ont peu estimer appartenir à l'ordre du décoratif, sont une exception notable⁵⁵ : d'une grande envergure, puisque couvrant l'ensemble des murs du puits de lumière qui descend jusqu'aux quais, elles habillent magnifiquement la station de métro Euralille et invitent à se sentir relié à toutes les grandes villes du monde.

“ Des parkings de style : Lille Grand Palais bénéficie d'un parking de 1225 places. Cet espace est rehaussé de motifs colorés mettant en valeur les points de repère. Dans le parking du centre commercial, quatre couleurs définissent autant de zones facilement repérables : un quadrillage alphabétique et numérique permet aussi d'identifier l'emplacement de votre voiture, si vous veillez à noter à quel niveau vous êtes garé. Dans le même esprit, les parkings Europe et Tours sont plongés dans une mer de lumières bleues ” (Passeport pour Euralille, 1995). C'est “ l'artiste Felice Varini [qui] s'est attaché à jouer avec l'architecture du parking de Lille Grand Palais, grâce à des peintures qui semblent changer de forme selon l'endroit d'où on les observe (...). Quant aux rampes montantes et descendantes du parking de la gare Lille Europe, Katuso Katase en a fait un “ temple de la mer ”, une composition de lumières bleues, de végétaux, de minéraux et de vides qui invite à la méditation ” : “ Dans cette situation [de passage], je désire créer un lieu de repos, de méditation. Permettre une halte, un arrêt ; une “ image spatiale ” de calme et de repos, telle qu'on peut la trouver dans une église ou un temple, sans contrainte dogmatique ”... rêve, aspiration se dirigeant vers l'horizon, la mère, l'origine. “ A l'intérieur de la

⁵⁴ Les relations entre la ville et la culture. “ Essai sur l'urbanisme de la culture ”, Francis Ampe – Agence de développement et d'urbanisme de Lille Métropole, 1998.

⁵⁵ Cet artiste n'était toutefois pas cité comme pressenti pour intervenir dans le complexe Euralille.

rampe de descente, une flamme végétale s'élance vers le ciel, entourée d'un tapis de lavande : un jardin clos méditerranéen. Dans la rampe à côté : le silence, le vide, des pierres, un léger bruit d'eau " (Journal d'information publié par Euralille, septembre 1995).

Autre intervention artistique qui peut passer totalement inaperçue à l'œil du piéton : le mur d'image. " Robert Cahen a transformé le mur de soutènement du viaduc Le Corbusier en mur d'images vidéo : sur 29 écrans défilent des cartes postales du monde entier, en contrepoint des images captées en direct par des caméras à Euralille " (Journal d'information publié par Euralille, septembre 1995).

N'ont pas été réalisés :

- le Cadran sonore de Louis Daudrel, designer sonore (sur la Place de l'Europe) et un projet de vague ondulant au rythme du temps pour le futur bassin de la gare T.G.V..
- le projet de Yann Kersalé – " Hypothèses " -, qui proposait sur la Place Basse, une tour totem formée d'écrans vidéo. Celui-ci assure en revanche la gestion du design et la gestion de l'ensemble des éclairages publics : " la lumière est une matière, un vocabulaire, un regard à distance ".

En 2000, " Pierre Mauroy propose d'accueillir l'extension de Beaubourg, dans l'îlot Souham, un bâtiment de près de 8 000 m² qui s'ouvrirait sur le Parc Matisse, où des sculptures pourraient être exposées " (Les Échos, le 10 juillet 2000)... Ce projet ne semble pas avoir été retenu.

Nicolas Fauquet est chargé de mission pour Lille 2004 (Capitale Européenne de la Culture). Les bureaux de la mission sont installés dans l'Espace Matisse, à l'emplacement de l'Espace Croisé, dans le centre commercial Euralille. Il exprime son point de vue sur l'absence de politique culturelle de la ville et le peu d'importance donnée aux démarches artistiques sur le site d'Euralille :

“ C’est plus l’architecture qui est artistique que les quelques œuvres de plasticiens mal repérées et assez pitoyables (référence en particulier au mur d’images). Celles-ci rencontrent plus d’incompréhension et de rejet que d’appropriation de la part du public. Pourtant, aujourd’hui, nous avons plus souvent affaire à des projets urbains qui s’efforcent de penser globalement, de penser l’intervention artistique en lien avec le projet urbain. Il y a intégration de la composante plastique, dialogue... Mais ce n’est pas trop le cas à Euralille. On a ici trois œuvres peu connues : une dans le Grand Palais, une dans le parking Lille Europe, et une en dessous du viaduc. Il n’y a aucune information et la gestion des œuvres est mal assurée. En fait, elles ne sont pas repérées, pas vécues. Il n’y a pas de rencontre. Pourquoi ? Peut-être parce qu’au niveau politique, il n’y a pas de volonté d’avoir une démarche artistique forte. C’est une politique du signe urbain très fort, de la monumentalité qui vise le statut de métropole internationale. Elle est moins dans la logique de l’art public de proximité. Et puis ce n’est pas dans les habitudes lilloises d’avoir une politique qui donne de l’importance aux espaces publics”.

Et encore : “ L’Espace Matisse est l’espace culturel d’Euralille. Mais on ne lui a jamais donné les moyens d’en être un. Il y a déjà un problème de visibilité : la façade de bois dans le centre commercial, ça n’a aucune accroche, au contraire des vitrines de magasins ! C’est vrai que ce lieu est devenu davantage un bureau, même si une partie des “ Transphotographiques ” a eu lieu ici (...). L’Espace Croisé avait, lui, une véritable politique artistique (architecture, vidéo, art contemporain...). Mais il a toujours souffert. Vers 1998-9, il a été remplacé ici par l’Espace Matisse (et est allé s’installer dans la mairie de Roubaix). L’Espace Matisse est un espace d’exposition municipal, donc sans véritable politique culturelle de la part de la municipalité, sans gestion. Ca pouvait être intéressant d’avoir ça dans un espace commercial mais il n’y a pas d’accroche ”.

4.- Comment un projet peut échapper à toutes les critiques

La concertation a surtout eu lieu entre Rem Koolhaas et Pierre Mauroy. Des réajustements sont très vite proposés en fonction des réactions de l’entourage. La

position de l'architecte rejoint et conforte les préoccupations du maire. A partir de l'été 1989, un conseil de sages se tient, " regroupant une vingtaine de personnalités dont la hauteur de vue et l'autorité reconnue dans les milieux de l'architecture et de la culture, comme dans les instances administratives régionales et nationales, favorisent la prise de recul nécessaire à la tenue des grands objectifs ".

" Après avoir été présenté une première fois au conseil municipal en séance privée, le projet est, en novembre 1989, l'objet d'une première étape de concertation, avec présentation en séance publique. En décembre, s'engage une seconde étape de concertation, cette fois à l'adresse du grand public. Elle se traduit par une exposition de 5 mois dans le hall de l'hôtel de ville. Enfin, en janvier 1990, une troisième étape s'engage avec la présentation du projet à tous les conseils de quartiers de la ville et à de nombreux clubs et associations. En mars, 15 propositions de synthèse sont présentées par Pierre Mauroy en réponse aux critiques formulées. Sans remettre en cause les choix urbains, ces propositions mettent surtout l'accent sur le renforcement du traitement des espaces paysagers et des liaisons avec les quartiers périphériques. En avril, la période de concertation prend fin avec un Forum public et le projet est définitivement adopté par le conseil municipal " (Frank Vermandel, architecte enseignant à l'École d'Architecture de Lille et à l'Institut Supérieur d'Architecture Saint Luc de Tournai).

Comme on peut le constater la " concertation " est menée " rondement ". On peut d'ailleurs se demander si la ville de Lille ne confond concertation et communication, il n'était pas question de revoir le projet... mais de rassurer l'opinion. Le projet rencontre bien évidemment les oppositions des écologistes ; des oppositions vite balayées par les ruses de Pierre Mauroy qui déclarent en 1991 : " j'ai perçu la différence écologiste. Je suis heureux de les avoir et d'ailleurs, je leur fais entièrement confiance. Ils participent à la diversité de la majorité municipale lilloise dont je m'honore. »

Pour " tout savoir ", le chantier se transforme, lors des Fêtes de Lille 1993, en un " vaste parc d'attractions " : cheminement piétonnier " parfaitement balisé ", visites

guidées, huit stands avec plans, maquettes et explications donnant “ la possibilité de se projeter dans le futur ”... Et on lit ainsi l'autosatisfaction enthousiaste d'Euralille dans son journal, quant à cet effort de communication : “ les habitants de la métropole et aussi de la région, ce jour-là, se sont vraiment approprié le projet ”. Si certains panneaux sont réservés à l'information, d'autres le sont à “ l'expression libre ”.

En 1994, la disparition du Parc des Dondaines - conséquence du tracé du nouveau périphérique - ne fait certes pas que des heureux ! La Voix du Nord titre ironiquement : “ un déficit d'espaces verts ? ” : “ on a beau dire que le rocher d'escalade sera conservé (...). Et que sait-on des appétits futurs d'Euralille ? ”. Effectivement, cette question persiste aujourd'hui où Euralille continue de s'étendre. Il ne faut cependant pas s'étonner de cette expansion qui semble sans fin : “ couvrant environ 70 ha, les phases 1 et 2 étaient conçues pour se prolonger, à terme, par la création d'une seconde zone d'aménagement, portant la globalité du terrain d'emprise à plus de 120 ha ” (Frank Vermandel). En outre, ce qui est craint c'est aussi l'enclavement des quartiers de Saint Maurice et de Fives.

Le chantier commence alors que, selon l'association Quartiers et Avenirs, “ les travaux engagés aux Dondaines le sont en toute illégalité ”, la Déclaration d'Utilité Publique n'ayant pas été signifiée. Pour se faire, “ toute cette emprise sera clôturée ces jours ci. Une clôture opaque à l'image de celles qui sont utilisées pour protéger les chantiers d'Euralille. Dans le jardin des Dondaines, cela fera comme un petit mur de Berlin ”, poursuit La Voix du Nord⁵⁶.

La mobilisation d'une partie de la population, inquiète de l'expansion de cet urbanisme, a quand même eu pour effet de le limiter quelque peu. C'est ainsi que ceux qui réclament plus d'espaces verts sont invités à se montrer plus réalistes : durant la crise immobilière, Pierre Mauroy a “ dû combattre l'idée qu'Euralille était fini (...). 90 000 m² [sur 630 000 m² initialement constructibles] ont été gelés quand, à l'occasion de l'enquête publique sur le nouveau boulevard périphérique, la population

⁵⁶ 20 février 1994 ?

et des associations ont demandé que l'espace vert du Parc des Dondaines soit préservé, ce qui a conduit à renoncer aux quatre tours prévues par Rem Koolhaas (...). Certains évaluent mal la densité réelle de l'Opération, qui est faible, et voudraient arrêter la construction de bureaux, aménager plus d'espaces verts. Mais il faut maintenir le cap pour conforter le cœur tertiaire de la métropole »⁵⁷.

Aux critiques et appréhensions d'une partie de la population et de ses représentants, " les élus rétorquent que le projet Euralille est porteur d'une grande ambition en matière d'espace vert "... Mais, " les Verts le disent, l'association Quartiers et avenir aussi : les jardins sont rarement considérés comme la priorité des priorités dans les projets d'urbanisme. D'où un certain scepticisme "...Et oui, malgré les beaux efforts de communication, on sait, surtout dans le Nord, que l'économicisme des projets d'urbanisme se préoccupe peu de ce qui ne rapporte rien ! Enfin voilà : en 1994, on sait que le Parc Matisse arrive et, tenant compte de ce qui a été perdu du côté des Dondaines, Pierre Mauroy affirme : " le patrimoine vert de Lille passera de 357 ha recensés en 1993 à 359 ha ". 2 ha de plus donc pour cette nouvelle " grande politique d'espaces verts "

Une exposition est organisée en 1995 pour " proposer au visiteur la plus positive des attitudes face à la réalité du projet ". Elle est présentée ainsi par Alain Van Der Malière (Président de l'Espace Croisé) : elle " dit calmement " Euralille. Poser, exposer ", au sens plein des termes employés et choisit, parmi toutes les narrations possibles... le risque du récit ". Un " Forum moderne pour ville en devenir ". Elle prétend jouer la complète transparence en se situant " dans le temps réel de l'élaboration ". De cette exposition dans l'Espace Croisé est sorti un livre qui en a pris le titre⁵⁸. Dans celui-ci on trouve plusieurs commentaires du projet, des regards croisés prenant en compte toutes ses dimensions.

⁵⁷ Projet urbain, Mai 2000, n°20 : " Lille Roubaix, L'action urbaine comme levier économique et social ". Délégation Générale de l'Urbanisme et de la Construction – Ministère de l'Équipement, des Transports et du Logement.

⁵⁸ Ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition à l'Espace Croisé (Centre Commercial Euralille) du 30 septembre 1995 au 4 janvier 1996. Celle-ci fut soutenue par la Communauté Urbaine de Lille et le Ministère de la Culture et de la Communication.

Certains chercheurs dénoncent ce semblant de démocratie locale : “ On observe un alignement de la pensée de la ville sur le modèle du marché. Dans ce contexte défini comme étant celui de la concurrence interurbaine, l’originalité de ce projet urbain est d’être orchestrée comme un projet d’entreprise – l’expression est de JP Baïetto lui-même. C’est bien en conclave qu’est réalisé le projet, c’est bien un petit groupe d’acteurs qui en a les rênes, à la façon d’un programme privé, qui échappe au domaine de la démocratie locale (...). Le temps extrêmement court imparti au projet compte parmi sa stratégie : il permet à celui-ci d’être mené tambour battant, et d’une poigne de fer, par l’aménageur”. Marketing territorial : “ ce projet développe une conception très particulière de l’appel à la société civile. Si l’ensemble du travail (...) se réclame d’une centralisation poussée, d’une direction forte, l’autre mot d’ordre de l’aménageur est celui de (...) son immersion dans la société qui sera amenée à le porter”. Réseaux interpersonnels et diversité de cercles (de qualité, des usagers...) : “ tous vantent les mérites de ces instances, le principal semblant être de n’avoir eu strictement aucun pouvoir (...). Cette organisation n’est pas sans rappeler celle de la démocratie participative lilloise, orchestrée autour de Conseils de Quartiers purement consultatifs, dont les membres sont... désignés par la mairie (...). En lieu et place de débat public, des instances élitistes, formées par cooptation. Par comparaison, la concertation a l’air d’une vaste opération de publicité : des dessins fantaisistes (...), des associations d’images évocatrices (...), une forme soignée, l’emprunt aux codes de la BD. Et des légendes déconcertantes (...) ” ; ainsi “ les monuments s’exposent avec le vocabulaire de la rue, d’une familiarité rassurante autant que stéréotypée ”⁵⁹.

Le Bulletin de l’IFA n°183 de mars 1995 n’est pas plus tendre et rejoint la dénonciation d’un leurre politiquement bien construit :

“ L’échelle des programmes, leur juxtaposition en *lasagne* pour la gare, en *hamburger* pour le palais des congrès, l’opacité politique du projet malgré la débauche communicationnelle et l’inventivité verbale des élites locales, autant de facteurs qui font qu’on ne sait plus très bien *de quoi* parler, ni même *pour quoi* parler, tant la marchandise Euralille est déjà packagée et proposée à la vente par des

⁵⁹ Anatomie d’un quartier de gares : “ Recompositions urbaines, logiques d’acteurs et pratiques d’espace dans la métropole lilloise ”, Rapport de Michel Kokoreff, Odile Steinauer et Philippe Valdenaire. IFRESI, Lille, novembre 2000.

escouades de commerciaux et d'attachés de presse ". " Manifeste réalisé avec 70 ans de retard ". Quant au rôle de Koolhaas : " fournir coordination architecturale et rhétorique de développement clé-en-main ". Vision koolhaasienne ? : " un urbanisme de dalle bien tempéré, un télescopage entre train et bureau, une célébration du chaos des infrastructures modernes. Et en fait, une mini-La Défense où des mini-tours " sympas " génèrent des courants d'air sur un socle de parkings ". Autant pour le Palais des Congrès de Rem Koolhaas : " l'impression générale, voulue, est celle d'un processus technique et social incontrôlable (...). Une grande forme pour foule solitaire, sur le modèle du palais des soviets (...). Gros chef-d'œuvre de cynisme et de néo-constructivisme "...

La revue D'Architectures n°60⁶⁰ est moins univoque. Elle reconnaît dans Euralille une opération spectaculaire et risquée, une sorte de " pontage coronarien ", selon l'expression de Rem Koolhaas. Pour donner naissance à ce " projet ambitieux ", un couple soudé : " le maire et l'architecte " et une " détermination absolue "... D'ailleurs, Marie Marques de s'interroger : " et les lillois dans tout ça ? ". Des passants, interrogés sur Euralille, répondent : " beaucoup de masturbation intellectuelle pour quelques intérêts particuliers ", ou s'agissant de Congrexpo, " je croyais que c'était le temple du rock mais ils ont programmé Holliday on Ice "...

Scepticisme également de la part de certains commerçants. On parle beaucoup en leur nom : " les commerçants lillois l'ont bien compris : à partir de l'automne prochain, le Centre Euralille formera un pôle d'attraction exceptionnel renforçant le centre ville ", nous assure le Journal d'Euralille en septembre 1993. Tout au contraire, La Chronique Magazine de novembre 1994 titre les résultats de son enquête : " Euralille, un marché de dupes ? " et affirme : " le centre commercial d'Euralille devait susciter de l'enthousiasme. C'est au mieux la circonspection et au pire la colère qui prévaut deux mois après l'inauguration. En ligne de mire : des engagements non respectés et la perspective de l'ouverture du dimanche "... Les engagements, c'était pour l'installation des enseignes : la " priorité aux commerçants lillois et à des activités atypiques, [la] remise de loyer et la primauté donnée à l'alimentation plutôt qu'au

⁶⁰ Le magazine professionnel de la création architecturale, novembre 1995.

vestimentaire ”, afin de jouer la carte de la complémentarité plutôt que de la concurrence. Par contre, cette dernière n’est pas considérée comme un problème lorsqu’il s’agit de retenir les 50% de lillois qui font leurs courses hebdomadaires au centre commerciale V2 de Villeneuve d’Ascq...

La déception et l’inquiétude viennent également du fait qu’Euralille ne semble pas être le fleuron prévu. De rappeler que : “ l’objectif était de créer un centre d’affaire haut de gamme avec commerces atypiques qui attireraient une nouvelle clientèle, d’hommes d’affaires entre autres [mais quand même], du Japon, des Pays-Bas et d’Allemagne ” La priorité devait être donnée à l’alimentation et aux loisirs, qui constituaient des opportunités de développement, ce sont le vestimentaire, l’équipement de la maison et le secteur hygiène/beauté, déjà saturés, qui l’emportent. Alors que 25 000 m2 auraient suffi pour répondre aux besoins des consommateurs, d’après La Chronique Magazine, ce sont 5500 m2 de surface commerciale. Il y a bien eu un accord tacite entre les associations de commerçants lillois et les promoteurs d’Euralille, mais on parle ici d’obligation de réserve qui donne maintenant une impression de “ politique du fait accompli ”. “ La condition avait été posée aux candidats à Euralille de ne pas fermer leur magasin du centre ville ”. Pourtant certaines enseignes l’ont fait sans qu’aucune sanction ne soit prise contre elles.

Les architectes désignés pour concevoir chaque élément de l’Opération Euralille doivent eux aussi s’arranger ou tenir tête à cette fameuse “ détermination absolue ” portée par le maire et l’architecte en chef...

Christian de Portzamparc : “ on n’est plus dans les références habituelles de recul du sol... Il y a plusieurs sols (...). Je ne travaillais pas en fonction de ce qu’il y avait autour. Cela peut paraître étrange car pour tous mes autres projets je saisis la réalité par la connaissance du contexte et des points de vue, etc. Ici Je savais que le problème était ailleurs à cause du concept de Rem (...). Là j’ai joué le jeu d’entrer dans un projet particulier qui est celui de Rem. Je comprenais la philosophie du projet plutôt que sa réalité. Je ne savais pas ce qu’il y avait en face mais je savais ce que Rem voulait faire. La perte de référence du sol naturel, du droite/gauche, haut/bas qui était en jeu, ce n’est pas un jeu que l’on peut jouer dans d’autres villes. Ce jeu était un thème qu’il fallait assumer et jouer complètement ”.

Jean Nouvel, architecte du “ triangle des gares ” rebaptisé Centre Euralille, parle des innombrables difficultés – qu’il considère quant à lui plus culturelles qu’économiques - à faire valoir son esthétique Broadway ou Tokyo, et d’“ architecture sous contrainte ” :

“ Je ne m’étais pas rendu compte à quel point ce serait difficile. (...) Tout a été arraché, les jardins d’hiver ont été rayés par Euralille, jusqu’au principe des couleurs qui a dû être négocié pied à pied en arrivant finalement à un compromis. Tout geste culturel, architectural, plastique était un problème. Ce n’est pas une question d’argent (...). Pour la barre Le Corbusier, il n’y a pas d’ascenseur, pas de store, le pignon qui devait être rouge et devenu gris. Pour le patio, nous avons réussi à sauvegarder une petite surface de gazon, mais nous avons eu du bardage en base alors que ça devait être de la végétation. Ce n’est plus un problème économique mais culturel (...). Je voulais que la sous-face soit couverte de publicités, comme des rideaux de cinémas d’autrefois, qu’elle fasse jouer les lumières ; mais cette esthétique redéfinie n’a pas totalement abouti. Nous avons également passé un an et demi à mettre au point un sol magnifique, un sol industriel avec du métal poli. Ils ont finalement collé un carreau de cuisine gris avec des carreaux rouges au milieu... Chaque phase a été terrible... ”.

Pour finir Jean Nouvel tente de se rassurer en espérant – comme tant d’autres - qu’avec le temps... : “ je considère que, même à 50% de ses possibilités, le bâtiment est correct : visibilité, façades, plafond, lumière naturelle et artificielle. (...) Il faut laisser à Euralille le temps de se poser. Il faut dix ans pour que ça s’installe ”.

Quant à Gilles Clément, il a tenté de s’affranchir des énormes contraintes qui “ n’auraient laissé aucune place au projet ”...par une pirouette : l’île Derborence. Tout le jardin semble d’ailleurs avoir été conçu comme un symbole, un message “ de résistance ” : “ nous avons voulu réaliser un lieu naturel qui puisse rester réellement sauvage. Situé au cœur d’un quartier qui se veut l’expression de la modernité architecturale, nous voulions que ce jardin soit un lieu de respiration, de calme, de poésie et de mystère ”, dit Éric Berlin. Ici, le végétal prend “ son sens symbolique ”. Le “ bois des transparences ” raconte des ambiances “ représentées symboliquement par des clairières qui se déclinent selon quatre thèmes spécifiques de l’adaptation du végétal à son environnement : le feu, l’eau, le vent et la lande ”.

Pour les auteurs de l’article paru dans La revue d’Architectures n°60, “ Euralille c’est d’abord un concept, bien dans l’air du temps : l’interconnexion des réseaux. C’est également le concentré d’une pensée : la congestion urbaine (...). Mais le véritable événement est la rapidité de réalisation de l’Opération ”. C’est aussi ce “ véritable cercle de qualité [réuni] pour créer un quartier, à l’instar de l’industrie automobile (...) étant autant chargé de la qualité que du marketing de l’Opération ”. L’introduction au dossier reste dubitative : “ il ne nous reste plus qu’à miser sur le talent du paysagiste Gilles Clément et des artistes (Dandrel, Cahen, Katase...) pour rendre ce lieu expérimental plus aimable ”... Les artistes interviennent très à la marge.

Des difficultés de commercialiser les grands plateaux de bureaux, des finitions qui traînent, une place de l’Europe qui se termine par des délaissés⁶¹, de la froideur, de la grisaille, une incohérence visuelle, un manque de lien dans la “ collection d’objets ”

⁶¹ “ Ces parcelles, censées se transformer en bassin, signalent que les espaces publics restent inachevés ”... C’est toujours le cas en 2003, mais des travaux sont en cours pour que l’eau remplisse de nouveau les bassins face à la gare Lille Europe.

de “ ce maximum de modernité ” (expression de Rem Koolhaas), une violence, une brutalité, l’absence d’inscription dans l’histoire de la ville... On lit surtout des critiques quant à une urbanité déficiente, peu attentionnée quant aux espaces publics :

Daniel Treiber : “ C’est enfin un projet qui laisse en suspens aujourd’hui encore quelques “ morceaux ” délicats à traiter (les dites “ franges ”...) parce que tracé au nom d’une altérité supposée impossible à assimiler : selon Koolhaas un projet destiné aux “ japonais ” (entendez les investisseurs étrangers potentiels) et non aux habitants du cru ”.

“ Où sont les placettes, les rues, les allées qui fabriquent de la convivialité ? (...) les écoles, les bistrotts, les commerces... ? ”, interroge Luc Delemazure.

La tour Lille Europe, signée Claude Vasconi, a exigé “ une extrême précision ”, un grand “ savoir-faire métallique ”, une “ intelligence structurelle ”. Ainsi “ la croix de contreventement, extérieure au bâtiment et d’une incroyable finesse, devient un élément d’architecture ”... On remarquera les “ complexes verriers sobres, structurés par une trame généreuse ”, “ la fenêtre soulignée par un éclairage bleu en filet que l’on retrouvera d’ailleurs au niveau de la corbeille formant le hall majestueux de la tour tout en assurant encore la liaison avec le parvis. En effet, telle une voûte céleste, les voiles de ladite corbeille, épousant la géométrie particulière de la toiture ferroviaire et habillés d’une résille métallique, reçoivent, dès la nuit tombée, des points lumineux bleutés ”...

De même Christian de Portzamparc, l’architecte de la Tour Crédit Lyonnais, vante-t-il l’audace du projet : “ je trouvais [le pari de Rem] extrêmement risqué sur le plan économique. Il fallait avoir une grande ingénuité pour lancer des tours comme ça. De cette audace pouvait sortir quelque chose d’inhabituel (...). Il y avait un caractère aigu, très autonome du sujet demandé. (...) Là il y a une force d’enthousiasme et une belle prise de risques ! (...) C’est une opération comme probablement on n’en fera plus, c’est un cas un peu extrême ”.

Ne pouvant établir un lien au sol ni avec les quartiers environnants, il développe le thème du lien au ciel. On apprend qu'une recherche poussée a mené au choix de la couleur verte... " Je voulais arriver à une certaine couleur qui soit un équilibre entre la présence de la tour et son association avec la terre et le ciel ". Vert : " c'est un type de couleur sur lequel j'ai souvent travaillé, notamment avec le métal. C'est lié à la matière, à l'atmosphère... C'est très subjectif, (...) C'est une certaine poésie inconsciente (...). Avec le vert, évidemment, on est dans le dialogue [avec le ciel]. Vous faites jouer, vous transformez le bleu du ciel et de la course des nuages quand ça passe sur la tour. Vous prenez des composantes chromatiques du ciel pour les faire un peu évoluer. Ce type de vert est précisément fait pour que la forme soit complètement présente mais qu'une sorte de liaison avec le ciel puisse s'établir. Tout cela n'est pas forcément théorisé quand je le fais. Je sentais que c'était une couleur que je voulais, avec une relation terre/ciel (...). J'ai fait des visites par grand vent, avec les nuages qui passent très vite... J'étais très heureux de regarder ce spectacle : les nuages passant sur les différentes faces, la couleur passant du bleu au gris "...

Jean Nouvel préserve un certain enthousiasme malgré le traumatisme de l'épreuve : " J'ai fait en sorte que, lorsqu'on entre dans le centre commercial, on se sente comme dans une petite ville (...). Je voulais aussi que les parkings participent à cette ambiance sécurisante et commerciale, qu'ils soient festifs et gais, car, en général, ils sont les laissés pour compte (...). Nous avons exploité chaque ouverture, chaque système d'entrée et la passerelle de telle façon que l'ensemble vive ". Rue Willy Brandt : " Il y a des végétaux, des grilles métalliques, une grande accumulation d'éléments tout en rythme et en épaisseur "...

C'est ce même enthousiasme dont témoigne Isabelle Guillauc, chef de projet à l'agence Jean Nouvel, s'agissant du centre Euralille : " En son centre, un patio laisse apprécier les niveaux inférieurs, révélant les étages des parkings. Cette coupe géologique sur l'ouvrage ne déçoit pas dans la mesure où le parc de stationnement est également traité. Les éclairages colorés se reflètent sur le plafond aluminium et les murs sont habillés de panneaux inox réfléchissant les lumières d'une autre ville

souterraine, gigantesque, lumineuse... De l'intérieur, à la place du traditionnel atrium, on voit miroiter la toiture sur un fondu de lumière naturelle capturée par les mailles du caillebotis et irisée par les projections holographiques dues à l'habillage de poteaux. A ce scénario, il manque encore les ponctuations lumineuses du dessus de la nappe en caillebotis... En ce qui concerne les tours, le graphisme là aussi, a joué un rôle important. Les profils des façades sont marqués de tirets rouges, allant croissant ou décroissant suivant leur orientation. Cet effet cinétique se réfère directement à l'OP'Art". Vibration, Avenue Willy Brandt : " Chaque tour bénéficie d'une entrée qui sera distinguée par des végétaux grimpants, très colorés, plantés dans les jardinières (...). Nous avons prévu de tendre des filets métalliques au-dessus de cette faille. La nuit, ils s'irisent de la lumière provenant des éclairages tubulaires suspendus aux passerelles. (...) Lorsque la lumière naturelle frappe cette façade, elle révèle une quantité de détails, creuse les reliefs et transforme le gris théorique des matériaux en une infinie variation de tons. Les hologrammes à l'étage réagissent également à ces sollicitations lumineuses. La couleur y explose, tout à coup, inattendue, très vive " : photos de caddies. " Grâce à la couleur, le linge qui sèche et le vélo du petit dernier composent une fresque vivante uniforme ". Et " en hiver, vers 16 heures, lorsque le soleil donne, c'est magnifique, les couleurs brillent intensément ; les jaunes s'enflamment et deviennent or. Au printemps, à la même heure, la façade devient transparente. Les parois des loggias se colorent des reflets de la façade... »

Frank Vermandel⁶² explique l'épreuve, le défi de la complexité et du paradoxe auxquels il est répondu par... " une approche qui se veut dérivée des projets d'entreprise et qui trouvera ici son expérimentation au niveau du projet urbain " :

« ... Plate-forme de composants assez solides et performants pour favoriser l'implantation de ces différents domaines d'activité ; pari sur l'avenir, vision prospective, idées forces, lignes de force, définition d'un " programme cadre " et d'un " schéma spatial de référence ", groupes de créativité, discipline de la mise en projet, émergence d'une forme de conscience collective, politique de communication... Le programme " atténue sensiblement l'image habituellement glacée du centre d'affaires

⁶² Architecte enseignant à l'École d'Architecture de Lille et à l'Institut Supérieur d'Architecture Saint Luc de Tournai.

en mariant les ingrédients traditionnels de la vie urbaine (...). Il produit, par sa taille considérable et la multiplicité de ses composants, un effet de masse qui rompt avec l'échelle des quartiers environnants. C'est sur cet effet de rupture physique mais aussi psychologique, que repose évidemment la stratégie de développement sous-jacente du projet. Il s'agit d'opérer un saut décisif vers l'avenir et de constituer les bases d'attraction d'une clientèle potentielle de sociétés françaises et étrangères susceptibles de s'implanter dans une ville offrant, outre sa position géographique privilégiée, les signes tangibles du dynamisme métropolitain ».

Argument en faveur du courage d'un maire pour François Ascher, conseiller scientifique, professeur à l'université de Paris 8 et président de la Conférence Permanente de l'Enseignement et de l'Urbanisme : « Euralille, une opération résolument moderne... De ce point de vue aussi, l'Opération est moderne, par sa vitesse et ses manières d'intégrer les contraintes économiques dans la conception, avec les conséquences diverses que cela peut avoir et qui peuvent être éventuellement négatives au regard d'autres dimensions non économiques. » Contre le passéisme, François Ascher estime que le maire de Lille a pris les risques urbains que l'avenir de la ville exige, en voyant loin, en ne se montrant pas sensible aux égoïsmes locaux.

Le projet semble intégrer ses propres critiques comme autant de facteurs qui le rendent encore plus élogieux. « Euralille répercute sur les conditions du jugement la force déstabilisatrice d'une action urbaine projetant l'architecture au-delà du bien et du mal » (Jean Attali). Rêve totalitaire ? Système de décision autoritaire ? Expression formelle des stratégies économiques... Jean Attali nous invite à « ne pas nous en faire » puisque toute tendance menée à son comble se renverse. C'est là que Gilles Deleuze est utilisé, toujours pour sortir du champ de la critique possible : « le télescopage des formes ou le charivari esthétique ne sont que les manifestations théâtrales de ces personnages construits – aussi détonants dans leur rivalité critique que les personnages conceptuels de Gilles Deleuze – que Rem Koolhaas semble faire parler ici dans une sorte d'équivalent architectural du discours indirect libre. »

François Barré (Président du cercle de qualité urbaine et architecturale) défend, lui aussi, l'ambition du projet, la rupture qu'il instaure avec le reste de la ville, contre la mesquinerie de ses opposants :

“ Il y a souvent, dans la manière d'aborder la ville, quelque chose qui relève d'un souci de recoudre son tissu, sans grande ambition, sans perspective ni prospective. (...) au fond, il y a une part de générosité et d'ampleur qui a disparu dans le projet urbain ”... Ce qui n'est pas le cas à Euralille : ici, il y a “ un vrai projet urbain et non une forme de raccommodage historiciste ou tout simplement d'architecture d'accompagnement ”. “ Il y a quelque chose de brutal et de subtil dans cette relation entre l'autonomie de l'objet, le vide structurant et la création de l'identité d'un nouveau quartier dans la ville ”...

Pour Rem Koolhaas : “s'il doit y avoir un nouvel urbanisme, il ne faut pas qu'il repose sur l'ordre et le pouvoir. Il faut qu'il incarne l'incertitude (...). Cela signifie qu'il délaissera les configurations stables ”. “ L'incertitude est aujourd'hui une donnée complètement indépendante de tout ce que l'on pourrait imaginer. C'est une donnée de base à l'intérieur de laquelle on peut avoir des certitudes, mais elles cèdent très vite à l'incertitude ”. Il ajoute : “ en Europe, la modernité, parce qu'elle est artificielle, est par définition l'archi-ennemie de l'authenticité. (...) Évidemment, dans ce sens, Euralille est laide ; cela aurait été pathétique (oserai-je dire malhonnête) si elle ne l'avait pas été. Elle est laide parce que c'est une opération délibérée de modernisation pour changer l'essence d'une ville. La modernisation fait déclaration (...). Une telle opération n'est pas à juger sur la beauté de sa cicatrice mais sur la vitalité accrue du patient, sur sa performance plutôt que sur son apparence ”.

Lille 2004, Capitale Européenne de la Culture

Les Maisons Folie

Je remercie Nicolas Fauquet et Pascale Debrocq pour m'avoir consacré un peu de leur temps et de m'avoir transmis la documentation nécessaire à cette étude.

Nous l'avons vu dans l'analyse du projet Euralille, la logique qui prévalait était celle-ci : renforcer un centre dont la vitalité se diffusera par capillarité au reste du territoire. C'est dans ce même esprit que Lille s'est déclarée candidate aux Jeux Olympiques 2004. Elle ne sera pas élue pour les jeux mais comme Capitale Européenne de la Culture en cette même année. Il s'agit bien de favoriser les projets prestigieux, pour reconquérir une image, cette fois par une stratégie événementielle forte (Métropoles Européenne en Projet n°11 : Lille, avril 2000).

Lille 2004 : un temps nouveau.

Une métamorphose : En devenant Capitale Européenne de la Culture ; en invitant de tous les coins de la planète nombre d'artistes inspirés, visionnaires, inventeurs de formes, transporteurs d'idées et de technologies, Lille enrichira infiniment son visage.

Un bouillonnement : expositions, nouvelles images, cinéma, musique, danse, théâtre, littérature, cirque et arts de la rue, interventions artistiques et fêtes multiplieront les perspectives, révéleront le champ des possibles et des utopies, des traditions aux anticipations.

Une utopie : Ce jaillissement donnera le ton de nos lendemains. Les laboratoires ouverts en 2004 transformeront durablement ce territoire. Et lorsque la fête sera finie,

on découvrira les nouveaux traits d'une souhaitable, d'une envisageable, d'une possible cité idéale " (document de communication, juin 2003).

Nicolas Fauquet, Chargé de Mission Maisons Folies pour Lille 2004, est jeune. Il a une formation dans le domaine de l'aménagement, du développement urbain⁶³. Il nous accueille dans les bureaux de la Mission Lille 2004, situés dans l'Espace Matisse, au premier étage du centre commercial Euralille :

" Il y a un problème de visibilité dû à la façade de bois côté centre commercial. Il n'y a pas d'accroche contrairement aux vitrines des magasins. C'est vrai que c'est devenu un bureau. C'est pas un lieu d'accueil. Le paradoxe c'est que c'est un lieu très ouvert du point de vue du panorama et du fait qu'on est très visibles... du viaduc ! Le cadre est intéressant pour la vue, la lumière... Lille 2004 a la volonté de changer l'image de Lille. Ainsi, cet espace est moderne, d'architecture assez brute alors qu'habituellement, l'image de Lille c'est le patrimoine. On aurait pu jouer le jeu de la " Ville Flamande " en nous installant dans une porte des anciens remparts. D'être dans Euralille, ça nous donne une image qui représente assez bien notre projet artistique qui veut dépasser l'image traditionnelle. Celui-ci est axé sur les métamorphoses, la jeune création artistique. Ca va assez bien avec la philosophie de Rem Koolhaas sur le rapport au lieu. »⁶⁴

Les Maisons Folie : entre audace de l'expérimentation et souci de la proximité et du quotidien

" Au printemps 2004, 12 Maisons Folie ouvriront leurs portes. Des lieux phares dans des sites inédits : usine, brasserie, hospice, ferme, hôtel particulier, fort... Un étonnant concept de pratiques culturelles ; des projets de convivialité, des artistes

⁶³ " Didier Fusiller, le directeur / coordinateur général de la mission, vient de La Villette. Il a fait du droit, de la philosophie, des lettres, mais surtout du théâtre (Théâtre de Maubeuge) ".

⁶⁴ " On voulait faire une expo critique sur le monde shopping à partir de textes de Rem Koolhaas. C'est un monde artificiel et cette activité est devenue activité première de loisir de notre société. Mais ça coûte trop cher, du moins ce qu'a proposé *Archilab* ".

internationaux en résidence. 2004 les verra naître : le début d'une longue histoire pour chacune d'entre elles... ” (document de communication, juin 2003).

Ici, il n'est pas question de critiquer, comme dans le cas d'Euralille, l'absence de perception des enjeux contemporains tels que “ l'environnement, l'écologie, la convivialité ou la possibilité de s'approprier et de participer à une certaine créativité ”... Ces Maisons Folie s'en veulent l'incarnation ! Le statut de l'artiste – architecte designer, plasticien, homme/femme de spectacle, etc. - est survalorisé au contraire d'Euralille. Mais pouvons-nous comparer ces deux projets ? En effet, on se retrouve avec les Maisons Folie comme dans le cas du Musée du Quai Branly : nous avons affaire à des lieux culturels, où l'art est au centre du projet. Il est donc évident que l'art et l'artiste vont y être convoqués, bien plus que pour un nouveau quartier d'affaires et de commerces !

Les Maisons Folie sont présentées comme étant “ les figures emblématiques d'un nouvel art de vivre, symboles modernes d'un projet culturel innovant. Elles incarnent la ville, mais aussi le caractère singulier des quartiers dont elles marquent très souvent l'histoire : elles sont d'anciennes filatures, malteries ou autres lieux de patrimoine, autour desquels, souvent, un quartier s'est construit. Témoins d'un passé social, commercial, urbain, les maisons Folie établissent un lien culturel visible entre les générations. Il s'agit de les réhabiliter en les transformant en lieux de convivialité, de rencontres, d'échanges familiaux, artistiques et festifs. Ces établissements ouverts au public doivent favoriser le passage de la sphère privée à l'espace public. Les maisons Folie proposent sans cesse une intrusion vers les formes artistiques contemporaines les plus variées, voire les plus inattendues... Des artistes de la ville ou d'ailleurs seront chargés d'habiter certaines des maisons Folie selon leur esprit et leurs envies, pendant un mois ou pendant une semaine. Les équipes artistiques investiront les lieux, inventeront des projets à leur image en invitant les habitants à y participer. Les autres cultures (...) s'y introduiront au travers de savoir-faire et de pratiques quotidiennes ”

“ Les maisons Folie se placent au croisement d'un projet culturel, artistique et urbain. Elles participent de ce fait au processus de développement social et urbain en œuvre

dans la région NPDC. Elles se mettent en place dans une perspective de pérennité et d'ancrage dans l'environnement social et culturel d'un quartier ou d'une ville. Elles correspondent à la nécessité actuelle de créer des endroits favorisant l'épanouissement individuel et l'expérimentation au contact de la création artistique. La responsabilité partagée des habitants, du secteur associatif, d'enfants, d'adolescents est au cœur du projet. Il s'agit de maisons où aucun espace n'est attribué à un groupe ou à une association. On y vient pour un projet défini dans le temps " (document de communication, mai 2003).

A la lecture de documents de communication, un sentiment domine : les Maisons Folie libèrent les possibles ; tout et son contraire peuvent y être associés, y coexister en bonne entente. Ce sont des " lieux de tous les possibles " où rien n'est imposé (à part le fait d'avoir un projet...). Ici, on vante et on pratique la liberté... de se connecter ou de se déconnecter : "elles ont la particularité de s'inscrire dans des quartiers populaires comme les repérages d'une urbanité à explorer sans cesse. Elles sont autant de stations, de résidences, d'étapes jalonnant le dessin des nouvelles ramblas. Ces promenades urbaines forment le tissu urbain récréatif des anneaux de vitesse." Dans ces établissements, " il est possible d'y cultiver un jardin, de réserver une cuisine, une salle à manger, d'y organiser des fêtes. On trouve là aussi les objets et propositions culturels en évolution. Ces espaces doivent n'être jamais totalement achevés (...) On y vit bien, quelle que soit l'heure. Certains espaces prévoient une occupation nocturne et doivent être clos indépendamment du reste de l'établissement. Dans ces espaces coupés du temps ordinaire, brûlent les esprits de la fête. On y écoute de la musique dans le respect des habitants. On y fabrique des images. On peut lire dans des puits de silence, emprunter en soirée des livres dans les langues les plus parlées du quartier, réserver une petite salle de cinéma équipée des dernières techniques numériques... On peut se restaurer, les voisins peuvent déposer dans la journée des tartes ou autres recettes qu'ils proposent à la vente. La bière que l'on y boit est unique, on ne la trouve que là. Les enfants y sont les rois. Mais, comme les adultes, les plus grands doivent avoir un projet à bâtir. On peut exposer et diffuser ses œuvres (...). En marge des activités

personnelles que l'on peut y développer, les Maisons Folie proposent sans cesse une intrusion vers les formes artistiques contemporaines les plus variées voire les plus inattendues. Ces rencontres ne sont jamais obligées... ” (Opération Lille 2004. Concours Maison Folie de Wazemmes, Programme en novembre 2000, Ville de Lille).

Nicolas Fauquet nous présente ainsi l'ambition de Lille 2004 à l'égard des Maisons Folie, autant sur le plan architectural que sur celui du contenu programmatique. Il insiste sur la dimension conceptuelle, comme pour affirmer une certaine prise de recul... cette fameuse prise de hauteur conseillée aux critiques d'Euralille. L'idéal attribué aux Maisons Folie - tel qu'il est affirmé par ce chargé de mission - est que l'architecture et le paysage fassent œuvre. L'artiste est convoqué pour habiter les lieux, les faire vivre par sa présence et non par la présence d'œuvres plastiques “ ajoutées ” :

“ Il y aura des artistes du local et de l'international, l'idée étant de travailler sur la mise en relation entre les deux pour voir ce que ça produit. Nous invitons des artistes à venir en résidence à la Maison Folie et à présenter une étape de leur travail plus qu'un travail fini. Durant les “ Heures bleues ”, vous pourrez découvrir une ville et un pays à travers toutes les disciplines. Cela est possible car la Maison Folie comporte une salle à manger, une cuisine... Il y a la volonté de faire en sorte qu'après 2004, les temps de résidence restent courts (pas plus de 3 ans), qu'on ne tombe pas dans l'institutionnel, et de favoriser la transdisciplinarité, les ponts entre les arts... C'est parallèle à l'hypothèse selon laquelle il y a de plus en plus de liens entre les artistes de différentes disciplines. Les Maisons Folie sont des laboratoires d'expérimentation avec de la quotidienneté : salle à manger, espace enfants, jardins, accès public... Le hammam est une idée de Lille 2004. On avait entendu que, dans le quartier de Wazemmes, résidait une volonté d'avoir un hammam. Il s'en trouve un seul dans la métropole, à Roubaix... Se faire masser avant ou après un spectacle, c'est cool ! L'idée est bien de faire de cet espace un lieu de plaisir, un temps de plaisir.

Le but par rapport à la programmation est aussi d'inviter des artistes qui ont un dialogue différent avec le public : projets conviviaux élaborés en commun, invitation à participer à l'œuvre... C'est pour cela qu'on refuse les expos classiques. Il y a des crispations à cause de ça. On entend : " on a un lieu et on ne peut pas l'utiliser ! ". Mais ce n'est pas seulement un lieu. C'est un concept. C'est parce que vous avez déjà une démarche que vous y êtes invités. La diffusion vient en dernier et peut même se faire ailleurs : 1. Création ; 2. Convivialité ; 3. Diffusion (ailleurs). Là on est dans du conceptuel pas dans de l'esthétique. Le plus important c'est la philosophie du lieu. »

1.- Contre le " tout concerté " : à Lille, le désir de rompre avec " la frilosité du local "

Avant toute concertation avec les habitants des quartiers où des Maisons Folie verront le jour, le concept est " donné " par Lille 2004. La première des " Remarques importantes sur la mise en place du programme " est : " le concept de Maison Folie exige, entre autres, un espace de représentation très malléable répondant à des usages spécifiques et offrant des performances scénographiques et acoustiques d'un très bon niveau ".

" Ces endroits s'organiseront autour d'une répartition simple :

- une salle de spectacle (caractéristiques obligatoires et marges de variabilité)
- un studio audiovisuel (idem)
- un lieu d'exposition (idem)
- des ateliers d'artistes / studettes
- une cuisine équipée de 25 m2
- une salle à manger de 60 à 100 m2
- des petites salles de projection vidéo ou cinéma de 6 à 8 m2
- un lieu de lecture
- un espace multimédia
- un espace de jeux pour les enfants (un lieu ludique, une halte garderie)

- un jardin (une pelouse, des parcelles de terrain pouvant être cultivées par tous, une aire de jeux pour les enfants, un espace de repos, de lecture avec des fauteuils de jardin) ”.

(Opération Lille 2004. Concours Maison Folie de Wazemmes, Programme en novembre 2000, Ville de Lille).

“ Des réunions avec les habitants du quartier sont organisées en amont de l’ouverture de la maison Folie afin d’impliquer ceux-ci dans le processus de décision. Ces réunions peuvent porter sur l’aménagement et le fonctionnement des différents espaces – notamment les espaces de convivialité (cuisine, salle à manger, lieu pour enfants) – ou sur les projets proposés par les associations et les habitants. Ces projets peuvent être culturels mais il peut également s’agir d’animations dans le lieu pour enfants, de repas ou de fêtes de quartier dans la salle à manger ou encore de cours de cuisine... ”

“ Les maisons Folie voient le jour avec la participation des habitants. Chaque ville développe à sa manière un processus d’avancement du projet qui lui est propre :

- la ville de Lille a mis en place depuis octobre 2001 des Ateliers Urbains de Proximité (AUP) traitant des thèmes et composantes de la maison
- l’équipe de préfiguration de la Condition Publique à Roubaix propose depuis juin 2001 une maîtrise d’usage aux habitants réunis en 4 groupes (voisinage, associatif, jeunesse et éducation, acteurs culturels). Il s’agit de prendre en compte les attentes des habitants et d’offrir un espace d’expression (...) ” (document de communication, Mai 2003).

“ Des statuts diversifiés : il est préconisé que les maisons Folie soient des associations de gestion loi 1901 affectataires des espaces mis à disposition par les villes. Dans ce cas, le conseil d’administration de l’association sera constitué de représentants des collectivités publiques mais également de représentants des habitants. Certaines villes préfèrent un fonctionnement en régie. Un comité d’habitants ou de futurs usagers se mettra néanmoins en place afin d’être associé au

processus de décision. L'avancement de chaque projet se fait de manière expérimentale. Chaque équipe propose un mode de fonctionnement qui lui est propre, qui est discuté et mis en place dans un esprit de concertation. Ainsi, chaque projet se développe de manière originale (...).

Pour l'avenir au quotidien des Maisons Folie, le document propose " une simplicité de fonctionnement : des réunions de convivialité, organisées par le maître de maison, ont lieu une à deux fois par mois. Elles rassemblent tous les habitants de la maison pour discuter des points de fonctionnement (...) " (document de communication, Mai 2003).

Nicolas Fauquet laisse entrevoir l'opposition qui peut exister entre habitants et promoteurs d'un concept, d'une architecture contemporaine. A Lille, c'est la ténacité de Lille 2004 qui l'emportera sur " le tout concerté "... même si la Mission s'inquiète de ne pas avoir de collectif d'habitants organisés pour prendre la suite et faire vivre les Maisons Folie à l'avenir :

" Au départ on a imaginé le cadre de la Maison Folie. Lille 2004 a proposé un programme et la ville des lieux. Ensuite, en essayant d'être au plus simple, nous avons avancé des données de base pour les 12 Maisons Folie. Une étude a été demandé par la Mairie de Lille. On savait qu'il allait y avoir des propositions d'architectes du coin pour faire un lieu artistique géant, consacré uniquement à l'art plastique. On a proposé notre concept. Les particularités des Maisons Folie apparaissent sur les projets d'architectes : l'usine Leclercq est marquée par le caractère contemporain de NOX. C'est différent à La Condition Publique de Roubaix. Là, le projet est dirigé par une équipe d'architectes du Nord. Ils interviennent de manière minimaliste, pour réhabiliter le lieu selon la demande des habitants. Là il y a un réel travail avec les associations, un dialogue avec le quartier du Pile (même si ce n'est pas une association du Pile qui dirige le lieu). Idem à Mons, pour le CCCP (Centre des Chantiers Culturels Participatifs) qui a pris le signe de l'URSS. Il s'agit d'un projet très politique en réaction à la politique de Sarkozy. »

« A Moulins Lille, il y avait déjà une association d’habitants – le collectif des “ Passe-murailles ”. Ils ont fait une proposition pour la gestion de la brasserie... c’est de la transformer en café associatif. Mais c’est le meilleur moyen de ne pas intervenir sur la Maison Folie ! En plus, le café associatif marche très mal en France. Je suis contre. Nous, on veut que ça marche. Ce sera donc un café commercial. On n’est pas à Berlin, ou ailleurs en Allemagne. La législation n’est pas la même. On s’y intéresse dans le cadre des friches. Les normes de sécurité, d’accueil du public, de séparation des activités, etc... C’est pas Lille 2004 qui va changer la loi, c’est une friche ! Nous, on essaie d’aller dans tout ce qui nous est possible... On doit batailler différemment que sur les friches. Ici, la collectivité est maître d’ouvrage. On ne veut pas que la cuisine soit un lieu de réchauffage comme d’autres cuisines de collectivité. On se bagarre notamment sur les équipements, pour qu’on n’ait pas du mobilier de la mairie, pour que ça ait un certain design. Il peut y avoir un collectif d’associations qui gère la Maison Folie. On a proposé une série de modes de gestion. A la ville de choisir. Je serais plutôt pour une association mixte avec une équipe de coordination (qui ne ferait pas de programmation) et un comité de programmation. Il y aurait un représentant des habitants, un représentant d’autres quartiers et des gens hors de la ville, des artistes... Les membres changeraient tous les deux ans pour éviter la sclérose... »

Entre autres – mais pas seulement - pour échapper aux seules “ logiques de quartier ”, un réseau est constitué :

“ La Fédération des maisons Folie est la suite du projet d’ensemble proposé à l’occasion de Lille 2004. Elle contribue à la pérennisation d’un secteur artistique non rentable et non lié uniquement à des logiques de quartier au sein de chaque maison Folie. La Fédération constitue un réseau transfrontalier actif de lieux culturels de création artistique et de proximité (mise en réseau de connaissances, savoir-faire, projets, idées, moyens techniques, moyens financiers, moyens de communication) (...). Elle anime un club d’entreprises qui participe au financement des maisons Folie. Elle peut être financée également par des collectivités publiques ” (document de communication, Mai 2003).

2.- La volonté de permettre la naissance d'œuvres architecturales fortes : l'exemple de l'Usine Leclercq de Wazemmes

La Maison Folie de Wazemmes semble être l'emblème de la politique de la ville de Lille dans le cadre de Lille 2004. Installée dans une ancienne usine au cœur d'un quartier populaire, métissé et dynamique⁶⁵ proche du centre, cette Maison Folie est caractérisée par un projet architectural "étonnant". L'accent est ici davantage mis sur le côté innovant de toutes les composantes... même si la convivialité n'est pas oubliée :

" L'usine Leclercq est une ancienne filature bâtie au milieu du XIXe siècle, qui fut fermée définitivement en 1990. Elle est constituée de deux corps de bâtiments séparés par une rue intérieure. Le programme architectural inclut la démolition d'une partie de l'usine au profit d'un nouveau bâtiment qui accueillera la salle de spectacle ".

Lieu de vie par le travail, l'usine Leclercq doit devenir un lieu de vie par la fête et la créativité ; une créativité surtout, mais pas seulement, artistique :

" La convivialité se traduit par une cuisine, accompagnée d'une salle à manger de 70 couverts. Ouverts à tous les habitants sur réservation, on y prépare ses spécialités pour une fête, un événement familial, un repas de quartier.

L'usine Leclercq dispose de son propre jardin, animé par un collectif d'habitants. Des pique-niques, des rencontres, des ateliers ou des spectacles y ont lieu. Les enfants ont aussi un espace à leurs couleurs et leurs dimensions. Alliant la convivialité à la

⁶⁵ Ici, l'interpénétration des différentes fonctions urbaines donne au quartier un attrait particulier. " Wazemmes n'est pas un quartier fonctionnalisé. L'on ne retrouve pas de façon systématique une séparation des fonctions ou la spécialisation du zonage fonctionnaliste qui caractérise les ensembles urbains récents "... C'est " le pays des petites courées ", un pays de contrastes, de mobilité, d'accueil, de commerce qui possède une identité assez forte (Opération Lille 2004. Concours Maison Folie de Wazemmes, Programme en novembre 2000, Ville de Lille).

détente, un hammam⁶⁶ et un bar brasserie sont présents, de même que des bulles détente, espaces calmes et confortables de consultation d'outils technologiques ” (document de communication, Mai 2003).

Le concours a été remporté par le cabinet NOX Architekten (Rotterdam), dirigé par Lars Spuybroek⁶⁷, qui s'est adjoint l'assistance de l'architecte français François Andrieux. Plus qu'une simple réhabilitation, le projet architectural transforme l'usine en un lieu étonnant fondé sur l'idée du réseau : les légères ondulations du paysage rendent l'ensemble des activités de la maison Folie accessible à tous et connectent le patrimoine existant au nouveau bâtiment recouvert d'une robe métallique scintillante.

Le fonctionnement quotidien de la maison Folie est lui aussi en réseau : les espaces de création, de diffusion et de convivialité se répondent et se complètent.

Le nouveau bâtiment contient [entre autres choses] :

- une salle de spectacle modulable et polyvalente (...)
- un hall d'accueil ouvert vers la rue et les anciens bâtiments.

Ces anciens bâtiments abritent :

(...)

- des ateliers – résidences d'artistes et des espaces de travail flexibles dédiés aux arts vivants et aux arts plastiques. Équipés de parois coulissantes, ils s'ouvrent sur des espaces plus polyvalents, les clubs, qui modulent les échanges entre les différentes activités ” (document de communication, Mai 2003).

Note d'intention de Lars Spuybroek : “ Ce projet consiste, d'une part en la rénovation d'une ancienne usine textile en diverses fonctions liées aux pratiques artistiques (...). L'autre partie [salle de spectacle, foyer, studios] est une construction nouvelle mais

⁶⁶ “ Thermes et Fontaines propose un ensemble de services liés au bien-être physique et à un certain art de vivre, son originalité repose sur le fait qu'il affirme les bienfaits du bain de vapeur traditionnel, tout en le faisant évoluer par les activités annexes de loisirs et de culture proposant, ainsi, un lieu à plusieurs approches (...). Un accompagnement et une initiation aux produits et pratiques liés au bain de vapeur seront proposés par des personnes expérimentées ” (Opération Lille 2004. Concours Maison Folie de Wazemmes, Programme en novembre 2000, Ville de Lille).

dont la structure se réfère au tissu historique environnant. Les deux parties (d'une superficie totale de 4500 m²) seront connectées par un paysage minéral (6000 m²) qui agit comme une plate-forme pour les plus petites activités du voisinage et aussi comme une matrice de plantation pour les vergers urbains" (document de communication, Mai 2003).

Nicolas Fauquet : " A la suite de l'appel d'offre, trois architectes ont été sélectionnés sur la centaine qui avait répondu. Nous avons bataillé pour que NOX soit retenu. Notre point de vue était que nous avions là un exemple représentant une jeune architecture contemporaine mondialement connue... bientôt autant que Rem Koolhaas ! La ville nous a dit que c'était un projet fantasque qui n'allait pas être accepté par les habitants. En fait, NOX était là lors de la présentation du projet à Wazemmes et la salle a applaudi. Une personne a dit qu'elle était fière, pour une fois qu'un geste fort s'inscrit dans un quartier populaire !

L'architecte designer néerlandais NOX a la particularité d'avoir peu construit et beaucoup pensé. C'est un habitué de l'art. Il a fait la scénographie pour une expo à Nantes. Il conçoit des formes par ordinateur, toujours courbes. En Zeeland, il a conçu un " Pavillon de l'eau " qui a la forme d'un cétacé. Il y déstabilise les sens spatiaux du public⁶⁸. Il est aussi à l'origine de formes, sculptures changeant de couleur en fonction des sentiments des habitants d'un quartier, les passants cliquant pour enregistrer leur perception. Avec l'usine Leclercq, c'est la première fois qu'il travaille sur la réhabilitation. C'est très organique. La lumière a été l'objet d'une grande attention. Le maille inox devait changer de couleur la nuit mais le budget a été revu à la baisse. Ca sera blanc.

⁶⁷ Lars Spuybroek, issu de l'école d'architecture de Delf, mais aussi urbaniste, producteur, éditeur, " développe des processus multiples pour articuler l'architecture et les nouveaux médias, notamment numériques ".

⁶⁸ Parmi ses réalisations, on trouve le Pavillon de l'Eau aux Pays-Bas, dont le diagramme de principe est : " une architecture liquide ". Il s'agit de participer au " développement du programme vers un nouveau type d'expérience aquatique " : " intérieur innovant hautement interactif ", " innovantes interactions électroniques en temps réel grâce auxquelles les visiteurs peuvent interagir à travers des éléments comme la lumière et le son ", " algorithmes liquides "... permettant aux visiteurs d'agir sur le " contenu émotionnel de l'intérieur ". Où comment se rapprocher des sensations premières et des éléments essentielles de la vie par le biais de prouesses technologiques.

En terme de paysage, c'est NOX aussi qui a mis des courbes : aménagement d'une place avec des jardins. L'architecte a pour cela discuté avec le service *espaces verts* de la ville. Cela a abouti à une proposition d'aménagement en deux temps :

- un verger urbain avec des arbres de la région, tout en bosses avec des effets de courbe, près de l'usine
- un potager urbain en lien avec le jardin communautaire... Il est rare qu'une ville propose un potager urbain !

Le concept de Maison Folie qui a intéressé NOX, c'est un laboratoire " high tech " mais ouvert aux habitants. La salle de spectacle est super modulable. On peut travailler sur la lumière, le son, l'espace... C'est un lieu de travail idéal pour réfléchir à la scénographie, l'éphémère, le mouvant... ”.

A propos de concertation, Nicolas Fauquet nous dit :

“ La concertation a eu lieu, sur le programme choisi par la ville, dans des réunions de l'AUP : Atelier Urbain de Proximité. C'est un atelier institutionnalisé, organisé par la ville... C'est différent de l'APU – Atelier Populaire d'Urbanisme – qui veut mettre son nez dans les projets d'urbanisme de la mairie et de la communauté urbaine mais qui est surtout dans la réaction : les points de vue ne sont pas les mêmes. Lors de la présentation du projet, les gens se sont montrés moins focalisés sur le lieu que sur l'environnement. On a ainsi inversé la brasserie et la cuisine selon l'exposition au soleil. NOX avait proposé des espaces plus courbes mais les artistes ont dit que, pour travailler, il ne faut pas un espace courbe. Il y a donc eu simplification. A l'origine, le plan d'urbanisme prévoyait la construction d'une rue avec un parking. Mais les habitants ont refusé. C'est donc un espace piéton qui verra le jour, avec une nouvelle voie percée jusqu'à la mairie de quartier de Wazemmes. Des maisons qu'il était prévu de construire ont disparu, sur le terrain du jardin communautaire. Le leitmotiv est : “ on manque d'espaces verts ”. L'usine est entourée d'espaces verts ! »

Cependant, la nouveauté se présente ici avec beaucoup de précautions quant à son insertion dans l'environnement et quant à sa manière de traiter avec le passé... sans oublier d'entretenir la fascination pour l'hyper-activité, spontanée bien sûr ! :

“ *Le programme* : l'hétérogénéité du programme permet de redonner vie à un patrimoine existant exceptionnel en le reconnectant avec son environnement proche grâce à un traitement respectueux et modeste : nettoyage et rénovation des façades (...), insertion prudente d'ascenseurs et d'étages créés à l'intérieur des structures existantes. Tout en réinvestissant l'ancienne usine et ses différentes échelles, le programme stimule un enchevêtrement vivant et vital dans le quartier de Wazemmes.

Le paysage : le programme nécessite une architecture qui stimule les rencontres inattendues. Les légères ondulations du paysage rendent l'ensemble des activités de la maison Folie accessible à toutes les personnes et à tous les types de véhicules (fauteuil roulant, poussette, livraisons). La connexion vers la salle de spectacle est facilitée, les piétons n'ayant plus à traverser une rue mais un espace pavé où les voitures, ralenties par la faible pente du paysage, roulent à allure modérée. Une connexion continue et naturelle entre l'ancienne et la nouvelle partie du projet s'avère absolument essentielle.

L'image : la section du programme qui requiert un nouveau bâtiment (...) est un assemblage de volumes fermés, isolés acoustiquement du voisinage, à l'exception du foyer qui est ouvert sur la ville. Dans la salle, la vitalité fluctuante de l'art. A l'extérieur, une peau comme une robe qui scintille d'activité ” (document de communication, Mai 2003).

Ces précautions sont de rigueur également pour la Brasserie des Trois Moulins. Dans ce quartier, le projet de la ville est confronté à la réaction d'habitants qui souhaiteraient s'approprier davantage la Maison Folie. La ville joue l'AUP (Atelier Urbain de Proximité) qu'elle a créé contre l'APU (Atelier Populaire d'Urbanisme), dont on a vu qu'il allait à l'encontre de la volonté de prestige. La présentation du projet

architectural vise donc à faire accepter “ l’inévitable rupture contemporaine ”... en affirmant la continuité avec un caractère contrasté déjà existant dans le bâtiment d’origine (document de communication, Mai 2003).

3.- Lorsque la ville se renouvelle sur elle-même : un projet à partir d’un territoire et d’une mémoire, La Condition Publique de Roubaix⁶⁹

Le site est constitué de plusieurs bâtiments édifiés par l’architecte Albert Bouvy entre 1897 et 1899 pour le compte de la Chambre de Commerce de Roubaix. “ C’est en 1902 que la Condition Publique voit le jour, initialement affectée au conditionnement de la laine et des soies, inscription que l’on a pu lire sur le fronton de la rue couverte. Inscrit depuis 1998 à l’inventaire des monuments historiques⁷⁰, ce monumental bâtiment est un des premiers édifices à structure de béton, entièrement recouvert de toits en terrasse et dont la clef de voûte est une rue couverte de 140 mètres ”.

La Condition Publique est un lieu remarquable, unique en son genre ”, nous affirme-t-on. “ Véritable quartier dans le quartier du Pile, le bâtiment est un des événements les plus importants du patrimoine industriel de Roubaix. Il fait partie d’une mémoire collective qui participe à l’identité de la ville. Les dimensions des bâtiments sont impressionnantes : 244 mètres de façades magnifiques faites d’un appareillage émaillé s’élèvent sur plus de 10 mètres de haut, deux halles de stockage de 2400 m² chacune distribuées par une rue intérieure sous verrière de 15 m de large et de 140 m de long. Sur les toits-terrasses des halles, s’est développée au fil du siècle deux véritables prairies de grand intérêt éco-systémique ”.

Depuis la fin des années 90, la Condition Publique “ est un projet porté par la ville de Roubaix : il s’agissait au départ de sauver le conditionnement du Pile ; en 1999, le

⁶⁹ Documents de communication, Mai 2003 et entretien avec Pascale Debrock, directrice administrative de la Condition Publique.

⁷⁰ “ Le bâtiment est inscrit et non pas classé. Dans le premier cas, on peut faire des modifications qui permettent un autre usage du bâti ; dans le second, on ne peut toucher à rien ” (Pascale Debrock, direction administrative de la Condition Publique).

projet culturel de la CP est acté, puis labellisé Maison Folie (...). Le projet s'inscrit dans le grand projet de ville Lille-Métropole (GPV) : la CP témoigne de la volonté roubaisienne de sauvegarder son patrimoine industriel et de transformer la ville autour d'une locomotive transfrontalière unique dans la région (...). L'équipement de production et d'échange réintroduit de l'activité dans le quartier du Pile.

Pascale Debrock⁷¹, directrice administrative de la Condition Publique, insiste sur le fait que le projet préexistait à Lille 2004 : “ Il s'est trouvé que la CP remplissait les conditions posées par le cadre de la Maison Folie. C'est François Boudaillé, élu à la culture, qui a convaincu le maire de Roubaix lors de son précédent mandat. L'idée était alors de sauvegarder le tout pour faire un lieu culturel. Un petit budget était dégagé afin que des architectes puissent entreprendre la restauration du lieu. Ils se sont aperçu de la nécessité de prendre les deux bâtiments en même temps. Les architectes étaient bloqués parce qu'il leur manquait un projet culturel. La réponse a été donnée par une équipe culturelle composée dès juillet 2000 ”.

La CP est une Maison Folie qui semble correspondre à la politique singulière de la ville de Roubaix, différente des ambitions lilloises : son maire – René Vandierendonck – s'exprime ainsi en 2000⁷² : “ La ville renouvelée s'affirme comme une critique de la politique de la Ville, davantage préoccupée de panser les conséquences de l'extension urbaine que de penser le changement dans une logique de reconquête de la ville sur elle-même ”. “ Dans une perspective de développement solidaire et durable ”, il faut “ faire mieux, plus beau qu'ailleurs, donc se poser la question de l'espace public. Donc prendre conscience de la valeur architecturale de la ville ”... “ sans porter de jugement sur Euralille ni sur la méthode lilloise ”.

“ Un mot d'ordre guide la réhabilitation [de la Maison Folie] : garder et transmettre la mémoire du travail de ce bâtiment où des entreprises étaient installées jusqu'en

⁷¹ Elle a participé au lancement et à l'animation de plusieurs lieux culturels innovant – de type friches - dans la région.

⁷² *Projet urbain n°20*, “ Lille-Roubaix, l'action publique comme levier économique et social ”, Direction Générale de l'urbanisme, de l'habitat et de la construction, Mai 2000.

1998 ; respecter au maximum les lieux et concevoir un outil brut, souple et modulable ”. Ici, on actualise le passé.

Quelques constats et idées fortes :

- “ L’opulence de la Condition Publique a laissé la place à la pauvreté liée à la déprise industrielle
 - la ville se renouvelle sur elle-même : elle puise en elle les forces nécessaires à sa vitalité
 - dans les anciens sites industriels, la trace la plus importante à transmettre est celle du travail
 - un lieu de production et d’échange est un lieu qui regroupe sur un même site travail et critique, création et diffusion : il faut montrer ce que l’on a produit là où on l’a produit
 - il faut monter sur la terrasse pour reprendre possession d’un sol naturel détruit par l’industrie et pour voir la ville
 - dans un quartier où la main d’œuvre est désœuvrée, il faut montrer le travail du chantier et le travail de création
 - la CP sera le lieu d’un autre mode de production du bâtiment : le travail de mis en œuvre y sera montré
 - l’atelier de chantier pour la cuisson des briques servira pour les travaux de la CP et pour la requalification du Pile⁷³
 - le chantier sera la première production, la première fabrique de la CP ”
- (...).

Pascale Debrock : “ La première tâche de l’équipe culturelle a été de travailler au lancement d’une recherche d’architectes pour le “ marché de définition ”. Car, pour le projet architectural de la Condition Publique, la procédure choisie fut le “ marché de définition ”. Cette procédure diffère d’une commande, d’un concours d’architectes devant répondre en fonction du programme donné par un porteur de projet. Le marché de définition consiste à travailler, avec l’architecte, à la définition du projet

⁷³ “ Cet atelier de cuisson et de vernissage de briques est réalisé sur le site pour la durée du chantier. C’est un lieu d’échange avec un pays du Maghreb possédant encore ce savoir-faire et avec sa communauté immigrée présente à Roubaix ”.

architectural en même temps que du projet culturel. On avance ensemble. Dans le cadre d'une réhabilitation, c'est beaucoup plus juste. La taille de la salle de spectacle dépend aussi de la place qu'on a. Ici, c'est une procédure très intéressante ”.

Ici, c'est l'ambiance “ friche artistique de proximité ” qui domine : le chantier fait lui-même partie du projet culturel. Ainsi, dès septembre 2003, une baraque s'ouvre au public : baraque de chantier, bar, resto, lieu d'expos et de concerts. “ On croise les voisins et les architectes, les ouvriers du chantier et ceux qui participent à la CP... et tous ceux qui veulent boire un coup ! ”. Chantier-école et laboratoire : “ toutes les semaines, un petit spectacle ou un débat, on peut y réchauffer sa gamelle, acheter un panier de légumes bio, manger une part de tarte selon le menu, ou simplement y boire un café et lire les journaux. On y trouve aussi toutes les infos sur les projets de la CP ”.

Le 15 mai 2004, la Condition Publique s'ouvre avec une saison jamaïcaine : visite politique et musicale de la Jamaïque, collection d'art rastafarien, résidence de cuisiniers jamaïcains, animation de la rue couverte par un disquaire, un barbier, un restaurant, un peintre de rue et des sound systems.

De juin 2003 à septembre 2004, Extramundi, “ camping international ”, se présente comme “ le festival des petites expériences et des utopies de quartier ”, “ un espace éphémère de liberté, un cadre de vie et de travail qui permet à chacun de venir réaliser ses projets, proposer ses services, échanger ses savoirs ”... “ Le contraire d'une programmation : Extramundi est un projet collectif et participatif ”.

Pascale Debrocq : “ L'esprit d'Extramundi – Festival des petites expériences et des utopies de quartier -, c'est d'être en lien avec notre territoire, ce n'est pas de faire de la création lyrique. Le lieu doit être ouvert à la fois sur son quartier et sur le reste du monde. C'est ce qu'on défend, nous, dans la culture : une exigence artistique de haut niveau et l'ouverture sur tout le monde.

... Il y a aussi l'esprit de Roubaix : il se caractérise par l'importance que la ville donne à la culture, et puis par la diversité des populations et des expériences qu'on y trouve ; des expériences de traverses ; une façon propre à Roubaix de faire... c'est

un ressenti. Ici, la culture a été amené par des lieux. On a fait venir des artistes dans des espaces mais sans beaucoup de financements. C'est différent à Lille : ils ont l'ONL (Orchestre National de Lille), le théâtre... de grandes institutions. Roubaix ne cherche pas ça. Sa population n'est pas la même. Il n'y a pas les mêmes habitudes culturelles. La Condition Publique ne peut exister ailleurs qu'à Roubaix, comme l'Aéronef ne peut être ailleurs qu'à Lille.

Nous, nous ne sommes pas dans le prestige. On est plus sur du lien au territoire. On veut créer un lieu reconnu sur le plan national pour sa qualité artistique et pour son ouverture sur le quartier. Ouvert sur le plan international et sur le plan local ; à la fois un lieu de vie et de travail. On pense la culture au sens très large : par exemple, à travers les cours publics d'architecture ”.

La Condition Publique se considère comme faisant partie des “ lieux de culture alternatifs ” qui “ ont en commun d'être des lieux libres, mobiles, non finis, non figés, propices à toutes les initiatives et à toutes les appropriations. Entre le squat d'hier et le lieu public de demain, ils inventent une nouvelle relation, un nouvel engagement ”.

“ Contrairement aux institutions traditionnelles, elle ne saurait isoler une fonction technico/artistico/administrative par rapport aux fonctions d'accueil du bâtiment. Aussi, tous les croisements sont-ils favorisés par le projet sans que soit jamais remise en cause l'intégrité fonctionnelle de chaque entité. Ici, pas d'entrée du public, des artistes, des techniciens ou des secrétaires : chacun se croise dans la Cour, le déambulateur ou le foyer (...). Sur ce schéma, nous proposons l'abandon de toute distinction entre condition publique et condition privée, entre lieux de vie, lieux de production et lieux d'échange ”.

“ La Maison Folie contiendra des lieux de vie et de culture ”, dont un “ estaminet/restaurant/atelier ”, “ un espace patrimoine (lieu citoyen, de débat et de formation, d'échanges et d'informations sur les nombreuses initiatives et projets d'habitants, lieu de réunions, bazar multiculturel), une pépinière expérimentale sur le jardin suspendu et les toits terrasses ”, une rue couverte qui pourra accueillir braderies, marchés et art forain. La manufacture culturelle hébergera, entre autres,

une pépinière de micro-entreprises à vocation culturelle ou NTIC (Document de communication, Mai 2003).

Le projet “ doit permettre ce nouveau vivre ensemble où l’artiste et les publics deviennent les acteurs principaux ”, dans un lieu consacré à “ toutes les cultures de la ville ”. L’accent est mis ici sur l’appropriation du lieu par tout un chacun : “ La Condition Publique s’est voulue dès le départ, un lieu libre, ouvert, convivial, non figé, propice aux initiatives et à toutes les appropriations ”. Elle propose donc “ un festival permanent de petites expériences ”.

Pascale Debrocq : “ La première réunion publique sur le projet a eu lieu en janvier 2002. On avait déjà fait un peu de travail avec les habitants (voisins d’abord, puis associations de quartier, etc.). Ca a commencé en juillet 2001 et ça a duré toute l’année 2002. Nous avons organisé des réunions pour informer différentes échelles de territoire...Nous n’avons consulté personne sur le projet mais sur son utilisation, si. Un projet politique piloté par le maire de quartier est celui de la maîtrise d’usage par les habitants.

Les étapes sont les suivantes : information (on a fait du porte à porte, on a envoyé un courrier...), consultation, concertation, coproduction. Exemple de progression dans nos relations avec le voisinage : au début leur souci était de savoir où ils allaient pouvoir se garer... On en est à les informer sur le projet et sur ce qui va se passer autour. La place devant la CP est en chantier aussi. On sert de relais d’information sur tout cela. On a organisé un grand repas de quartier en juin, qui a réuni 350 personnes.

Suite aux réunions, des projets de coproduction ont émergé : travail avec une maison de quartier sur un atelier cuisine, idée d’utiliser la céramique pour la décoration de la baraque ”.

On peut lire : “ L'équipe Julienne/Bouchain a été choisie pour la maîtrise d'œuvre architecturale. Une maîtrise d'usage – représentant les habitants citoyens - est menée depuis 2001 afin de faire de ce projet culturel ambitieux un projet partagé au niveau du quartier et de la ville et afin d'inscrire le projet artistique dans la cité ”.

D'après Nicolas Fauquet, l'équipe d'architectes de la Condition Publique est de la région. Patrick Bouchain semble s'être toujours particulièrement intéressé aux friches, à l'art de la friche et aux friches artistiques : usines transformées en lieux culturels, reconquête naturelle des délaissés urbains par des techniques forestières, “ arts modestes ”...

Pascale Debrocq : “ Le but de Patrick Bouchain est de ne pas détruire ce lieu, de le rendre fonctionnel et de le conforter pour lui donner une nouvelle vie. Il n'y a pas ici de “ signature d'architecte ”. Le seul signe de Patrick Bouchain, c'est que ce lieu perfectionne ses qualités comme avec l'entrée de la lumière naturelle... la lumière du nord, zénithale. Concernant le terre et le feu, il y a le projet céramique dans le café (la baraque). La laine sera représentée par la déco du restaurant qui est confiée à des plasticiennes. Le bois est utilisé dans des étaies, comme dans les mines.

La façade est bien sûr réhabilitée. Cela veut dire mettre en sécurité, empêcher la détérioration mais ça ne va pas plus loin. Elle va rester en l'état. Elle a vécu. On n'est pas là pour faire un bâtiment imposant ”.

Le label HQE (Haute Qualité Environnemental) a été recherché. Cet objectif “ implique un programme d'intervention douce, basée sur le recyclage des existants, sur la mise en valeur des atouts du bâtiment (...), sur l'utilisation de matériaux naturels facilement recyclables (le bois, la terre cuite), sur des solutions énergétiques économiques et sur un chantier école attentif à la santé des ouvriers (HQH : Haute Qualité Humaine)... Notre expérience de ce type d'opérations nous a amenés à privilégier une rénovation techniquement parfaite (...) mais très pauvre en finitions afin de laisser aux équipes utilisatrices le maximum de liberté dans la prise de possession, dans l'appropriation et dans l'évolution des espaces ”.

Pascale Debrocq : “ Dans le projet architectural de départ, il n’était pas question de botanique. On a intégré à notre projet une partie botanique : l’architecte – Patrick Bouchain, a amené une botaniste plasticienne – Liliane Motte. A travers les plantes, on va pouvoir parler d’immigration et donc de l’histoire des populations roubaisiennes, de reconquête de territoire. Exemple : ici il y a du raifort même si ce n’est pas une plante de la région. C’est une plante qui est arrivée dans la région par l’immigration polonaise. Certaines plantes sont “interdites”, arrivées en contrebande...

La terrasse au dessus représente 100 ans de pollution urbaine. Cet aménagement est un exemple d’enrichissement entre projet culturel artistique et architectural. Et le projet de la botaniste va plus loin que le bâtiment lui-même ”.

La valorisation des terrasses traduit fort bien l’inscription de ce projet dans un souci de reconquête de cet environnement industriel... entre autres, par la végétation dont la place était si dérisoire dans les quartiers populaires de Roubaix :

“ 1901. (...) une première plante va pouvoir s’installer sur la toiture terrasse vide et sans vie de la CP. Cet événement presque imperceptible va mettre en route un mécanisme naturel : une plante va mourir et, par ce fait, favoriser la vie. Plus d’un siècle plus tard, en montant sur la terrasse de la CP, on découvre une prairie, un jardin que la nature a fait toute seule.

En regardant ce jardin, on s’interroge sur l’origine de cette vie, on a envie de savoir [des graminées et des plantes vagabondes avec si peu de matière ? voyage des graines par l’industrie lainière ?]... Ce lieu dans la ville, abrité des va et vient de la rue, va nous servir de terrain d’observation. Le jardin est déjà là ”.

Un terrasse sera consacrée à l’observation scientifique du phénomène. Elle restera donc non accessible au public. Une autre terrasse sera un laboratoire de végétalisation et un conservatoire d’espèces avec un objectif pédagogique : elle sera, de fait, accessible au public ”.

Pascale Debrocq : “ Le paysage ? Je ne sais pas bien ce qu’on entend par paysage : Liliane, la botaniste, a proposé à la ville de continuer son travail sur tous les délaissés urbains ; ceci dans une démarche de valorisation de ces espaces et de ces

plantes-là. Elle travaille sur les “ mauvaises herbes ”. On réhabilite aussi les façades en lien avec ce qu’il y a à côté. La CP va faire bouger le quartier. Déjà la place se modifie et certains repeignent leur façade. On est dans une zone de ZPPAUP (Protection du Patrimoine). Ici, il y a une charte qui accompagne les aides pour réhabiliter sa maison. La SEM a une politique de requalification de cette zone. Je sais que la CP a un effet sur ça. Elle a des effets induits. C’est une dynamique commune CP – quartier.

Des artistes interviennent sur la réhabilitation : restaurant, café, terrasses... On a mené un chantier aussi avec Patrick Bouchain et Bruno Godichon, le conservateur du Musée La Piscine. Il nous confie des objets qu’il a dans ses réserves, notamment des traces de maisons bourgeoises de la ville. Patrick va les intégrer dans la décoration et la vie de la Maison : des cheminées, des placards, des verrières, etc. Tout produit sorti d’ici doit être un acte artistique et toute manifestation doit laisser une trace dans le bâtiment ”.

IV.- ETUDE DE CAS III : LE QUARTIER DES HALLES A PARIS

Penser la ville...

La restructuration de l'espace urbain semble idéalement conforter l'évidence de " penser la ville ". Elle devient elle-même la démonstration publique de l'acte de penser le devenir de la ville, elle est la mise en scène d'un tel acte. Grâce à la scénographie des chantiers, elle est la résistance tangible à son contraire : c'est la ville qui nous pense. Au regard de la démagogie politique, la restructuration urbaine laisse croire qu'il faudrait d'abord être à l'écoute de " la ville qui nous pense " pour prendre ensuite la ville comme objet de sa métamorphose possible. La résolution politique de cette antinomie s'accomplit de manière logique : la ville nous pense en nous faisant subir ses insuffisances, ses manques, ce qui autorise à la prendre pour objet dans un processus incontesté d'optimisation de sa gestion. Ce qui exclut l'hypothèse selon laquelle, si la ville nous pense, elle ne peut être un objet pour la pensée. Car la déduction d'une telle hypothèse conduit à dire que si la ville est objet pour la pensée, il n'y a plus de pensée du tout, puisque l'objet se soumet a priori à toutes les fonctions et les finalités que nous lui prêtons.

On déplore souvent cette perte de " penser la ville ", comme si " penser la ville " avait pu, dans les temps passés, être un acte différent que celui de faire de la ville un objet pour des stratégies politiques urbaines. Dire : " penser la ville ", ce qui est une gageure pour le moins retorse, est la négation nécessaire de cette autre affirmation : " la ville nous pense ". Il faut partir de cette négation pour comprendre comment s'échafaude toute procédure de légitimité politique dans la restructuration de l'espace urbain. La réponse à des besoins, aussi arbitraire soit-elle, passe pour une nécessité originaire : tout ce qui apparaît comme une amélioration de la " vie en ville " consacre la volonté politique de " penser la ville ". Même s'il y a des conflits, même si les moyens requis, les choix établis sont controversés, le principe de la

requalification de l'espace, répondant toujours à des déficiences urbaines et à des vicissitudes de la vie citadine, demeure absolument positif et progressif.

Une opération d'urbanisme s'impose comme telle, même si les autorités politiques font semblant d'organiser préalablement une concertation publique. Ce qu'on appelle " la pensée de la ville " s'aligne sur le modèle du marché de telle manière qu'un projet urbain ressemble, à s'y méprendre, à un projet d'entreprise. L'exemple d'*Euralille* est éloquent, bien des critiques énoncées dans les media convergent vers cette reconnaissance partagée d'un leurre de la démocratie locale, l'appel à la société civile, à la démocratie participative avec les Conseils de Quartiers soutenant l'apparence d'un simulacre de débat qui finit par révéler combien la concertation devient une pure opération de publicité. Il est intéressant de constater comment la mise en scène de la concertation publique coïncide, comme dans un superbe effet de miroir, avec l'imposition rapide, dictatoriale, de la réalisation du projet. La question urbaine, en son sens le plus trivial, est sans doute celle qui fait le mieux apparaître la relation de dupes qu'exacerbe l'exercice du pouvoir en régime démocratique. De leur côté, les architectes passent pour des " histrions de la contrainte ", ils pratiquent l'art de métamorphoser un champ de contraintes en champ de possibles, à tel point que plus il y a de contraintes, plus ils ont l'air heureux d'avoir à exprimer cette complexité de la ville dans leur réalisation. *Euralille* est également un bon exemple : les " bombardements spéculatifs " qui accompagnent cette opération de grande envergure créent, par leurs formes exaltée, critique, rationnelle, offensive, défensive... une analogie évidente et puissante entre la réalisation du projet et le champ de théorisation qui lui donne son reflet spéculatif. Ainsi, le rythme d'accomplissement du projet fait figure d'une pensée de la ville " en acte ". Rem Koolhaas disait : " selon la logique d'une fuite en avant : seule l'exacerbation de la complexité révèle le point magique où les problèmes se transforment en potentiel pur ". Et le célèbre architecte d'ajouter : " s'il doit y avoir un nouvel urbanisme, il ne faut pas qu'il repose sur l'ordre et le pouvoir. Il faut qu'il incarne l'incertitude (...). Cela signifie qu'il délaissera les configurations stables ". La figure idéale de l'architecte, dans les grandes réalisations de l'urbanisme contemporain, serait celle du jongleur, de celui qui sait jouer de toutes les possibilités pour assurer, quoiqu'il

arrive, la représentation de la modernisation en “ travaillant sur l’inévitable ”. L’artifice absolue de la modernité doit permettre de constater, une fois le projet accompli, qu’on ne pouvait faire autrement. La démarche conceptuelle consiste à affirmer que, de l’incertitude elle-même, advient l’inévitable. Le résultat peut paraître laid aux yeux des critiques plus ou moins judicieuses, peu importe, la modernisation d’une ville, dans la mesure où elle n’a plus de commune mesure avec une quelconque authenticité historique, est laide, mais c’est le caractère inévitable de cette laideur qui en constitue sa beauté future. Le tour est bien joué : l’inévitable devient une catégorie esthétique et politique.

Pourquoi l’inévitable peut-il jouer un tel rôle ? Il signale l’achèvement du projet, sa réalisation, ce qui est donné à voir et à pratiquer, et en tant que signe de cet accomplissement, il ne met pas pour autant un terme définitif à “ l’atmosphère de projet ” qui semble désormais animer le rythme de mutation d’une ville, surtout quand celle-ci a un passé historique. Les villes anciennes, historiques comme on dit, vont devenir comparables à des vieilles dames qui n’en finissent plus de subir des liftings. Assujetties à ce rythme infernal de la chirurgie urbaine, elles se métamorphosent comme des potiches dont on ne serait jamais satisfait de la belle apparence. Le lien entre le projet et la mise en métamorphose continue de l’urbain provoque ce paradoxe : comment se réalise l’achèvement du projet sans que cette réalisation soit identique à la résolution du projet ? Les possibilités de projet rebondissent en prenant pour défi la réalisation inévitable, ce qui vient d’être fait. Lille est à ce titre une ville exemplaire. Après Euralille, en réponse aux critiques qui ont pu être lancées à l’occasion contre l’absence de perception des enjeux contemporains tels que l’environnement, l’écologie, la convivialité ou la possibilité de s’approprier et de participer à une certaine créativité, la promotion pour 2004 des Maisons Folies propose un nouveau concept de pratiques culturelles et d’art de vivre. Ce sont des lieux phares dans des sites inédits (usine, brasserie, hospice, ferme, hôtel...) qui confortent le rôle social octroyé à la prolifération urbaine des “ lieux indéterminés ”. Au sein d’un processus de développement social et urbain, l’enjeu est de créer des endroits favorisant l’épanouissement individuel et l’expérimentation au contact de la création artistique pour un nouvel art de vivre. Cette réhabilitation de bâtiments

encore témoins du passé, en des lieux de convivialité, devrait aussi favoriser le passage de la sphère privée à la sphère publique. Les artistes en ville habiteront les lieux un temps donné selon leurs envies, ils inventeront des projets à leur image en invitant les habitants à y participer. Ce soit disant nouveau concept se fonde sur cette idée que de tels lieux sont les lieux de tous les possibles. La seule obligation qui persiste, c'est faire un projet. Voici un fragment du texte du programme : " il est possible d'y cultiver un jardin, de réserver une cuisine, une salle à manger, d'y organiser des fêtes. On trouve là aussi les objets et propositions culturels en évolution. Ces espaces doivent n'être jamais totalement achevés (...) On y vit bien, quelle que soit l'heure. Certains espaces prévoient une occupation nocturne et doivent être clos indépendamment du reste de l'établissement. Dans ces espaces coupés du temps ordinaire, brûlent les esprits de la fête. On y écoute de la musique dans le respect des habitants. On y fabrique des images. On peut lire dans des puits de silence, emprunter en soirée des livres dans les langues les plus parlées du quartier, réserver une petite salle de cinéma équipée des dernières techniques numériques... On peut se restaurer, les voisins peuvent déposer dans la journée des tartes ou autres recettes qu'ils proposent à la vente. La bière que l'on y boit est unique, on ne la trouve que là. Les enfants y sont les rois. Mais, comme les adultes, les plus grands doivent avoir un projet à bâtir. On peut exposer et diffuser ses œuvres (...). En marge des activités personnelles que l'on peut y développer, les Maisons Folie proposent sans cesse une intrusion vers les formes artistiques contemporaines les plus variées voire les plus inattendues. Ces rencontres ne sont jamais obligées... "

Il est étonnant de voir opposer d'une façon très commune la " chaleur des pratiques artistiques " à " la froideur de l'intervention architecturale ". Dans l'espace urbain, à l'inévitable réalisation architecturale répond l'émergence rédemptrice d'un " monde des artistes ", dans lequel " tout est possible " grâce à une effervescence de la " mise en œuvre " ou de la " mise en projet ". Les artistes sont conviés à intervenir dans l'espace urbain comme des pédagogues populaires qui apprennent aux autres à mettre en œuvre leur perception des lieux de la ville. A l'ancienne apologie de l'œuvre qui honore la ville de sa présence succède le rythme d'une restructuration

urbaine qui n'en finit plus de produire l'illusion d'une conceptualisation progressive de l'aménagement de l'espace urbain. Ce phénomène d'optimisation est curieux parce qu'il demeure traditionnellement fondé sur la reconnaissance de défaillances, de disruption des usages citadins, laquelle se soutient du rythme de cette restructuration. Pareille démonstration de l'enchaînement des métamorphoses de la ville conduit à imposer l'idée partageable par la communauté des citoyens que la ville elle-même est concevable comme un perpétuel projet. C'est *la version contemporaine d'une utopie*.

1.- A propos du quartier des Halles à Paris

La Ville de Paris a décidé d'engager une réflexion urbaine sur le quartier des Halles, le plus grand centre d'échanges de la capitale. Trente années après la percée d'un gigantesque trou d'où est né le Forum actuel, les Halles ont gardé leur nom, et parfois des badauds, un peu âgés il est vrai, demandent encore : " où se trouve le trou des Halles ? " Si le souvenir des anciennes Halles de Paris s'efface, celui du trou, représenté par un véritable cratère dont la lancée d'escalier en marbre conduit à la lumière du jour, persisterait comme un mythe qui aurait succédé à celui du " ventre de Paris ". Comme il ne s'agit pas d'un simple lifting, un projet de requalification urbaine suppose la reconnaissance préalable de certains défauts. Le premier serait un manque de visibilité entre le dessous et le dessus, un manque qui, bien entendu, conforte l'impression commune de circuler dans un trou, d'autant plus que les fonctions et les usages des différents niveaux se distinguent mal. La volonté d'offrir à la vision des citoyens, un lieu d'échanges toujours plus harmonieux nécessite-t-elle de tout remettre sans dessus dessous ? Il est vrai que pour bien des habitants des quartiers avoisinants, la dégradation des espaces, y compris celle des jardins, paraît si probante qu'elle justifie une intervention énergique.

Qu'en est-il de la symbolique du centre de Paris ? Les mémoires collectives s'étiolent et la dimension patrimoniale du centre de Paris n'est plus fondamentalement portée

par le souvenir des Halles, ni du trou lui-même. Mais le Forum en lui-même s'est-il constitué comme un " nouveau patrimoine " ? Ce n'est pas certain. La configuration du " trou " persiste : à la distinction entre le dessus et le dessous se substitue parfois l'impression d'un " sans dessus/dessous ", confusion liée à l'image récurrente du " trou " et à la difficulté de lisibilité des accès aux différents niveaux. Pour une appréhension cohérente du lieu, la reconfiguration de l'espace doit-elle répondre à un principe de réversibilité entre le dessus et le dessous ? Quand le dessous se donne à voir depuis le dessus, c'est aussi le dessus qui révèle à son tour le dessous.

Dans le trou couvert par sa mince pellicule de jardins s'engouffre la masse. Le nombre de voyageurs empruntant le RER s'élève à plus de 100 millions par année, et les flux de piétons entre le Forum et le plateau Beaubourg sont devenus incalculables. Les surfaces commerciales drainent elles aussi, chaque jour, des foules de clients. Pareille densité de population donne à l'ensemble du territoire des Halles une image de la masse qui n'existe nulle part ailleurs dans l'agglomération parisienne. Le trou est devenu un *hyper-centre*. N'oublions pas que dans la gare Châtelet, il fut envisagé de faire croiser des trains de grandes lignes avec les rames du RER ! A l'époque, la volonté politique de "décentralisation" de la capitale semblait curieusement s'orienter vers une sur-centralisation dont la gare du Châtelet serait l'emblème. Ce projet initial peut fort bien revenir au goût du jour avec l'aménagement d'une plus grande gare encore. Mais comment un centre d'une telle ampleur peut-il devenir le symbole de la décentralisation ? En captant les mouvements de masse, de la périphérie au cœur de la capitale, les Halles auraient réussi à résoudre ce paradoxe de l'urbanisme : parce qu'il a l'apparence d'un trou, un centre peut induire les effets visibles et constants de son propre décentrement. Et de l'intérieur ou de l'extérieur du trou, la masse épouse, selon ses rythmes de déplacement, une translation réversible entre le dessus et le dessous. A quoi bon souhaiter, comme le fait Rem Koolhaas, une "amnésie architecturale" pour en finir avec le trou des Halles ? Roland Barthes disait du centre de Tokyo qu'il était un vide, celui de Paris semble rester un trou. Tenter d'oublier cette référence originaire, si bien intégrée, ne changera en rien le destin d'un lieu dont l'évolution dépendra toujours d'une optimisation de la circulation des flux. Aujourd'hui, la peur de la catastrophe reste

encore une des raisons majeures de la nécessité d'une restructuration architecturale. Afin de permettre l'évacuation la plus rapide possible d'un maximum de gens, la création de nouvelles issues, une meilleure lisibilité des espaces suffiront-elles à conjurer définitivement l'éventualité d'une grand panique ?

L'obsession des gestionnaires de la RATP ayant toujours été la question du temps d'évacuation des masses en cas de catastrophe, il nous semble nécessaire de considérer d'abord que les représentations de la panique que peuvent avoir les usagers ne sont pas du même ordre. Quand les gestionnaires pensent "évacuation", les usagers pensent "fuite en avant". Comme les stratégies d'évacuation et leur efficacité envisagée sont très relatives, il est préférable de traiter les situations de panique possible en termes de représentations collectives. La panique, c'est l'absence de représentation stable d'une issue possible, individuellement et massivement. Le cratère du Forum, inutilisable depuis quelques temps, na jamais été un élément premier pour une évacuation rapide en cas de panique, mais sa présence est de toute évidence un signe pour les masses qui déambulent, d'issue possible, de lien entre le dedans et le dehors. On peut créer d'autres issues et entrées, mais il est évident que la conjuration des mouvements de panique se fait par la visualisation constante d'alternatives (liens entre le fond et le sol, à l'air libre), et par une signalétique sans faille qui permet d'éviter les ruptures de fluidité. La question de la panique est d'abord "mentale". Bien des situations ont révélé que, dans certaines circonstances "spatiales", les foules en état de panique donnent des signes de leur *capacité d'auto-régulation momentanée*. Hélas les professionnels de la gestion des risques n'en tiennent pas compte !

Les architectes de renom qui ont conçu l'ancien et le nouveau Forum, les jardins aussi, sont-ils acculés à reconnaître qu'ils ont plus ou moins mal évalué l'évolution de leur propre réalisation architecturale ? Un lieu urbain d'une telle importance, de par ses propres métamorphoses au fil du temps, entraîne la répétition inéluctable d'un processus de requalification urbaine. Celui-ci relève-t-il d'un enjeu politique ? Un président de la République ou un maire peuvent assurer la pérennité de leur notoriété par la construction d'un édifice – le plus souvent un musée - dont la

souveraineté présente et future dépendra de l'œuvre d'un architecte de grand renom. A moins de se laisser emporter par une certaine mégalomanie, ils ne peuvent prétendre faire de la ville elle-même, une œuvre qui deviendrait la leur, au regard de leurs concitoyens électeurs. Pourtant ce défi de " faire la ville " persiste, il continue de prendre sens lorsqu'il est relevé par l'ambition d'un homme politique unie à celle d'un architecte reconnu. A de telles fins, une opération d'urbanisme est-elle appelée à devenir une œuvre architecturale ? La transformation architecturale de l'espace urbain correspondait à des objectifs politiques de domination, comme ce fut le cas pour Paris au Second Empire, lorsque de grandes avenues (le Sébastopol) ont été tracées pour mieux tirer au canon sur une foule trop révoltée. Désormais, elle demeure impulsée par des intentions en apparence plus démocratiques – telle la conquête d'un " mieux vivre " en ville -, elle requiert une réflexion permanente sur le rôle de l'espace public dans la vie quotidienne. Pour le réaménagement du quartier des Halles, c'est le développement économique qui détermine ce qu'est ou ce que peut devenir l'espace public. Du coup, la démarche architecturale, quoique portée par une demande politique et sociale, reste préalablement soumise à des impératifs commerciaux qui orientent ses possibilités de " faire œuvre " dans la ville. La construction d'un musée est une dépense somptuaire, une opération d'urbanisme ne l'est pas.

Qui dit restructuration d'un espace urbain, surtout quand il a une telle ampleur, dit réaffirmation d'une cohérence perdue. Rumeur ou réalité, la représentation commune, quotidienne, de la dégradation, de l'insécurité, finit par donner une image plutôt négative au site des Halles. Est-ce le reflet spectral du trou qui reprendrait le dessus, au point même de faire apparaître les jardins comme des endroits de perdition ? Il ne faut pas noircir le tableau : les métamorphoses d'un pareil territoire urbain dépendent des modes publics de son investissement, indépendamment de ses qualités ou de ses défauts architecturaux. S'il semble nécessaire de retravailler les infrastructures en vue d'une requalification des niveaux, comme on dit aujourd'hui, d'augmenter la lisibilité d'accès aux différentes parties de l'espace, de mettre en valeur les jardins d'agrément... il n'en demeure pas moins qu'un tel centre, et à plus forte raison quand il a pris dès l'origine une forme abyssale, produit ses

propres potentialités de métamorphose. Jusqu'à présent, celles-ci ont été traitées comme des apories, au sens philosophique d'une réflexion sur la ville, ou comme des avanies, au sens policier d'une maintenance de l'ordre urbain. Comment accorder une quelconque confiance à la ville quand elle est livrée à elle-même ? C'est, à n'en point douter, le devoir d'une bonne gestion urbaine que de créer de "bonnes mises à disposition" des espaces. Au contraire, les manières spontanées de transformer l'espace public, pour la plupart provoquées par des conduites illicites, resteront a priori considérées comme des nuisances. Jamais ne leur sera octroyée la moindre dimension utopique. La ville n'est destinée à faire œuvre d'elle-même qu'au regard du citoyen curieux. Au regard du flâneur.

2.- La métamorphose urbaine

Il est toujours étonnant d'assister à la manière dont les architectes envisagent une "métamorphose urbaine". Même s'ils répondent à des contraintes, celles du cahier des charges, même s'ils tiennent compte des enjeux politiques, ils jouissent d'une certaine liberté d'action, laquelle reste en majeure partie garantie par leur propre renom. C'est de toute évidence une pareille renommée, acquise au fil du temps, qui les autorise à concevoir le projet comme le fruit indéniable de leur souveraineté. Celle-ci n'est d'ailleurs pas similaire à celle que peut exprimer un politique car elle est soutenue par une "vision esthétique" à laquelle est attribuée a priori une qualité que nous pourrions croire "transcendantale". Si l'architecte n'apparaissait pas comme un visionnaire, au delà de toutes les nécessités techniques dont il doit tenir compte, il n'aurait pas le renom qu'on lui connaît. Ce que l'architecte permet au pouvoir politique, c'est bel et bien l'accomplissement d'une "esthétique transcendantale" appliquée à toute transformation urbaine de grande envergure. Cette question de l'esthétique n'est pourtant jamais posée comme telle dans l'élaboration d'un projet urbain réalisé par des architectes. Celle-ci demeure implicite, comme s'il allait de soi qu'elle trouve sa résolution dans la proposition elle-même. On n'en parle pas parce qu'il n'est point besoin d'en parler, voilà tout. Le discours tenu sur un projet contient

sa propre dimension esthétique comme une finalité a priori. Les commanditaires n'ont qu'à apprécier ou non la beauté, l'élégance, l'harmonie de la proposition qui leur est faite, mais la justification de celle-ci passe par une conceptualisation qui ne se soutient pas objectivement de sa dimension esthétique. Si tous les arguments les plus judicieux sont requis pour légitimer la cohérence du projet, ceux qui seraient susceptibles d'énoncer son caractère esthétique n'entrent pas dans une telle procédure. La convergence sémantique des arguments assurant le pouvoir de persuasion qui permettra éventuellement au projet d'être convaincant, prépare la reconnaissance de ses qualités esthétiques, mais celles-ci ne seront pas exprimées parce qu'elles ne relèvent pas de l'argumentation. Pour quelles raisons ? Il est probable que l'esthétique d'un projet, définie par son seul créateur, serait une manière de signifier une certaine autosatisfaction qui rendrait d'autant plus arbitraires les arguments conceptuels employés pour le légitimer. Ce serait une façon pour le moins naïve de dire : " voyez comme c'est beau ! ".

L'architecte peut avoir une conception visuelle d'un projet urbain grâce à l'image mentale d'une maquette. Il dispose d'une certaine figuration de ce qu'il va réaliser avant même d'avoir réfléchi avec ses collaborateurs. Au fond, sans trop caricaturer la démarche de construction du projet, on pourrait supposer que l'architecte commence par avoir une vision étonnante, unique de ce qu'il envisage de faire puis il doit par la suite engager toute une série d'argumentations techniques, économiques, sociales, politiques, culturelles... pour légitimer la possibilité de mise en œuvre de cette anticipation singulière. Etant le plus souvent en concurrence avec d'autres, l'architecte est amené à cacher certaines de ses intentions. Ainsi, dans la scénographie d'un concours, lors des confrontations publiques entretenues par les commanditaires, l'architecte évite de montrer le projet tel qu'il a déjà pu le concevoir, il se limite à traiter un par un les problèmes soulevés par la restructuration d'un lieu urbain, ou par la construction d'un nouvel édifice. Le projet reste quelque peu " invisible ", il existe potentiellement jusqu'au jour où sa maquette définitive elle-même sera montrée. Tant que la démarche demeure publique, toutes les discussions entre partenaires, concurrents, commanditaires ... se font autour de " ce qui manque " et qui, pourtant, " est déjà là ". Simplifions le scénario : l'architecte, dans un

éclair de translucidité, envisage ce qu'il va faire, et les autres, y compris ses propres concurrents, vont lui fournir, au cours de rencontres publiques ou, par la suite en "milieu fermé", l'ensemble des arguments qui vont lui permettre d'élaborer la pure légitimité de ce qu'il a déjà conçu. En somme, *la conceptualisation d'un projet est rétrospective*. Le concept ne prend pas valeur d'anticipation, il vient clore le sens d'une démarche.

Ainsi, Rem Koolhaas au cours de la préparation des nouveaux projets pour les Halles de Paris, présente la philosophie de son avant-projet comme une "enveloppe conceptuelle". Il expose ce qu'il pourrait faire dans un cadre idéologique qu'il tient à définir, en dénonçant, d'une manière plutôt courtoise, certaines habitudes françaises. Le jardin des Halles, ou l'idée des Halles comme jardin, il en fait un mythe, celui qui répond à la tradition française de toujours faire apparaître une contradiction entre le développement d'une ville et l'expansion des espaces verts. Qu'est ce que le "vert réel"? Le confit lui semble bien triste. Le dessein politique, stimulé par la multiplication des espaces verts, est un danger. Le jardin actuel est d'une tristesse cauchemardesque! Il faudrait du "vert à pratiquer", du vert qui n'est pas là pour "faire vert". Pour les Halles, l'espace est traité habituellement comme un contenu alors qu'il devrait l'être comme un contenant. Rem Koolhaas montre alors, combien l'espace des Halles n'est qu'une tâche informe, et que c'est là une chance inouïe pour les politiques qui peuvent enfin traiter de l'informe dans cette ville parisienne où tout est au contraire forme définie. Toujours selon lui, Paris est une ville qui manque de manques, elle est culturellement si dense qu'il lui faudrait du manque. L'accident – le trou des Halles – qui a maintenant duré longtemps produit plus que jamais cette tâche de l'informe. Travailler l'informe, c'est dans le système formel de la cité parisienne, s'occuper de ce qui est "non défini". Pour mieux convaincre, Rem Koolhaas déclare qu'il est nécessaire de lancer enfin une riposte contre le "trauma" des Halles, en rompant avec la référence originaire que celle-ci semble toujours imposer comme un préalable. Dans leur virtualité actuelle, les Halles, jusqu'à aujourd'hui même, paraissent faire encore l'objet d'un travail de deuil mal accompli. En proposant alors une *amnésie architecturale*, Rem veut en finir avec la nostalgie! Il faut donner au lieu un tout autre destin. Au cours de sa première

présentation publique, l'architecte montre l'image d'un porte avion in situ, entre la Bourse du Travail et Beaubourg, manière de convaincre que l'oubli doit être radical. Il faut, selon lui, penser cet espace sans son histoire, abandonner le nom même des Halles, les appeler "Tâche centrale". Il présente ensuite des maquettes de bâtiments qui devraient montrer l'intérêt du lieu devenu préalablement méconnaissable. Il joue la carte d'une rupture irréversible.

Les tentatives de conceptualisation préalables à la construction d'un projet se fondent parfois sur une démarche historique, sur une approche de l'histoire du lieu qui aurait pour fonction d'établir une sorte d'assise conceptuelle. Comment l'architecte serait-il en mesure de saisir l'histoire du devenir morphologique d'un lieu ? Cette lecture, elle-même rétrospective, ne semble guère avoir d'incidence sur la construction d'un projet urbain dont la finalité sera de produire une rupture rendue nécessaire pour figurer l'avenir d'une telle métamorphose. Si l'architecte peut jouer la carte de l'histoire d'un lieu ou d'un édifice, il ne le fera qu'en préservant l'enveloppe de la forme patrimoniale, qu'en conservant l'idée de patrimoine comme une représentation commune satisfaisante et rassurante. L'artifice de "l'épaisseur du temps" participe de la conceptualisation d'un projet en limitant l'artifice de l'abstraction conceptuelle. Quand l'architecte parle du "vide" ou de "l'informe", il a besoin de situer cette "incantation conceptuelle" par rapport à une négation ou à une reconnaissance de la dimension patrimoniale du lieu ou du bâtiment qu'il va traiter. Le patrimoine forge une stabilité des liens spatiaux par sa seule présence. Il sert de référent temporel durable. Qu'en reste-t-il sur le pourtour du territoire des Halles ? Ce qui n'a pas été détruit constitue une sorte de "cadre patrimonial fragmenté." La reconfiguration d'un territoire urbain suppose la mise en œuvre d'une dimension projective du patrimoine, nécessaire à la reconnaissance publique des métamorphoses d'une ville. Comment les signes architecturaux contemporains peuvent-ils se combiner avec les restes édifiants de la conservation patrimoniale ?

3.- Le projet de Jean Nouvel

Nous avons suivi le travail de l'atelier Jean Nouvel dans sa préparation du projet de restructuration du quartier des Halles. Considérant d'abord les impératifs de la commande publique, nous avons pu constater combien les contraintes ne sont pas prises pour des obstacles, mais pour des règles du jeu dans la mise en forme du projet. Pareilles contraintes ont des raisons plutôt techniques, mais elles ont aussi des raisons politiques qui sont liées au destin public de l'image symbolique d'une restructuration urbaine aussi importante que celle du centre de l'agglomération parisienne. La scénographie de la préparation du projet est, de manière pour le moins surprenante, déterminée par une idée de création qu'a eue, dès le commencement, l'architecte Jean Nouvel. Supposons qu'une nuit, celui-ci se soit éveillé, en ayant la vision intégrale de son projet. Ses collaborateurs se sont alors empressés de construire une maquette, comparable au prototype de sa conception architecturale à partir de laquelle toutes les discussions devaient nécessairement converger. Au lieu de partir de tout un ensemble de considérations préalables, la construction du projet s'est donc réalisée "à l'envers". A chaque réunion, la maquette est là, celle de l'aménagement futur des Halles, placée sur la table comme une œuvre monumentale en miniature qui suscite quelques commentaires de tout ordre sans jamais remettre en cause son existence. Il semble impossible de se dire : "et si jamais il s'était trompé..." Aucune autre alternative de projet ne peut être évoquée, comme si l'architecte n'attendait des autres que d'éventuelles améliorations en excluant toute critique dont la formulation laisserait apparaître un doute ou, pire encore, une désapprobation trop radicale. Chacun est invité à proposer des éléments complémentaires ou des substitutions, et le sociologue, lui, se voit attribuer, sans que son avis lui soit réellement demandé, un rôle de légitimation conceptuelle.

"Je prends les contraintes et je les applique" dira Jean Nouvel. S'agit-il plutôt d'appliquer les contraintes au projet tel qu'il a été conçu ? C'est là une manière d'éviter d'être paralysé par leur ampleur ou leur rigidité. En imposant d'abord l'arbitraire absolu de sa création, l'architecte peut jouer avec les contraintes sans

avoir l'impression d'être soumis à leur pouvoir. Il s'offre ainsi une marge de manœuvre suffisante pour conserver sa liberté de création. Je ne sais pas si le fait qu'il décide ainsi du futur destin des modalités de circulation, de vie sociale, économique et culturelle du territoire urbain qu'il va transformer le préoccupe au point de relativiser vraiment ce qu'il a mentalement conçu. Le jeu est toujours le même : la réponse à une attente, celle présumée venir des citoyens eux-mêmes, est en relation de miroir avec la manière d'imposer une conception de l'espace à laquelle ces mêmes citoyens devront s'adapter. L'attente d'un changement structural d'un territoire urbain, dans la mesure même où elle est configurée par les finalités du projet, demeure le plus souvent en porte à faux avec la proposition accomplie qui finit par être imposée comme un "état de fait". Toute analyse préalable des conditions anthropologiques et sociologiques de ce qu'on appelle une "requalification de l'espace urbain" ne sert qu'à légitimer, par anticipation, ce qui deviendra la réalisation architecturale du projet.

Pour le territoire du Forum proprement dit, il aurait pu suffire de modifier ce qui apparaît comme un dysfonctionnement évident. Des entrées ou sorties, des voies de circulation, des usages de certains espaces... Mais une réponse seulement technique (et pragmatique) donnée par l'architecte aux failles du fonctionnement d'un espace urbain ne saurait satisfaire ni le pouvoir politique, commanditaire des opérations de restructuration, ni les réalisateurs du projet. L'architecture joue un rôle fédérateur. Le pouvoir politique y trouve son compte : il réussit à conjoindre idéalement une réponse technique circonstanciée à cette mise en perspective futuriste que représente l'œuvre architecturale. Les approches sociologiques préalables, cumulées au fil du temps, n'ont pour fonction que de signaler "ce qui fait problème", elles n'ont aucun rôle à jouer dans cette "mise en perspective" du territoire urbain. Celle-ci reste entre les mains de l'architecte qui, seul, doit mettre en œuvre ses capacités de visionnaire.

Du point de vue politique, *le scénario usuel de la concertation* est mis en place. Le maire de Paris veut d'abord démontrer, par sa présence et son intervention dans des réunions publiques combien il demeure à l'écoute des associations de quartier, et

combien aussi un projet de restructuration urbaine d'une telle importance ne peut se faire sans la participation des résidents et plus généralement de tous les Parisiens. Le quartier des Halles, son extension jusqu'à Beaubourg d'un côté, et jusqu'au Palais Royal de l'autre, concernent non seulement l'ensemble de la population parisienne, mais aussi la masse des étrangers qui viennent dans la capitale. C'est l'image internationale de Paris qui est en jeu. Ce qui permet au maire d'inciter les résidents qu'il écoute à dépasser l'expression trop particulière de leurs seules revendications. Au lieu de se contenter de répondre aux défaillances signalées, et de se situer dans une logique de l'aménagement du territoire d'un quartier, le maire fait toujours appel à la dimension globale du projet de restructuration. Pour parvenir à de telles fins, il lui faut invoquer régulièrement un point commun, *un constat d'origine*, partagé par tous – celui de la laideur actuelle du territoire des Halles -. Le maire de Paris déclare, par exemple ; “ Pour les Halles, soyons tous honnêtes intellectuellement. Moi, si cela n'avait pas été massacré, il y a trente ans, je n'aurais pas aujourd'hui en tant que maire de Paris du début du XXIème siècle, à m'en occuper et même si il avait été entrepris il y a 7 ou 8 ans, ou il y a 5 ans, la rénovation du quartier des Hales, je n'aurais pas à le faire et cela nous arrangerait financièrement d'ailleurs . S'il y a à le faire aujourd'hui, c'est que cela n'a pas été fait... J'ajoute : je suis un des plus conservateurs qui soit en matière de patrimoine... Il n'y aura pas de massacres... J'entends souvent à l'étranger des propos très virulents sur le massacre des Halles, sur ce qui a été aux Halles avant. C'est très, très virulent ce que j'entends à l'étranger à ce sujet. C'est pour cela qu'il faut corriger. Mais n'ayons pas une manie de la concertation qui ferait que l'on resterait immobile.”⁷⁴ La représentation d'un “ quartier massacré ” vient légitimer de manière absolue la nécessité présente d'une restructuration urbaine d'une qualité exceptionnelle. Elle fait office, cette représentation, d'une erreur originelle qui condamne a posteriori, le travail accompli par les architectes à l'époque. Et le sens de cette erreur originelle tient surtout à une violation du patrimoine parisien. Rhem Koolas ne se trompe pas quand il affirme qu'il s'agit bien d'un traumatisme, celui-ci pouvant fort bien continuer à entretenir

⁷⁴ .- Extrait du compte-rendu de mandat de maire, 13 novembre 2003, au Gymnase de Suzanne Berlioux, dans le 1^{er} arrondissement.

actuellement une nostalgie de cette époque “ d’avant le trou ”. Nostalgie qui, bien entendu, peut demeurer présente à la conception du site architectural envisagé.

Ce possible consensus autour de la représentation d’un “ massacre d’origine ” établit en soi une dramaturgie à partir de laquelle le besoin d’un projet architectural de grande envergure s’impose comme une “ alternative de réparation ”. S’il est impossible de “ revenir en arrière ” puisque “ le mal a été fait ”, il devient évident que le nouveau projet de restructuration d’un tel territoire urbain doit être emblématique en ce sens où il fera oublier les affres du traumatisme grâce à une réalisation harmonieuse entre la mise en valeur du patrimoine restant et la projection futuriste d’un “ nouveau patrimoine , celui que constitue l’œuvre même de l’architecte. Le maire de Paris déclare encore : “ Les Halles, tel que c’est actuellement, c’est très laid. Malheureusement, on ne va pas tout détruire. Donc, je dis aux architectes qu’il va falloir que vous fassiez de la créativité, mettre de la beauté sur ce qui ne l’est pas, rendre ça beau et c’est vraiment un devoir absolu qu’on a vis-à-vis de ce quartier de Paris. ” Pareille invocation éthique d’une esthétique urbaine, consistant à rendre beau ce qui est laid, laisse entendre que les architectes ont une mission morale, celle de faire oublier aux Parisiens et aux étrangers, ce que leurs confrères ont accompli il y a une trentaine d’années. Au-delà de l’ensemble des contraintes auxquelles doivent répondre les architectes, la configuration du site et de ses ramifications doit redonner une image majestueuse au centre de la capitale. La démarche politique, fondée sur une démonstration ostensible de la concertation comme preuve d’une démocratie en acte, se partage en deux perspectives : l’une concerne directement les revendications exprimées, l’autre, la nouvelle esthétique du site ne saurait être un objet de discussion préalable, elle est confiée aux seuls architectes.

Le maire de Paris se met donc à l’écoute des associations. Les représentations des territoires urbains que supposent les recommandations et les prises de position de l’association ACCOMPLIR, se fondent sur des contradictions relativement communes. La crainte d’une “ contamination des lieux ”, entre les quartiers riverains et le Forum, se conjugue à une demande d’appropriation, relativement limitée, mais significative. Le paradoxe du fonctionnement social, quotidien, du secteur de

Montorgueil est un révélateur : d'un côté se manifeste la volonté de circonscrire davantage le territoire (alors qu'il est déjà " fermé ") et de l'autre, d'étendre celui-ci, grâce à différents moyens, dont le projet d'extension du marché semble le plus déterminant. C'est en quelque sorte la figure d'une " enclave ouverte " qui est réclamée. A l'opposé de la Rue Montmartre, la rue des Bourdonnais, où se trouve un siège d'Emmaüs, la place Margueritte de Navarre, apparaissant comme un territoire sans identité particulière, représentent en quelque sorte le " négatif " du quartier Montorgueil, " négatif " qui est accentué par la saleté et par la vision d'abandon à la misère du tronçon de la rue des Bourdonnais, entre la rue de Rivoli et l'enceinte du Forum. C'est pourquoi, la " traversée d'un marché " apparaît comme un moyen, plus que symbolique, de limiter d'un côté, une surenchère autour de l'identité territoriale (Montorgueil), et de l'autre une perte d'identité (Bourdonnais/Navarre).

Peu à peu, je suis amené à prendre parti. Mais dans quel sens dois-je aller ? Comment font-ils, les politiques et les architectes, pour se donner l'assurance de ne point se tromper ? Les positions qui me sont octroyées, - celles du sociologue, du philosophe, du riverain...- se combinent sans me donner la certitude que je puisse choisir moi-même une position. Je me réfugie alors dans *l'abstraction conceptuelle*. L'articulation entre la fluidité et la stabilité d'investissement d'un territoire tient à l'organisation des rythmes. Si les tentatives de liaison spatiale (corridors verts, pistes cyclables, marché...) sont développées, l'image d'un quartier peut persister à être fondé, pour ses habitants, sur sa propre circonscription. Appréhender l'espace public comme " *une panoplie des rythmes* " que mettent en œuvre des espaces modulables avec les potentialités des activités commerciales et culturelles devrait assurer la lecture des modes d'appropriation de l'espace par ce jeu des temporalités. Penser l'espace public, c'est d'abord construire des potentialités et configurer les signes de leur présence. L'espace public n'est pas seulement le résultat d'une conception architecturale, il existe, ou est appelé à exister " en puissance ". L'enjeu n'est-il pas de construire des " *potentialités dispositionnelles* " - c'est-à-dire, ce qui permet à un espace public de développer sa dynamique quotidienne à partir d'une synergie entre ses constituants architecturaux et les modes d'investissement des citoyens ? C'est aussi de cette manière qu'un espace public peut devenir " paysage urbain ", car les

jeux de regard des citoyens dépendent de la mise en œuvre constante de telles potentialités. Ce qui suppose une lecture soutenue de la configuration de l'espace public : la visibilité des usages de l'espace public est appréhendée de manière fragmentaire et continue. Cette contiguïté spatiale est soutenue par l'objectivation fonctionnelle et esthétique des éléments architecturaux pour que l'espace public soit perçu comme un langage dont la concaténation n'est jamais rompue. Ce langage n'est pas réductible à une signalétique qui se contenterait de distribuer les informations. En tant que langage (support métaphorique de la contiguïté spatiale), la signalétique traduit aussi visuellement les potentialités de l'espace public.

Je ne sais pas si je ferai la même analyse, dix années plus tard, lorsque le site des Halles sera refait. Je serais bien en mesure de poursuivre cette conceptualisation aventureuse, plutôt formaliste mais je me trouve confronté à la présence de la maquette. Quand le projet architectural se fait maquette, le discours conceptuel se trouve de facto devant un objet. Pour l'architecte, cela ne pose aucun problème puisque, bien au contraire, celui-ci utilise, pour ainsi dire, la maquette afin de " voir où il va ". Incapable d'exprimer un jugement en présence de la maquette – puisqu'il est exclu d'imaginer qu'il soit possible de faire autre chose -, je ne voyais jamais, au fil des réunions, ce que je pouvais bien adopter comme attitude. Que représente-t-elle cette fameuse maquette qui, dès le commencement de l'élaboration du projet, semble déjà configurer le nouveau destin d'un site ? Personne n'a consigné sa description par écrit, et ce n'est pas un hasard, la maquette fait partie d'un processus perpétuel de commentaires. J'ai l'impression, pour ma part, qu'elle est arrivée là sur la table, déposée comme un objet énigmatique, du moins pour moi. Tout le monde sait, bien entendu, qu'elle a été conçue à partir d'une idée de Jean Nouvel, laquelle laisse d'ailleurs paraître manifester une certaine nostalgie des anciennes Halles. En effet, le périmètre du territoire du Forum est redoublé de l'intérieur, par un bâtiment qui ressemble à un patio, ou à des halles modernes, dont les mensurations, en largeur et en hauteur, sont tout de même limitées pour laisser un espace vert assez vaste, à l'intérieur de cette enceinte qui ne devrait pas apparaître comme telle. Je n'ose guère livrer mes premières impressions qui demeurent pourtant tenaces : ce système de mécano, évoquant peut-être un enchaînement contigu de pavillons,

comme autrefois les Halles de Baltard, risque de provoquer l'effet d'une clôture de cet espace, même si l'usage du verre ou de matériaux transparents permet cependant la combinaison de multiples points de vue. Malgré cette légèreté des matériaux, la reconfiguration présentée augmente sérieusement la densité visible du territoire. Je reste persuadé qu'au regard des objectifs et des contraintes du projet, la réponse ainsi formalisée par cette maquette absorbera les incertitudes et les contradictions, donnant la preuve que sa configuration globale génère des possibilités fonctionnelles et plastiques. La démarche de l'architecte est parfaitement conséquente à la demande politique du maire de Paris : proposer d'abord la cohérence d'une forme globale, celle que représente la maquette, pour faire oublier le "massacre d'origine" de ce territoire des Halles. Ensuite, toutes les éventualités d'usage, les aménagement de tout ordre, les effets de visibilité... deviendront réalisables. Les architectes, conviés par Jean Nouvel à participer au projet, n'hésitent pas à dire : "là, ce serait mieux de mettre ça ou ça" ou bien, parlant des jardins, ils ne manquent pas de s'extasier en suggérant telle ou telle organisation spatiale de la végétation. Toujours est-il que jamais je n'aurais été en mesure de déclarer : "voilà, l'aménagement de cet endroit ne me plaît pas." Ce n'est pas une absence éventuelle de compétence qui m'en empêchait, c'est l'acte de déclaration lui-même qui me semble naïf et risible. J'aurais vu plusieurs maquettes, j'aurais pu dire que celle-ci était plus belle que celle-là, sans trop de conviction, il est vrai. Je ne parvenais pas à accepter, sans que monte en moi le désir de rire, le fait que l'architecte s'octroie avec une telle évidence de conviction, le pouvoir de déclarer qu'il en est ainsi, et que, sous entendu, il n'est pas possible qu'il en soit autrement. Si un artiste affiche une semblable assurance, il le fait seul, il ne demande pas aux autres leur point de vue, il court le risque d'imposer publiquement ce qu'il crée sans avoir besoin de s'en référer à ses confrères. L'architecte, quand il est devenu le représentant de son œuvre propre, se conduit comme l'artiste, il affirme sa souveraineté absolue tout en sollicitant le regard de l'autre et éventuellement son jugement, pour conforter son choix de création, il simule ainsi une déstabilisation de son intime conviction afin d'être définitivement convaincu d'avoir fait le bon choix.

Le rôle que je pouvais jouer était celui du “ riverain sociologue ”. En somme, de celui qui, à partir de ce qu’il voit chaque jour dans son parcours du territoire urbain, tente d’outrepasser ses remarques pour en tirer une perspective plus générale. Il est vrai que, depuis que je participais à de telles réunions, je regardais les lieux différemment. En premier chef, je me disais que si le massacre s’était bel et bien produit, - ce dont je n’étais pas convaincu -, il était certain qu’il n’y aurait pas de second massacre. Cela était plutôt rassurant. Il ne pouvait y avoir tout au plus qu’une réalisation architecturale contestable. Hormis les signes indubitables de dysfonctionnement et de dégradation, il n’était tout de même pas évident que l’ensemble du site des Halles passe pour une horreur. Le Maire de Paris, quoiqu’en affirmant le regret qu’il avait d’être contraint de prendre en charge les “ effets d’un massacre urbain ”, devait, dans de pareilles circonstances, démontrer sa capacité à “ penser la ville ”. Ayant des craintes certaines de ne pas nécessairement réussir à le faire d’une manière idéale et satisfaisante, il fallait bien qu’il joue sur tous les tableaux pour protéger son image publique. En répondant aux impératifs du développement économique par la décision d’augmenter d’un tiers au moins les surfaces commerciales, il écartait déjà un risque majeur de se voir critiqué a posteriori par les entreprises occupant le site. En améliorant la circulation des flux dans les sous-sol, là encore, il ne risquait pas d’être réprouvé. En préservant la surface des jardins, là aussi, il ne pouvait être qu’approuvé... En somme, du seul point de vue des objectifs nécessaires et reconnus comme tels d’une façon consensuelle, le maire de Paris ne serait pas désapprouvé. Ce qui demeurerait beaucoup plus scabreux, c’était le choix du parti pris architectural.

Je me suis demandé : qu’est-ce que les architectes ne remarquent pas ? Il existe un certain déséquilibre, quant aux modes d’investissement de l’espace, entre le pôle qui se situe autour de Saint Eustache et de la Bourse de Commerce et l’autre pôle Pierre Lescot, comme s’il y avait deux "Forums". Le premier est plutôt "social" et "culturel", le second "commercial". Cette distinction semble être destinée à se maintenir. Depuis le commencement de la rue de la Coquillière, la foule, moins dense, est plutôt celle des badauds, celle des fêtards qui viennent toute la nuit au “ pied de cochon ”. Une plus grande homogénéité du pôle "vie sociale et culturelle" paraît-elle souhaitable ?

Elle est déjà envisagée avec des opérations telles que "l'avenue du cinéma" ou le "marché" lui-même, s'il traverse tout le territoire. Autour de l'église Saint-Eustache, il y a là une sorte d'îlot patrimonial qui fait perdurer les restes plutôt artificiels d'un lien spatial entre le Forum et le quartier avoisinant. Mais l'impression de rupture persiste tout de même : quand la nuit, j'arrive par la rue du Jour, je ne vois en son prolongement jusqu'à l'entrée de la "porte Saint Eustache", qu'un "désert noir", confortant, plus qu'en plein jour, la vision d'une véritable trouée. En ce même lieu, le contexte social est plutôt "tendu" : les citadins qui se rendent au "pied de cochon" côtoient, en soirée, les gens qui consomment, devant l'Eglise Saint Eustache, la soupe populaire. De même que dans la rue des Bourdonnais, de l'autre côté, on constate que le territoire du Forum est tenu symboliquement pour peu accessible par les SDF. Le cynisme politique contemporain conduirait à "*patrimonialiser*" la soupe populaire elle-même sur le parvis de Saint Eustache... Ainsi, le sociologue, quand il se sert de ses observations pour suggérer quelques propositions, se trouve engagé, même s'il s'en défend, sur les voies tortueuses de la démagogie sociale et politique.

Si cette recherche d'une "nouvelle" cohérence sociale et culturelle peut donner un sens à la requalification de cette partie du Forum, comment peut-elle être réalisée ? Les différentes activités culturelles réparties sur l'espace du Forum ne sont guère "visibles", et surtout, elles ne sont pas reliées les unes aux autres par un projet commun. La volonté de créer une "avenue du cinéma", côté Saint Eustache, est un signe de cette recherche de cohérence. Mais ce qui manque, est surtout une symbolique culturelle nouvelle qui mette en perspective l'ensemble des enjeux culturels. La présence d'artistes travaillant temporairement sur place, telle qu'elle est souhaitée dans le programme, peut être une voie. Dans le cadre d'une idéalisation contemporaine du rôle politique de l'esthétique, développer des formes artistiques du "partage du sensible" est une manière de garantir la visibilité publique des formes communautaires de la pratique artistique. Ainsi, les espaces modulaires, proposés sur plusieurs niveaux, devraient être un moyen de mettre en œuvre les nouveaux rapports de l'esthétique et du politique dans la vie culturelle. Les espaces réservés aux manifestations artistiques pourraient être des "ateliers ouverts" aux singularités quelconques, à des communautés d'artistes plutôt qu'à des artistes déjà

connus. Sur le plan social, certaines idées de designers, ou de Virilio lui-même pourraient être reprises au sujet des homeless, en proposant les créations qui ont déjà été faites comme les balises urbaines ou d'autres objets, sans sombrer dans une *esthétisation de la misère*. Ce serait préférable au ghetto de la rue des Bourdonnais. A la pointe de la démagogie, (et c'est ce qui se fait dans bien des pays du monde !) les homeless pourraient disposer d'un espace où créer leurs objets de design minimaliste !

La position du sociologue, dans une telle situation, devient d'autant plus contradictoire que celle-ci ne peut plus être vraiment critique. Si elle persiste à l'être, c'est seulement dans la mesure où l'expression des controverses doit être constructive, positive, et permettre un réaménagement des options retenues. Une critique trop radicale est exclue puisqu'elle viserait à abolir le sens global du projet. Idéalement, la démarche requise auprès du sociologue est celle d'un perpétuel ajustement conceptuel par l'accumulation des arguments de légitimation du projet lui-même. Ce devrait être un honneur pour un sociologue de participer à l'élaboration d'une restructuration urbaine de cette importance et de pouvoir ainsi réaliser dans sa vie la vocation sociale et politique qui est censée caractériser sa fonction. Pourquoi ce rôle efficace octroyé à la critique n'est-il pas satisfaisant ? En quoi le sociologue, dans une pareille situation, fait-il acte de compromission ? S'agit-il de sa nostalgie d'une attitude critique révolutionnaire désormais révolue ? Ce qui apparaît clairement, c'est *le détournement obligé de la puissance critique*. Ce que le sociologue dénonce par sa violence critique devient la base de ce qui pourra être mis en œuvre dans le projet de restructuration urbaine. Une telle inversion est logique : de l'anticipation théorique, il est toujours possible de tirer des résolutions pragmatiques et de les présenter comme de nouvelles alternatives. L'architecte tire plus de profit d'une conceptualisation philosophique qui stimule ses propres facultés d'anticipation que d'une sociologie de la "réalité sociale" dont la fonction est de conforter ses intuitions et ses connaissances de la "vie sociale et politique" contemporaine.

La première maquette présentait l'espace du Forum d'une manière bien unifiée, en induisant la représentation déterminante d'un territoire si bien circonscrit qu'il apparaissait comme une véritable enclave. D'où cette contradiction : à la volonté de désenclaver le site semblait répondre cette configuration d'une clôture encore plus manifeste comme si les Halles étaient traitées tel un centre circonscrit, sans lien particulier avec ce qui l'entoure. La seconde maquette s'articule en deux parties qui sont en relation de miroir l'une avec l'autre : la cohérence devient alors symbolique avant de se traduire d'une manière spatiale. D'un côté (celui de la porte Lescot), c'est la création d'une porte monumentale, haute de 28 mètres, et dont la surface au sol est identique à celle de la cour carrée du Louvre, - symbole grandiose d'une porte de Paris en plein cœur de la capitale – de l'autre (côté église Saint Eustache), la requalification du tissu urbain se fait par la construction de deux bâtiments, l'un au chevet, l'autre près du parvis, avec la création d'un marché sur le flanc de l'église, et un réaménagement de tout l'espace en face du célèbre restaurant " le pied de cochon ". La configuration d'une enclave disparaît au profit d'une double articulation du site : la magnificence d'une porte (Lescot) qui, s'imposant comme le nouvel emblème du devenir de la capitale, symbolise la densité même de l'agglomération parisienne – comme si la périphérie était destinée à revenir au centre – et la projection du site sur le territoire de la ville à partir d'un complexe patrimonial (Saint Eustache et la Bourse) qui devient le symbole de liaison du tissu urbain avec les quartiers avoisinants. Cette *double articulation symbolique* permet de conjuguer la représentation d'un hyper-centre à la puissance de ramification territoriale du lieu. Elle répond d'ailleurs à l'attente des associations de riverains, soucieuses des " possibilités de création d'un pôle d'activités autour de la Bourse du Commerce ". Pour des raisons différentes, mais de manière symétrique, la partie surélevée, au-dessus de la porte Lescot, celle d'où l'on peut voir la descente d'escalier dans le cratère, demeure plutôt vide de population, et, à l'autre extrémité, l'espace autour de la Bourse du Commerce est également fort peu animée. Dans le premier cas, le désinvestissement de l'espace public se manifeste dans les niveaux supérieurs, et dans le second cas, il se fait au niveau du sol même. Avec le dernier projet, le pari est le suivant : dans quelle mesure *cette double articulation symbolique* peut-elle avoir une incidence sur la circulation des flux et sur les effets de densification des

populations dans l'espace ? Compte tenu du fait qu'actuellement, il n'y a pas de représentation symbolique déterminante des différents lieux qui composent l'ensemble du site.

Au fil des réunions, j'ai réussi à intégrer mentalement l'ensemble du projet et voici le texte de présentation que j'ai proposé :

Si les Halles de Paris ne sont plus qu'un souvenir lointain, la métaphore du trou semble bien persister comme la mémoire d'un massacre qui aurait été perpétré au cœur même de la capitale. Le Forum une fois construit n'a jamais réussi à imposer une qualité esthétique remarquable. Les apories de son fonctionnement, les signes de son vieillissement prématuré, mais aussi la rupture des liens spatiaux qu'il a provoqués dans le "tissu urbain" rendent désormais nécessaire sa métamorphose. Ainsi s'affiche l'ironie de l'histoire : en peu de temps somme toute, le destin des Halles, depuis la disparition de sa configuration première, se poursuit comme l'aventure d'un site qui, ayant perdu son identité, s'en chercherait une autre. Certes, des monuments patrimoniaux, comme l'église Sainte Eustache ou la Bourse du Commerce, assurent, par leur présence souveraine, une certaine pérennité de son histoire, ils gardent les secrets du lieu et figurent par leur apparente immuabilité une vision plutôt rassurante du lien entre le passé et l'avenir. Mais ils apparaissent aussi comme les bords éternels d'un vide ou d'une enclave dont ils empêcheraient l'expansion contagieuse dans la ville. De même, les immeubles anciens des quartiers riverains auraient pour fonction de délimiter le périmètre du Forum. La reconfiguration d'un pareil espace urbain suppose la mise en œuvre d'une véritable dimension projective du patrimoine, grâce à la conjonction harmonieuse entre un nouveau bâti architectural contemporain et des monuments qui conservent leur histoire patrimoniale. Car, à la différence du site de Beaubourg, et malgré les controverses que celui-ci a pu susciter, le Forum lui-même n'est pas devenu un "nouveau patrimoine urbain". Un des enjeux majeurs de ce projet urbain n'est-il pas de faire disparaître cette "schizé urbaine" en faisant du territoire du Forum un site qui naît de la ville elle-même ? Il ne s'agit pas d'imposer une nouvelle symbolique de l'espace, de manière artificielle, mais d'effacer les signes de cette séparation et les vagues relations adhérence entre le site et son environnement pour rétablir une

véritable cohérence spatiale à l'échelle de l'agglomération parisienne. Le secteur des Halles ne peut plus être considéré que pour lui-même, il fait partie des quartiers jusqu'alors tenus pour riverains. Il sera un centre capable de figurer par sa configuration architecturale et paysagère, et par son ouverture sur la ville, ses propres effets de décentrement.

Le territoire des Halles apparaît actuellement comme une concaténation de fragments urbains dont l'apparente cohérence ne tient qu'à la distribution des fonctions les plus déterminantes : un vaste centre commercial et une grande gare dans lesquels se croise ou se rassemble la masse. Contre cette indifférenciation de l'espace, penser l'ensemble de la métamorphose du Forum suppose paradoxalement une vision fragmentaire, une vision qui puisse se décomposer de la même façon pour le citadin qui parcourt cet espace ou qui y séjourne. Ce qui est communément remarqué, c'est le manque d'attraction du site lui-même pour le regard. Que le citadin soit pris dans les mouvements de masse de la station du RER, qu'il circule d'un niveau à l'autre pour faire des achats, ou qu'il se promène dans les jardins, ce qui lui sera offert, c'est la certitude qu'il puisse toujours avoir un "point de vue". Ces "points de vue" ne sont pas réductibles aux seuls "cônes de vision", ils peuvent se démultiplier comme des coups d'œil. Leur constellation implique que le citadin puisse voir ce qu'il y a au-dessous, ce qu'il y a au-dessus, voir du bas ce qu'il y a en haut, voir au loin à partir de différentes hauteurs, voir les perspectives à partir de positions dans les rues ou les jardins... que le citadin ait enfin pour son regard de flâneur toutes les possibilités de perception hasardeuses ou attendues. Visions fragmentées, visions d'ensemble, mise en perspective ou contemplation depuis le grand jardin qui couvrira La Halle centrale (Porte Pierre Lescot). Visions offertes par un espace qui respire et qui aurait la prétention de donner envie de respirer à la ville elle-même. Disparaîtraient ainsi les impressions d'enfermement, d'incertitude et d'inquiétude que provoque tout espace trop fermé sur lui-même. Avec les jardins suspendus, les allées forestières au sol, avec la Halle centrale ouverte à la lumière du jour, avec l'agrandissement de la plate-forme des échanges du RER, avec des jeux de lumière et des aménagements plus

spacieux... cette nouvelle configuration de l'espace vise à créer une atmosphère de confiance publique et une puissance d'attraction inépuisable.

La représentation tenace d'une insécurité réelle ou potentielle, liée à la présence de la masse humaine qui circule ou à celle des groupes qui se forment, outrepassa les limites du territoire de la gare du RER pour envahir celle des rues adjacentes et des jardins, comme si le "mal venait du trou", drainé depuis les faubourgs de la ville. Comment briser cette représentation que même les gens non apeurés conservent comme une raison d'avoir peur ? La conquête de la sécurité n'est point réductible au seul déploiement de la force publique, elle se fonde sur une gestion différenciée et simultanée des flux dans des espaces travaillés pour leur donner un sens visible. Grâce à l'attraction soutenue des regards - et la place des écrans en est l'exemple le plus probant - les modalités multiples et implicites des menaces que génèrent les phénomènes de masse deviennent moins efficaces. L'ensemble de ces nouvelles dispositions spatiales concourt au soutien d'une atmosphère de sécurité potentielle. Et la police elle-même, au lieu d'être retranchée dans des lieux exsangues et presque cachés du public, retrouvera sa place de prestige dans une rotonde construite à la place de l'actuelle trémie Coquillière.

Pour que le site retrouve la dynamique de sa cohérence, grâce à cette multiplication des "points de vue", le projet se donne comme autre objectif essentiel de créer de nombreux effets de visibilité de la surface à partir des différents niveaux qui configurent la distribution des espaces souterrains. Cet impératif de visibilité répond d'une part à la nécessité d'une meilleure lisibilité de la découpe du territoire, tout en préservant la représentation de sa contiguïté, et d'autre part à l'amélioration de l'ambiance urbaine des parties qui le composent. La séparation entre le dessus et le dessous disparaîtra grâce à une meilleure accessibilité aux différents niveaux. Les modes de répartition de la foule seront prédéterminés par les traitements matériels de l'espace public, grâce à la composition d'un sol de référence continu qui sera de lui-même informatif, grâce à une mise en lumière singulière et grâce à un mobilier urbain producteur du sens des situations rencontrées par les citoyens. Au-delà d'une combinaison de moyens divers et complémentaires de visibilité, il s'agit bien de

penser l'espace public comme une harmonie entre les modes de déplacement et la plasticité de ses usages.

Il est à la mode de dire que le lieu fasse lien. Ainsi demande-t-on à un architecte ou à un artiste de " créer du lien ". Comment faire pour que le lien ainsi produit ne soit pas un pur artéfact ? Pour que le Forum ne ressemble pas à un nœud informe de liens, il faudrait qu'il soit déjà lui-même articulé à l'espace urbain qui l'entoure. Jusqu'à présent, il faut bien le dire, sa place de repère dans la capitale est elle-même artificielle. Au-delà d'une simple réintégration au quartier, il s'agit donc d'une restructuration du " tissu urbain " réalisable à partir d'une démultiplication des liens entre les différents parcours. Car ces liens qui existent pourtant " en puissance " ont subi les effets d'une telle disruption qu'ils ne sont même plus visibles. Les liaisons à construire ne seront pas seulement des itinéraires conçus, elles se fondent d'abord sur des potentialités morphologiques qui ont été occultées, qu'il est nécessaire de faire émerger à nouveau. Ces liaisons concernent autant la voirie souterraine que les rues avoisinant le Forum, que les allées le traversant. C'est de cette manière qu'un espace public peut devenir un véritable " paysage urbain ", les modes d'investissement des citoyens dépendant de la mise en œuvre visible de telles potentialités.

Concevoir les liens d'une continuité sur un territoire urbain est aussi une manière de produire des effets de synergie entre les différents modes d'investissement dans l'espace public. Les rythmes citoyens de circulation ou d'occupation des lieux ne sont pas identiques. A priori, ils dépendent des intentions individuelles. Mais ils peuvent aussi être induits par l'architecture des lieux. L'articulation entre la fluidité et la stabilité d'investissement du lieu tient à cette configuration spatiale qui entraîne " une panoplie de rythmes ". Les temporalités d'investissement de l'espace public ne cessant de varier, il est nécessaire de leur donner un sens tangible. Ainsi, la création d'un marché sur la partie latérale de l'église Saint Eustache induit un nouveau mode d'investissement de l'espace public, mais celui-ci n'est pas isolé, il se poursuivra avec la construction de l'immeuble Coquillière, avec le déplacement de la trémie vers la rue du Louvre. Le réaménagement de la Bourse du Commerce, de

l'immeuble où se trouve actuellement un commissariat, rue de Viarmes, changera toute cette partie du secteur qui restait jusqu'alors peu investie par les citadins. Grâce à cette mise en œuvre d'un nouveau lien avec le quartier avoisinant, vers la Banque de France et le Palais Royal, ce lieu sera plutôt celui d'une réception des citadins qui s'attardent, comme il le fut autrefois avec la présence du célèbre " Pied de cochon ", encore ouvert jour et nuit. L'agrément du lieu sera rendu encore plus déterminant que des petits lacs seront disposés autour de la sortie " Point du Jour ". Avant le chevet de Saint Eustache, un nouveau bâtiment pour le Conservatoire, légèrement en retrait, ne fermera pas la perspective tracée par la rue de Montmartre, - la rue du ventre de Paris -, et ne fera pas d'ombre à l'église, sa conception architecturale introduisant au contraire un jeu de miroir harmonieux entre les époques de l'histoire. Et l'ensemble de la " Pointe Saint-Eustache ", conservant l'effet déjà mémorable de sa bosse, deviendra une véritable entrée dans le site, avec sur le côté opposé au chevet, la présence de jardins d'enfant en terrasses.

Ce jeu d'articulation des lieux qui gardent chacun les signes de leur propre singularité fait de l'espace public une constellation de sites inducteurs de situations humaines ou d'échanges possibles. L'alternance entre les rythmes d'investissement de l'espace urbain crée la représentation commune d'un synchronisme des flux pourtant différents. Cependant, la fluidité de la foule dans les escalators de la Porte Lescot est affolante. Le moindre incident pourrait provoquer une véritable panique. Même si ce lieu de passage n'a guère de pertinence symbolique, même s'il ne représente pas la porte d'accès de la périphérie urbaine vers le centre de Paris, son absence de définition le rend d'autant plus inquiétant qu'il évoque toujours l'engouffrement dans une gigantesque cavité. Ressemblant trop à une mise en abîme de la ville elle-même, sa conformation peut être inversée par son ouverture à la clarté du jour sur l'espace des jardins. La conception de la nouvelle Halle centrale imposera un changement radical de perspective, créant encore d'autres possibilités de " point de vue " pour que les cadences temporelles de la lumière suppriment cette " mémoire du trou " qui résiste en se conjuguant à l'ampleur de la circulation des masses. Ainsi la nouvelle configuration de la Halle centrale vise à faire disparaître, autant qu'il est possible, l'impression souvent dominante de la menace que

représente l'invasion de la périphérie. Pacifier cet espace, plutôt dans les mentalités collectives que dans la réalité d'une insécurité qu'il produirait, c'est lui rendre la puissance signifiante d'une ouverture – alors qu'il reste actuellement le pauvre symbole d'une descente ou d'une montée -. Ouverture vers le ciel, ouverture vers la terre. Ouverture aussi sur l'ensemble des jardins, et à partir de là, sur la ville elle-même. Les jardins suspendus disposés sur le toit, sur lequel seront également réalisées des percées de formes différentes pour que passe la lumière, seront rendus accessibles, parmi d'autres moyens, par des paliers couverts eux-mêmes de jardinets.

Ainsi, en montant dans " le jardin des méditations " qui couvrira le toit de la Halle centrale, il sera possible d'avoir un point de vue souverain sur l'ensemble du site et sur la ville elle-même. De cette hauteur, sera livré au regard le jeu de toutes les perspectives tandis que l'œil curieux pourra apercevoir, à travers la transparence des percées, les différents registres de l'espace qui se trouvent sous ses pieds. Car c'est bien là une visée fondamentale de ce projet : que le citoyen puisse vivre dans les singularités d'un tel site, par l'attraction que celui-ci offre à ses sens, la possibilité d'avoir des moments de se représenter librement son corps dans l'espace. Et les jardins, aux configurations et aux usages différenciés, proposent des modes de relation à l'espace et au temps qui rompent avec la fluidité des masses. L'espace des jardins se donne comme " une présence au corps ", selon des usages prédéfinis qui font signe, qui appellent à venir voir, à venir y passer du temps. Les plans d'eau tracent des alternances pour le regard, mais ils provoquent surtout d'autres sensations dans l'appréhension des différents aspects de la matière. Ces plans d'eau accentuent l'effet de paysage , ils prédisposent le regard à ressentir plus subtilement des variations paysagères. Le paysage ainsi conçu se veut être d'abord une ambiance qui capte, qui absorbe, ou qui se fait sentir de loin quand on est pressé. D'un côté, le grand jardin se transforme en longues bandes boisées, comme dans une forêt, depuis la nouvelle Halle centrale jusqu'à la Bourse du Commerce, donnant la vision d'un tracé qui unit les quartiers en inscrivant son espace dans l'enchaînement des corridors verts de la capitale. De l'autre, les jardins suspendus de la serre Berger, composés comme des salons, tels des lieux protégés de

recueillement, offrant des possibilités d'un " temps de regard " séparé de l'agitation des flux, appellent des " ruptures de temps " ou des " moments de disposition sans finalité ". Et cette prédisposition à saisir le territoire, pensé dans ses fragmentations, précède tout acte de perception parce qu'elle se fait sensibilité immédiate, subjective, et sans doute organique, de l'espace. Ainsi, la reconnaissance du paysage signe le passage heureux de la saisie immédiate d'un territoire à la détermination possible de sa perception. C'est bien sa délimitation, sa saisie dans un rayon visuel momentané ou bien durable qui définissent le paysage.

Le toit de la Halle centrale se prolongera jusqu'aux immeubles de l'îlot Berger pour créer un passage. Rappelons-le : à la fin du XIXème siècle, l'architecture des passages de Paris, selon Walter Benjamin, faisait rêver de l'époque suivante. Elle annonçait la modernité par sa puissance à projeter le futur. Créant le paradoxe d'une intimité commune relative à l'espace public, les passages révélaient ce que pouvait être le corps organique d'une ville. Ils forgeaient des liens qui dévoilaient au regard du citadin ce que devenait l'intérieur énigmatique d'une ville. Sur le côté rue Berger du jardin suspendu, la création d'un passage de la place de la Fontaine des Innocents jusqu'à la place Quentin, jusqu'au célèbre restaurant " Au chien qui fume ", redonnera, avec sa couverture transparente et sa nouvelle configuration, un autre aspect aux immeubles de l'îlot Berger qui paraîtront moins laids. Et un café japonais, sur la place Quentin, avec les couleurs vives de ses façades, construit en arc de cercle, fera oublier la froideur de ce lieu sans fermer l'ouverture que trace la rue du Pont Neuf vers Rivoli. A l'autre extrémité de ce nouveau passage, vers la place des Innocents où sera installé un marché permanent, la rue Saint Denis devrait aussi retrouver, grâce à un jeu de couvertures légères, de stores mobiles, l'apparence d'un passage. Redonner une puissance d'attraction à des lieux de passage qui, jusqu'alors, ne se prêtaient qu'à la circulation, c'est introduire l'esprit de flânerie là où la déambulation n'était plus qu'une nécessité. Comment avoir le plaisir de musarder dans des lieux de circulation indifférenciés où règne souvent un sentiment d'insécurité ? Ce qu'évoque le passage, même si ce n'en est pas un, se présente comme " une métaphore structurante " qui reconfigure l'espace pour un flux ralenti, à

l'usage des citadins qui s'attardent, ou qui vont plus ou moins lentement retrouver une entrée de la station du RER.

Et le lien avec le quartier Beaubourg, ce lien qui est déjà si présent quand on voit la foule traverser dans un sens ou dans l'autre, le boulevard Sébastopol, ce lien pourra être par une passerelle (le Rialto) en pente douce dont la longueur sera suffisante pour préserver une certaine lenteur au rythme des déplacements. Hormis la fonction qu'elle exerce pour la circulation piétonne, la passerelle est un beau symbole de la liaison entre des atmosphères urbaines propres à des quartiers. Elle unit des lieux qui gardent la singularité de leur autonomie. Entre les Halles et Beaubourg, la séparation qu'impose la traversée difficile du boulevard Sébastopol n'est pas seulement l'effet d'un dysfonctionnement de la circulation de la foule, elle finit par avoir un rôle symbolique inapproprié, celui de la division entre deux mondes. La passerelle est aussi le moyen de redonner une synergie symbolique entre les parties qu'elle réunit. D'ailleurs, cette question de l'isolement de certains lieux autour du périmètre des Halles se pose de manière plus inquiétante quand il s'agit de places, comme celle de Margueritte de Navarre, qui ont perdu l'apparence même d'une place ou qui ne l'ont jamais eue. La construction d'un bâtiment en arc de cercle devrait changer la configuration désastreuse de cette place et entraîner dans sa partie adjacente, vers l'îlot Berger, d'autres modes d'investissement d'un espace quelque peu déserté. Il en est de même, à l'opposé, sur la rue de Turbigo, là où la trémie provoque une rupture spatiale. Le réaménagement de ce lieu, la construction (ou la réhabilitation ?) des immeubles Turbigo et Mondétour, devraient, là aussi, permettre le rétablissement d'une circulation piétonne plus présente jusqu'à l'axe de la rue Pierre Lescot. Différents lieux autour du "rectangle des Halles" ont ainsi perdu, du fait de leur isolement contraint, leur apparence identitaire. Les commerces changent souvent, les passants ne s'attardent pas. On pourrait supposer que l'espace urbain produit de lui-même ses propres rejets, et qu'en conséquence, un site qui attire une population massive provoquera autour de lui des effets de vide, voire même de désolation. Mais il faut bien reconnaître aussi que le destin d'une place ou d'une rue n'est jamais prédéterminé.

La réalisation d'un projet engendre l'angoisse du chantier... Comment un chantier pourrait-il lui-même épouser les charmes d'un projet ? Ce serait là une folle utopie ! Le chantier demeure toujours un spectacle pour les citadins, mais ceux-ci se plaignent, surtout quand ils sont riverains, de désagréments multiples qu'il produit. Les Halles, pense-t-on souvent, ont laissé, avec leur gigantesque trou, un souvenir traumatique du chantier que la création du Forum aurait occasionné. Toutefois, c'est oublier la fascination qu'a provoqué ce cratère en plein cœur de la capitale ! Loin de vouloir réitérer pareille destruction, le futur chantier se conçoit par phases successives, comme un enchaînement logique d'interventions dans l'espace public qui est lui-même capable de conserver la représentation de son intégrité en ne paraissant point subir un morcellement. Plutôt que d'être vu comme un acte de destruction, le chantier devrait présenter une certaine majesté de la métamorphose d'un site. Qu'il soit pris pour un spectacle est une manière de lui conférer une dimension esthétique qu'il exprime habituellement sous un mode négatif. S'il est difficile de faire oublier aux citadins la gêne qu'il provoque, la perception de son évolution peut être signifiée par les traces de son anticipation. Car ce qui gêne le plus, c'est l'indétermination de sa durée et de son expansion territoriale. Etant elles-mêmes figurées par les modalités d'intervention, les temporalités successives de l'évolution du chantier apparaîtront comme le déroulement d'un récit, - celui de cette histoire d'une transfiguration du site -. C'est un véritable défi aujourd'hui que de penser le chantier dans l'espace urbain comme une partie intégrante de sa morphologie, et non plus comme une blessure qui lui serait faite. Tous les grands chantiers dans l'histoire des villes ont provoqué de violents bouleversements de l'espace mais aussi du temps. Ce n'est pas la discrétion qui est recherchée dans ce futur chantier, celle-ci ne serait que le fruit d'un trompe-l'œil, c'est au contraire une certaine visibilité qui fera disparaître toute dissimulation mal venue d'une pareille métamorphose urbaine ”

CONCLUSION

Dans un système démocratique, *l'esthétisation du politique* viendrait-elle, pour une bonne part, des modalités architecturales et artistiques de requalification de l'espace urbain ? Celle-ci n'aurait pas de rapport avec la manière dont un système totalitaire construit ses effets esthétiques spéculaires pour maintenir l'image puissante et idéalisée de sa cohérence absolue. Fort heureusement, la diversité apparente des interventions artistiques et des constructions architecturales offre la représentation commune d'une absence de modélisation trop unitaire même si les œuvres dans une ville reflètent à leur manière une expression du pouvoir politique. Si nous parlons donc *d'esthétisation du politique*, c'est dans un autre sens. Il s'agit plutôt d'un supplément d'âme qui viendrait compenser le vide du politique. Puisque la démocratie ne s'éprouve plus dans la vie politique elle-même, elle peut survivre grâce à l'image de l'enthousiasme communautaire que lui renvoient en miroir les manifestations artistiques de l'espace public, ou dans cette assomption esthétique que mettent en œuvre les grandes fêtes urbaines. Ce n'est pas seulement la " société du spectacle ". Ce serait plutôt la *magnificence de la réflexivité*. Puisqu'une société démocratique devrait être capable de toujours mieux se saisir en miroir d'elle-même pour mieux se gérer, et qu'apparemment, elle ne le peut vraiment, il semble nécessaire que le principe de la réflexivité soit lui-même esthétisé. Ce n'est plus le spectacle en tant que tel qui fait éventuellement jouir, c'est la puissance spéculaire elle-même comme garantie de l'autosatisfaction démocratique.

Nombreuses ont été les dénonciations d'un " excès d'esthétique " faites au nom d'un bon moralisme politique, tant par les architectes que par les artistes toujours soucieux d'afficher publiquement leur rôle social. Mais celles-ci confortent au plus haut degré *l'esthétisation du politique* par la bienséance d'une parodie d'autocritique. Les modes contemporains de l'engagement politique des artistes ou des architectes ne peuvent se départir d'une représentativité politique elle-même esthétisante. Ces

“ acteurs de la modernité ”, ayant perdu toute possibilité d’être subversifs, participent à la reproduction du principe de la réflexivité en accomplissant leur fonction sociale et politique, tenue pour novatrice grâce à la puissance fictionnelle de leurs créations. Ils sont pour ainsi dire chargés de construire “ l’image-miroir du futur ”. Mission qui présente au moins l’avantage d’être a priori positive par rapport à un contexte social où, dans la vie quotidienne, la positivité elle-même ne cesse d’être exaltée pour combattre les innombrables raisons données à l’angoisse et pour conjurer les risques de morosité collective. Car c’est bien l’affichage de cette positivité volontaire, pour ne pas dire acharnée, qui, tel le bénéfice tiré de la réflexivité, se soutient d’un pareil pouvoir de l’esthétisation. Ce dont rêvait tant d’artistes du vingtième siècle, c’était d’une fusion entre l’art et la vie. Leur rêve se trouve sans doute malencontreusement réalisé : l’impératif social selon lequel il faut toujours être positif est devenu actuellement l’art de vivre par excellence. Je veux dire par là que la même configuration de cette résolution esthétique rendue politiquement nécessaire occupe l’esprit des architectes et des artistes qui sont appelés à bannir toute forme trop négative de leur propre violence critique.

On peut continuer à croire que l’esthétique, en tant que “ partage du sensible ”, demeure originaire au sens où on parle des “ émotions premières ”. C’est d’ailleurs ce qu’illustre bien la conception du futur musée du quai Branly à Paris. Cette antécédence paraît pourtant superfétatoire au regard des dispositifs de réflexivité qui en définissent le rôle comme s’ils avaient la capacité de déterminer le moment et la qualité de l’émotion. Il demeure toujours possible que des émotions se produisent dans des espaces de réflexivité, comme celui d’un musée, mais elles sont accidentelles et incontrôlables, heureusement. Elles adviennent sans être préfigurées. Dans les systèmes totalitaires, on sait combien les émotions collectives peuvent être provoquées, gérées, contrôlées parce qu’elles sont représentatives d’une cohésion esthétique des masses. Dans le fonctionnement des dispositifs de réflexivité en démocratie libérale, les émotions sont aussi produites mais d’une manière plus subtile comme si l’individu pouvait croire qu’il garde le choix de les éprouver ou non. *L’esthétisation du politique* demeure plurielle au même titre qu’un

parti affiche son pluralisme pour capter les incertitudes en les introduisant dans un mouvement d'apparence consensuelle.

A une époque où l'art se réfléchit lui-même, où l'art exerce son propre travail de réflexivité, cette mise en œuvre de sa conceptualisation excède-t-elle l'*esthétisation du politique* en provoquant des tensions et des émotions incongrues, accidentelles, événementielles ? Il semble que dans le contexte social et politique actuel, l'art dans l'espace public accomplit une vocation de pacification parce qu'il est utilisé ou qu'il s'affiche lui-même comme " producteur de liens ". Plus que l'architecture, l'art serait le représentant idéalisé de la démocratie en acte comme si le " partage du sensible " qu'il impulse, pouvait être la condition première de l'expérience émotionnelle d'un sentiment de communauté. L'architecture, parce qu'elle est le résultat d'une imposition de l'architecte lui-même, conserve, dans sa mise en pratique depuis la conception d'un projet jusqu'à sa réalisation effective, la représentation implicite d'une forme totalitaire appelée à configurer de manière pour le moins autoritaire le destin d'une communauté, de ce qui sera mis en commun, vécu en commun. C'est d'ailleurs pourquoi les architectes s'assimilent d'une certaine façon, et sans nécessairement le dire, à des artistes et à des paysagistes. C'est un moyen de légitimer publiquement la fascination qu'ils exercent, - celle que le démiurge provoque en décidant du sort de l'espace urbain, c'est-à-dire de la vie commune en ville -, sans paraître " totalitariste ". Car ce ne sont tout de même pas les différentes concertations et les impératifs de la commande publique qui, dans la préparation d'un projet urbain, demeurent les signes de garantie de la démocratie. Il faut bien reconnaître qu'il en va d'une simple mise en scène nécessaire à la légitimation de l'œuvre architecturale et qu'ainsi, la figure de " totalitarisme " que représente le choix absolu (celui du maire et de l'architecte), peut paraître occultée au nom du " bien accompli pour tous ".

Ce sentiment de communauté – qui, bien entendu, se présente comme un cliché – devient un objet de construction, un objet produit par le travail de conceptualisation qui caractérise la réflexivité elle-même. Dès lors, il est intelligible à tel point que le pouvoir politique, quel qu'en soit la couleur, peut en faire un produit de gestion

culturelle et sociale. “ Faire lien ”, c’est tenter de rétablir de la “ vie communautaire ” tenue elle-même pour constitutive de la démocratie. La finalité d’une telle démarche, qui apparaît dans de nombreuses expériences culturelles et artistiques, serait de retrouver une qualité originaire d’un partage communautaire du sensible dans toute procédure de réflexivité, dans toute construction de ces dispositifs spéculaires qui permettent aux gens de se saisir “ en miroir d’eux-mêmes ” pour ressentir enfin leur sentiment de communauté “ perdu ” ou “ enfoui ” derrière les modèles totalitaires de la consommation libérale. C’est là pour nous, la forme contemporaine de *l’esthétisation du politique*. Traditionnellement, les valeurs symboliques exprimées par des mots devenus des “ signifiés de référence ” (liberté, égalité, fraternité...) ont permis de cristalliser le sentiment d’appartenance à une communauté. Ces “ signifiés de référence ” jouent un rôle fondamental producteur de sens dans la métaphysique de la communication. Ils provoquent - ou du moins, ils provoquaient jusqu’à une certaine époque des émotions collectives tout en gardant leur fonction de concepts. C’est de cette manière qu’ils ont assuré une *esthétisation du politique*. Ils conjuguèrent le sensible à l’intelligible, le pré-expressif à l’intellect... de telle sorte que leur abstraction conceptuelle ne jouait pas le rôle d’une négation réductrice des émotions que leur usage produisait. Cette dimension “ transcendantale ” du langage semble avoir disparu – ce qui explique en partie pourquoi les concepts les plus usuels (comme celui de liberté) ne sont plus “ parlants ” comme s’ils étaient dépourvus de leur charge symbolique qui leur permettait de conserver la puissance de l’expression communautaire. Ainsi, la conceptualisation à l’œuvre dans la création artistique et architecturale ne repose plus sur de tels “ signifiés de référence ”, elle ne découvre pas pour autant sa liberté absolue de signifiante, elle est acculée à produire son propre sens en réglant elle-même l’arbitraire de cette signifiante pour générer un partage communautaire du sensible.

Un artiste ou un architecte peut toujours invoquer des concepts de référence comme l’informe, le vide, le fractal... Ceux-ci ne deviennent pas pour autant des signifiés à partir desquels prendrait sens leur démarche. Ou ils le deviennent seulement dans le discours de légitimation publique de l’œuvre. Le “ drame de la signifiante ” est bien là : l’arbitraire de la création n’a jamais été aussi absolu. Ce qui explique l’ampleur

des discours de la légitimité politique, sociale ou culturelle des pratiques artistiques et architecturales. Et cet arbitraire ne se résout jamais parce que sa résolution dépendait pour beaucoup d'une dimension métaphysique de la communication ou encore de la fonction transcendante des "signifiés de référence". L'artiste, plus que l'architecte, pour démontrer la singularité de son travail doit suggérer comment la signifiante de sa création participe du "partage du sensible". C'est ainsi qu'il s'inscrit perpétuellement dans la perspective d'une communauté à venir.

Le regard public, ce regard que nous portons sur les objets artistiques et architecturaux dans l'espace urbain, est lui-même gouverné par les dispositifs discursifs qui distribuent le sens donné à ce que nous voyons. Nous aimons supposer qu'il soit libre, ce regard, qu'il puisse rester singulier, qu'il puisse être porté par notre sensibilité, par nos goûts. Mais ce que nous partageons, ce n'est pas le sensible, ce sont les effets de l'institutionnalisation du sens qui nous ont habitué à nous convaincre du bien fondé de nos goûts. Les divergences d'opinion, les rejets ou les éloges, nous les exprimons comme des points de vue qui semblent nous différencier, nous utilisons encore les catégories du beau et du laid pour signifier non sans naïveté ce que nous ressentons, mais nous ne sommes pas toujours dupes de la stratification des modèles de sens dont nous nous sommes pourtant faits l'instrument. Car, c'est pour nous que tout est créé, pour notre regard public, c'est en quelque sorte pour notre bien, pour nous empêcher de nous réfugier dans un confort mental qui nous ferait tout accepter ou tout rejeter. Même si nous ne leur avons rien demandé, nous sommes redevables à une multitude de créateurs de tout ce qui, dans l'espace urbain, et aussi rural, doit provoquer notre jouissance esthétique. A quoi serviraient toutes ces procédures de légitimation publique de la création artistique ou architecturale si nous restions indifférents à ce qui nous est offert au regard ?

Le pouvoir de cette légitimation publique de la création est de nous mettre en état de redevance. Ce que nous devons partager, c'est la nécessité absolue de la création elle-même. Sans elle, l'humanité risquerait de sombrer dans la pire décrépitude. Face à une telle évidence, tout signe d'une négativité est pris pour une menace ou

pour l'expression d'une démission cynique. L'enthousiasme que doit manifester notre regard est la condition sine qua non de l'effervescence de la création artistique. Sans cette adhésion publique, ce serait le vide. La dépense d'énergie créatrice est à la mesure de ce qui peut être attendu d'elle pour le devenir de l'humanité. C'est en ce sens que l'esthétique contemporaine se redouble en éthique universelle et qu'elle fonde une obligation morale dont la raison d'être aurait pour impératif élogieux, « le partage du sensible ». Voilà qui est clair : nous sommes acculés à partager du sensible pour ne point enrayer la machinerie de la réflexivité esthétique !

Pourquoi un tel rejet de la négativité qui demeure pourtant inhérente au regard lui-même ? L'objectivation forcenée du sens de qui nous est donné à voir tue la négativité qui conduit pourtant le mouvement de la perception au cœur de l'expérience sensible. Le regard public sur la masse des objets créés obéit à une *compulsion de visibilité* par l'acquiescement d'une connivence attendue. Ce spectacle du monde joue le rôle d'une démocratie mise en œuvre par le foisonnement des créations, au rythme d'une apparente liberté d'esprit dont les limites d'exercice dépendent de la distribution des subventions et de la multiplication des commandes publiques. Ce qui est donné à voir ne peut plus l'être par accident. Ce qui s'accumule dans l'espace public, telle une source intarissable de la création, devient la démonstration politique de cette liberté d'esprit que représente le travail de l'artiste. Nous perdons alors cette sensation que les choses nous regardent au profit d'un apprentissage de nos manières de voir. C'est encore là le piège de la réflexivité : les choses ne nous regardent pas, elles sont données à voir, nous apprenons à les voir en nous conformant à des modèles culturels et politiques de la perception. Les interventions artistiques dans l'espace public, qu'elles soient ponctuelles ou durables, ne sont pas *des choses voyantes*, elles suggèrent tout au plus des déplacements de regard qui ne mettent pas en péril le processus mental de la réflexivité. Si ce que nous voyons ne nous regarde plus, si le monde lui-même n'est plus *omnivoyeur*, nous accédons à la pure réflexivité par l'acharnement à déterminer l'objet spéculaire de notre perception.

La soumission de l'art à ce qu'on appelle des politiques culturelles se comprend d'autant mieux que la création répond à l'idéal d'une démocratie dont l'objectif est un accès toujours plus grand du regard public à la culture, grâce au partage de cette *compulsion de visibilité*. Couronnement de tout processus de légitimation d'un travail artistique, la visibilité est une garantie de la reproductibilité. La notoriété acquise tient à cette qualité de processeur, de médiateur qui caractérise l'artiste ou l'architecte capables de re-intervenir ailleurs, dans un autre espace public. Qu'il le veuille ou non, l'artiste se fait instrument du fonctionnement démagogique de la démocratie en instaurant des modes d'apprentissage du regard inéluctablement destinés à devenir conformistes. Ce qu'il met en œuvre contient cependant encore la possibilité de nous voir – de la même façon qu'un tableau nous regarde – mais l'obsession contemporaine de l'ordre infligé à la perception publique occulte cette alternative, laquelle permettrait de sortir des effets de clôture mentale et de saturation visuelle qu'engendre la réflexivité. On peut toujours penser que l'œuvre contemporaine nous regarde, l'ordonnancement des discours de légitimation et des modes de visualisation qui conduit notre regard laisse paraître pareille possibilité comme une trace plutôt désuète de la phénoménologie de la perception. Et c'est une erreur de croire, comme on le fait aujourd'hui, que le dérangement, ou même la curiosité du regard adviendront de l'organisation spéculaire de la perception. Poussée jusqu'à la perfection de sa mise en scène, la réflexivité provoque la pétrification de toute relation spéculaire.

Tables des matières

INTRODUCTION	2
I.- ETUDE DE CAS I : MUSEE DU QUAI BRANLY.....	7
A - Le musée des arts premiers : des enjeux ethno-artistiques	8
1.- Genèse du projet	8
2.- Des reproches et des oppositions	10
3.- Une idée force : “ l’union de l’art et du savoir ».....	11
4.- Relativisme culturel et lutte contre le racisme.....	13
5.- Que recouvre cette appellation d’“ arts premiers ” ?.....	15
6.- L’artifice pour retrouver l’essentiel	18
B - Derrière les enjeux artistiques.....	20
1.- Construction d’une identité politique à travers un musée	20
2.- Un musée pour que l’occident reste “ le lieu de toutes les convergences ”	21
C - L’architecte et le paysage	24
1.- Le choix d’un lieu d’implantation pour le nouveau musée	24
2.- Les réconciliateurs du Quai Branly	30
D – La métaphore organique	34
E - Le Musée du Quai Branly, ou LA CULTURE EN TROMPE-L’œil.....	39
1.- L’assomption des origines	41
2.- La crise de l’ethnologie	44
3.- Une écologie de la réflexivité	48
4.- Quelques notes concernant notre enquête.....	52
II.- CONCEPTUALISATION DE L’ART : EVENEMENT, TERRITOIRE ET PAYSAGE	57
1.- En quoi l’art fait-il événement ?	58
2.- Le lieu et le lien : enjeux politiques	70
3.- L’artiste rédempteur de l’espace urbain ?	72
4.- Qu’est-ce qui fait paysage ?	77
III. - ETUDE DE CAS II : EURALILLE.....	91
1.- Genèse d’un grand projet : un complexe architectural fondé sur la concentration des flux.....	91
2.- Aisance, fluidité, sérénité, lumière	99
3.- Harmonie et humanisation	106
4.- Comment un projet peut échapper à toutes les critiques.....	116
Lille 2004, Capitale Européenne de la Culture	132
Les Maisons Folie	132
1.- Contre le “ tout concerté ” : à Lille, le désir de rompre avec “ la frilosité du local ”	137
2.- La volonté de permettre la naissance d’œuvres architecturales fortes : l’exemple de l’Usine Leclercq de Wazemmes	141
3.- Lorsque la ville se renouvelle sur elle-même : un projet à partir d’un territoire et d’une mémoire, La Condition Publique de Roubaix	146

IV.- ETUDE DE CAS III : <i>LE QUARTIER DES HALLES A PARIS</i>.....	157
Penser la ville.....	157
1.- A propos du quartier des Halles à Paris	161
2.- La métamorphose urbaine.....	165
3.- Le projet de Jean Nouvel.....	169
 CONCLUSION.....	 189



BRAUP