



## Les formes de la transversalité à l'œuvre

Catherine Grout, Sandra Guinand, Serge Koval, Florence Lipsky, Odile Rouquet

### ► To cite this version:

Catherine Grout, Sandra Guinand, Serge Koval, Florence Lipsky, Odile Rouquet. Les formes de la transversalité à l'œuvre : Histoire et perspectives dans le contexte du campus universitaire de Lille 1. [Rapport de recherche] AAP-2004-KOV, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille; Ministère de la Culture et de la communication / Bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère (BRAUP); Institut national d'histoire de l'art (INHA). 2008. hal-02964082

**HAL Id: hal-02964082**

**<https://hal.science/hal-02964082>**

Submitted on 12 Oct 2020

**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.

## Art, architecture et paysages

### Programme Interdisciplinaire de recherche

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

ART ARCHITECTURE PAYSAGES

Partenaires institutionnels du programme

PROGRAMME RECHERCHE 2004

Ministère de la Culture et de la Communication

Direction de l'Architecture et du Patrimoine

Bureau de la Recherche architecturale

Bureau de la Création architecturale

Délégation au Développement et aux Arts

Mission de la Recherche en Architecture

Délégation aux Arts plastiques

Bureau de la Recherche et de l'Évaluation

Mission d'inspection de l'État et de l'Évaluation de l'État

Ministère de l'Écologie, de l'Énergie, du Développement durable et de  
l'Aménagement du territoire

Ministère du Logement et de la Ville

Direction générale de

Plan urbanisme, construction et architecture

## Les formes de la transversalité à l'œuvre

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche

Histoire et perspectives dans le contexte du campus universitaire de Lille 1  
(USTL)

Bureau des Paysages

Ministère national d'histoire de l'art

Département des Études et de la Recherche

Rapport de recherche tome 1  
mars 2008

Catherine Grout  
Sandra Guinand  
Serge Koval  
Florence Lipsky  
Odile Rouquet

Rapport de recherche

## Les formes de la transversalité à l'œuvre

histoire et perspectives dans le contexte du campus universitaire de Lille 1 (USTL)

Rapport de recherche tome 1

mars 2008



Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille

10 rue de la République - 59000 Lille

03 20 39 50 00

Site web : www.enaps.lille.fr





# **Art, architecture et paysages**

## **Programme interdisciplinaire de recherche**

---

### **Partenaires institutionnels du programme :**

#### **Ministère de la Culture et de la Communication (MCC) :**

Direction de l'Architecture et du Patrimoine

Bureau de la Recherche architecturale, urbaine et paysagère

Bureau de la Création architecturale, du Paysage et du Cadre de vie

Délégation au Développement et aux Affaires internationales

Mission de la Recherche et de la Technologie

Délégation aux Arts plastiques

Bureau de la Recherche et de l'Innovation

Mission d'Inspection, de Conseil et d'Evaluation de l'enseignement  
artistique

#### **Ministère de l'Écologie, de l'Énergie, du Développement durable et de l'Aménagement du territoire**

##### **Ministère du Logement et de la Ville**

Direction générale de l'Urbanisme, de l'Habitat et de la Construction

Plan urbanisme, construction et architecture

#### **Ministère de l'Écologie et du Développement durable**

Direction de la Nature et des Paysages

Bureau des Paysages

#### **Institut national d'histoire de l'art**

Département des Études et de la Recherche

---

### **Rapport de recherche**

## **Les formes de la transversalité à l'œuvre**

*Histoire et perspectives dans le contexte du campus universitaire de Lille 1 (USTL)*

*Rapport de recherche tome 1 rapport de recherche*

*mars 2008*

Exercice : 2004

Chapitre 66.98 article 70

Montant de la dépense : 25 000 €

N° SU 04 000265

Responsable du projet : Serge Koval



## sommaire

|          |                                                                                               |           |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1</b> | <b><u>PRÉAMBULE</u></b>                                                                       | <b>5</b>  |
| <b>2</b> | <b><u>INTRODUCTION</u></b>                                                                    | <b>7</b>  |
| 2.1      | <u>DE LA TRANSVERSALITÉ</u>                                                                   | 7         |
| 2.2      | <u>L'ÉLOGE DE LA TRANSVERSALITÉ</u>                                                           | 8         |
| 2.3      | <u>LE CAS DE L'UNIVERSITÉ SCIENTIFIQUE DE LILLE</u>                                           | 11        |
| 2.4      | <u>LES CONVERGENCES DE L'ÉCHELLE DU PAYSAGE, LA RELATION ART/PAYSAGE</u>                      | 12        |
| <b>3</b> | <b><u>LE CAMPUS DE LILLE 1, PRÉSENTATION DU CONTEXTE, DE LA MÉTHODE ET DES RÉFÉRENCES</u></b> | <b>14</b> |
| 3.1      | <u>LE CHOIX DU CAMPUS DE LILLE 1</u>                                                          | 14        |
| 3.2      | <u>VILLE-UNIVERSITÉ</u>                                                                       | 16        |
| 3.3      | <u>DU CAMPUS AMÉRICAIN AUX CAMPUS FRANÇAIS</u>                                                | 16        |
| 3.4      | <u>CAMPUS ET PAYSAGE</u>                                                                      | 19        |
| 3.5      | <u>ART, ARCHITECTURE, PAYSAGES SUR LE CAMPUS DE LILLE 1</u>                                   | 21        |
| 3.6      | <u>LA MÉTHODE DE TRAVAIL POUR LA RECHERCHE</u>                                                | 28        |
| 3.6.1    | <i>introduction</i>                                                                           | 28        |
| 3.6.2    | <i>Le phasage de la recherche</i>                                                             | 28        |
| 3.6.3    | <i>Recherche documentaire et entretiens</i>                                                   | 29        |
| 3.6.4    | <i>L'Atelier : expériences du campus au quotidien</i>                                         | 31        |
| <b>4</b> | <b><u>LES PERCEPTIONS DU CAMPUS DE LILLE 1</u></b>                                            | <b>34</b> |
| 4.1      | <u>DÉFINITIONS DU MOT "PERCEPTION"</u>                                                        | 34        |
| 4.1.1    | <i>Perception du campus et son histoire (de son implantation à aujourd'hui)</i>               | 35        |
| 4.1.2    | <i>Les attentes et revendications des usagers quant au projet initial</i>                     | 36        |
| 4.1.3    | <i>Réception du campus</i>                                                                    | 2         |
| 4.1.4    | <i>Un vide non structurant et l'apologie des objets</i>                                       | 5         |
| 4.1.5    | <i>Aujourd'hui</i>                                                                            | 9         |
| 4.1.6    | <i>Analyses et réflexions sur les perceptions du campus à partir de l'atelier</i>             | 13        |
| 4.1.7    | <i>Principes de l'atelier</i>                                                                 | 25        |
| 4.1.8    | <i>Conclusions atelier et perception</i>                                                      | 27        |
| 4.2      | <u>EN QUOI L'ATELIER ET SES CONCLUSIONS ÉCLAIRENT-ILS LA RECHERCHE ?</u>                      | 29        |
| 4.2.1    | <i>La question de l'espace public</i>                                                         | 29        |
| 4.2.2    | <i>Corporéité dans la conception et l'expérience</i>                                          | 31        |
| 4.2.3    | <i>Le campus comme paysage</i>                                                                | 36        |

|          |                                                                                                           |           |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>5</b> | <b>FORMULATION DES PROBLÉMATIQUES « SPATIO-CULTURELLES » ART ET PLANIFICATION</b>                         | <b>39</b> |
| 5.1      | <u>L'ART - INTERVENTION CONCEPTUELLE - LIEU &amp; IDENTITÉ</u>                                            | 40        |
| 5.2      | <u>LA DEMANDE SOCIALE : QUESTIONS DE CULTURE ET CAPACITÉ PROJECTUELLE</u>                                 | 41        |
| 5.2.1    | <u>La présence « insolite » de l'art</u>                                                                  | 42        |
| 5.2.2    | <u>Quelle est la commande formulée ?</u>                                                                  | 43        |
| 5.3      | <u>LA PRÉSENCE DE L'ART DANS LA PROGRAMMATION SPATIALE ET ENVIRONNEMENTALE : SUR QUELQUES DIFFICULTÉS</u> | 45        |
| 5.3.1    | <u>Art comme représentation et comme processus</u>                                                        | 46        |
| 5.3.2    | <u>Espace public</u>                                                                                      | 48        |
| 5.3.3    | <u>Une intégration de l'art au campus : difficulté inhérente à un campus ?</u>                            | 49        |
| <b>6</b> | <b>PROPOSITIONS DE MÉTHODES ET LIEUX D'EXPÉRIMENTATION APPLIQUÉS AU CONTEXTE DU CAMPUS ET DE LA VILLE</b> | <b>52</b> |
| 6.1      | <u>LES MOMENTS DE L'HYBRIDATION</u>                                                                       | 52        |
| 6.1.1    | <u>Art et fonctionnalisme</u>                                                                             | 52        |
| 6.1.2    | <u>De la commande à la mise en œuvre</u>                                                                  | 52        |
| 6.1.3    | <u>Des disciplines et des corporations</u>                                                                | 53        |
| 6.2      | <u>MODES D'INTERVENTION PRENANT EN COMPTE LA SPATIALITÉ ET LA NOTION D'EXPÉRIENCE</u>                     | 54        |
| 6.2.1    | <u>Diffusion des idées et maturation intérieure</u>                                                       | 54        |
| 6.2.2    | <u>notions d'expérience et de spatialisation</u>                                                          | 55        |
| 6.2.3    | <u>Notions de lâcher-prise et d'appui</u>                                                                 | 57        |
| 6.2.4    | <u>engagement</u>                                                                                         | 58        |
| 6.3      | <u>LES MODALITÉS D'UNE EXPÉRIMENTATION</u>                                                                | 59        |
| <b>7</b> | <b>CONCLUSION</b>                                                                                         | <b>61</b> |



## 1 Préambule

Cette recherche pose la question de la commande publique dans le champ de l'art et du paysage, de la place de l'art dans le paysage et du paysage comme horizon de sens.

Elle questionne la demande sociale dans ce domaine, les difficultés à énoncer la commande ainsi que le rôle des maîtrises d'ouvrage, et des maîtrises d'œuvre. L'attention est ici portée sur les échelles spatiales et temporelles et les questionnements posés par l'art et le paysage dans le contexte d'un territoire que nous avons pris à témoin.

L'échelle du paysage apparaît comme une échelle juste pour aborder les questions de la perception et du sentir (la perception est associée à la cognition et le sentir à l'être-avec). Elle correspond au point de vue des habitants et des passants. En effet, la perception ne connaît ni les limites foncières, ni les catégories visant à décomposer l'espace en éléments. De même, elle traverse des temporalités multiples, insaisissables, issues de la diversité des regards et de leur rapport au temps, à la mémoire, à l'imaginaire sans jamais que le présent puisse être identifié véritablement.

Autant le sentir concerne le monde en son ensemble sans distinction, autant l'« échelle de l'action » tend à la fragmentation qui est une de ses conditions premières. A la différence de la maîtrise d'ouvrage communale, les prérogatives de l'USTL s'étendent à la presque totalité du territoire, cumulant les responsabilités sur le patrimoine bâti comme sur l'espace public. L'exercice de la maîtrise d'ouvrage s'adresse en réalité au bâti et aux fonctions universitaires et utilitaires qu'il représente, d'une certaine manière, aux dépens de l'espace public qui n'est qu'une préoccupation seconde. Alors que l'on pourrait s'attendre à une approche unitaire des composants de l'université, c'est au contraire à une fragmentation que l'on assiste, du fait d'une sorte de carence du pouvoir sur l'organisation générale du campus. En outre, le champ de la perception et du sentir occupe une place variable au sein des préoccupations énoncées par la « commande ». Selon les périodes de l'histoire, il est singulièrement absent de la commande ou au contraire omniprésent selon les priorités que les acteurs accordent à l'espace dans leur représentation et action. Il convient donc de relativiser le rôle de la perception et sa prise en compte par la maîtrise d'ouvrage.



Les univers de la perception et de l'action s'opposent traditionnellement sur le terrain comme dans les travaux de recherche, creusant encore la distance entre phénoménologie et politique. Il nous semble pourtant particulièrement utile d'explorer leurs relations. Comment la perception, le sentir et l'action, au contraire spatialement, temporellement, thématiquement décomposés, peuvent-ils néanmoins être mis en relation, notamment dans la perspective du projet qui est, somme toute l'enjeu essentiel de la recherche ?

D'autre part, comment aborder la question de la juxtaposition des maîtrises d'ouvrage et de l'éventuelle interaction entre projets ? Le paysage se pense-t-il ou est-il simple résultante ? Si le paysage est un ouvrage collectif, procède-t-il néanmoins d'une autorité plus que d'une autre et comment s'articulent les récits ?

Enfin la manière dont l'art traverse aujourd'hui le paysage pose des questions très actuelles. Quelle est la place de l'art comme consubstantiel à toute production spatio-temporelle, ou encore comme production autonome dans la ville ? Ou encore comment mettre l'art ou la commande artistique en lien avec des questions de société auxquelles l'œuvre pourrait être associée ?



## 2 Introduction

### 2.1 De la transversalité

La notion de transversalité nous semble traduire les désirs d'interface, de synergie, de complémentarité attendus de l'art comme facteur de dépassement des limites placées entre les choses et les gens.

Jean Ardoïno résume la notion par exemple à ce qui se met en travers, d'une certaine manière de la simplification abusive héritée du fonctionnalisme et de la distribution fordiste des tâches :

*L'émergence et le devenir des sciences humaines et sociales ont permis, en près d'un siècle, un changement assez radical du statut même de la scientificité. Nous sommes, aujourd'hui, assez éloignés du modèle canonique : champ, objet et méthodes, à partir duquel se définissait habituellement une discipline d'enseignement ou de recherche. Beaucoup plus que les territoires et les cloisonnements, encore largement conçus en termes de réalité des objets par les découpes positivistes, ce sont des perspectives holistiques et des lectures plurielles s'interrogeant et se fécondant mutuellement, admettant les hypothèses de l'hétérogénéité et de la complexité, explicitement situées au niveau des regards portés sur les objets, conjuguant les points de vue de la particularité et de la singularité avec celui de l'universalité, faisant place à une temporalité-historicité-durée, articulant le politique, le praxéologique et le scientifique, qui constituent aujourd'hui les formes les plus heuristiques d'une connaissance également soucieuse d'action, de mise en pratiques et d'ancrages de terrain.*

*L'idée de transversalité telle qu'employée dans nos « épistémè » vient justement s'inscrire dans un tel contexte. A l'origine, l'adjectif "transversal" et l'adjectif "transverse" viennent du latin trans-versus (tourné en travers), racine vont (tourner), et resteront étroitement parents de l'action de traverser (verbe et substantif). Les premières acceptions se réfèrent plutôt à un horizon géométrique ou à un cadre géographique. Transversal tantôt représenté comme perpendiculaire, tantôt comme oblique, s'oppose ainsi à longitudinal ou à vertical. En tant que dimensions (hauteur, longueur, largeur...), on y verra facilement une caractéristique, voire une propriété d'objets, représentés de façon réaliste. La qualité du lien y tend à une consolidation et à une homogénéisation de l'ensemble ainsi constitué. Ainsi en ira-t-il des barres ou des poutres transversales. Tout de*

*même traverser une forêt ou un océan, une période de la vie ou une époque de l'histoire, implique déjà des nuances plus qualitativement hétérogènes, en même temps que l'intuition d'une durée. Mais les formes figurées du terme vont encore accentuer la richesse de sa polysémie. Ce qui est mis, ou se met, "en travers" du chemin préfiguré, de l'ordre préétabli, peut aussi servir à contrarier, peut conduire à regarder autrement. Les "travers" d'une personnalité en constituent une illustration encore mal dégagée de la coupure réificatrice : normal/pathologique, d'où leurs connotations péjoratives (défauts, imperfections). Nous sommes néanmoins sur le chemin d'une "pensée à côté" qui ne s'abîme pas nécessairement dans l'aliénation. Se retrouvent, alors, sans peine, un certain nombre d'acceptions figurées bien entrevues par Le Robert : anomalies, incorrections, bizarreries, écarts par rapport à la norme ou au bon sens. C'est donc, tout aussi bien, un retour à une "fantaisie" dionysiaque dans un univers peut-être devenu exagérément apollinien, une forme de négativité, de refus et de contestation, l'intuition de rationalités plurielles (multiréférentialité) s'opposant à la suprématie d'une raison unique (encore théologique), héritée dans notre culture de l'âge d'or des Lumières. La transversalité ainsi comprise devient, alors, une démarche intentionnelle, une méthode alternative, pour regarder, relire et relier autrement ce qui apparaissait jusque là dans un ordre donné, volontiers pensé comme immuable. En ce sens, elle est inhérente aux conceptions de la complexité développées par Edgar Morin recommandant de chercher la réforme au niveau des modes de connaissance et se prolonge jusqu'à la transdisciplinarité de Bassarab Nicolescu qu'elle explicite bien (transversalité, beaucoup plus que transcendance).<sup>1</sup>*

## 2.2 L'éloge de la transversalité

Faut-il faire l'éloge de la transversalité ? L'organisation du territoire et du paysage souffre-t-elle de la fragmentation induite par la multiplicité des acteurs, le découpage spatial, le distinguo public/privé, la décomposition des tâches et des domaines de compétences ? Est-il bon que le projet transcende les limites issues de la propriété privée ou encore des rouages de l'administration ?

Le cas des régimes "forts", totalitaires par exemple, où la volonté politique et la commande s'organisent à des fins de représentation, où territoires et objets sont instrumentalisés autour du sens et de la construction du paysage. Toutes les échelles spatiales sont alors requises dans un même objectif.

L'art apparaît comme un allié du régime : le travail de représentation se fait avec des artistes requis aussi bien pour l'embellissement de la ville, de ses tracés, de l'espace public (du mobilier urbain, fontaines, sculptures...), des ensembles immobiliers tant pour les édifices publics que pour l'habitat ou les entreprises. Les limites spatiales et disciplinaires sont

<sup>1</sup> Jean Ardoino (Université Paris 8)

dépassées par une vision démiurgique. La maîtrise d'ouvrage et le pouvoir politique sont dans une grande proximité voire confondus. L'énoncé programmatique porte de manière majeure sur la représentation du pouvoir ou des signes que le pouvoir s'accorde à montrer. La simplification porte sur les rouages de l'action où contraintes et complexité laissent place à un nombre d'intervenants restreint, à la suppression des règles institutionnelles perçues comme des obstacles à la réalisation des objectifs.

La transversalité qui s'ensuit facilite grandement une maîtrise d'œuvre où les frontières entre échelles spatiales et les compétences ne sont plus dictées mais dépassées par la commande. Où les savoir-faire traversent les échelles et favorisent l'intervention des mêmes hommes dans des disciplines différentes.

Le même acteur, l'Etat formule à la fois un énoncé programmatique chargé de sens et détient les moyens de l'action pour l'accomplir.

L'Etat fort, qui n'équivaut pas forcément à un régime totalitaire, n'est pas pour autant synonyme d'ambition sémantique (sens et signification différent) et de garant de la transversalité. L'histoire moderne est émaillée d'occasions manquées, où l'énoncé programmatique, fonctionnaliste, dicté par l'urgence et/ou l'économie, se traduit par une production spatiale sans qualité, telles certaines reconstructions ou constructions au 20<sup>ème</sup> siècle.

Nous sommes face à une tendance lourde où les évolutions de la production et de la commande dans les pays capitalistes ne vont pas dans le sens de la transversalité : la massification de la production va de pair avec la division et la hiérarchisation des tâches telles que pratiquées par Taylor et Ford. L'accélération des productions de l'espace et la prolifération des acteurs conduisent à une fragmentation de la commande, à l'étalement sous des formes dites hétéroclites, traductions fidèles de la diversité, de la rapidité et de l'économie du développement. La représentation est l'affaire de l'individu ou de l'entreprise beaucoup plus qu'une affaire publique. La somme des expressions individuelles produit le paysage : le tableau procède d'une combinaison aléatoire et non d'une conception ensembliste.

Aujourd'hui l'État (français) ne renonce pas pour autant aux politiques publiques qui sont d'une certaine manière sa raison d'être. Sans prise directe sur l'action, excepté sur les grands projets dont il a la maîtrise d'œuvre, l'État tente non sans mal d'énoncer des cadres pour l'action. Autant l'enjeu écologique devenu enjeu de société est de nature à rassembler les différentes sphères et conduire à des convergences entre l'État et la libre entreprise, autant les enjeux culturels de fond posent problème. L'État apparaît souvent en difficulté sur les questions de patrimoine et de modernité. Professant à travers ses services des postures parfois dogmatiques et hostiles à la créativité voire à l'action. L'éloge de l'unité et de l'homogénéité et donc de l'intégration du présent au passé apparaît comme un thème récurrent dans le discours de l'état. La transversalité est comprise comme homogénéisation plus que comme articulation des créativités. Ces observations ne doivent pas laisser pour compte les cas, plus rares, où, au contraire, l'état joue précisément le rôle de stimulation sans pour autant se montrer dogmatique.



S'il faut faire aujourd'hui l'éloge de la transversalité et d'un travail sur l'utilisation consciente et efficace de l'épaisseur même des marges interdisciplinaires, c'est sans doute parce que cette relation entre les échelles spatiales et les métiers ne va pas de soi. La question centrale reste celle du sens, c'est à dire ce que chacun tente de représenter, comment et la manière dont se juxtaposent les messages dont sont porteurs les maîtres d'ouvrage, privés et publics, de l'échelle régionale à la parcelle.

L'approche transversale doit être comprise comme une méthode alternative, pour regarder, relire et relier autrement ce qui apparaissait jusque là dans un ordre donné volontiers comme immuable. Il ne s'agit pas d'imposer une pensée ensembliste qui serait déjà là, conçue on ne sait par qui ni où, de manière irréaliste et abstraite mais au contraire de créer les conditions d'une mise en relation. Sont ainsi au centre du projet les démarches créatives ouvertement transdisciplinaires, non plus dans la perspective d'un projet unitaire et d'un énoncé totalitaire mais d'une mise en relation entre acteurs et formes créatives. La mise en cause des découpages positivistes semble être un passage nécessaire au retour du sens et de l'enrichissement programmatique. La complexité et l'hétérogénéité apparaissent comme des concepts tout aussi acceptables que ceux d'unité et d'intégration. Le phénoménologique n'est pas nécessairement l'adversaire de l'institutionnel.

Il semble particulièrement utile d'observer les effets et les causes des découpages entre espaces, entre temporalités, entre art et utilité si l'on veut aborder la question de la transversalité de l'action. C'est à dire les modalités concrètes du projet à ses différents stades, de la commande à la conception et des modalités et les formes concrètes de participation.

S'agissant de découpage entre espaces, il faut noter que « l'art » est généralement localisé dans une échelle spécifique qui est celle de l'objet voire du meuble (au sens de l'objet déplaçable). La dimension artistique de l'architecture ne va pas de soi ou apparaît souvent comme une concession de la commande aux architectes plus que comme enjeu de société. Quant au paysage, il n'accède pas jusqu'alors au rang d'art spatial, cantonné dans une acception naturaliste et éventuellement réparatrice. La question de l'esthétique de la ville et de l'art urbain ouvrent également un champ d'interrogations à la créativité. Il reste beaucoup à faire pour que l'art soit compris comme créativité indépendamment du support, du langage, de l'échelle spatiale.

S'agissant de découpage entre temporalités, il existe un contraste singulier entre les évolutions objectives et brutales de notre société et la réticence française à l'égard de l'expression spatiale de la modernité. L'imagerie du pays autour d'une France douce et rurale, véhiculée de manière récurrente par l'Etat et les collectivités est très symptomatique d'une difficulté culturelle du pays à assumer l'apparence de son présent. Peut-on être à la fois dans le présent et dans le passé tout en évoquant le futur ? La considération pour le patrimoine conduit-elle à un ralentissement de la créativité ?

Enfin le découpage entre l'art et l'utile constitue un sujet de préoccupation. De même que l'art ne saurait être contingenté à telle ou telle échelle spatiale, il ne suffit pas qu'un objet soit inutile pour être artistique. Formulé autrement, il n'est pas nuisible pour la créativité qu'elle soit associée aux problématiques sociales, que l'art traverse les productions spatiales quelles qu'elles soient plutôt que d'être identifié comme chose en soi, c'est à dire inutile, voire incompréhensible par opposition à l'objet fonctionnel.

### 2.3 Le cas de l'université scientifique de Lille

La relation entre art, paysage et échelles d'intervention est ici posée à travers le cas concret du campus de l'Université des Sciences de Lille 1 à Villeneuve d'Ascq conçu dans les années 50. La recherche porte sur un cas où les conditions de la transversalité des échelles spatiales de la commande et de la maîtrise d'œuvre semblent remplies. La commande en art y est présente sous différentes formes.

Particulièrement enclavée aux confins de la ville nouvelle dont elle a précédé la construction de cinq années, la cité scientifique constitue un témoin exemplaire de l'évolution des modalités d'actions et de production spatiale aux différentes échelles. L'agencement successif des bâtiments et des objets d'art sur fond de verdure permet de retracer, par une lecture attentive du site, aussi bien leur histoire que celle des idéologies qui les ont fondées.

Le caractère hétéroclite du campus scientifique peut surprendre. L'approche ensembliste de la conception issue du mouvement moderne apparaît dès lors comme une opportunité pour la commande technocratique plus que comme une mise en synergie d'échelles et de compétences. L'utopie à l'origine du projet, si elle produit des effets bénéfiques, semble mise à mal dans la durée.

Le mouvement moderne est illustré ici de deux manières : une pensée utopique autour de la création d'une « cité scientifique » autonome en pleins champs et un projet spatial où les édifices en formes de barres flottent dans le vide. La simplification géométrique telle qu'elle apparaît dans le projet initial se manifeste concrètement par une absence de complexité dans l'organisation fonctionnelle et spatiale. Cette conception se caractérise ainsi par un confort moderne élémentaire sans qualification conceptuelle et morphologique de l'espace collectif. De surcroît, cette conception ensembliste fait apparaître la complicité entre la technostructure et les « Beaux-Arts ». La pensée autonomiste de l'administration du campus s'allie, en effet, à un Prix de Rome pour élaborer un projet où l'échelle du global domine tout.



Figure 1 photo aérienne 1967 Epale Phot' R





La planification en œuvre ici interdit l'approche par thème au profit d'une approche spatiale et par échelle. Si dans un premier temps cette démarche apparaît comme un progrès consistant, ne serait-ce que par le regroupement des fonctions universitaires jusqu'alors disséminées, l'augmentation substantielle des surfaces et le confort de locaux neufs, à l'inverse, l'accessibilité, l'identité, les ambiances du campus poseront des questions comparables à celles soulevées dans les grands ensembles et consubstantielles au mouvement moderne.

La simplification de la maîtrise d'ouvrage est-elle ici l'occasion d'imposer une mise en synergie des échelles, des problèmes, des disciplines, d'imposer un diktat programmatique riche ? A-t-elle permis de véritables stratégies sur les positionnements professionnels et les frontières entre champs esthétiques ?

## **2.4 les convergences de l'échelle du paysage, la relation art/paysage**

Cette recherche pose l'hypothèse de l'art comme étant une présence agissante nécessaire à la ville et à la vie. Elle part du principe que cette présence a une place dans la ville, sous différentes formes, à différentes échelles et dans différentes temporalités. Cette présence représente un atout et une nécessité pour les fonctionnalités fondatrices de la plupart des projets urbains et architecturaux.

Cette place revendiquée de l'art concerne aussi bien les actions « artistiques » énoncées comme telles (exemple : 1% artistique) que les actions à composante artistique que sont l'architecture, l'aménagement de l'espace public et ses multiples composantes paysagères (traitement minéral, végétal, mobilier urbain, signalétique, etc.). Il interroge les stratégies d'intervention, celles visant des objectifs autant que des lieux et des objets spatiaux prédéterminés, des stratégies accompagnant des actions spatiales dictées par des impératifs fonctionnels aussi bien que celles qui viseraient l'identité, le repérage, la convivialité. Ce questionnement concerne également la perception et la réception des éléments artistiques, qu'ils soient ensemble ou isolés. De plus, l'art est abordé à la fois comme étant réifié en des œuvres et comme se manifestant en des processus (*work in progress*), ainsi qu'en des attitudes, des pensées et des relations au monde.

Dans l'ordre de l'appel d'offre pour cette recherche, tout se passe comme s'il y avait une suite d'échelles spatiales homothétique : art, architecture et paysages, allant de l'art (réduit généralement à un objet) à l'architecture (ayant une autre échelle) jusqu'au grand territoire. Y a-t-il une intention en termes d'échelle ?



Il se trouve que cette différenciation fait sens pour plusieurs partenaires pour qui l'art se réduit à la commande d'un objet précis. Par ailleurs, généralement, on pense savoir plus ou moins ce qu'est l'architecture alors que le paysage est plus ambigu, rarement réductible à une maîtrise d'ouvrage ou d'œuvre<sup>2</sup>. Nous ne retiendrons pas cette définition qualification du paysage par une progression du petit au plus grand. L'art n'a pas d'échelle spécifique et est aussi à la dimension du paysage et de l'architecture, même si certains partenaires pensent 1%, c'est à dire à la fois ratio et proportion.

De plus, l'échelle émergente du paysage (en tant qu'aménagement et que rapport au monde) apparaît comme la plus juste pour aborder les questions de territoire, de pays et de responsabilité politique. C'est aussi la plus problématique en terme de commande et de conception. En effet, l'échelle de la commande est plutôt celle des objets et de la sectorisation des problèmes.

Cela veut dire qu'aucune échelle n'est juste dans tous les domaines et que l'approche par problème à l'échelle du paysage (grande échelle, au-delà des unités foncières) n'a de sens que dans une confrontation aux problèmes soulevés à d'autres échelles. Se posent les questions du global vers le particulier ou l'inverse dans les processus de production et d'élaboration de la commande.

La réflexion artistique peut avoir pour origine une critique de la sectorisation, comme le fait l'artiste américaine Susan Leibovitz Steinman qui constate : "I think people compartmentalize their lives. They think apple trees belong to the country and apples in the store"<sup>3</sup>. Cette situation plus ou moins typique de l'Amérique du Nord n'est pas sans écho en Europe. Comme nous l'avons vu précédemment, compartimenter concerne un grand nombre de secteurs d'activités et de modes de pensée. L'approche par le paysage et l'art peut permettre de sortir de la logique des compartiments. Le paysage implique l'intégration de la complexité des acteurs et de plus, il ne s'arrête pas aux limites administratives. Comme le souligne le paysagiste Michel Corajoud, le paysage n'est pas constitué d'objets mais d'éléments en connexion les uns avec les autres. L'art jouera un rôle s'il n'est pas considéré uniquement comme l'ajout d'un objet plus ou moins indépendant du site d'implantation (et donc indifférent à son devenir et au devenir des hommes qui s'y trouvent et qui le rencontrent), mais bien, ainsi que nous le soulignons ici, comme une présence agissante qui peut se matérialiser également sous forme d'un abri-bus, d'un jardin d'agrément, d'une modification d'éclairage, d'un recueil de l'eau de pluie, d'un passage entre deux bâtiments, d'un cheminement piétonnier, de la communication (etc.) ou être un processus en cours prenant en compte les questions socio-culturelles posées par une situation et donc la vie des personnes qui s'y trouvent et y travaillent. Il semblerait en effet, comme nous l'avons entendu lors de l'atelier mis en place et d'autres discussions, que les

<sup>2</sup> En annexe nous proposons des définitions de ces termes clés ainsi que de l'espace public.

<sup>3</sup> Texte dans le catalogue *Ecovention, current art to transform Ecologies* sous la dir. de Sue Spaid, édité à l'occasion de l'exposition éponyme au Contemporary Arts Center, Cincinnati, en 2002, accessible sur le site internet du greenmuseum.



préoccupations esthétiques et de confort des personnes qui y vivent et y travaillent concernent les aménagements du quotidien, les espaces et lieux de rencontres, de la culture, l'identité et la participation au territoire<sup>4</sup>.

La transversalité serait à l'œuvre quand l'artiste (et ceci est valable aussi pour le designer) peut, par son approche et son projet, associer les divers acteurs, voire être le programmeur du projet, et ce, d'autant plus quand il instaure entre les personnes et les disciplines une relation horizontale non hiérarchique susceptible de relier les complexités pour un projet commun d'intérêt public.

L'approche transversale est assumée au sein de l'équipe autant pour la méthodologie (en archives, atelier sur le site, entretiens, explorations, etc.) que pour le mode d'analyse et de présentation (textes et vidéo témoignage).

Membres de l'équipe constituée au sein de l'école Nationale Supérieure d'Architecture et du Paysage de Lille : C. Grout, historienne de l'art, esthétique, S. Koval, architecte, sciences sociales, paysage, avec S. Guinand, politologue et urbaniste, assistante-doctorante en géographie urbaine à l'Institut de géographie de l'Université de Lausanne, O. Rouquet, danseuse, chorégraphe et professeur d'analyse du mouvement dansé au Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Paris, Florence Lipsky, architecte, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de la Ville et des Territoires à Marne la Vallée (thèse sur les campus en préparation à l'Université de St Quentin en Yvelines).

### **3 Le campus de Lille 1, présentation du contexte, de la méthode et des références**

#### **3.1 Le choix du campus de Lille1**

Le choix du terrain de recherche s'est porté sur le campus de la cité scientifique après investigation auprès d'acteurs locaux. Ce choix a été étayé par la lecture d'ouvrages et de revues de presse. Cette investigation préalable a fait émerger les moments forts ainsi que les différentes problématiques de ce site.

Le campus de Lille 1 est un lieu apparemment propice à l'expression de l'art sous ses différentes formes et ce pour deux raisons différentes :

c'est un haut lieu de la culture que certains revendiquent ainsi dans son actuelle apparence physique

<sup>4</sup> Le chapitre suivant « Evolution de la perception culturelle du campus et perceptions actuelles » développe plus en détails ce sujet.



le pouvoir s'y exprime aussi bien sur les constructions, que sur l'espace public, c'est une sorte de principauté.

Ce campus nous est apparu comme un terrain d'observation et d'action privilégié car il fonctionne comme une caricature de la ville. Il illustre en réalité une présence non agissante de l'art, du fait de la nature de l'art, par son absence de lien avec la cause publique, par défaut de transversalité au sens de l'hétérogénéité, de la complexité, du lien social entre les formes artistiques.

Imaginé dans les années 1950 par le Recteur Debeyre et construit à l'extérieur de Lille au milieu des champs dans les années 1960, cet ouvrage d'art est un produit issu d'une période fonctionnaliste et du syndrome de l'urgence (« faire vite et pas cher ») que connaît l'Etat à l'époque. Il en résulte un vaste espace libre accueillant une collection de constructions et d'objets architecturaux.

Ainsi, la simultanéité de la fabrication n'équivaut-elle pas à une conception ensembliste : l'espace construit résulte d'approches progressivement dissociées, il révèle des carences importantes concernant notamment les questions fondamentales de hiérarchie des lieux. Si la démarche Université 2000 a détourné un instant l'attention vers d'autres projets, la forme spatiale, la signification des objets conjugués à l'intérieur du campus demeurent problématiques.

Depuis lors, l'USTL tente de se fabriquer progressivement un fonctionnement à défaut d'un paysage et accumule, nouveaux édifices, infrastructures, réalisations artistiques de rigueur, plantations et opérations d'extensions successives.

Dans ce processus de densification du site, les signes d'un échange entre les équipes de maîtrise d'œuvre ne sont pas flagrants, la nature de la commande passée aux différents concepteurs demande à être analysée. Si l'USTL a développé un enseignement de haut niveau, elle s'interroge pourtant sur la capacité de son campus à manifester une vocation culturelle, qui demeure encore trop immatérielle et insuffisamment inscrite dans l'espace. Cette analyse globale vise toutes les échelles spatiales, de l'objet au campus dans son entier. Face à ce constat, l'USTL appelle de ses vœux une mutualisation des sommes affectées au 1% culturel, ce qui exige la mise en œuvre inédite, à l'échelle du campus, d'une commande concertée dans le champ des productions artistiques. Cette initiative innovante, si elle se concrétise, peut permettre, à terme, d'introduire la pratique du dialogue interdisciplinaire à plusieurs échelles de conception. Les ambitions de l'USTL ne s'arrêtent pas là : la question des mutations du campus se pose avec intensité.

Si l'état est propriétaire du sol, la réglementation urbaine et quelques espaces publics relèvent de la commune de Villeneuve d'Ascq, tandis que la grande majorité des espaces publics et des bâtiments appartiennent à l'université. Le secteur public détient donc la maîtrise du campus dans sa totalité. Ce contexte semble favoriser une démarche ensembliste, rendue plus complexe en contexte urbain classique en raison de la multiplicité des acteurs.

Enfin, si l'histoire du site de la cité scientifique laisse apparaître des améliorations en termes de planification et de gestion du territoire et de gestion du lieu, elle laisse cependant apparaître les rouages d'un jeu d'acteurs et de rapports de force qui expliquent bien les raisons d'un non lieu en termes d'art, d'architecture et de paysage.



### **3.2 Ville-Université**

Au XII<sup>ème</sup> siècle, comme le montrent entre autres, les travaux de Jacques Le Goff, la vie intellectuelle, qui auparavant était confinée dans les monastères, commence à fleurir dans les nouveaux centres d'activités que sont les villes. L'université répond alors à une demande de formation en raison du nombre de structures ayant besoin de personnes éduquées et de clercs. L'université devient dès lors un secteur économique viable indispensable au bon fonctionnement de la société. « Ville et université », sont ainsi liées par des enjeux économiques, politiques et sociaux-éducatifs, et établissent des échanges dynamiques qui prennent des formes urbaines et architecturales différentes selon les pays et les villes européennes.

En Italie et en France, où l'université joue un rôle particulièrement politique dans l'histoire de la ville (que l'on pense à Bologne ou à Sienne), les académies étaient disséminées dans la cité, tandis que le Nord de l'Europe attachait plus d'importance à la notion d'identité territoriale.

En Angleterre, le plan d'Oxford de David Loggan de 1675 montre par exemple, comment l'identité de la communauté universitaire s'incarnait dans une cour centrale flanquée de bâtiments et définie comme un monde à part. Chaque collège fonctionnait comme une petite ville dans une ville. C'est ce schéma formel qui initiera la naissance future de ce que l'on nommera plus tard le campus américain.

### **3.3 Du campus américain aux campus Français**

L'apparition du mot campus en 1770 à Princeton désigne l'étendue d'herbe aménagée devant le bâtiment principal du Princeton College et force est de constater que ce parterre engazonné deviendra pour la France l'image mythique du système éducatif américain avec l'étudiant couché dans l'herbe...

Si de nombreuses universités américaines, dont la plus célèbre fut le village académique de Thomas Jefferson avec l'Université de Virginia construite en 1817-26, se développèrent comme des mondes à part situés dans des parcs magnifiques ou sur des collines en ayant pour principe fondateur de fuir la ville et de retrouver un rapport privilégié avec la Nature ; néanmoins, il faut prendre en considération qu'un nombre important d'universités américaines n'ont pas suivi ce courant de pensée et qu'elles ont entretenu des relations très fortes et très variées avec le tissu urbain les entourant comme Columbia à New York ou l'Université de Californie à Berkeley qui vit en osmose parfaite avec la ville.

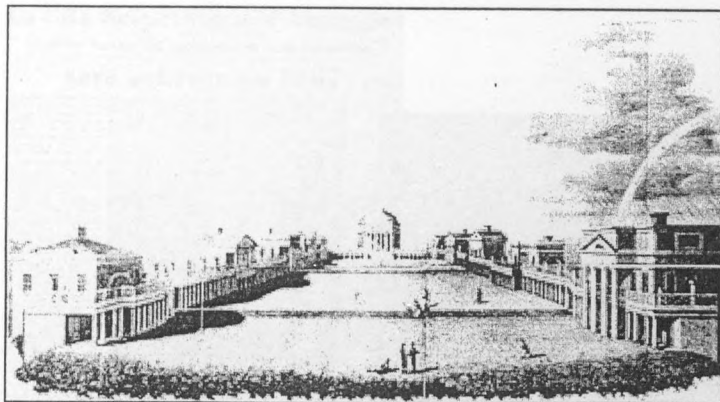


Figure 2 Université de Virginie USA

Campus-ville ou campus-campagne, l'apparition des transports modernes et des transports publics facilita dans la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, l'accès à de grands espaces ouverts disponibles pour accueillir de nouveaux campus, on peut citer l'université Johns Hopkins à Baltimore, le IIT de Mies Van der Rohe dans la banlieue de Chicago.

Ce résumé historique nous permet de mieux appréhender le regard que l'on a pu porter sur les campus français des années 60. Nés d'une grande période de démocratisation de l'enseignement supérieur, le campus sera qualifié de lieu « anti-urbain » par Bernard Huet alors que Pierre Merlin les nommera « domaine universitaire » dans son dictionnaire de l'urbanisme. Il est certain que les territoires universitaires français constituent dans l'histoire des campus, des modèles en eux-mêmes. Ils sont nés d'un mariage entre la vision idyllique d'une référence finalement mal interprétée mais brillante par son excellence : l'université américaine répartie autour du « lawn » ; et de la politique des grands ensembles issue des principes de colonisation de la Charte d'Athènes. De même, le paysage dans lequel les constructions prennent place, est appréhendé de manière homogène et fait plus référence à une idée de Nature idéalisée qu'à des paysages spécifiques variant selon les conditions géographiques locales. Cette dite nature reste distante et n'entre pas dans le domaine à gérer comme un patrimoine à embellir et faire fructifier mais plutôt comme un reliquat d'espaces inutiles consommateurs de crédits.

Peu d'institutions possèdent cette double nature d'être à la fois globale (universelle) et locale à la fois. Ces territoires, qui furent jusqu'aux années 90 les mal-aimés des pouvoirs politiques, des urbanistes et des communautés universitaires, possèdent effectivement un caractère commun — barres sur pilotis orientées nord/sud posées sur l'herbe — qui traduit principalement l'universalité de l'institution universitaire et non les spécificités de chacune de ses incarnations localisées. Cette faiblesse<sup>5</sup> les marquera pour toujours même s'ils ont été conçus par de grands noms comme Louis Arretche, Clément Cacoub ou Georges Candilis.

<sup>5</sup> Ce que les plans d'action Université 2000 et U3M ont cherché à révéler de manière plus ou moins consciente au cours leur campagne de construction.

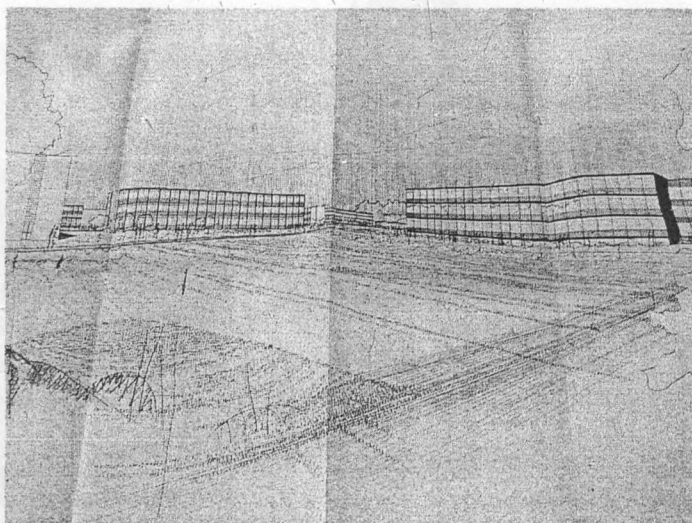


Figure 3 Perspective du campus par Noël Lemaresquier

Le plan et le projet de Noël Lemaresquier pour la cité scientifique à Lille ne se sont pas attachés, et ce, dès l'origine, à la constitution d'un lieu symbolique relié à un territoire concret ni à l'élaboration d'un paysage. Le schéma abstrait correspond à un étalement de formes rectangulaires disposées selon une structure radioconcentrique. Le problème ne concerne pas tant les aménagements eux-mêmes sur le site et avec le site<sup>6</sup> que le mode de conception lié à des préceptes généraux et abstraits appartenant au "style international" ainsi qu'à l'échelle de ces projets.

Par ailleurs, le choix du site de la cité scientifique de Lille 1 vient non seulement d'une impossibilité d'aménager la faculté dans la ville, mais aussi du fait que, parmi les terrains vacants situés à l'extérieur de la ville, celui de Lille-Annappes apparaissait comme le seul à pouvoir être acquis rapidement et sans trop de difficultés.

6 À Orléans La Source, Cacoub a, par exemple, fait venir du sable afin de créer un lac artificiel.





Figure 4 Les deux « auteurs », le recteur Debeyre et Noël Lemaresquier devant la maquette du projet (article de la « Voix du Nord »)

### 3.4 Campus et paysage

Le paysage est également un élément fort de la définition de l'identité visuelle d'un campus. Il participe à la construction des axes majeurs, à l'aménagement des espaces ouverts qu'il faut privilégier, il favorise la place du piéton sur le site par un vocabulaire choisi d'éléments végétaux et minéraux, il intègre la présence de la voiture et de ses parkings. Un campus n'est pas un *drive-in*, ni un centre commercial. Il faut apprendre à reconquérir l'extérieur. La promenade y est une vertu pédagogique. Un campus est un lieu réservé à des individus qui marchent. Ils vont d'un bâtiment à l'autre entre deux cours, ils s'interpellent pour se donner rendez-vous à la bibliothèque ou au café, ils courent parce qu'ils sont en retard pour assister à une conférence, ils flânent, absorbés dans une réflexion intense sur leur sujet de thèse...

Les aménagements paysagers déjà réalisés à Lille 1 constituent le début d'une appropriation du lieu par les piétons. Néanmoins, c'est bien un projet d'ensemble, raisonnant à partir des espaces ouverts c'est-à-dire du vide, et surtout la conscience du rôle que joue le paysage dans le temps, qui forgeront une image globale, reconnaissable et mémorable du campus. À travers cette question, c'est du patrimoine de l'université dont il s'agit et de son image. L'image qui reste dans la mémoire de ceux qui y auront vécu et étudié. L'image qu'elle renvoie quotidiennement à ceux qui habitent à proximité. L'image d'une communauté intellectuelle qui affirme son appartenance à l'institution. Il s'agit aussi de la mémoire de manières d'être et de s'éprouver dans cet espace particulier associé à la transmission du savoir et à la recherche.

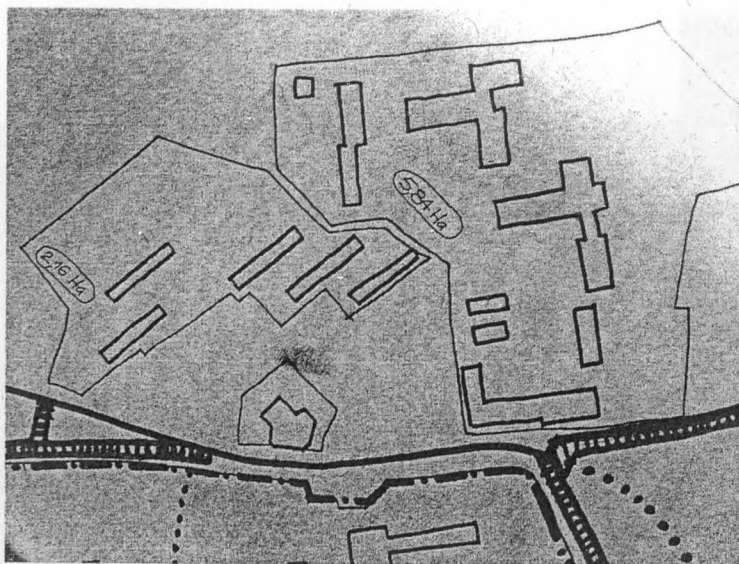


Figure 5 Extrait du plan-masse de Noël Lemaresquier

Concernant le campus de Lille 1 nous pouvons ainsi d'une part, reconnaître aisément sa différenciation de la ville et la volonté d'éloignement vis-à-vis de celle-ci qui préside à sa conception et qui perdure dans l'absence de relation avec la ville nouvelle alors que celle-ci s'est implantée, quant à elle, en tenant compte de la présence du campus et avec l'intention d'établir des dialogues, et d'autre part, le fait que son plan et son projet ne se sont pas attachés, et ce, dès l'origine, à la constitution d'un lieu symbolique relié à un territoire concret ni à l'élaboration d'un paysage conçu en coïncidence avec la destination du lieu. L'expérience du campus n'a pas fait partie du projet pédagogique.



Figure 6 le campus



Figure 7 plan université 2000

### 3.5 Art, architecture, paysages sur le campus de Lille 1

L'art (et l'art contemporain) peut aider à comprendre et à explorer l'articulation ville / campus. Le travail artistique n'est pas obligé de correspondre au 1% avec un objet artistique, il peut donner forme à la vie et proposer, nous l'avons vu, une programmation.

L'USTL s'interroge pourtant sur la capacité de son campus à manifester une vocation culturelle, car elle demeure encore trop immatérielle et insuffisamment inscrite dans l'espace. Cette analyse globale vise toutes les échelles spatiales, de l'objet au campus dans son entier. Face à ce constat, outre les différentes activités mise en œuvre<sup>7</sup>, l'USTL, sous proposition de la DRAC, appelle de ses vœux une mutualisation des sommes affectées au 1% culturel, ce qui exige la mise en œuvre innovante pour eux, à l'échelle du campus, d'une commande concertée dans le champ des productions artistiques ainsi qu'une véritable réflexion de l'articulation de l'œuvre dans son territoire (dépassant ainsi le simple rapport de l'œuvre au bâtiment encore en vigueur aujourd'hui). Cette initiative, si elle se concrétise, peut permettre, à terme, d'introduire la pratique du dialogue interdisciplinaire à plusieurs échelles de conception. Les ambitions de l'USTL ne s'arrêtent pas là : la question des mutations du campus se pose avec intensité.

Si l'État est propriétaire du sol, quelques espaces publics et voies principales relèvent de la réglementation de la commune de Villeneuve d'Ascq, tandis que la grande majorité des espaces publics et des bâtiments appartiennent à l'université et sont régis par une réglementation propre. Le secteur public détient donc la maîtrise du campus dans sa totalité. Ce contexte semble favoriser une démarche ensembliste, rendue plus complexe en contexte urbain classique en raison de la multiplicité des acteurs.

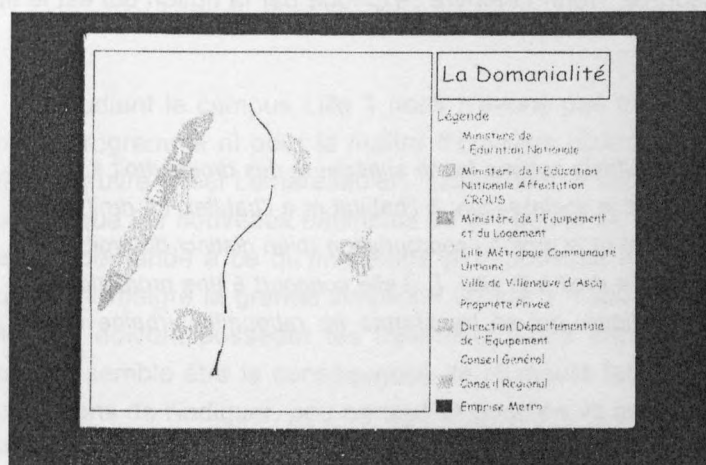


Figure 8 La domanialité (schéma réalisé par l'atelier de géo USTL)

7 Les rendez-vous d'Archimède, quotidien trimestriel de l'Espace-culture, représente pour son comité scientifique « une incarnation du rôle que pourrait jouer les universités dans l'animation de la vie intellectuelle de la cité » (in Culture et université : le partenariat entre institutions culturelles et universités. 1997. Les Presses du Réel. p.175).





La relation entre l'art et l'architecture y a, comme indiqué précédemment, souvent pris la forme du 1%. Qu'en est-il si nous ne la traitons pas en termes d'objets (oeuvre et architecture) mais d'espaces-temps et de spatialités ?

*Mettre l'art au service de l'urbain, cela ne signifie pas du tout [écrit Henri Lefebvre] enjoliver l'espace urbain avec des objets d'art. Cette parodie du possible se dénonce elle-même comme caricaturale. [...] Quittant la représentation, l'ornement, la décoration, l'art peut devenir praxis et poésis à l'échelle sociale : l'art de vivre dans la ville comme oeuvre d'art. Revenant au style, à l'oeuvre, c'est-à-dire au sens du monument et de l'espace approprié dans la Fête, l'art peut préparer des "structures d'enchantement". L'architecture comme art et technique a besoin elle aussi d'une orientation. Nécessaire, elle ne saurait se suffire, ni l'architecte fixer ses buts et déterminer sa stratégie. Autrement dit, l'avenir de l'art n'est pas artistique mais urbain. Parce que l'avenir de "l'homme" ne se découvre ni dans le cosmos, ni dans le peuple, ni dans la production, mais dans la société urbaine. De même que l'art, la philosophie peut et doit se reconsidérer en fonction de cette perspective. La problématique de l'urbain renouvelle la problématique de la philosophie, ses catégories et ses méthodes. Sans qu'il y ait lieu de les briser ni de les rejeter, ces catégories reçoivent quelque chose d'autre et de neuf ; un autre sens.*

Si pour Henri Lefebvre l'art n'a pas à être une décoration, mais un élément appartenant en propre à l'urbain et, qui plus est, qui peut orienter l'architecture et sous-entendu l'urbanisme, il est nécessaire, comme il le fait, d'indiquer le sens de la ville, et ce, afin de renouveler la problématique de l'art et de la philosophie. Henri Lefebvre l'explique par la notion qui est le titre de son ouvrage "le droit à la ville" :

*Le droit à la ville se manifeste comme forme supérieure des droits : droit à la liberté, à l'individualisation dans la socialisation, à l'habitat et à l'habiter. Le droit à l'oeuvre (à l'activité participante) et le droit à l'appropriation (bien distinct du droit à la propriété) s'impliquent dans le droit à la ville. [...] elle concourt à une promotion de la rationalité et de la pratique, qui se transforme en rationalité urbaine et pratique urbanistique. 8*

8 in *Le droit à la ville / société et urbanisme*, éd. Anthropos, 1968, pp. 131-133, puis 154-55.

Henri Lefebvre ne sépare donc pas la ville de ses habitants et de leurs actions. L'échelle correspond aux individus, conjuguée à celle de la ville. La question de l'art est ici associée à celle de la liberté en actes et de pratiques quotidiennes. Nous pouvons nous souvenir ici des travaux de Michel de Certeau qui a aussi insisté sur cet aspect.

Par ailleurs, ce texte fut publié en 1968. Ainsi la problématique "art, architecture, paysages" parcourt le XX<sup>ème</sup> siècle, puisque le philosophe poursuit des idées déjà formulées par des artistes après la première guerre mondiale. Il suffit de penser par exemple à Piet Mondrian. Plus près de nous, la réflexion de quelques artistes nord-américains, européens et asiatiques dans les années 60 et 70 témoignent d'une volonté d'actions délaissant la production d'objets au profit d'interventions dans le paysage ou la ville ayant parfois des implications sociales. Des artistes contemporains développent des modes d'intervention éphémères pouvant être des participations à des actions s'adressant plus ou moins directement aux personnes présentes (habitants, passants, visiteurs). La ville n'est pas alors considérée à partir de son bâti ou de ses infrastructures, mais en fonction de ses réseaux, échanges et mobilités qui la caractérisent. Nous reviendrons sur cet aspect — qui est une autre relation avec le paysage, ou une autre manière de considérer celui-ci — dans un chapitre ultérieur. Ces artistes rejoignent la position d'Henri Lefebvre dans la mesure où ils s'intéressent à l'urbanité et au vivre-ensemble.

Évoquer Henri Lefebvre en 2007 peut sembler anachronique. Or, aujourd'hui, ses écrits gardent leur pertinence car nous avons comparativement peu de résultats tangibles issus de cette manière de penser. Les artistes n'ont pu réaliser leurs projets à l'échelle urbaine ou en lien avec l'urbain qu'assez rarement. Cela veut-il dire que le domaine de l'urbanisme et de l'architecture sont imperméables à la philosophie et à l'art ? Que ces idées et ces réflexions ne trouvent pas les moyens de se réaliser ? Il s'agit alors de s'interroger sur les raisons de ces séparations, de ces blocages ou freinages.

En étudiant le campus Lille 1 nous n'avons pas trouvé ce type de réflexion et de pensée dans le programme ni pour le maître d'ouvrage (Education nationale, Equipement) ni pour le maître d'œuvre (Noël Lemaresquier). Cependant, il semblerait que le Ministère de la culture ait souhaité que les nouveaux bâtiments de la Faculté se distinguent par leur présence. Il avait en effet été demandé à ce qu'une étude plus poussée du dossier soit présentée ultérieurement pour que « malgré la grande simplicité voulue », l'apparence de ces bâtiments corresponde à celle que doivent posséder les bâtiments d'une importante Faculté<sup>9</sup>. Ce vide culturel et artistique semble être la conséquence de plusieurs facteurs. Ce mode de pensée est, comme nous venons de l'indiquer, peu partagé et donc ne va pas de soi (qu'il s'agisse d'une conception urbaine ou péri-urbaine ou d'un campus). De surcroît, des contraintes budgétaires ont obligé à faire des choix et à négliger le contexte du projet. Par ailleurs, si l'une des motivations fut

<sup>9</sup> Ministère chargé des affaires culturelles, Direction de l'architecture, Conseil général des bâtiments de France. 24 juillet 1964. Procès verbal. Archives nationales Fontainebleau.

l'éloignement des étudiants du centre ville de Lille comme lieu de débats publics<sup>10</sup>, n'aurait-il pas été contradictoire de concevoir le campus comme un espace-temps favorable à l'apprentissage et à l'exercice de la liberté ? C'est-à-dire correspondant au droit à la ville énoncé par Henri Lefebvre. Doit-on en conclure que l'université fut conçue comme un lieu de formation fonctionnel destiné à favoriser des attitudes raisonnables c'est-à-dire fonctionnelles et non émancipatrices ?<sup>11</sup> Plus loin, nous nous demanderons si le fait que le campus ne soit pas une ville impliquerait que l'art ne puisse pas y avoir un rôle (et un rôle novateur) et qu'il ne fasse pas partie du projet global<sup>12</sup>.

On peut aussi se demander si les idées des artistes au XX<sup>ème</sup> siècle n'étaient pas trop en avance par rapport à celles qui étaient alors réalisables en architecture, faisant que ces derniers n'auraient pas pu être écoutés ou conviés à participer à un projet urbain ?<sup>13</sup> Isamu Noguchi a, par exemple, collaboré avec des architectes du mouvement moderne. Néanmoins un des ses projets les plus novateurs conçus avec Louis I. Kahn — le playground pour la ville de New York qui était un espace-temps destiné à des expériences sensorielles et physiques tout autant que mentales et symboliques — n'a pas pu être réalisé, alors que ses sculptures associées à des architectures (qui traduisent avec un vocabulaire nouveau, le couple traditionnel architecture ayant une sculpture dans son périmètre, comme par exemple le Sunken Garden de 1964 devant la Chase Manhattan Bank de New York réalisé avec l'architecte Gordon Bunshaft de l'agence Sidmore, Owings & Merrill) ont pu l'être. Les adversaires à ce projet de playground appartenaient à la société civile ou à des groupes de pression politiques. S'agissait-il d'un prétexte, d'une conjoncture malheureuse ou du rejet plus ou moins conscient d'une manière de penser novatrice ?

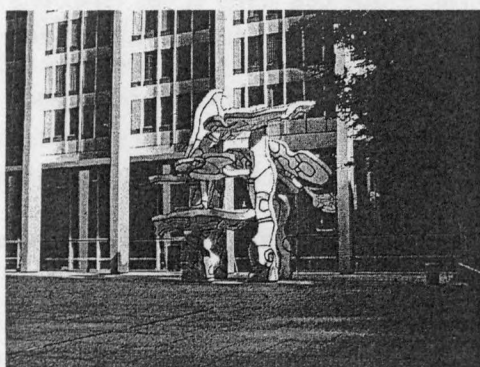


Figure 9 Piazza Chase Manhattan Bank Jean Dubuffet

10 Une autre raison de cet éloignement de la cité scientifique fut la volonté sociale et politique des structures d'éducation catholiques dans l'enseignement supérieur de conserver sa place (et son pouvoir) en centre ville.

11 Nous renvoyons à ce sujet aux travaux de Pierre Ansay et de Perez-Gomez cités dans la bibliographie.

12 Dans le cas de l'université Jussieu, la présence de l'art a été minimisée lors de la réalisation de l'université par rapport au projet initial.

13 Un autre facteur pourrait être la séparation entre l'art et l'architecture. Nous renvoyons à ce sujet aux travaux d'Alberto Perez-Gomez qui mettent en perspective le moment historique de cette séparation avec ses enjeux pour l'architecture contemporaine : *L'architecture et la crise de la science moderne*, trad. J-P Chupin, Mardaga, coll. Architecture + Recherches, 1983. Nous avons cité un extrait avec les définitions et références en annexe.



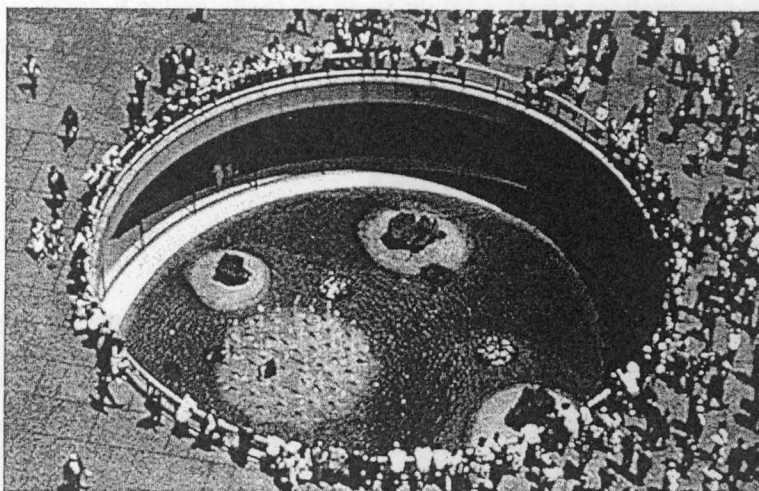


Figure 10 « Sunken Garden » Chase Manhattan Bank  
Isamu Noguchi 1961-1964 New-York

Une histoire du corps, du mouvement et de la fluidité, de la manière de les comprendre et de les concevoir donnerait sans doute des clés, si ce n'est que chaque personne ayant son propre vécu, une telle histoire ne peut aboutir à une généralisation mais à une étude de cas particuliers. Il s'agirait de se demander sur quelles images et quels ressentis du corps se sont basés le maître d'ouvrage et le maître d'œuvre pour chaque projet en chaque contexte spécifique.

À partir d'une analyse sociologique portant sur quelques villes et auteurs en des époques déterminées, Richard Sennett en son ouvrage *La chair et la pierre* présente quelques moments clés dans la civilisation occidentale concernant les liens entre les corps, l'architecture et les structures urbaines. Concernant Robert Moses, qui crée à partir des années 1920 le grand réseau des transports pour la région de New York, il montre comment la conception de ce dernier "du mouvement comme source de plaisir apparaît dans les "parkways", autoroutes interdites aux camions, véritables rubans d'asphalte traversant des parcs savamment agencés et invisibles depuis les maisons ; ces routes aux coûts élevés, créatrices d'illusion, sont censées faire de la conduite automobile un plaisir en soi, libéré de toute résistance". Sennett relève que par ailleurs, il aurait manqué à Moses, "l'imagination visuelle qui permet de voir en trois dimensions des plans et des projets sur le papier". Ces deux éléments expriment une relation au corps sans consistance. Les rubans d'asphalte passant où leur concepteur le souhaite, permettant au conducteur de passer lui aussi sans lien (sans communiquer) avec ce qui l'entoure<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Richard Sennett *La chair et la pierre, le corps et la ville dans la civilisation occidentale*, trad. par Zoé Andreyev, révision et adaptation par Agnès Paty, Les Éditions de la Passion, Paris, 2001, p. 266. Sur la question du déplacement motorisé et de l'absence de contact



Figure 11 Parkway USA

La relation art / paysage correspond à un des fondements de la démarche de Robert Irwin, artiste de la côte Ouest des États Unis. Cette relation n'implique pas toujours que son intervention soit matériellement à l'échelle du paysage, mais qu'elle prenne en compte le paysage comme le milieu dans lequel il intervient. Cela veut dire qu'il s'intéresse au contexte et surtout à la complexité du monde et des interactions entre l'homme et son environnement (allant du climat aux questions et intérêts économiques, du biotope aux habitudes sociales, du visible à l'immatériel) et qu'il envisage les interactions, les "perturbations" (Francisco Varela) que son intervention va provoquer dans le milieu d'origine. Dès lors, Irwin ne conçoit pas seulement un projet en fonction d'un périmètre restreint (celui de l'intervention qui a ses limites administratives), il considère également ce qui l'entoure en des périmètres plus ou moins élargis. Ceci témoigne de son attitude d'ouverture et de sa volonté de ne pas produire un objet de plus. Il préfère élaborer une situation qui se déploie avec le contexte pré-existant pour l'expérience d'une participation (être-avec) prenant en compte le processus et le devenir. Son attitude diffère clairement de la volonté de domination et de maîtrise.

D'autres artistes de la même génération que lui envisagent leur œuvre en lien avec un ensemble complexe d'acteurs où l'homme n'est pas le seul à agir. Nous pensons en particulier à Helen Meyer Harrison et Newton Harrison qui développent ensemble depuis les années 70 une œuvre pionnière par rapport aux questions d'environnement posées aujourd'hui. Leur intérêt pour des biotopes les fait travailler avec des scientifiques (botanistes, biologistes, etc.). De même, leurs projets concernent un ensemble de personnes venant de la société civile ou

nous renvoyons aussi aux travaux de Paul Virilio et à l'ouvrage collectif *Les sens du mouvement*, dir. Sylvain Allemand, François Ascher et Jacques Lévy, éd Belin, 2004.

d'instituts, incluant des maîtres d'ouvrage publics et / ou privés. Leurs projets sont des propositions d'action allant du court au long terme mettant en relief les interrelations en jeu à plusieurs niveaux : les éléments, les actions de l'homme, le biotope. Et cela, sans perdre de vue l'importance du désir et de l'imaginaire, sans enfermer les actions dans des logiques techniques qui se méprennent souvent sur les motivations profondes.

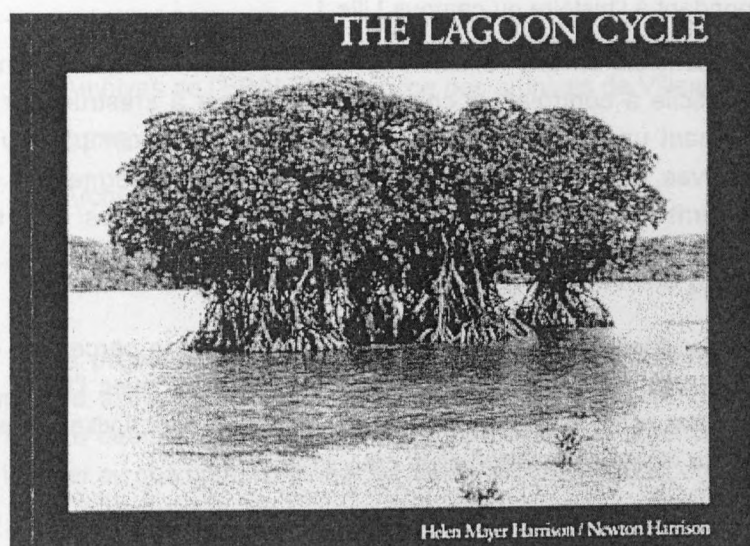


Figure 12 Helen Meyer Harrison et Newton Harrison  
(couverture de leur livre « The lagoon Cycle »)

Le cloisonnement des disciplines dans le cas de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre, allant de pair avec la construction de mondes clos et hermétiques les uns par rapport aux autres (et dont les relations s'expriment surtout en termes de pouvoir) ainsi que l'accent mis sur la fonctionnalité au détriment du vivre-ensemble, sont des obstacles principaux à la constitution d'un espace-temps pour l'habiter et au paysage comme mode d'être privilégié avec le monde et les autres<sup>15</sup>.

En notre analyse, en dehors de l'importance de la transversalité, nous insistons sur le caractère indissociable des lieux, des espaces, des paysages et des personnes singulières qui les habitent ainsi que sur le fait qu'une attitude ouverte et engagée pour le domaine public (ou monde commun) peut être un levier aidant à sortir des habitudes, des réflexes, du confort du monde clos sur soi, voire des inerties, à redéfinir les axes de réflexions et les modalités d'action.

<sup>15</sup> Le paysage est ici compris en sa définition donnée par Erwin Straus comme n'étant pas déjà représenté et comme lié au sentir et au devenir.



## **3.6 La méthode de travail pour la recherche**

### **3.6.1 introduction**

L'équipe a décidé de travailler sur la réalité et les conditions de l'art dans un territoire « contemporain », c'est-à-dire représentatif de la commande publique au cours des cinquante dernières années, durée correspondant à l'histoire du campus Lille 1.

La première partie de l'étude consiste en une réflexion sur l'action et la conception. Ainsi, dans une situation qui semble difficile à contrôler, le chercheur s'applique à «restructurer le problème». Cette partie concernant un corpus épistémologique et théorique comporte une recherche documentaire en archives, une analyse du site et des entretiens permettant de rendre compte de l'histoire du territoire choisi ainsi que de l'histoire des œuvres d'art s'y trouvant<sup>16</sup>. Dans cette approche méthodologique l'importance est donnée à la fois aux documents et à la parole des acteurs.

L'étude comprend également un atelier sur les expériences sensibles et la perception du site étudié, qui fut réalisé en partenariat avec l'Espace-culture de Lille 1 et avec l'USTL. Il propose une approche du campus par l'art, l'expérience corporelle et le paysage. Il vise à poser les enjeux d'une transformation de la réalité et des modalités pour y parvenir.

La deuxième partie se prête à un prolongement actif sur lequel nous avons les accords de principe des différents acteurs. Elle n'est pas développée dans la présente recherche.

### **3.6.2 Le phasage de la recherche**

Afin d'établir un cadre théorique partagé au sein de l'équipe pluridisciplinaire, des définitions ont été réunies concernant les notions principales correspondant aux enjeux de l'étude (comportant entre autres les notions "architecture", "art", espace public" et "paysage").

Puis, nous avons effectué une analyse documentaire et archivistique concernant la thématique des "campus", des "universités" de l'université, la ville, l'art et l'architecture" (voir bibliographie en annexe). Cette analyse a concerné plus précisément :

l'histoire et l'évolution urbaine de la cité scientifique

- les questions relatives au 1% culturel
- le caractère paysager du site et son évolution
- le lien avec Villeneuve d'Ascq (Ville Nouvelle)

---

<sup>16</sup> Tous ces documents sont aujourd'hui archivés à la bibliothèque de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille et consultables sur demande.

Cette recherche documentaire a été effectuée en différents lieux de la métropole lilloise ainsi qu'à Paris :

- Service logistique de l'USTL
- Association des anciens de l'USTL (ASA)
- Rectorat de l'Académie de Lille
- Communauté urbaine de Lille
- Agence d'urbanisme de Lille
- Archives de l'EPAL au service des archives de Villeneuve d'Ascq
- CETE de Lille
- Archives départementales du Nord
- Archives nationales (Fontainebleau et Paris)

Cette première phase basée sur une approche historique orientée vers une recherche empirique associée à une analyse de discours dans un contexte historique donné, nous a permis de décrire et de comprendre le processus de commande et de fabrication du campus, de le relier au champ artistique et de mettre en exergue sa perception.

### **3.6.3 Recherche documentaire et entretiens**

#### **3.6.3.1 Les documents**

Cherchant à établir cette base bibliographique sur la cité scientifique, nous n'avons pas répertorié un seul ouvrage ou article de revues écrit à ce sujet. Bien que notre recherche ne soit pas exhaustive, il semblerait que ce sujet n'ait été traité dans aucune revue d'architecture et d'urbanisme et qu'aucun travail d'étudiants (en géographie, aménagement et architecture) n'ait été effectué à ce sujet. Une place importante a été accordée aux articles de presses locales (Voix du Nord, Nord Eclair, etc.) afin de palier au manque de références écrites sur ce sujet.

Certains documents de référence émanent directement de documents exhumés lors des recherches archivistiques. Il faut cependant relever que ces recherches se sont heurtées à une perte de mémoire assez conséquente quant au projet de la cité scientifique. En effet, de nombreuses archives concernant ce site ont été perdues, égarées, oubliées lors de déménagements ou restent encore en fonds de cave dans des cartons non classés. De surcroît, parmi les documents d'archives, très peu mentionnent les questions d'aménagement paysager, architectural et artistique de ce lieu.

Documents d'archives réunis :

- Pièces et plans du projet de la cité scientifique
- Données biographiques sur le concepteur (Noël Lemaesquier ; fonds Lemaesquier, thèse, etc.)
- Documents sur la réception du projet et son évolution (coupures de presses, comptes-rendus, dossiers du préfet, ouvrages, etc.),
- Documents sur différents maîtres d'ouvrage, maître d'œuvre, lien avec Villeneuve d'Ascq, etc.
- Documents de planification spatiale et économique de la région (OREAM-Nord), Contrat de plan Etat-Région, etc.

### 3.6.3.2 Les entretiens

Ensuite, une dizaine d'entretiens ont été menés, surtout au niveau local, auprès des différents acteurs qui furent ou qui sont encore impliqués dans le cadre de la cité scientifique ou de la Ville nouvelle de Villeneuve d'Ascq ou qui furent témoins des changements :

- Michel Parreau, ancien doyen – acteur du déménagement de la faculté des sciences sur les terrains d'Annappes et en charge du programme pédagogique.
- Alain Moïses, ancien et premier vice-président chargé du patrimoine de l'USTL qui est à l'origine de la création du service logistique de l'université
- Jacques Pattein, actuel directeur du service logistique de l'USTL
- Bernard Maitte, professeur de physique à l'USTL, alors jeune professeur lors de la création de la cité scientifique
- Christian Vanheacke, actuel directeur du service culturel et des relations internationales du CROUS
- Annick Dortu, Responsable service constructions du Crous
- Bertin de Bettignies, chargé du patrimoine et de la logistique de l'USTL
- Jean-Claude Ralite, ancien directeur de l'EPALE. Premier au sein de l'Epale à avoir établi des contacts avec l'USTL pour un travail en commun.
- Jean-Jacques de Alzua, architecte en chef à l'EPALE
- Philippe Legros, ancien architecte à l'EPALE et ayant travaillé sur la liaison ville-université lors de la création de Villeneuve d'Ascq
- Monsieur Leroy (Rectorat), responsable des marchés publics et des marchés de travaux pour le Rectorat
- Madame Thieffry, Ville de Villeneuve d'Ascq, service urbanisme



Les entretiens se sont déroulés en deux temps. Un premier entretien permettant d'établir une « bioscopie » du projet. Cet entretien non enregistré tentait d'établir des moments clés du projet de la cité scientifique à l'aide de dates et des thématiques suivantes : Acteurs, Usagers, Environnement, lien et site, Espaces collectifs, Art, Culture, Riverains, Architecture, Paysage, Autres. Par la suite et en nous appuyant sur le premier entretien, un second entretien semi-directif a été établi. Certaines thématiques données ci-dessus étaient évoquées afin de recueillir leurs impressions. Des questions plus précises quant à leur rôle en certains aménagements ou non-aménagements, ou encore concernant l'histoire et la passation de la maîtrise d'ouvrage du site ont été posées.

Par ailleurs, une série de onze questions identiques concernant la perception du campus a été posée à chacun afin de préparer l'atelier sur la perception de ce lieu. Les questions et les réponses sont jointes en annexe.

Par ailleurs, d'autres rencontres ont également eu lieu avec les différents acteurs actuels de la maîtrise d'ouvrage de ce site. Il s'agit de L'USTL (Université des Sciences et Technologies de Lille), de la ville de Villeneuve d'Ascq, de la communauté urbaine de Lille Métropole, de l'agence d'urbanisme de Lille Métropole, du Rectorat, du CROUS.

Concernant le thème de la recherche, le premier constat livré par cette recherche a été celui d'une absence de référence à l'art, à l'architecture et au paysage. Les rencontres, quant à elles, par le biais du regard que porte chacune de ces institutions et de ses représentants sur ce domaine, ont permis de faire émerger certaines problématiques auxquelles sont/étaient confrontés ces maîtres d'ouvrage. L'importance du jeu d'acteurs et des enjeux de chacun pouvant parfois mener à la confrontation. Enfin, c'est par l'articulation de ces différents éléments que nous avons tenté d'expliquer et de vérifier le constat établi (plus haut).

### **3.6.4 L'Atelier : expériences du campus au quotidien**

L'atelier sur la perception sensible du campus de Lille 1 a été conçu à partir d'une approche ouverte à l'art (prise en compte de démarches artistiques contemporaines et collaboration avec la chorégraphe Odile Rouquet) et au paysage (compris comme espace-temps en lequel des personnes vivent, lieu des actions et des projets, recueil d'indices à lire sur l'histoire des hommes et du site, représentation et expérience ou co-présence)<sup>17</sup>. Dès lors, par rapport à l'analyse précitée, l'atelier interroge le campus, non dans son histoire (analyse diachronique), mais avec l'expérience des personnes (approche synchronique). Dans la même recherche, nous associons donc des approches différentes qui complexifient de fait la question posée. Ainsi, alors que la partie historique, s'intéressant à la fois à l'élaboration du campus et au rôle de l'art et de la culture dans sa constitution et dans ses réalisations, étudie l'art comme un élément porteur de sens, l'atelier, partie synchronique, a, quant à lui, intégré l'art dans son processus de réflexion et dans ses actions. En résumant, l'analyse historique envisage l'art comme un objet d'étude alors que l'approche de l'atelier en fait le fondement de sa démarche

---

<sup>17</sup> Nous renvoyons à sa définition en annexe.

vécue. Plus exactement, l'art correspond ici à une pensée interrogative et à un mode d'être proche du sentir étudié en phénoménologie.

Un des présupposés de l'atelier concerne les dispositions mentales et sensibles que des espaces construits induisent pour ceux qui en font l'expérience ainsi que leur fondement dans la conception d'un projet. La manière de penser le monde et de se penser ou non avec le monde (en une position extra ou intramondaine) informe les réalisations construites (architecture, infrastructures, jardins...), c'est-à-dire donne forme et sens à une certaine constitution spatio-temporelle. Leur apparence (géométrique, organique, etc.) que nous percevons et sentons nous dispose selon nos propres référentiels, notre histoire et le contexte. Étant des êtres vivants en communication avec le monde, nous ressentons la qualité du mode d'apparaître des êtres et des choses et dans l'échange avec le monde, nous sommes "sollicités" (Merleau-Ponty) par ce qui nous entoure.

*Je trouve dans le sensible [écrit Merleau-Ponty] la proposition d'un certain rythme d'existence, — abduction ou adduction — et que, donnant suite à cette proposition, me glissant dans la forme d'existence qui m'est ainsi suggérée, je me rapporte à un être extérieur, que ce soit pour m'ouvrir ou pour me fermer à lui*<sup>18</sup>.

Nous insistons sur l'importance du "rythme d'existence" auquel le sujet sentant "se rapporte" pour "s'ouvrir ou se fermer à lui" et sur le fait que le "corps adopte" "une certaine vibration vitale". Le sujet sentant est un sujet vivant (et non abstrait, intemporel et indifférent). Il est placé dans le temps, autrement dit, il est en devenir. Par ailleurs, le sujet sentant ne fait pas face à quelque chose (relation frontale souvent associée à une distance ou séparation d'avec ce qui est vu ou perçu), son corps adopte une vibration vitale qui est ni une passivité ni l'effet d'une stimulation.

Les termes employés par Merleau-Ponty sont très évocateurs. "Rythme" et "vibration" disent bien la communication qui advient dans les deux sens entre le sujet sentant et le monde. Par ailleurs, nous ressentons cette communication, nous tressaillons, notre respiration change, la tonicité de nos muscles se modifie, les appuis se déplacent. Il y a échanges et ajustements.

*La chose ne peut jamais être effectivement en soi parce que ses articulations sont celles mêmes de notre existence et qu'elle se pose au bout d'un regard ou au terme d'une exploration sensorielle qui l'investit d'humanité. Dans cette mesure, toute perception est une communication ou une communion, la reprise ou l'achèvement par nous d'une intention étrangère ou inversement l'accomplissement au dehors de nos puissances perceptives et comme un accouplement de notre corps avec les choses.*<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Maurice Merleau-Ponty in *Phénoménologie de la perception*, pp. 247-8, souligné par l'auteur. Nous renvoyons également aux travaux de Jean Ladrière sur l'induction spatiale et l'induction existentielle, cf "L'autodétermination" paru dans *Penser la ville*, éd. AAM, Bruxelles, 1989, p. 302 et suivantes ou aux positions de Louis I. Kahn concernant en particulier l'école et l'université, in *Silence et lumière*, éditions du Linteau, 1996, trad. Mathilde Bellaigue et Christian Devillers.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 370.

La possible "reprise ou achèvement d'une intention étrangère", indique que dans la "perception naturelle" l'intention qui informe l'apparaître de la chose (ou de l'architecture, de la construction, etc.) se prolonge en nous-mêmes. La fabrication ou réalisation de toute chose répond à une intention, qu'elle soit fonctionnelle ou symbolique. De là ont découlé quelques questions ayant nourri l'atelier et notre relation aux participants.

Certaines questions s'adressent à l'expérience. Comment nous éprouvons-nous sur le campus de Lille 1 ? Pouvons-nous y rencontrer les autres ? Comment les rencontrons-nous ? D'autres questions concernent la constitution du campus, par exemple, les intentions l'ayant guidée. Elles font retour à la recherche historique menée par l'équipe : le campus est-il issu d'une pensée spatialisante ? Les personnes ont-elles été pensées dans le plan ? Ont-elles été considérées comme des sujets sentants, des corps qui se meuvent, ou plutôt comme des points matériels plus ou moins agrégés ensemble et qui "[se comporteraient] mathématiquement dans une étendue infinie et homogène"<sup>20</sup>. Autrement dit, ce campus a-t-il été conçu pour être un espace-temps déterminé et déterminant pour l'expérience d'être vivants (corps se mouvant et placés dans le monde) ? Ou bien n'y a-t-il pas eu de conscience de la spatialisation ? Est-ce explicite ou implicite ? Ne parle-t-on que de fonctions ? Est-ce par défaut ou par choix ? L'omission dans la conception du campus de Lille 1 (flagrante dans l'analyse des archives), de la présence physique et des expériences sensibles disposant au rapport au monde et aux autres, est-elle intentionnelle et assumée comme telle ? et / ou le fait d'une époque et d'un contexte ?

Nous avons fondé l'atelier sur une approche chorégraphique avec une analyse du mouvement et sur la phénoménologie afin d'aborder le sentir, la spatialisation, la communication avec le monde environnant ainsi que les liens avec celui-ci lors du mouvement. Le fondement de l'atelier vient de l'analyse d'Erwin Straus pour qui le sentir est un mode privilégié d'expérience qui laisse entendre nos liens avec le monde (liens dans les deux sens)<sup>21</sup>. Et comme nous le verrons plus loin, cela rejoint un intérêt vis-à-vis du paysage, de l'espace commun et de l'art. Tout ceci concourt à une approche tournée vers des expériences individuelles qui sont aussi celles de la pluralité, autrement dit, de la condition humaine (Hannah Arendt).

20 "Dans l'univers moderne, [écrit Alberto Perez-Gomez] les corps vont progressivement devenir des agrégats de points matériels, se comportant mathématiquement dans une étendue infinie et homogène". in *L'architecture et la crise de la science moderne*, trad. J-P Chupin, éd. Mardaga, Bruxelles, coll. Architecture + Recherches, 1983, p. 48.

21 Le sentir pour Erwin Straus est "un mode privilégié de l'expérience, radicalement différent de la connaissance, et définissant pour cette raison une relation au sujet et un accès au monde qui diffère de celle-ci de manière non moins radicale" in *Du sens des sens*, trad. G. Thines et J-P Le-grand, éd. Jérôme Millon, Grenoble, 1989, p. 39.



## 4 Les perceptions du campus de Lille 1

### 4.1 Définitions du mot "perception"

Selon les auteurs et les disciplines, le mot perception est compris comme le fait de percevoir quelque chose — et cela se déroule avec ou sans objectivation (c'est-à-dire que la dualité sujet / objet n'aboutit pas forcément à une objectivation, il y a différence entre un sujet et un objet car il n'y a pas confusion entre les deux) — ou bien il correspond au sentir et alors il a le sens de l'imperception que nous trouvons sous la plume de Merleau-Ponty. La différence entre le sentir et la perception est plus ou moins équivalente à la différence entre le paysage et la géographie, c'est la raison pour laquelle nous nous sommes intéressés à leur différence.

*Le sentir est au connaître ce que le cri est au mot. Un cri atteint hic et nunc seulement celui qui l'entend, le mot par contre demeure le même, il peut atteindre n'importe qui partout où celui-ci se trouve et à n'importe quel moment. Dans le sentir, toute chose est là pour moi et ce n'est que telle qu'elle est là pour moi et qu'elle est là de quelque manière. [...]*

*Comme toute connaissance, la perception requiert un medium objectif général. Le monde de la perception est un monde de choses avec des propriétés fixes et changeantes dans un espace et un temps objectif et universel.*

*Cet espace n'est pas donné originellement. L'espace du monde de la sensation est plutôt à celui du monde de la perception, comme le paysage est à la géographie. Une telle comparaison ne rend pas tout de suite la compréhension plus facile ; elle demande elle-même un commentaire, en particulier parce que nous sommes enclins, sous l'influence de la peinture, à penser le paysage comme quelque chose qui est déjà représenté<sup>22</sup>.*

La différence entre sentir et perception (ou encore entre voir et regarder — et entre regard fovéal et vision périphérique —, entre ouïr et écouter) correspond à deux manières d'être. Dans un cas, il y a co-présence ici et maintenant. Le paysage n'est pas alors "déjà représenté" (Straus). Dans le deuxième, le sujet a introduit la relation duelle sujet / objet, équivalent à une séparation, voire à une objectivation. Le paysage est alors cadré, composé, tableau à contempler à une certaine distance.

Le lien avec la cognition et le paysage est la représentation, si l'on pose que toute cognition est représentation. Nous nous intéressons ici à une relation au monde autre que celle de la cognition traditionnelle, impliquant une représentation fixée. Nous nous appuyons, entre autres, sur les travaux de Francisco Varela et sur sa notion d'enaction. Ce dernier emploie le "terme

<sup>22</sup> Erwin Straus *Du sens des sens (Contribution à l'étude des fondements de la psychologie)*, écrit en 1935, traduit par G. Thines et J-P Legrand, éd. Jérôme Millon, 1989, successivement, p 503 et p 51. Concernant la différence entre le paysage et la géographie voir également l'extrait de Merleau-Ponty mis en annexe à "paysages".

d'enaction dans le but de souligner la conviction croissante selon laquelle la cognition, loin d'être la représentation d'un monde prédonné, est l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans le monde<sup>23</sup>. Partageant cette même conviction nous avons conçu l'atelier sur la perception du campus en insistant moins sur les représentations que sur les modes de présence conjoints.

Corrélativement, suivant les travaux d'Alain Berthoz, nous considérons que la perception est action<sup>24</sup>. D'une part, "il n'y a pas de perception visuelle sans exploration active de l'environnement par le regard, sans ces changements de points de vue par les mouvements des yeux que j'appelle "la locomotion immobile". D'autre part, "il n'est pas d'action sans mouvement. L'orientation du regard est l'une des fonctions qui a exigé le développement d'un cerveau prédictif, d'un cerveau curieux, d'un cerveau qui stimule l'action"<sup>25</sup>.

#### 4.1.1 Perception du campus et son histoire (de son implantation à aujourd'hui)

Les réactions ou commentaires présentés dans cette partie sont le fruit d'entretiens auprès de différentes personnes, témoins ou acteurs du projet de la cité scientifique. Il s'agit d'anciens administrateurs ou professeurs comme Alain Moïse, ancien président de l'USTL, Bernard Maitte, professeur à l'USTL, Michel Parreau, premier président de l'USTL, Jacques Pattein, actuellement au service logistique de l'USTL, d'acteurs de la ville nouvelle de Villeneuve d'Ascq, comme Jean-Claude Ralite, Jean-Jacques de Alzua, architecte ou encore Philippe Legros, architecte. Les commentaires recueillis concernent leur perception et appartiennent à leur souvenir, et dans certains cas, ils renvoient à des temps éloignés de plusieurs dizaines d'années.

« Une cité scientifique » pour la ville de Lille, tel est le projet futuriste et utopique du Recteur Debeyre (1950) qui apparaît à l'époque comme un signal moderniste et prometteur de l'avancée de toute une région alors en crise. Si la place de l'art n'est pas évoquée, on imagine alors une architecture audacieuse, moderne, un élément marquant du paysage :

*Il faut délibérément [dit-il] se couper du passé, rompre avec la conception urbaine et prévoir, en dehors de la ville, de vastes espaces permettant toutes les audaces capables d'accueillir toutes les inventions futures, même les plus inconcevables<sup>26</sup>.*

Le projet énoncé est le suivant : l'inscription dans un ensemble bien ordonné de locaux administratifs, de logements pour les professeurs et les étudiants (2 500 chambres), de restaurants universitaires, un service social, des équipements sportifs qui permettraient le

23 in Francisco Varela / Evan Thompson / Eleanor Rosch *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Le Seuil, traduit de l'anglais par Véronique Havelange, 1993, p 35.

24 Nous renvoyons à l'entretien avec Berthoz réalisé par Odile Rouquet et que nous avons inclus dans les Annexes.

25 Alain Berthoz *Le sens du mouvement*, éd. Odile Jacob, 1997, successivement, p 179 et 197.

26 1996. « Université de Lille » in *Histoire de la faculté des sciences de 1854-1970* dans le cadre des cents ans de l'USTL. USTL. p.58.

fonctionnement de la cité (vue comme une ville de plus de 5000 habitants) avec la possibilité d'y prévoir des extensions futures.<sup>27</sup>

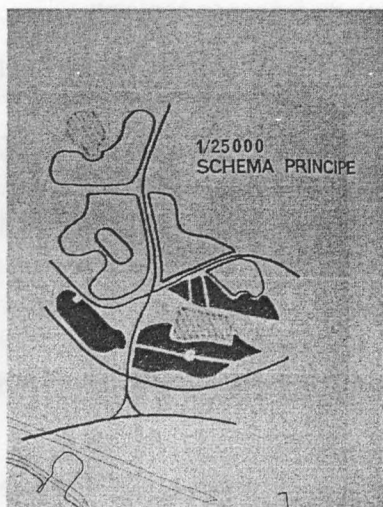


Figure 13 schéma de principe Villeneuve d'Ascq et le campus

#### 4.1.2 Les attentes et revendications des usagers quant au projet initial

Lors des recherches et entretiens effectués, nous n'avons pas trouvé des revendications particulières ou précises de la part des étudiants de la Faculté des Sciences de Lille (ces dernières ont rapidement été évincées par le problème posé par les retards pris dans la construction des bâtiments). Il ressort cependant que les étudiants sont d'abord défavorables à un projet d'université ex-centrée et craignent de se retrouver coupés de la société. Le projet, perçu comme gigantesque à l'époque, les fait s'interroger sur les conditions d'études et de vie qu'un tel lieu peut offrir. En 1962, certains étudiants syndicalistes se mobilisent et rédigent un petit pamphlet dont le titre évocateur est : Ce que doit être le strict minimum pour que l'Université puisse répondre à sa tâche de formation scientifique et humaine des cadres de demain. Extrait :

« Cependant, les réalités économiques et sociales, ne sont pas les seules auxquelles doit satisfaire Lille-Annappes. Il en est d'autres, au moins aussi importantes pour les étudiants : ce sont les conditions de vie qu'ils trouveront : car, il ne faut pas oublier qu'une faculté doit être construite à l'échelle humaine. » ... « A côté de la faculté, elle-même, de nombreux services doivent se développer parallèlement. Certains sont prévus : tels que des crèches, des salles de

<sup>27</sup> Voir dossier du préfet. Archives départementales du Nord.



travail, une bibliothèque, etc., mais d'autres ne le sont pas : certains mêmes risquent d'aller à l'encontre des besoins véritables des étudiants.»

Plus tard, en 1963, alors que le cité scientifique est en plein chantier, des étudiants membres de l'UNEF se mobilisent au sujet des aménagements intérieurs des bâtiments provisoires de la cité scientifique – ils revendiquent une amélioration des conditions de travail, l'aménagement des transports et la mise en place d'un équipement socio-culturel (maison des étudiants). Un conflit est également cité entre les étudiants et les œuvres universitaires concernant les restaurants. Les œuvres souhaitaient l'ouverture de deux restaurants universitaires de 1000 places chacun. Les étudiants manifestaient contre cette idée réclamant quatre restaurants de 600 places chacun – « Contre l'industrialisation gastronomique ! »<sup>28</sup>

Quant aux enseignants et chercheurs, il est dit que quelques universitaires s'intéressent aux questions d'aménagement extérieur du campus, mais qu'ils sont minoritaires à l'époque<sup>29</sup>. En revanche, les conditions difficiles de travail, l'entassement, le matériel désuet dans l'ancienne Faculté les poussent à opter pour un maximum d'espace et de confort dans leurs lieux de travail :

*On nous donnait beaucoup de place qu'on avait jamais eu : une multiplication d'environ 5 ou 7 fois la superficie que nous avions à la faculté. On a pu acheter des tas d'outils et de matériel de recherche, qui parfois, n'ont même pas servi.<sup>30</sup>*

Pour les étudiants, l'aménagement des bâtiments provisoires n'est qu'un palliatif destiné à masquer les véritables problèmes posés par la rentrée 64 à Lille. Ces problèmes, selon eux, ne seront résolus que par une série de mesures engageant résolument l'avenir, c'est-à-dire des constructions et aménagement définitifs. Ils dénoncent non seulement la lenteur des constructions, mais également les modifications apportées au plan « primitif » (construction d'un auditorium remplacé par un amphithéâtre) car aucune place n'est laissée aux activités culturelles et sociales et associatives de l'ancienne Faculté.

Dès le commencement du campus, les signes ne laissent pas de doute quant au manque ressenti concernant l'ambition concrète et symbolique, celle-ci ne se manifestant ni dans ses bâtiments, ses services et ses activités ni dans l'imaginaire. Nous y voyons un manque d'horizon et de projet commun.

---

28 Liberté. 19.07.1962.

29 Michel Parreau. Avril 2005. Entretien.

30 Bernard Maitte. Juin 2005. Entretien.

### 4.1.3 Réception du campus

« C'était une espèce d'espace repoussoir considérable [explique Philippe Legros, ancien architecte à l'Epale]. Après m'être baladé à Brighton campus de Basil Spence, je suis mécontent d'un espace si grandiloquent dans ses idées et si médiocre dans son détail (...) La situation était dramatique. Ce lieu était fabriqué avec une hypothèse qui nécessitait un terrain déjà aménagé, mais c'était un terrain vide et plein de boue. Ceci lui conférait ni humanité, ni urbanité. C'était un projet issu d'une pensée purement théorique. Par conséquent, l'espace entre deux n'est pas un espace...il n'y a pas de définition. Il n'y a pas de discours généré sur les espaces de liaison dans le projet initial. Y a-t'il eu une réflexion sur les cheminements ? Car tout n'est que diagonal»<sup>31</sup>.

« Si vous regardez les anciennes facultés de Lille, place Philippe Lebon, [dit l'ancien doyen, Michel Parreau] c'était des bâtiments qui avaient une certaine gueule...là, à Annappes, c'était strictement utilitaire".

« Le terrain est mal exploité, il faut [préconisait J-J de Alzua] mettre des programmes qui ne sont pas universitaires dans la cité scientifique »<sup>32</sup>.

Même si ces réactions sont à nuancer (selon les tendances de la ligne éditoriale des journaux), perception et remarques des journalistes (*Le Monde*, *Liberté*) sont assez critiques envers l'emplacement, l'aménagement et l'architecture du nouveau site :

« L'ensemble des constructions est d'une inspiration architecturale assez pauvre, et il ne contribuera guère à la gloire posthume des maîtres d'œuvre. L'utilisation des procédés semi-industrialisés explique sans doute la conception de ces bâtiments aux éléments répétitifs, vite monotones. Seule la bibliothèque apparaît comme un ouvrage audacieux. Elle a la forme d'un cylindre de 60 mètres de diamètre, dont l'ossature en béton traditionnel avec trois couronnes précontraint au niveau de chaque plancher. Son achèvement est prévu pour janvier. (...)

31 le phénomène de la « route 128 » caractérise une symbiose réussie entre universitaire et industriels, souvent citées en exemple favorable à la création d'entreprises par les chercheurs eux-mêmes. OREAM. 1970. Schéma d'aménagement du secteur Est de Lille.p.20. ???

Philippe Legros, Ancien architecte à l'Epale. Mai 2005. Entretien.

32 Archives de l'Epale.



Figure 14 la Bibliothèque Universitaire, centre du campus (photo de 1970)

Les réactions des étudiants prises au vol par le journaliste du *Monde* confirment ce sentiment de no man's land et de monotonie du campus :

*« Un fleuve de boue... , un immense terrain vague, un désert pelé, cerné par des grues et des baraques en tôle (...) Les locaux sont bien chauffés, mai j'ai toujours froid dans le cœur. Je grelotte d'ennui »<sup>33</sup>.*

*« Lors de l'inauguration de la nouvelle cité scientifique, les différents visiteurs ont pu se rendre compte de l'isolement du campus et de la nécessité d'améliorer les aménagements extérieurs »<sup>34</sup>.*

En d'autres articles de presse datant de l'époque, les mêmes impressions sont recueillies. On parle de « projet discutable », « d'île d'étudiants », « d'herbe à perte de vue », de « concentration bétonnière », ou encore d'« une faculté à la campagne ». Nous remarquons par les différents commentaires entendus et recueillis, que la réception du campus a été problématique tant par les conséquences du retard de livraison des bâtiments, que par le manque de sociabilité criant du lieu. Les remarques laissent en effet transparaître le manque de vie du lieu se traduisant par un manque « d'urbain », de froideur ainsi que d'impression d'un espace strictement « utilitaire ». La déception est flagrante, à tel point qu'aujourd'hui elle marque encore les mémoires.

*« Ces campus isolés, hâtivement bricolés, inexpressifs, coupaient l'étudiant du spectacle de la ville dense, des échanges qu'elle génère, de l'apprentissage de la vie sociale qu'elle dispense, et le confinaient dans un non-paysage désolé, le plaçaient en quarantaine forcée pour le guérir d'on ne sait quelle étrange maladie...l'étudiant n'aspirait alors qu'à revenir en ville et s'échappait dès la fin des cours »<sup>35</sup>.*

33 Le Monde. 04/12/1966. An II pour le centre universitaire scientifique de Lille-Annappes.

34 Nord Matin. 01/12/1966. « Séance solennelle à la cité scientifique d'Annappes : nous avons pu livrer bataille pour construire ce complexe universitaire. »

35 Thierry Paquot. 2001. « Pour l'université en ville » in *Urbanisme* n° 317. p.47.



### 4.1.3 Réception du campus



Figure 15 photo aérienne campus au milieu des champs 1970



Figure 16 le projet en oeuvre

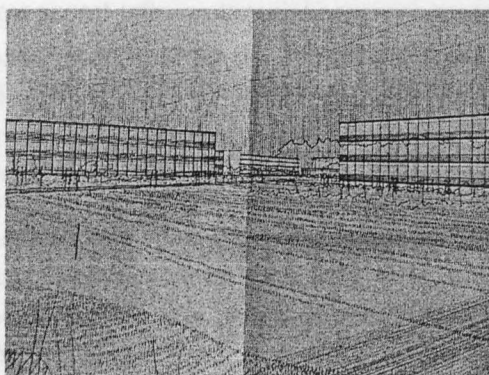


Figure 17 perspective du campus par Noël Lemaresquier

#### 4.1.4 Un vide non structurant et l'apologie des objets

Même si le vide initial se comble partiellement au fil des constructions universitaires, les morphologies mises en oeuvre ne parviennent pas à circonscrire un ou plusieurs espaces susceptibles de se rapprocher du concept urbain de rue, de place, de mail... C'est à la fois une question de quantité mais aussi de volonté. Il faudrait, en effet une densification plus importante, pour le moins en quelques lieux choisis, pour conférer une géométrie à l'espace public. Ni les arbres plantés en quantité, ni le métro aérien arrivé plus tard ne jouent le rôle utile à une définition physique et qualitative de l'espace.

Or, cette référence à la ville ou à l'urbanité apparaît absente des projets de l'USTL. L'élément symboliquement et physiquement central du campus, la bibliothèque est un volume cylindrique de plan circulaire posé dans le vide et physiquement peu compatible avec l'édification d'un espace extérieur. Par conséquent les constructions ne sont reliées par aucune continuité, alignement même à distance susceptible de poser la question d'une relation entre édifices. Chaque construction adopte un style, en toute autonomie, et présente au total l'aspect d'un catalogue.

Il en va de même pour les œuvres d'art, généralement produites dans le contexte du 1% et qui tout en restant dans une proximité de l'édifice auxquelles elles doivent l'existence, en sont totalement indifférentes. La plupart des œuvres sont exposées sans s'inspirer du lieu, et sans non plus le transformer.

Ainsi, autant les édifices que les sculptures apparaissent comme des objets autonomes et non structurants.



Figure 18 édifice



Figure 19 restaurant universitaire



Figure 20 SH2 sciences économiques et sociales



Figure 21 Ecole Centrale de Lille





Figure 22 « Le Passe Muraille » André Gaillard 1971

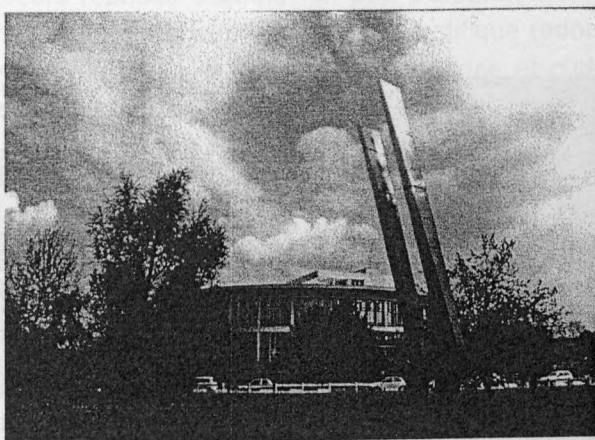


Figure 23 « SignalFlèche d'acier »

Raymond Subes 1971

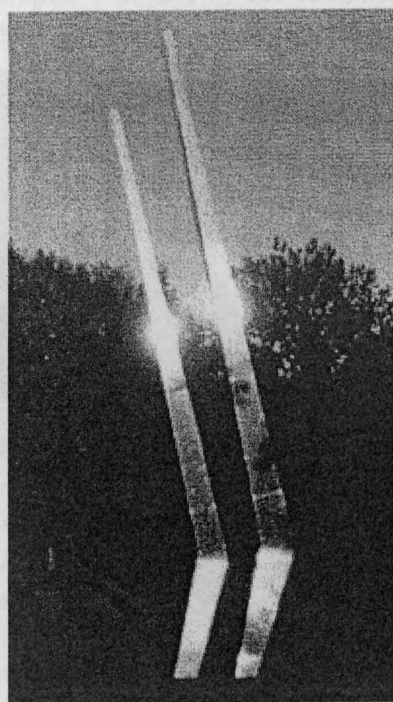


Figure 24 « Signal » Raymond Subes 1971



Figure 25 « Le Cri » Etienne Martin 1971

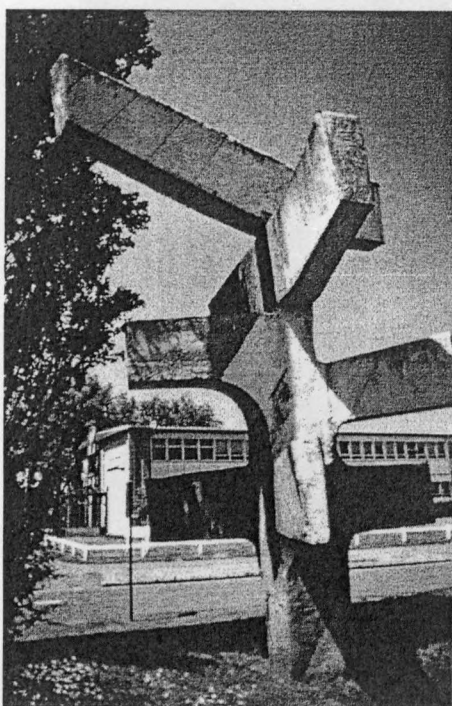


Figure 26



Figure 27 « Figure agenouillée » Eugène Dodeigne 1971

#### 4.1.5 Aujourd'hui

Deux constats peuvent être établis quant à l'évolution du campus de la cité scientifique de sa construction à nos jours. Premièrement, la volonté affichée des universitaires de ne pas perdre le contrôle quant aux choix et décisions relatives à l'environnement et l'aménagement du campus se traduisant par des relations frileuses avec la ville de Villeneuve d'Ascq. Deuxièmement, l'importance du passage des compétences de maîtrise d'ouvrage comme enjeu de pouvoir et d'expression directe de celui-ci dans l'action architecturale et de l'aménagement.

Le projet de la ville nouvelle de Lille-Est (1966-67) est l'occasion pour les aménageurs de la ville de Lille d'essayer de rompre l'isolement de la cité scientifique en y amenant de l'urbain. Les références ont évolué et, après le colloque de Caen, l'isolement des universités est remis en cause. Le projet de ville nouvelle se base sur la spécificité du « pôle de recherche et d'enseignement supérieur ». Cependant, si Villeneuve d'Ascq à travers ses concepteurs tente à plusieurs reprises d'ajouter un peu d'urbanité au campus « désolé », ces tentatives restent vaines. Les chercheurs de la cité scientifique redoutent en effet « l'ouverture sur la ville ». Il semble que leur sentiment d'appartenance et d'identification au lieu leur fait redouter une modification radicale de ce même lieu.

Outre les raisons politiques et sociologiques, d'autres explications, notamment celle de la forme du plan masse, semblent déterminer les manqués dans la relation entre la cité scientifique et Villeneuve d'Ascq. Philippe Legros et Jean-Jacques de Alzua mettent tous deux en avant la question de la forme du campus de la cité scientifique :

*« Le plan Lemaesquier était trop fort, trop établi, trop violent – trop incontournable, comme un bouclier. D'ailleurs, cela a fonctionné comme un bouclier au lieu de penser qu'il y aurait un étalement vers l'extérieur. Il est incompatible avec un réseau viaire de la métropole. C'est une entité à part. Les franges n'ont pas été réussies. De plus la rocade mise le long du territoire, rend le travail encore plus difficile pour un travail de frange » (Philippe Legros).*

*« Concernant la forme radioconcentrique du campus (plan masse initial), celui-ci avait véritablement été conçu dans l'esprit de perdurer dans l'isolement. La forme de cercle, apparaît comme une forme assez logique d'organisation d'un élément isolé. La question du rattachement avec d'autres sites ne se posait pas » (de Alzua).*



En mai 2005, selon Jacques Pattein, alors directeur du service logistique de l'Ustl, des points de liaison forts sont en train d'être créés entre la cité scientifique et la zone de la Haute Borne (zone à vocation industrielle tertiaire de Villeneuve d'Ascq). Ce qui tendrait à démontrer la volonté de l'Ustl à travailler sur les franges qui marquent si bien la séparation du campus et de Villeneuve d'Ascq. De même des négociations ont eu lieu afin que le nouvel IUT puisse être implanté en bordure du boulevard de Tournais. Or, les propos ne semblent pas être tout à fait les mêmes du côté de la Mairie de Villeneuve d'Ascq. Celle-ci semble en effet trouver que certains aménagements vont à l'encontre d'une véritable liaison avec la ville.<sup>36</sup> Il est également intéressant de noter, que selon les techniciens de Villeneuve d'Ascq, l'amorce de la réflexion sur le schéma d'aménagement du campus (Plan Ruelle 2001) serait parti d'un constat fait par les élus de la Ville de Villeneuve d'Ascq estimant que la construction du campus se faisant sans cohérence, sans logique et suivant une pratique du coup par coup pouvait poser un danger au patrimoine végétal de la cité scientifique.<sup>37</sup>

La création du service logistique ainsi que le transfert des compétences de maîtrise d'ouvrage à l'Ustl ont marqué non seulement une déstructuration du plan initial du campus mais également un changement au niveau architectural de la cité scientifique. C'est au cours de cette période que la qualité architecturale et la question de l'image de l'université commencent à transparaître dans les discours et politiques mis en œuvre :

« Aujourd'hui, [précise Jacques Pattein] nous sommes bien rentrés dans un concept de déstructuration de l'harmonie générale du campus. Car compte tenu des constructions réalisées, on peut se permettre effectivement d'utiliser des architectures plus ou moins audacieuses avec des matériaux plus ou moins modernistes. En ce qui concerne l'habillage de l'existant, il y a lieu effectivement de s'entourer d'architectes conseils extérieurs (...)"

La création du service technique au sein de l'Ustl a permis selon ce dernier de véritablement peser sur les jurys de concours et donc d'aller dans le sens d'une modification architecturale du campus. Une mini "révolution" (selon Pattein) qui a permis d'appréhender l'enveloppe architecturale des bâtiments par rapport aux formes du passé qui n'étaient que des parallélépipèdes classiques. Même constat de la part d'Alain Moïses :

*« La volonté c'était de sortir des parallélépipèdes en s'appuyant sur la ligne du métro. Sortir de la monotonie. La difficulté a été de faire les extensions des anciens bâtiments (Ecole de Chimie) et faire en sorte qu'ils aient une gueule architecturale. Il y avait une volonté de donner un signal différent pour chaque bâtiment ».*

<sup>36</sup> Propos recueillis par Serge Koval lors d'une rencontre entre maire de Villeneuve d'Ascq et Bernard Welcomme, alors directeur de l'Ecole nationale supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille, juillet 2005.

<sup>37</sup> Propos recueillis lors d'un rendez-vous au service d'urbanisme de Villeneuve d'Ascq.

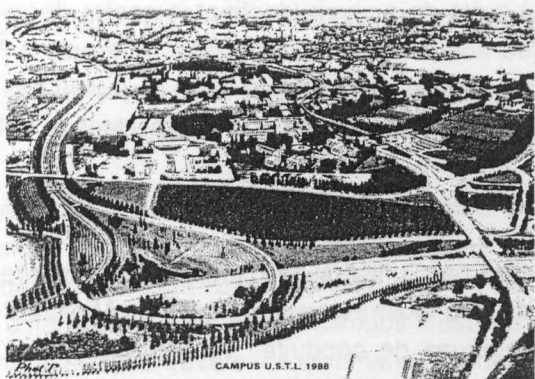


Figure 28 courbes du VAL Epale phot' R

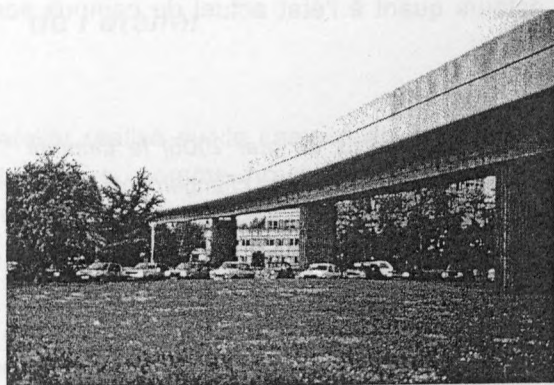


Figure 29 courbe du VAL sue le campus

Toutefois, on remarque que malgré une volonté positive de marquer le campus universitaire par des ouvrages d'art, la cohérence d'ensemble et du lieu se brouille.<sup>38</sup> En effet, le plan d'urbanisme élaboré en 2001 (Plan Ruelle) n'est qu'en partie suivi et appliqué. De plus, le territoire de la cité scientifique est défini en zone UU11 du Plan local d'urbanisme ce qui implique des règles floues et très peu de restrictions. Cependant, malgré ces problèmes, ce n'est pas tant l'outil de planification qu'une véritable stratégie pour l'Ustl ainsi qu'une concertation entre acteurs qui font défaut. En effet, plusieurs acteurs semblent être mis en cause dans le manque de volonté de l'établissement pour un véritable projet. Premièrement, la logique propre des acteurs de l'Etat est pose question. Il semblerait que celui-ci peine à prendre en considération la dimension locale de l'aménagement du site et peine donc à comprendre la nécessité stratégique d'une liaison forte avec Villeneuve d'Ascq préférant l'analyse planificatrice d'un « équipement métropolitain ». Deuxièmement, si certaines associations et syndicats de l'université ont leur part de responsabilité dans l'échec des pourparlers sur l'adoption du plan de références (Ruelle Paysage 2001), les instances « hautes » de l'université sont également

<sup>38</sup> Cette question de la perception du campus est développée dans la quatrième partie de cette étude.

responsables. Ce constat se retrouve dans l'observation émise par l'Agence d'urbanisme de Lille à la fin de sa mission. La grande difficulté a été de pouvoir identifier le centre décisionnel quant à la mise en œuvre du projet – « chaque acteur ayant des discours différents ».<sup>39</sup> De plus, l'Agence a noté un manque réel de volonté d'action de la part de l'Ustl ne jouant pas alors son rôle de maître d'ouvrage, allant jusqu'à refuser la participation du rectorat dans le débat et la prise de décision (comité de pilotage).

Avant, alors que l'Etat était seul en charge du parc universitaire, une seule ligne directrice était définie. Aujourd'hui chaque université, bien que toujours sous la tutelle du Ministère de la culture, peut définir ses grandes lignes stratégiques de conduite. Malheureusement, cette souplesse implique également la présence d'une multiplicité d'autres acteurs qui viennent compliquer les logiques à suivre : chacun suit ses propres intérêts au lieu d'aller dans le sens d'une logique générale. De plus, chacun souhaite avoir une présence marquée dans les réalisations plus ou moins prestigieuses<sup>40</sup>.

Les résultats du ressenti des différents acteurs quant à l'état actuel du campus sont les suivants :

*« Aujourd'hui, [nous indique Philippe Legros en mai 2005] le campus apparaît différemment de sa réception initiale, car il a subi des changements : Il y a un métro au milieu de l'espace et cela modifie le site. Ils ont construit des bâtiments en grand nombre et planté pas mal d'arbres ».*

*« Aujourd'hui, quel lien ? J'ai pas l'impression [dit-il] qu'il y ait un vrai lien... "quartier singulier, quartier universitaire et ruche d'entreprises". Il s'est passé des choses intéressantes, mais peu de relation à la ville ».*

*« Aujourd'hui, [analyse Jacques Pattein] la ville a rattrapé l'université et l'université doit être considérée comme un quartier ouvert sur la ville. Il est donc normal qu'on ne soit pas en déphasage d'aménagements et de signalétiques avec ce qui se fait sur le reste de la ville ».*

*« Des efforts ont été fait notamment par l'intermédiaire du bâtiment de l'espace-culture, [raconte ce dernier] mais c'est encore aujourd'hui un campus où l'on ne peut pas dire qu'il y ait beaucoup de vie, surtout à partir d'une certaine heure et en période de vacances.*

*« Je n'ai pas l'impression [explique Christian Vanheacke, directeur du service culture et relations internationales du Crous de Lille en mai 2005] qu'il y ait une unité architecturale. Du point de vue architectural, les nouvelles constructions sont de mon point de vue, mieux que ce qui a été construit en 67-68. Comme les*

39 Réunion Agence d'Urbanisme de Lille-Métropole. Catherine Martos, juin 2005.

40 Jacques Pattein, Directeur service logistique de l'USTL. Mai 2005.





*bâtiments en briques, le bâtiment des Deug, Suaio, bâtiment de l'UFR de géographie. C'est plus chaud que les bâtiments d'origine plutôt froids.*

*« Pour moi [dit Jean-Jacques de Alzua, également en mai 2005] c'est un non paysage et une non conception artistique ».*

Malgré la volonté de marquer l'espace du campus et de le rendre plus attractif et dynamique (notamment par les compositions architecturales des nouveaux bâtiments), nous remarquons une forte référence à la ville, à l'urbain, au « quartier ». Cette référence insistant sur la différence (sur ce que le campus n'est pas, à la fois par défaut et par choix) est d'autant plus marquée qu'à travers les commentaires nous ressentons l'importance d'établir une identité et d'amener, d'apporter de la « vie » sur ce site.

#### **4.1.6 Analyses et réflexions sur les perceptions du campus à partir de l'atelier**

L'atelier réalisé sur le campus en octobre 2005 concerne la perception et le sentir. Cela veut bien dire, comme nous l'avons indiqué plus haut, que le contenu de l'atelier est indissociable des personnes qui y participent : participants et membres de l'équipe<sup>41</sup>. Nous avons demandé aux participants de choisir des lieux et / ou des cheminements puis de nous en parler sur place, de nous y emmener en petit groupe. Ceci impliquait pour eux, de passer du sentir à la perception et ce, par le biais du souvenir (nous avons souhaité que leur sélection du site ou du cheminement provienne de la mémoire de leur corps). Parfois une partie des discussions a porté sur les différents ressentis selon les personnes (celles qui connaissaient les lieux et celles qui les découvraient à ce moment-là). Nous ajoutons en annexe la retranscription de ce que cinq participants ont dit lors des deux jours d'atelier, ainsi que la réponse écrite à quelques questions que nous leur avons posées à la fin de l'atelier.

Dans leur présentation du site, les participants ont évoqué leur état de corps parfois de manière très précise, différenciant les moments, les heures du jour et de la nuit ainsi que les lieux. Par exemple Nicolas <sup>42</sup> :

*Je trouve qu'ici les gens se fondent assez bien dans le paysage. C'est une sensation tout à fait personnelle c'est-à-dire que ma conception que j'ai du campus c'est : le pas glisse sur le campus. Les gens se surimposent au lieu sans vraiment se fondre. C'est à l'inverse des sensations qu'on a quand on est sur la Grand Place de Lille ou à Paris sur les Champs-Élysées ou au Forum des Halles, ou les abords, les stations de métros, ce sont les rares endroits qui nous offrent justement, j'avais l'expression d' « un être au monde » particulier.*

<sup>41</sup> L'atelier fut mené par Odile Rouquet et Catherine Grout, avec l'assistance de Sandra Guinand, qui connaissait bien le campus et ses divers acteurs, y ayant suivi un enseignement et ayant travaillé précédemment à l'Espace Culture.

<sup>42</sup> cf. l'analyse d'Odile Rouquet en annexes dans la partie "analyse des retranscriptions des vidéos".

O : Vous glissez comme ça sur le campus ?

N : On ne s'y insère pas, ça reste neutre comme milieu. On a des bruits, mais finalement c'est assez faible. On a une vue qui est bridée par les bâtiments. Bon c'est un lieu de travail, ce n'est pas un lieu de rencontres, ou de promenade ; si de promenade, mais ce n'est pas un lieu où l'on va faire la fête.

O : Et lieu de travail, ça veut dire quoi pour vous un lieu de travail ?

N : On se concentre... Je dirais : on est avec soi-même, ça ne va pas plus loin. Ça s'oppose finalement au chemin où l'on était. Parce que c'est autour des stations de métro qu'on va trouver les densités de gens les plus importantes.

Nicolas différencie les lieux (sorties de métro, la queue pour les cantines, le campus en général durant le jour, le chemin où il se promène de nuit), les activités (aller d'un lieu à l'autre, aller manger, attendre quelqu'un, etc.) et les interrelations. De manière générale, pour lui le campus est "neutre" et "on ne s'y insère pas". Ainsi s'il glisse sur son environnement, cela ne veut pas dire qu'il ressent une co-présence corrélative du mode d'être de l'"être-avec" mais qu'il ne ressent pas d'interactions, sinon de manière neutre. Le "lieu de travail" conduit à une concentration en soi qui ne suscite pas une ouverture. Il évoque deux impressions a priori contradictoires (les gens "se surimposent sans vraiment se fondre") et en même temps "les gens se fondent assez bien dans le paysage". Il ne s'agit donc ni d'une (con)fusion ni d'un rapport fond-forme. La neutralité qu'il évoque concerne l'absence de difficulté (le pas peut glisser) et de relation réciproque (il ne qualifie pas les lieux ou les atmosphères autrement que par la présence des autres personnes).

Dans sa réponse écrite à nos questions données après l'atelier, Mélia, alors résidente sur le campus, indique également la différence entre le jour et la nuit quand elle rentre dans sa chambre de 9 m<sup>2</sup>. Elle apprécie le passage de l'un à l'autre : l'espace ouvert, moins peuplé de nuit où elle "trouve tout l'espace dont elle a besoin" pour se calmer et l'autre où elle rencontre et voit des personnes connues ou non. À notre question concernant l'horizon, elle répond que :

*L'horizon du campus c'est le haut des arbres, et le toit des bâtiments, c'est assez fatiguant, ça manque de plénitude, je me sens à tout moment ceinturée de flux : l'autoroute, le métro, les voitures, ça bouge beaucoup.*

Le site du campus est ainsi, pour elle, clos et entouré par un flux créant une deuxième ceinture. Parallèlement, préférant l'ouverture, elle choisit de ne pas connaître les limites concrètes du campus afin d'agrandir l'espace.

*Je crois que je laisse des zones inexplorées parce qu'elles ne m'intéressent pas et parce que je crois que d'imaginer des limites plutôt que de les connaître ça agrandit l'espace dans lequel je vis, ça soulage.*

Colette connaît le campus depuis 1974. Elle aussi est "assez contente de savoir" qu'elle ne le connaît pas complètement. La perception du campus, qu'elle nous restitue en répondant à nos questions après l'atelier, insiste sur l'unité du campus, vécu comme un tout qui "n'a pas



d'horizon, il se referme et se surcharge de plus en plus (bâtiments, arbres qui poussent, barrières, rochers...). Nous lui avons alors posé une question supplémentaire sur les limites du campus. Sa réponse associe aussi bien son plan, son implantation, son organisation que ce qui la gêne. Elle délivre une définition claire du campus faisant écho pour nous à la parole d'autres personnes :

*Là oui je ressens un effet de seuil qui est aussi lié à ma déformation professionnelle : l'aménagement.*

*J'ai bien en tête le plan du campus et son organisation autour du boulevard Langevin et également le foncier (domaine public de l'État).*

*C'est aussi lié à son histoire : le campus implanté au milieu des champs de betteraves (où les étudiants déprimaient gravement, comme on dit maintenant) et pour lequel on a créé la ville nouvelle puis le métro pour le relier à la ville.*

*Donc oui, je rentre dans une entité : le campus qui vit au rythme universitaire (qui se remplit la journée, se vide le soir, les week-ends et lors des congés).*

*C'est un lieu d'études, de travail, de sport, encore très peu de culture...*

*La ville est dehors, elle ne s'immisce pas vraiment : le métro aérien est le lien avec l'extérieur, un peu comme une artère (une perfusion ?).*

*C'est un monde clos (un monde de savoirs, de recherches), un peu hautain, qui ne correspond pas à l'idée ancienne de l'université dans la ville qui participait à la vie de la ville, des citoyens, au débat d'idées.*

*C'est ce manque de contacts, de transversalité, ce cloisonnement (qui existe aussi en interne entre disciplines, entre catégories de personnels....) que je n'aime pas.*

À notre question sur sa perception des courbes, elle répond :

- dans les bâtiments hormis la BU, il n'y en a pas : c'est le règne de la ligne droite et de l'angle
- dans la voirie, elles sont bien présentes : la voie qui entoure la BU (Bibliothèque Universitaire), le boulevard Langevin qui ceinture le campus que certains appellent le ring (ce qui me fait penser à Bruxelles), la courbe lourde du métro : pas belle mais pratique pour s'abriter ou diriger les gens perdus
- dans le végétal, les arbres qui viennent adoucir la rigueur du plan cartésien.

Avec son interprétation, nous retrouvons un point essentiel concernant la relation avec l'environnement (quel qu'il soit, bâti, espace naturel...), celui de la fluidité et de l'ouverture. La fluidité correspond à un corps vertical qui se meut (voire qui glisse sur son environnement dans le sens d'une co-présence) et qui, dans l'anticipation et l'envergure de ses gestes, de sa respiration et dans son devenir, est relié à un horizon. À l'inverse, savoir qu'il y a une ou des



limites restreint le déploiement de l'espace et de soi-même dans cet espace. On ne s'y éprouve pas de la même manière, corrélativement, la communication entre soi et le monde et entre soi et les autres est placée dans le cadre et l'encadrement, et peut être vécue comme une oppression. Marie-Paule, qui est aussi arrivée au campus dans les années 70 où elle enseigne maintenant, indique que le campus *"n'est pas plat, mais il paraît plat et peut-être même "rond"*. La bibliothèque constitue un repère depuis les années 70 ; elle est "construite un peu en hauteur et autour de laquelle le campus semble s'accrocher, tourner".

Marie-Paule hésite quant au sens à donner à l'horizon qui, sur le campus ressemblerait, en fait, plutôt à une limite d'arbres et corrélativement, elle ne hiérarchise pas l'intérieur (là où elle travaille) par rapport à l'extérieur, si ce n'est que lorsqu'elle est sur le campus elle préfère marcher dehors plutôt que de passer par des bâtiments. Si le rond semble être l'image qui définit le campus, elle écrit que celui-ci est "devenu une sorte de ville" (parce que les champs de betteraves ont fait place aux bâtiments), il est même un "quartier de Villeneuve d'Ascq" parce qu'il y a un hôtel mais sans magasins et que les liaisons y débutent (ligne de métro) ou y débouchent presque (autoroute)". Maxime, nouvel arrivé sur le campus en octobre 2005, qualifie celui-ci de "plat" (par rapport à la Côte d'Opale d'où il vient et à notre question concernant le plat) et sans horizon : "c'est un espace fermé, quoique vaste et aéré, car on ne voit pas le paysage post-campus". Et même s'il souligne que l'intérieur du campus ne l'opprime pas, il ressent, lorsqu'il en franchit le seuil, une impression de *"bien-être"* et de *"liberté"*. Le deuxième seuil qu'il mentionne est celui entre l'intérieur des bâtiments et le campus lui-même, entre le travail (les "heures de cours") et le temps en dehors de ceux-ci. Il "aime marcher" et était dans une phase d'exploration du campus. Ainsi contrairement à Nicolas, son mode d'être en extérieur ne correspondait pas, alors, à la concentration du travail.

Lors de l'atelier, il ne nous a pas pourtant emmené en un endroit ouvert ou lié à la marche, mais sous un groupe de chênes, car il y cherchait des glands pour les replanter (cet intérêt se trouvait lié à une pratique de jardinier). Son attitude physique était alors plutôt tournée vers le sol, dans un périmètre restreint et presque clos (sous le couvert des arbres et en dehors du chemin) et nous avons vu au fur et à mesure du travail en atelier qu'il se libérait et se détendait, son état de corps se modifiant de manière très visible d'un jour à l'autre.

Nous avons souhaité réfléchir avec les participants sur le fait que chaque contexte diffère et que dans la vie de tous les jours notre relation au monde n'est pas continue et uniforme. Ainsi nous sommes parfois submergés par l'habitude ou le manque d'intérêt, nous pouvons être concentrés en nous ou attentifs à un détail au détriment de la vision élargie. Lorsque nous avons basculé dans le paysage (au sens de Straus) l'événement change notre attitude et nos échanges avec les autres. Notre (im)perception du monde est liée à notre organisation posturale qui signe notre rapport au monde. Cela veut dire aussi que notre corps laisse voir aux autres l'actualité de notre rapport au monde, le "rythme" évoqué par Merleau-Ponty ou la "vibration vitale" et qu'il leur communique.

#### 4.1.6.1 Objectifs et fondement de l'atelier, références artistiques, philosophiques et questionnements

Les objectifs de l'atelier étaient de rendre visible (perceptible) les expériences sensibles des personnes qui travaillent et résident sur le campus et de les transmettre afin d'étudier l'espace construit (bâtiment, allées, limites...) en termes de paysage (espace-temps en lequel des corps sentant se meuvent ou spatialisation). En même temps, il s'agissait d'étudier comment une personne singulière est avec d'autres, comment un espace-temps est collectif et commun, comment les présences se vivent, se pensent et se conjuguent dans la pluralité. Par le biais de rendus publics nous avons souhaité transmettre ces expériences et engager des discussions pour une reconsidération du campus pour ceux qui viennent et y travaillent. Pour des raisons de calendrier, de modifications de personnes et de budget restreint, nous avons pour l'instant fait seulement deux rendus publics avec des acteurs, quelques participants et une association locale regroupant des personnes concernées par le campus ou par les questions soulevées par l'atelier. Lors de la réunion avec quelques acteurs du campus, on nous a témoigné un intérêt profond pour notre démarche et en particulier pour celle de l'atelier et les services de l'urbanisme de la ville de Villeneuve d'Ascq ont émis l'envie de collaborer avec nous (voir annexe).



Figure 30 début de l'atelier sur l'expérience sensible du campus 6/10/2005

Un autre des objectifs de l'atelier était de donner envie à ceux qui vivent sur le campus de faire l'expérience d'un mode d'intervention artistique pouvant concerner les perceptions, le corps, la danse et qui donc ne se résumerait pas à l'apport d'une forme posée plus ou moins figurative. Nous avons ainsi pensé l'atelier et les discussions autour (avant, pendant et après) comme un moyen d'apporter des éléments de réflexion pour la formulation d'une commande art-architecture-paysage destinée au campus qui prenne ainsi en compte le paysage comme échange entre des personnes et comme un espace-temps. Nous avons ainsi mis en contact la personne qui s'occupe des projets des Nouveaux Commanditaires (Fondation de France) dans la région Nord-Pas-de-Calais avec des "usagers" du campus et avec les membres d'une association active dans la région à laquelle appartiennent quelques personnes qui travaillent sur le campus (VivaCitéS).



L'atelier n'a pas une vocation exhaustive. Les perceptions sont avant tout celles d'une personne<sup>43</sup>. Il ne s'agissait donc pas recueillir le plus de témoignages possibles qu'on aurait pu additionner, mais bien d'enclencher une réflexion avec les participants et ceux qui sont concernés par le campus. L'ambition est de montrer que les expériences sensibles sont primordiales dans notre vie de tous les jours (travail, déplacement, manière d'habiter) et qu'en les prenant en compte, il est possible d'éviter certains malaises ou inconforts en des espaces qu'ils soient intérieurs ou extérieurs. Ceci pourrait aider à les éviter aussi en amont lors de leur conception. Ainsi considérer l'espace construit en tant que spatialisation permet de relier les expériences des divers acteurs et usagers entre elles et avec d'éventuels projets d'aménagement, de rénovation ou de commande artistique et d'associer étroitement art, architecture et paysage(s) pour une reconsidération contemporaine du campus comme un espace de vie et de vie en commun.

Certaines questions ont ainsi sous-tendu l'élaboration de l'atelier : l'image mentale de son corps dans l'espace-temps correspond-elle à l'image mentale que l'on se fait de cet espace-temps ? Est-ce que l'image mentale du site inclue la présence des autres ? Comment élaborer une critique de la constitution des espaces construits (bâti et infrastructures) à partir du ressenti et des images mentales associées (celles concernant le corps et le site et donc du site comme accueil pluriel de corps) ?

Le point de départ fondamental de l'atelier sur l'expérience sensible du campus insiste sur le fait que l'être humain vivant est au milieu du monde. "La vision est prise ou se fait au milieu des choses" écrit Merleau-Ponty.

*"L'espace n'est plus celui dont parle la Dioptrique, réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi"*<sup>44</sup>.

Or, nous avons l'habitude en Occident de penser le sujet comme étant un sujet extramondain qui, par sa conscience, se situe en dehors du monde, à l'écart ou en distance (par exemple derrière une fenêtre ou au point de vue du panorama). "La prise de conscience du monde perçu [est] rendue difficile par les préjugés de la pensée objective. Elle a pour fonction constante de réduire les phénomènes qui attestent de l'union du sujet et du monde et de leur substituer l'idée claire de l'objet comme en soi et du sujet comme pure conscience"<sup>45</sup> (Merleau-

43 "Il n'y a de corps que d'un celui-ci — et il faudra immédiatement ajouter, ou d'une celle-ci. La détermination singulière est essentielle au corps. On ne peut pas définir un corps comme sentant et comme rapport si on ne le définit pas en même temps par cet indéfinissable qui est le fait d'être à chaque fois un corps singulier — ce corps-ci et pas un autre. C'est seulement à la condition d'avoir ce corps-ci et pas un autre que ce corps-ci peut se sentir comme corps et en sentir d'autres". Jean-Luc Nancy "De l'âme", in *Le Poids du corps*, école des Beaux-arts du Mans, 1995, p. 182 souligné par l'auteur.

44 in *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1986, p. 19 et pp 58-59.

45 in *Phénoménologie de la perception*, p. 370.



Ponty). Le préjugé soulevé par Merleau-Ponty est toujours là. Il pèse sur nos relations quotidiennes avec ce qui nous entoure alors que, comme l'écrit Erwin Straus "La formation de notre monde ordinaire dépend de la sensation et de la pensée" <sup>46</sup>. Il ne s'agit pas de refuser la pensée, bien plutôt de ne pas mettre de côté les sensations. Si nous nous intéressons à un espace-temps construit et aux personnes qui l'habitent, il est ainsi indispensable de nous replonger dans le monde et de tenir compte du sentir. Être dans le monde signifie en faire partie ; de surcroît, "l'expression être-dans-le-monde et même être-dans-l'espace ne signifie pas une relation purement spatiale. Le "dans" dont il est question ici est toujours une dimension du champ d'action<sup>47</sup>. L'expérience spatiale du sentir inclut donc "l'être-dans", et avec celui-ci l'orientation, le devenir et le temps"<sup>48</sup>.

D'une manière générale, nous avons besoin de faire retour au monde de tous les jours et au sentir parce qu'il s'agit de notre devenir. Être dans le monde est la condition de notre champ d'action. De là, les interrogations que nous portons au campus (et à tout espace construit) comme lieu sans horizon.



Figure 31 visite et présentation du site par les participants à l'atelier 20/10/05



Figure 32 visite et présentation du site par les participants à l'atelier 20/10/05

Nous avons traité plus haut le besoin toujours actuel d'une transversalité où l'art (et le paysage mais aussi le sentir) joue un rôle. Une raison supplémentaire à celles déjà évoquées est la prédominance d'une manière de penser issue entre autres du cartésianisme qui a abandonné "l'expérience de tous les jours [...] au profit de la conscience désincarnée et sans monde, [et qui] est bientôt considérée comme allant de soi"<sup>49</sup>. Celle-ci pèse sur les attitudes et les raisonnements. Elle est devenue une telle habitude qu'il est très difficile de sortir des schémas et des pratiques. La difficulté tient à l'énergie nécessaire en permanence pour ne pas

46 op. cit. p. 625.

47 Cette notion du champ d'action rejoint celle de la perception comme action (Berthoz).

48 Op.cit., p. 566, souligné par l'auteur.

49 Ibid. p. 40.

retomber dans ses habitudes (surtout lorsqu'il s'agit d'innover et de penser par soi-même) et pour lutter avec l'inertie qui est une des forces les plus répandues dès que nous devons entreprendre quelque chose. La mise à l'écart du sentir en Occident, qui a mené à la prédominance de la pensée cartésienne que nous venons de relever (qui n'est pas étrangère à l'abstraction de tous les domaines réduisant les êtres et choses à des chiffres et des statistiques), provient sans doute d'un besoin de stabilité (en grande partie irrationnel, et du fait que "Dans l'Occident chrétien, les motifs philosophiques de la dégradation du monde des sens acquièrent leur véritable portée dans le pathos religieux. Le monde des sens est en même temps le monde du fini, du temporel, du périssable, le monde du Mal" <sup>50</sup> ).

Par rapport aux expériences quotidiennes, envisager les liens avec ce qui nous entoure et s'intéresser au sentir, implique de se débarrasser de ses habitudes comme le propose le biologiste Francisco Varela dans un texte que nous avons cité dans la présentation de l'atelier aux participants (distribué sur le campus et en ligne sur le site de l'Espace Culture) :

*"Les êtres humains sont normalement déconnectés de leur propre expérience. Même les activités quotidiennes les plus simples ou les plus agréables [...] se déroulent rapidement dans une masse confuse de commentaires abstraits tandis que l'esprit se hâte vers sa prochaine occupation mentale. [...] Cette attitude abstraite est le scaphandre, le rembourrage d'habitudes et de préjugés, l'armure avec laquelle il se met habituellement à distance de son propre vécu. [...] La dissociation de l'esprit et du corps, de la conscience et de l'expérience est le résultat de l'habitude, et cette habitude peut être rompue"*<sup>51</sup>.

Revenir à nos expériences quotidiennes peut commencer par le fait d'apprendre à voir. "Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir"<sup>52</sup> (Merleau-Ponty) et, de surcroît, il faut différencier voir et regarder. "Lorsque l'on regarde quelque chose, [écrit Erwin Straus] la fonction sympathique du voir est éliminée"<sup>53</sup>, et l'on n'est pas dans le sentir, on ne communique pas avec le monde, on est en retrait, dans la position de celui qui s'est exclu mentalement de cet entourage. Regarder peut coïncider avec le processus d'objectivation lié au dualisme occidental sujet / objet. Il faut, plus encore, ne pas oublier que "c'est par principe que toute perception est mouvement. Et l'unité du monde et du percevant sont cette unité vivante de déplacements compensés"<sup>54</sup> (Merleau-Ponty). Ainsi le sujet sentant n'est pas fixe et stable ou déterminé, il se meut et est en devenir.

Apprendre à voir a été traité dans le domaine de la philosophie, de l'esthétique et de l'histoire de l'art. C'est aussi une des préoccupations de Robert Irwin depuis les années 70. Il a ainsi conçu certaines de ses expositions intérieures afin qu'elles permettent aux visiteurs de voir (et de comprendre) différemment le monde construit les entourant (bâtiments,

<sup>50</sup> Ibid. p. 56.

<sup>51</sup> op.cit., p. 56.

<sup>52</sup> Op. cit., p. 18.

<sup>53</sup> Op. cit. p. 623.

<sup>54</sup> Op. Cit. p. 284.



environnement urbain). Ceci est particulièrement frappant dans les villes américaines distribuées selon le système de la grille et des calculs abstraits. Robert Irwin insiste beaucoup d'une part, sur le fait qu'

*« une perception pure et naïve du monde n'existe probablement pas [et que d'autre part,] il est tout d'abord nécessaire de comprendre que nous ne partons pas au commencement, ou d'un nulle part empirique. Au contraire, nous partons toujours de quelque part au milieu de tout. [...] Par exemple : considérez mentalement l'idée d'une ligne droite (laquelle n'a que peu de réalité dans la nature). Sur une période longue, considérez notre "ligne droite" comme le fondement de l'abstraction complexe connue sous le nom de géométrie euclidienne. Une fois de plus, sur une longue période de temps, considérez un monde élaboré et structuré dans le sens de notre concept — c'est-à-dire, grille puis ville ; cadre et plan vers la peinture — point par point, en tant que procédure dans la vie. À présent placez-vous au centre de ce milieu qui serait le cadre actuel (physique) de votre référence existentielle, votre réalité, et demandez-vous, "Que puis-je connaître ?" <sup>55</sup> . »*

L'intention de Robert Irwin est donc à la fois de nous permettre d'éveiller notre vision et notre regard (la perception), en nous rendant compte du milieu en lequel nous nous trouvons et qui déjà structure notre perception, mais aussi de nous rendre compte que nous modifions le perçu en des "images familières". Ainsi d'une part, notre conscience modifie ce que nous percevons en des données stables — dont nous avons besoin car elles nous stabilisent — et d'autre part, nous ne nous en rendons pas compte, négligeant notre perception c'est-à-dire, à la fois le sentir mais aussi la conscience de percevoir. Ceci aboutit au fait de manquer notre relation au monde ou notre communication avec lui.

Lors de l'atelier nous avons fait référence à la réflexion de Robert Irwin en présentant son mode d'interrogation sur la perception ainsi que la présence agissante de l'art. Une telle approche modifierait profondément la compréhension du campus si elle pouvait faire l'objet d'une commande ou d'un atelier se déroulant sur un moyen ou long terme.

Dans les exercices en salle, nous avons aussi proposé aux participants de faire l'expérience de la différence entre le regard fovéal et la vision périphérique. À la vision fovéale correspond un corps "identifié dans sa forme" "pris comme référence à la situation des objets de l'environnement". À la vision périphérique correspond "un corps situé, localisé qui serait le schéma corporel". L'environnement est vu (ressenti) comme stable et c'est le corps qui bouge. "Quand l'environnement est pris comme référence, et non plus le corps, le besoin ne se fait plus sentir de faire venir ou d'aller vers, mais prend place un laisser-faire, un laisser-venir à soi, une orientation véritable qui permet de se laisser guider par l'environnement. Les expressions qui viennent à l'esprit de ceux qui l'expérimentent sont souvent les mêmes : "être à l'aise comme un poisson dans l'eau", "se laisser guider par l'espace", "être confiant", "se laisser porter tout en sachant se porter"..."<sup>56</sup> . Ces deux manières de porter son regard, ses yeux et son corps

<sup>55</sup> Robert Irwin, dans *Double Diamond*, trad. Bernard Hoepffner éd. Skira et musée d'art contemporain de Lyon, 1999, p 28-29 et 35.

<sup>56</sup> Odile Rouquet op. cit. p 54 et 55.



correspondent à manières d'être avec le monde. Dans la vie quotidienne, nous passons d'un regard fovéal à une vision périphérique sans nous en rendre compte. "La vision périphérique est très importante car elle permet la localisation des objets et l'orientation spatiale, tandis que la vision fovéale permet la reconnaissance fine des objets, mais indépendamment de leur position spatiale. Quand on conduit, on utilise cette double vision, la fovéale pour voir en détail le tracé de la route, le périphérique pour porter son attention sur ce qui se passe autour : croisement, piétons, etc"<sup>57</sup>. Les participants ont pu apprécier comment les dispositions sensibles et mentales diffèrent d'une personne à l'autre et conduisent à divers états de corps perceptibles, cohérents par rapport aux référentiels de chacun(e).

Apprendre à voir, concerne ainsi à la fois l'ouverture et la curiosité (ne pas être fermé au monde, ou le réduire à un monde plus ou moins hermétique qui ne communique pas avec celui des voisins ou des autres), mais aussi sa manière d'être (les référentiels), les basculements dans les modes d'approches et de connaissance du monde. Entre la cognition et le sentir, et avant même la représentation.

#### 4.1.6.2 Espace et spatialité

Comme nous l'avons abordé, s'interroger sur le sentir ne concerne donc pas seulement la vision, il s'agit de prendre en compte le fait de se mouvoir (le champ d'action et le devenir) et cela s'accompagne d'une différenciation des notions d'espace et de spatialité. Pour Erwin Straus, l'espace correspond à un système objectif et abstrait séparé du temps ; "vu originellement dans toutes les dimensions reste encore l'espace objectivé sur lequel le sujet percevant promène sa visée à partir d'une position extra-mondaine". "La spatialité [n'est pas] synonyme d'espace géographique ou d'espace mathématique. [...] Elle est indissociable] de "l'individu [qui] fait l'expérience vécue de lui-même dans l'espace"<sup>58</sup>. Dans le contexte de l'histoire des idées en architecture, Alberto Perez-Gomez, qui différencie également l'espace géométrique de la spatialité, situe historiquement le clivage :

*"[Avant le XVII<sup>e</sup> siècle] l'architecture ne concernait pas uniquement la cathédrale et le temple, mais c'était toute la configuration physique du nouveau monde humain qui devait se conformer à la mathesis reliant le microcosme et le macrocosme. [...] La géométrie descendit des sphères célestes et perdit son caractère sacré à la suite de la révolution épistémologique conduite par les spéculations de Galilée pendant les premières décades du XVII<sup>e</sup> siècle. L'espace géométrique commença dès lors à remplacer la "spatialité" qui se rapportait quant à elle au réseau d'intentions reliant l'être incarné de l'homme avec le Lebenswelt et qui lui permettait une appréciation de sa place dans un ordre hiérarchique. [structure hiérarchique du cosmos établie par Aristote]. À ce point de l'Histoire, la géométrie et le nombre pouvaient devenir les instruments du contrôle technique*

<sup>57</sup> Odile Rouquet Op. cit. p 47.

<sup>58</sup> op. cit. p. 551 et 549-550.

*des opérations et éventuellement d'une domination technologique effective du monde. À l'aide de la toute nouvelle science de la mécanique, l'homme commença de soumettre la matière à sa volonté*<sup>59</sup>.

L'opposition entre espace et spatialité peut être représentée de manière assez binaire dans l'art contemporain, comme par exemple en certaines œuvres de Doug Aitken en lesquelles l'artiste insiste sur le cadre rigide des espaces urbains "modernes" (en particulier les tours vitrées ou les grands ensembles) valant pour les cadres sociaux. Dans son installation vidéo intitulée "The moment" il oppose ainsi des personnes en train de rêver à l'univers uniformisant des espaces urbains américains (ceux-là même que Robert Irwin cherchait à faire voir à ses contemporains dans les années 70). Il met en scène la modification des corps depuis l'abandon du sommeil jusqu'au déplacement en des lieux divers (cafétéria, parking, rues). Le moment du réveil et de la rencontre inopinée avec quelqu'un d'inconnu dans la rue sont élaborés dans la représentation (avec onze écrans suspendus formant une ligne sinueuse) comme des moments de rupture voire de crise en lesquels se rejoue la présence au monde (et donc aux autres) comme une violence voire un arrachement<sup>60</sup>.

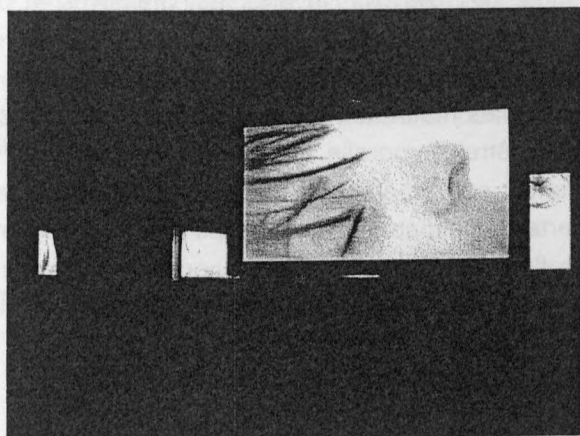


Figure 33 « The Moment » vue partielle de l'installation de Doug Aitken

<sup>59</sup> Alberto Perez-Gomez *L'architecture et la crise de la science moderne*, trad. J-P Chupin, Mardaga, coll. Architecture + Recherches, 1983, pp. 17-18.

<sup>60</sup> *The moment*, 2005, montrée lors de son exposition "Ultraworld" organisée par le Musée d'art moderne de la ville de Paris au Couvent des Cordeliers en novembre-décembre 2005.

Loin de cette vision binaire opposant corps et géométrie, privé (sommeil et rêve) et public (vie sociale, rencontres anonymes en des lieux traversés), il nous semble décisif d'articuler espace géométrique et spatialité. L'attention portée aux mouvements telle qu'elle est pratiquée dans la danse peut le permettre, parce que l'espace est vécu et que l'être s'y déploie. Comme nous l'indique le *Dictionnaire de la Danse*, l'espace est une "donnée fondamentale de l'expérience dansée".

Les interventions en extérieur de l'artiste nord-américain né au Canada, George Trakas, ne sont pas conçues pour être regardées de loin. Elles sont motivées par le désir de l'artiste "que les gens découvrent leur corps avec [elles]. [Ainsi] le corps complète l'œuvre, sans lui elle n'existe pas ; avec lui elle existe dans le temps". Depuis les années 70, Trakas insiste sur l'importance de "la position dynamique spécifique [des personnes] au sein de l'œuvre". Ceci, comme l'analyse Hugh M. Davies, correspond à son intention "d'humaniser l'énergie du Minimalisme"<sup>61</sup>. L'artiste explique que par rapport aux œuvres réalisées à cette époque dans le désert américain, qui se présentaient comme des œuvres "invariables, massives et peu accessibles" et qui ne prenaient pas en compte l'échelle humaine lors de leur expérience, il a "ressenti la nécessité d'intégrer le mouvement du spectateur individuel avec les matériaux de l'œuvre qui pourraient coexister entièrement avec les matériaux et l'essence du site. De cette manière, [il a] senti que l'œuvre allait respirer et être temporelle aussi bien que spatiale"<sup>62</sup>. Avec ses œuvres nous allons modifier notre tenue, notre marche et notre allure. Marcher dans ou sur ses sculptures conduit à une "découverte de l'espace par son corps"<sup>63</sup> et nous amène donc à nous reconsidérer nous-mêmes dans l'espace-temps<sup>64</sup>. Trakas souhaite que nous nous éprouvions en train de nous mouvoir et de sentir en même temps le paysage.

61 in George Trakas, *Log mass : mass curve*, University Gallery, University of Massachusetts at Amherst, 1980, p. 1.

62 Entretien avec George Trakas par Hugh M. Davies et Sally E. Yard, *ibid.* p. 49. Avant cela, deux références ont été décisives : "Je suis né au bord du St Laurent en 1944 et sur les bords de cette même rivière en 1962 à Montréal j'ai suivi les cours d'Orson Wheeler sur l'histoire de la sculpture et de l'architecture qui m'ont décidé à devenir sculpteur. Le concept de Rodin que le corps est une architecture qui marche ou qui bouge est devenu un point de focalisation de mon étude de la sculpture, de la danse, de la musique, de la littérature et du film. En 1963 alors que je travaillais sur un pétrolier, j'ai accosté au port de New York et y suis resté pour poursuivre mes études. Dans un cours avec Rudolf Arnheim sur la psychologie de la perception, j'ai appris que l'art et l'architecture peuvent engager et harmoniser les sens au cours d'une expérience esthétique qui peut réordonner les sentiments immédiats et les pensées d'une personne vers une révélation. C'est de l'intérieur de cet univers et de ce processus que je réalise mon travail" (dans un texte de présentation de "Isle of View"). (traduit par nos soins).

63 in George Trakas, *Log mass : mass curve*, University Gallery, University of Massachusetts at Amherst, 1980, p. 55. "J'ai une conscience de la figure comme faisant partie, par son anatomie, de mon œuvre", *ibid.* p. 56.

64 Nous avons établi entre nous et notre corps une mise à distance qui fait que ce dernier est quasiment oublié jusqu'à ce qu'il s'impose à nous dans le désagrément d'une douleur ou d'une fatigue, cf. Erwin Straus, op. cit.





Figure 34 George Trakas « le sentier de l'amour »

L'art contemporain offre ainsi de nombreuses ouvertures quant à la possibilité d'intervention d'un artiste sur un campus pour que celui-ci soit le lieu d'un renouvellement des expériences sensorielles en lien avec le paysage et les autres personnes. Nous reviendrons plus loin sur une autre intervention de Trakas réalisée pour un campus aux Etats-Unis

#### 4.1.7 Principes de l'atelier

La recherche concernant le campus se fonde sur des expériences. Le campus est dès lors considéré comme un espace-temps réel, vécu par un ensemble de personnes qui se côtoient au fil des heures et des saisons et ce, avec divers emplois (et emplois du temps). Prenant en compte comment les personnes participant à l'atelier sont dans et avec le site (corps sentant et se déplaçant) nous avons porté une attention particulière à leurs gestes faits ou retenus, et, dans la mesure du possible, à leurs modes de respirations. L'atelier a ainsi proposé aux participants de raconter leur(s) expérience(s) alors qu'en parallèle des membres de l'équipe enregistraient en vidéo leurs paroles et leur état de corps en relations avec le site en train d'en parler.

L'atelier fut destiné à des personnes qui connaissaient le campus afin d'inclure la mémoire du site (mémoire du corps et des habitudes ainsi que remémoration consciente). Se déroulant à la rentrée universitaire, l'atelier s'adressait aussi aux nouveaux arrivants sur le campus qui découvraient celui-ci, et ce, afin d'étudier les premières impressions, de croiser les expériences et de mieux rendre compte des relations entretenues avec le campus. Plusieurs situations ont

été étudiées : site en sa globalité, déplacements d'un bâtiment à l'autre, de l'intérieur à l'extérieur (et vice-versa), articulations du campus avec ce qui l'entoure.

Les discussions lors de l'atelier eurent pour objectif d'approfondir avec les participants quelles étaient, comme nous l'avons déjà introduit, leurs dispositions sensibles et mentales associées aux espaces-temps du campus suivant les moments. Les expériences lors de l'atelier en salle ont permis de mettre en évidence avec eux les différentes interactions avec l'environnement ainsi que les différents principes : le principe du référentiel et de la cohérence, celui de la surprise et de la richesse, enfin, celui de l'espace clos ou ouvert.

Le principe du référentiel et de la cohérence<sup>65</sup> concerne le fait que le système nerveux décode la rencontre avec ce qui l'entoure à partir de référentiels et qu'il a besoin d'une cohérence entre eux pour se construire par rapport à eux. Parmi eux, la gravité est le premier référentiel. C'est "un espèce de fil à plomb universel" ou "un espèce d'inclinomètre permet au cerveau d'utiliser la gravité comme référentiel" lorsqu'on bouge (Berthoz). Les référentiels sont liés au schéma corporel. Un sens peut être un référentiel (ouïe, toucher, vue bien sûr, mais aussi les autres capteurs comme le système vestibulaire, la plante des pieds ou la peau) et donc aussi la proprioception (qui correspond à notre sixième sens<sup>66</sup>) ou bien encore un vecteur directionnel dans l'espace.

Le principe de la surprise et de la richesse correspond à "la proposition d'un certain rythme d'existence" (Merleau-Ponty) auquel nous nous rapportons, et par rapport auquel nous nous ouvrons ou nous nous fermons. Si le corps "adopte" "une certaine vibration vitale" en sa rencontre avec un certain bleu du ciel, il fait de même avec tout ce qui l'entoure. Sans rencontre, il n'y a pas de rythme, sans rythme, le système nerveux s'appauvrit et l'état de corps ne s'emploie pas dans l'échange.

Le principe de l'espace clos ou ouvert correspond au fait que selon sa propre disposition sensible et mentale et ses référentiels, chacun(e) peut les sentir de manière positive, agréable et apaisante ou de manière négative, oppressante, etc.. Pour une présentation plus détaillée, nous renvoyons à l'analyse des paroles des participants placée en annexe.

Concernant le paysage, nous avons également mis l'accent sur l'importance de l'horizon et sur son implication pour le corps en particulier dans la boucle oculomotrice nuque-yeux. Dans son installation vidéo de 2005 "The moment" (évoquée précédemment) Doug Aitken nous fait

65 « les bases neuronales de la construction de la cohérence [sont en partie dues au] schéma corporel. Nous avons dans notre cerveau des mécanismes neuronaux qui sont de véritables modèles internes (selon notre jargon) du corps, de l'ensemble du corps". "Nous avons de nombreux exemples de la rupture de cette cohérence : le vertige, l'agoraphobie". Alain Berthoz dans l'entretien avec Odile Rouquet en annexe.

66 La proprioception est "ce que Sherrington a un jour appelé 'notre sens secret, notre 6ème sens' ce flux sensoriel continu, mais inconscient, qui traverse les parties mobiles de notre corps (muscles, tendons, jointures) et grâce auquel leur position, leur tonus et leur mouvement sont en permanence contrôlés et adaptés d'une façon qui nous demeure cachée en raison de son caractère automatique et inconscient. Nos cinq sens sont visibles et évidents ; mais celui-ci — notre sens caché — devait être découvert par Sherrington dans les années 1890. Celui-ci lui donna le nom de "proprioception" et aussi parce que, sans lui, nous perdons le sens de nous-mêmes ; il nous faut en effet la permission si l'on peut dire, de la proprioception pour éprouver notre corps comme étant le nôtre, comme étant notre "propriété". Oliver Sacks *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, éd. Seuil, col. Points Essais, trad. Edit de la Héronnière, 1992, p 65.



ressentir le réveil à partir du mouvement de la nuque qui est, de plus, répétée par les onze écrans suspendus. La paupière qui se lève est le premier indice du lever, alors que le mouvement de la nuque exprime le changement radical de l'horizontalité avec appui de la totalité du corps vers la verticalité qui est dans la communication avec le monde. La boucle oculomotrice nuque-yeux est indispensable pour la vision du paysage, autrement dit, il faut que la nuque ne soit pas bloquée. Or, pour ne pas bloquer la nuque il faut des yeux actifs, allant vers l'horizon, ou appelé par lui, (l'horizon, en tant que structure associée à la verticalité ainsi qu'à un englobement ouvert et non clôturant).

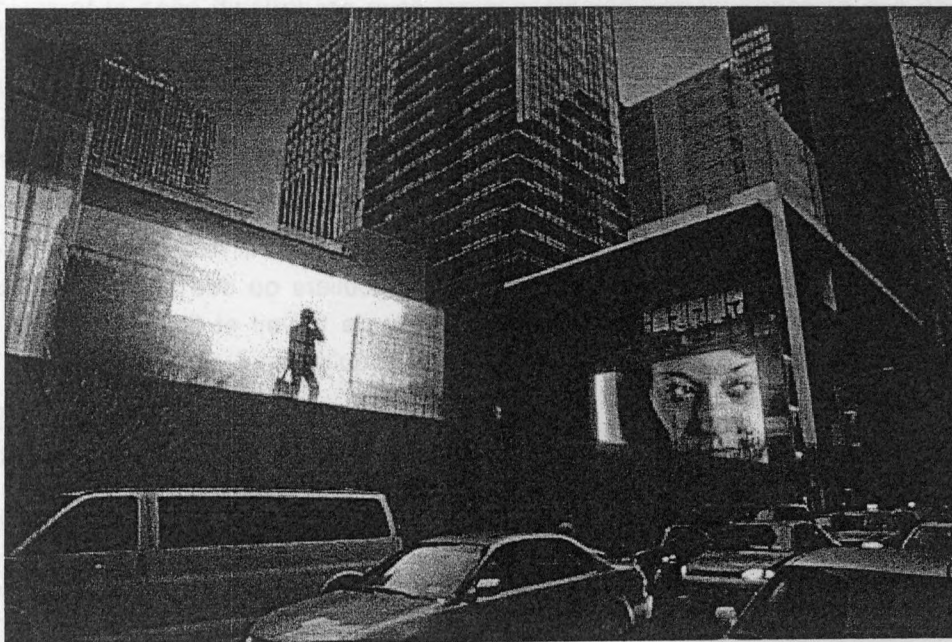


Figure 35 Doug Aitken Projection New-york 2007

#### 4.1.8 Conclusions atelier et perception

Dans les échanges avec les participants nous avons relevé l'importance de l'habitude, du besoin de s'en rendre compte et de s'en débarrasser afin de voir et d'écouter mais aussi de faire plus attention à ce que l'on ressent. Un des buts de l'atelier était d'aider les participants à se dire ce qui se passait pour eux afin de mieux prendre en compte les inter-relations avec leur environnement (cf texte du départ et la citation de Varela). Dès que nous avons commencé à expliquer le lien entre la perception et la motricité, la sollicitation des espaces et des constructions, les discussions se sont animées et ont abordé des questions sociales et culturelles. Ainsi au cours des deux jours, de nombreuses questions nous ont été posées au sujet de la spatialisation, c'est-à-dire des relations entre une personne et l'espace-temps en lequel elle se trouve et se meut, mais aussi entre elle et d'autres personnes. Comment nous rencontrons les autres, quelle distance mettons-nous entre nous et des inconnus croisés dans



la rue, le contact ou l'évitement physique, l'importance des contextes et de la différence entre des villes, des pays et des cultures...

Nous avons constaté, d'ailleurs sans surprise, la grande distance que la plupart des personnes entretiennent par rapport à leur propre corps, à ce qu'elles ressentent ainsi qu'aux interactions avec leur environnement<sup>67</sup>. Cela s'exprime par une difficulté d'en parler, de formuler, voire même parfois de comprendre nos questions (par exemple, Maxime, qui cherchait des glands sous un chêne, ne s'est pas rendu compte que la présence de celui-ci, faisant comme un appel contrastant avec la ligne du Val et étalant ses branches et son ombre, créait un espace-temps spécifique qui modifiait la marche sur le trottoir. Il déborde et oblige à baisser la tête ou à faire un léger écart et il apporte une masse sombre. Lors de notre discussion sous son ombre, chacun(e) a reconnu la singularité de l'endroit et l'attrait du chêne situé avec un groupe d'arbres).

La plupart des lieux ou trajets que les participants ont relevés par leur mémoire du corps ont concerné des parcours familiers et non des moments particuliers ou des gênes reconnues (liaison d'un endroit à l'autre : métro lieu de travail, lieu de travail et lieu de détente ou restaurant universitaire, et résidence...). Nous n'avons eu qu'un seul commentaire sur les bâtiments eux-mêmes.

Les "espaces naturels" sont considérés comme des lieux de refuge et de bien-être (mention alors des bâtiments cachés par les arbres ou inversement des nouveaux qui apparaissent en bordure du campus du côté de la Haute Borne). L'opposition se dit de manière plutôt binaire.

Les lieux sans expérience du corps (sans que l'on ait fait partie de sa spatialisation) n'ont pas de "poids", de présence (est-ce aussi parce qu'ici ils ne sont même pas des appels ?) des éléments visuels peuvent conduire à notre mouvement ou à notre mobilité tant réelle (corps entier ou mobilité des yeux qui entraîne celle du corps) qu'imaginaire.

Les commentaires des participants lors des visites sur les lieux vont dans le sens de ce que des membres de l'équipe avaient relevé ou d'autres personnes. Par exemple, une difficulté de se repérer, de trouver les entrées (y compris pour l'Espace culture), en dehors, cette fois, de l'Espace culture, une absence de lieux conviviaux existants et pas ou peu d'initiatives pour en inventer (les pelouses ont été citées pour des pique-niques quand il fait beau), la conception des voies conduit à des incompatibilités entre les modes de déplacement tels qu'ils sont pratiqués sur le campus (voiture, piétons et fauteuil roulant), une fermeture du campus sur lui-même tant du point de vue physique, visuel (peu d'horizon) que dans les manières de s'y penser ou d'envisager celui-ci (pas de référence à la ville de Villeneuve d'Ascq si ce n'est dans la réponse écrite de Marie-Paule plusieurs mois plus tard).

---

67 "Il n'est guère aisé d'échapper à l'emprise d'habitudes invétérées et même lorsqu'on y est devenu attentif, on est encore loin de s'en être débarrassé. Nous retombons à notre insu dans nos vieilles habitudes. Ceci est particulièrement vrai d'anciennes habitudes de pensée qui, bien que nous les ayons radicalement reniées, peuvent encore nous dominer secrètement". Erwin Straus, op. cit., p. 57.

## 4.2 En quoi l'atelier et ses conclusions éclairent-ils la recherche ?

Avec l'atelier (en tant qu'expérience et en tant que présentation d'expériences) le travail de recherche s'attache à montrer les liens entre le sentir, la constitution des lieux (dessein et dessins) et les modes de penser qui expriment une relation au monde. Ainsi l'interprétation des archives et la série d'entretiens avec les concepteurs permet l'analyse des pensées et des choix à l'origine du campus (dont la présence ou non de l'art et de la culture, leur considération en tant que présence agissante ou en tant qu'élément décoratif). Cette analyse se double de celle concernant la constitution des espaces (constructions, cheminement, emplacements symboliques, accessibilité, environnement). Ceci a pour objectif, entre autres, de pointer les problèmes posés par le campus tels que les "usagers" les expriment à la fois par leur propre manière d'être sur le campus, leur état de corps et dans leurs paroles.

### 4.2.1 La question de l'espace public

Nous avons eu peu de témoignages indiquant des actions destinées au campus comme espace commun<sup>68</sup> ou manifestant l'espace public compris non comme un lieu mais comme la réunion de personnes dont les paroles et les actes sont dirigées vers la constitution d'un monde commun. Des manifestations estudiantines avaient lieu lorsque les bâtiments de l'université se trouvaient en centre ville. Elles ont disparu au moment de l'ouverture de la cité scientifique, entre autres, en raison de l'éloignement du campus, de l'allongement des temps de transports et des multiples problèmes à régler pour la vie quotidienne. Dans un entretien, un des acteurs évoque seulement des réunions politiques qui eurent lieu dans les amphithéâtres.

Maintenant que le VAL relie le campus en vingt minutes du centre ville, un autre facteur peut expliquer l'absence d'engagement ou d'intérêt pour le campus en tant qu'espace commun : la durée relativement courte de la présence sur le campus ne favorise pas un engagement pour le futur du lieu. Les étudiants ne s'y projettent pas et ne s'y investissent pas.

Parallèlement, ni lors de la recherche historique ni lors des entretiens, nous n'avons eu mention que la notion d'espace public avait eu un rôle dans la conception du campus. Si d'un côté, l'absence dans la conception se comprend par le fait que la notion d'espace public est seulement revenue au centre des discussions quelques années après, de l'autre, elle fut ainsi au cœur des échanges lors du projet des Villes Nouvelles et, bien sûr, aussi à Villeneuve d'Ascq<sup>69</sup>. Nous n'avons pas non plus trouvé de référence au campus comme lieu de vie

68 L'exemple, le plus cité, était alors la prise de conscience du traitement des déchets sur le campus et les actions destinées au recyclage ont été initiées par un étudiant africain très engagé sur le campus.

69 cf l'étude de Ariette Hérat "L'espace public en villes nouvelles, rapport de synthèse avril 2005 pour le Programme interministériel d'Histoire et d'Évaluation des Villes Nouvelles françaises.

partagé (comprenant les étudiants, les enseignants et le personnel administratif). Est-ce par négligence, non-dit, comme si cela allait de soi, oubli ou bien par manque d'intérêt ? Le seul lieu qui nous fut indiqué comme convivial fut l'Espace culture et plus particulièrement son café qui a une terrasse ouverte sur l'extérieur quand il fait beau et en lequel l'atelier s'est d'ailleurs déroulé. Ce bâtiment fait partie des plus récents du campus. Nous reviendrons plus loin sur la notion d'espace public à la fois en tant que mode d'approche pour une conception spatiale et en tant que clé d'interprétation concernant l'habiter pour notre époque.

Par ailleurs, le poids de la routine se fait ressentir dans ces espaces-temps, isolés et isolants. Si les courbes du val peuvent attirer le regard et l'emmener au loin — et servir de repère dans le campus — voire jouer en courbe / contre-courbe avec la bibliothèque, en même temps, la hauteur de la voie aérienne est oppressante pour ceux qui marchent dessous ou à côté, et rabaisse vers le sol.



Figure 36 VAL, la seule courbe du campus avec la bibliothèque



Figure 37 le VAL et la bibliothèque universitaire



## 4.2.2 Corporéité dans la conception et l'expérience

### 4.2.2.1 Deux et trois dimensions

"Si nous voulons établir un dialogue avec le monde [écrit Odile Rouquet], nous avons besoin d'avoir accès aux trois dimensions de l'espace. Cet accès est lié à la perception que nous avons de notre corps, de sa configuration spatiale qui nous sert de référent. Apprendre à agir sur le monde et à rentrer en communication avec les autres tout en restant "chez soi", sur ses pieds, permet un véritable espace de dialogue"<sup>70</sup>. Cet espace de dialogue s'élabore et se vit de manière différente selon notre âge et notre culture, ainsi que selon l'environnement en lequel nous nous trouvons, puisque nous sommes sollicités par une certaine "vibration" (Maurice Merleau-Ponty). Nous intéressant au dialogue que les personnes développaient sur le campus de Lille 1, aussi bien avec le site qu'entre elles (connues ou inconnues), nous nous sommes demandé quelle avait été l'approche de son concepteur principal, si le campus avait été conçu pour accueillir des personnes considérées comme des sujets sentants. Nous avons le sentiment que la conception spatiale a été pensée en deux dimensions (seulement sur papier) sans que son auteur n'ait envisagé ou anticipé sa propre présence corporelle dans les trois et surtout dans les quatre dimensions<sup>71</sup>. Cet aspect de l'anticipation est lié à la fonction prédictive du cerveau imaginant un mouvement à accomplir. "Imaginer un mouvement c'est pratiquement simuler mentalement le mouvement avec son corps mais dans son cerveau. On a obtenu récemment par l'imagerie cérébrale et par la neurophysiologie, la preuve que les mêmes structures du cerveau sont activées lorsqu'on imagine le mouvement et lorsqu'on l'exécute" (Berthoz)<sup>72</sup>. Ne pas s'imaginer dans l'espace que l'on conçoit, revient au fait de ne pas connaître la qualité de l'espace-temps conçu, comment son propre corps et d'autres pourront s'y mouvoir et co-habiter. Sans le référent du corps, de quel espace s'agit-il ?

Nous avons évoqué précédemment Robert Moses qui, d'après Richard Sennett, ne savait pas imaginer en trois dimensions ses plans et dont son grand réseau de transports aurait représenté "l'aboutissement de cette volonté issue des Lumières de créer une ville fondée sur le principe du corps en mouvement"<sup>73</sup>. Seulement, ce corps ne se meut pas. Il n'est pas question de proprioception, même si un corps assis dans une voiture n'est pas passif, puisqu'il doit en permanence s'ajuster aux soubresauts mécaniques, à la vitesse et à la direction prise

70 in "L'intégration des gestes fondamentaux" paru dans les actes du XVI congrès national de la FNAREN, mai 2000, p 67.

71 Sur ce point nous renvoyons à l'essai de Catherine Grout intitulé *Pour une réalité publique de l'art*, en particulier sur l'importance de l'éducation issue des idées de Fröbel (qui développait une méthode passant du volume au plat et du plat au volume) pour la génération liée au mouvement moderne.

72 Dans l'entretien à paraître, joint en annexe.

73 In *La chair et la pierre*, op. cit. p. 266

par la voiture. Par ailleurs, Sennett indique que Moses cherchait d'une part, "à éviter la diversité" privilégiant ceux qui avaient réussi et qui n'étaient pas noirs et que d'autre part, s'il aimait les gens, dira une de ses collègues, ce n'était "pas en tant que personnes"<sup>74</sup>.

#### 4.2.2.2 Poids et statistiques / être vivant

Corrélativement, le degré d'abstraction dans les raisonnements et les conceptions annule toute corporéité et donc aussi toute notion de vie et de devenir.

*"Mais si le sentir est un mode d'être de l'être-vivant, [écrit Erwin Straus] ce dernier doit également être appréhendé dans le sentir même. Or, la qualité du vivant ne se livre pas dans tous les phénomènes que nous pouvons observer chez les êtres doués de vie, pas plus qu'elle ne se révèle dans toutes les affirmations que nous pouvons émettre à leur propos. Les organismes vivants possèdent, parmi d'autres attributs, celui du poids. L'architecte qui construit une maison ou un pont en tient compte, de même que l'ingénieur qui construit une voiture. La capacité de charge est calculée en fonction de la charge présumée et il est indifférent en principe que l'on ait en vue le poids de corps humains, de sacs de farine ou de barres de fer. Du fait même que l'on mesure le poids en kilogrammes — c'est-à-dire — dans le cas qui nous occupe, que l'on met l'organisme vivant en équation avec une certaine quantité d'eau à une température déterminée — on indique que de cette manière l'organisme n'est pas appréhendé dans sa qualité propre d'être vivant. La capacité de charge, définie comme la charge maximum admissible, peut être exprimée sous forme de poids total par l'addition des poids individuels. L'addition des poids n'est pourtant pas une addition des personnes. En calculant la capacité de charge, on néglige à bon droit le fait biologique fondamental qu'est la structure monadique des individus, et l'on envisage exclusivement le fait que les organismes vivants sont aussi des corps ayant un certain poids"<sup>75</sup>.*

Allant dans le même sens, l'historien de l'architecture Alberto Perez-Gomez écrit :

*"Aujourd'hui les architectes praticiens ainsi que leurs clients sont en train de prendre conscience des limitations du fonctionnalisme et du formalisme, de l'impossibilité de réduire l'architecture à la décoration, à la sociologie ou la*

74 "La masse urbaine lui apparaissait comme un bloc qu'il fallait fragmenter dans "l'intérêt général" L'effort de Moses s'appliquait de façon sélective ; ainsi, seuls ceux qui avaient réussi — à se payer une voiture, une maison — avaient les moyens de s'échapper, ponts et autoroutes leur offrant une porte de sortie pour fuir grévistes, mendiants et malheureux qui peuplaient les rues de New York pendant la grande crise de 1929" Idem.

75 En note, il écrit : "Dans la détermination du poids telle qu'elle est couramment pratiquée en médecine, la mesure exprimée en kilogrammes répond adéquatement au but poursuivi en ce sens qu'elle permet de situer l'individu par référence à un type biologique idéal. Le poids peut également être utilisé comme indice de l'épanouissement ou de la carence compris comme phénomènes vitaux. Le diagramme de poids permet au surplus de comparer à lui-même un individu au cours des stades successifs de son développement". Op.Cit. p. 46.

psychologie. Jusqu'à présent, les puissants ordinateurs, les méthodologies, les stratégies géométriques, toutes ont échoué dans leurs tentatives pour donner des solutions mathématiques aux problèmes urbains et architecturaux. [...]

La division trompeuse entre architecture rationnelle et architecture intuitive, entre architectes scientifiques et architectes artistes, entre fonctionnalisme, méthodologies typologiques ou formalisme, et tous les types d'expressionnisme, a marqué [...] seulement les deux cents dernières années de l'histoire de l'architecture. Cette cassure très profonde fut le résultat inévitable d'une vue du monde reposant sur la séparation absolue entre les domaines objectifs et subjectifs de la réalité humaine. En fait, avant le XIX<sup>e</sup> siècle, les architectes n'avaient pas à choisir entre deux options irréconciliables. [...]

Il n'y pas de structure sans signification : la perception appartient au corps et non pas uniquement à l'esprit. Les constructions peuvent être identiques au niveau typologique (les "Hôtels" ruraux ou urbains, ou bien les basiliques du début du Christianisme et celles de la Renaissance) mais leur signification est en fait bien différente. Bien plus, l'art est nécessairement une expression personnelle, et en cela plus encore que la science et le langage (qui sont des formes d'interprétation). D'un autre côté, l'architecture ne peut être un jeu personnel de combinaisons, une langage "formel" inventé a priori (une architecture pour architectes) ou la simple question de la décoration des structures technologiques avec d'arbitraires citations historiques : la dimension nécessairement transcendantale (sémantique) de la signification ne peut être méprisée.

Seule la phénoménologie contemporaine, par la redécouverte de la primauté de la perception, dans laquelle la structure ou mathesis est donnée et plus encore incarnée dans le changeant et le spécifique, a été capable de dépasser le dilemme fondamental que la philosophie moderne a hérité de Descartes. En révélant les limitations de la raison mathématique, la phénoménologie a montré que les théories technologiques ne peuvent pas, à elles seules, résoudre les problèmes fondamentaux de l'architecture. L'architecture contemporaine désillusionnée par les utopies rationnelles, s'efforce désormais d'aller au-delà des préjugés positivistes, pour trouver une nouvelle justification métaphysique dans le monde humain : son point de départ est à nouveau le domaine de la perception, l'origine ultime de la signification existentielle.

[...]

Tandis que la construction est un processus technologique prosaïque (dérivant directement de la raison mathématique, d'un diagramme fonctionnel, ou d'une règle de combinaisons formelles) l'architecture est poétique, nécessairement un ordre abstrait, mais en soi une métaphore émergeant d'une vision du monde et de l'Être"<sup>76</sup>.

---

76 Op. cit., p. 326.





Richard Sennett a écrit son ouvrage *La chair et la pierre* pour défendre

*"l'idée que la forme des espaces urbains s'inspire en grande partie de l'expérience qu'ont les gens de leur propre corps. Pour que les habitants d'une ville multiculturelle puissent être attentifs les uns aux autres, je crois qu'il est important de changer la manière dont nous appréhendons notre corps"*<sup>77</sup>.

C'est pourquoi son analyse de la conception de Robert Moses et de son rapport au monde le conduit à lui attribuer un héritage, qui concerne certainement d'autres personnes.

*"l'héritage de Robert Moses perdure de deux manières. Sa restructuration de New York a porté à leur point culminant les forces de l'individualisme nées en Europe deux siècles auparavant. D'autre part, à ceux qui sont restés dans la diversité du vieux noyau urbain, il a légué un problème plus aigu, plus difficile : celui, pour chacun, de prendre en charge ses propres perceptions et sensations liées à la présence d'autrui"*<sup>78</sup>.

Si Richard Sennett insiste sur l'importance des perceptions dans l'espace urbain à partir d'une considération morale, religieuse et civique, (et moins politique que Hannah Arendt, par exemple) son approche est néanmoins très instructive tant sur le plan des questions que des inquiétudes dont il témoigne et qui concernent la perception du corps et la notion de vivre-ensemble.

#### 4.2.2.3 "Espace indifférent"

La disposition sensible du concepteur qui correspond au fait de ne pas s'imaginer corporellement dans l'espace que l'on conçoit, et celui-ci comme un espace-temps de vie, correspond au percevoir et non au sentir. Ceci pourrait faire comprendre ce qu'Erwin Straus appelle l'"espace indifférent", ou l'indifférence de l'espace à notre devenir.

*Dans la transition du sentir au percevoir la distance subit une décomposition, le temps et l'espace sont séparés l'un de l'autre, et nous ne possédons plus cet espace et ce temps nous-mêmes. Cet espace est indifférent à nos allées et venues et ce temps est étranger à notre naissance et à notre mort. Cela revient à dire que nous ne saisissons l'espace et le temps qu'à partir du moment où nous le considérons comme des observateurs déracinés de la*

---

<sup>77</sup> op. cit. p 271

<sup>78</sup> Ibid. p. 267.

particularité de notre point de vue. Ce temps et cet espace indifférents à notre propre existence, nous les considérons comme universels et nous les maîtrisons que dans la mesure où nous les saisissons comme indifférents à notre destin propre et privés de toute référence à nous-mêmes. C'est dans cet espace indifférent à notre destin et qui, du fait qu'il est séparé du temps, reste lui-même privé de tout destin propre, que votre voir devient un regarder et que notre entendre devient un écouter. Lorsque l'on regarde quelque chose, la fonction sympathique du voir est éliminée et cette élimination est inéluctable car nous ne pouvons comprendre l'espace indifférent et l'être propre des formes qui s'organisent dans celui-ci que si ce qui est vu peut être ségrégué du maintenant et de l'ici du voir"<sup>79</sup>.



Figure 38 Erwin Straus

Il y a réciprocité. Un concepteur déraciné, extra-mondain, sans relation corporelle avec son projet et sans intérêt pour son contexte spécifique produit une œuvre indifférente, qu'il s'agisse d'un plan urbain, d'un campus universitaire, d'une construction ou d'une sculpture.

La sculpture monumentale modèle ses figures dans l'espace indifférent et immobile, et ses créations n'approchent la perfection que dans la mesure où les moyens de représentation arrivent à les soustraire entièrement de l'ordre spatio-temporel de la communication originelle et à les articuler dans un espace sans destin. La pierre et le bronze — matériaux impérissables —, les dimensions plus grandes que nature, la simplicité des proportions d'ensemble, le calme sublime, la structure géométrique formelle — aucun de ces aspects n'est un attribut accidentel de la structure monumentale car ils sont exigés par l'espace dans lequel s'établit l'œuvre plastique. Le socle sur lequel repose l'œuvre sculpturale contribue également à la retirer de l'espace de la communication originelle pour l'établir à l'ordre de l'espace indifférent. Il suffit de penser au Chevalier de Bamberg et au Colleone privés de leur socle pour saisir toute l'importance de cet élément dans la sculpture monumentale<sup>80</sup>.

79 Op.cit., p. 622-3, souligné par l'auteur.

80 Ibid. 623-4. La question du socle est symptomatique de la demande ou de l'attente des maîtres d'ouvrage vis-à-vis de la sculpture dans le domaine public.

Impliquer le corps, l'expérience des sens en un ici et maintenant, revient donc aussi à repenser la présence de l'art pour imaginer des processus en "sympathie" avec les personnes et le contexte. Ces processus ou expériences pourraient renouveler les perceptions, la communication avec le monde et les autres.

#### 4.2.3 Le campus comme paysage

Le campus n'aurait pas été plus conçu comme paysage que comme espace public. Le contexte de la reconstruction et du plan national ne valorisait pas alors, dans l'instruction des dossiers d'urbanisme, la notion de « contexte spatial » et encore moins de « paysage ».<sup>81</sup> Il faudra attendre 1961 pour voir se mettre en place des directives du Ministre de l'Équipement concernant « l'implantation et les formes des établissements ou ouvrages considérés en eux-mêmes et dans leurs rapports avec le site ».<sup>82</sup> De fait, la notion de paysage n'apparaît que très peu dans les documents officiels. De plus, comme nous l'avons vu, l'État constructeur ne favorisait son usage que dans une conception hygiéniste des espaces extérieurs (édification de terrains de sport, etc.). La thèse de Denis Delbaere nous éclaire sur l'usage de cette notion et sur la mise en place de ce concept par Noël Lemaresquier. En effet, il explique, et c'est le cas pour la conception de la cité scientifique, que les termes de « site » et de « paysage » n'apparaissent pas dans le langage des études et des plans d'urbanisme de Lemaresquier, et que ce dernier utilise plus volontiers le terme de « terrain ».<sup>83</sup> Ainsi, lors de l'élaboration du plan masse de la cité scientifique, les préoccupations paysagères du site (étude de l'environnement, intégration architecturale dans le site, travail approfondi sur la qualité architecturale, plan de plantation, etc.) n'apparaissent pas dans les priorités de l'architecte. Il apparaît donc que l'absence de référence directe au paysage pour le projet de la cité scientifique est plus produite par la convergence de l'indifférence que par celle d'une ignorance de l'architecte. Concernant les aménagements extérieurs, on sait cependant que des directives avaient été prises avant la construction de la cité scientifique, en témoigne cette note du Recteur au Directeur départemental de la construction et de l'urbanisme datée du 6 décembre 1963 : « Espaces boisés à créer autour de la cité scientifique, à majorer plutôt qu'à restreindre ».<sup>84</sup> Ces aménagements végétaux sont d'ailleurs eux-mêmes devenus par la suite des réponses pour se protéger du vent sur le campus. Dès lors, certains aménagements actuels correspondent au choix d'une solution pratique plutôt qu'esthétique. Plus tard, on s'attachera dans la dimension paysagère à préserver le site planté dans la perspective d'un

<sup>81</sup> Denis Delbaere. *Table rase et paysage*, 2004, p. 388.

<sup>82</sup> Note de la préfecture du Nord aux sous-préfets et maires du Département. Avril 1961. Archives EPALE.

<sup>83</sup> Delbaere. 2004. *Table rase et paysage*. p. 388.

<sup>84</sup> Voir Dossier de Préfet sur la cité scientifique. Archives départementales du Nord.



parc urbain public, lieu de promenade. La mise en place d'un arboretum sera même envisagée en 1980.

Avec l'atelier, nous avons abordé le lien avec le paysage dans l'exercice quotidien de la marche, de la déambulation ainsi que dans l'état de corps (présence ou non d'horizon). Selon les personnes, les lieux et les moments, le campus pourra être ressenti et vécu en termes de paysage (avec une ouverture, comme un espace-temps sans frontières) ou bien au contraire comme étant un lieu clos sur lui-même qui motive peu les mouvements. Cela veut dire que, même si le campus n'a pas été conçu en fonction du paysage ni pour être paysage, à certains moments et pour certaines personnes, il peut être vécu comme un paysage, autrement dit, comme un moment de communication en lien avec un horizon. Parce qu'il y a interrelations et réciprocité entre les personnes (leur imaginaire, leurs référentiels, leur mémoire corporelle et histoire, etc.) et leur environnement, certaines personnes peuvent ne pas ressentir plus ou moins provisoirement la fermeture (principe de l'espace clos et ouvert). Leur état de corps, en particulier la souplesse ou la rigidité de leur nuque, leur allure et tonicité le manifesteront aux autres. Le lien entre la nuque et le paysage montre très clairement (même à ceux qui ne font pas de danse) à la fois une posture, une attitude et une inter-relation avec l'environnement. Dans la vidéo que nous avons réalisée et qui est incluse en annexe, nous avons choisi de présenter quelques binômes : terre / ciel, allée couverte et profondeur / champ ouvert, espace ouvert / espace fermé, verticalité / horizontalité, être avec les autres / évitement car ils expriment des différences essentielles par rapport au paysage, à soi et aux autres. Ces différences sont apparues lors des présentations par les participants et nous les présentons en binômes pour des questions de commodité et non pour aboutir à des généralités.

Le phénoménologue Henri Maldiney a relevé la grande difficulté pour l'architecte de concevoir une architecture "qui ne porte pas atteinte au paysage"<sup>85</sup>. Le concepteur peut résoudre en partie cette difficulté grâce à la mémoire de son corps, lorsqu'il imagine ses propres mouvements, son corps dans l'espace qu'il projette avant même sa réalisation. Parallèlement, l'expérience de certaines œuvres destinées à une communication entre le corps et le paysage peuvent être des moments d'initiation susceptibles de modifier plus ou moins durablement les manières d'être et les relations avec l'environnement.

S'intéressant à la spatialité, au paysage et au corps, George Trakas conçoit des œuvres à partir des situations et des milieux afin que celles-ci puissent favoriser une relation au monde et aux autres qui prennent en compte le corps en son environnement construit et naturel. Nous avons abordé précédemment le fait qu'il ne réalisait pas des sculptures mais des œuvres dont nous devons faire l'expérience, de même, celles-ci ne sont pas des objets mais des passerelles, des escaliers, des berges, des ponts qui allient fonction et expérience sensorielle.

La construction d'un nouveau bâtiment sur le campus de l'université du Massachusetts à Amherst aux États-Unis avait abouti en 1980 à un obstacle pour les piétons et à une gêne pour la compréhension du site. Invité à faire une exposition dans la galerie d'exposition du campus, il

<sup>85</sup> Nous renvoyons à Catherine Grout *Pour une réalité publique de l'art*, éd. de l'Harmattan, 2000, p. 273.

proposa alors de concevoir un passage au dos du bâtiment pour remédier à ces deux inconvénients. L'œuvre réalisée en 1985 est partie de l'existant : un étang et une île. "Le propos était de construire deux ponts faisant un sentier du désir<sup>86</sup> afin de relier les étudiants au terrain et de créer un lieu pour qu'ils fassent une pause et se rencontrent. La largeur des deux ponts étant de 81 cm, pour se croiser, il faut faire le dos-à-dos ou le ventre à ventre (back to back, belly to belly) qui est un type de valse au Québec, en Acadie et en Caribe." Le titre de l'œuvre, *Isle of View*, dit bien que le site et la vue sont importants (les promeneurs aiment aussi venir pour le côté pittoresque de l'étang), et qu'il y a aussi autre chose en jeu, car quand on le prononce à haute voix, on entend 'I love you'. Dès lors, nous comprenons la relation à l'autre, que ce soit l'autre rive, l'autre personne, la nature (etc.) et l'éventuelle rencontre. Le sentier du désir s'adresse aux personnes mais aussi à leur lien avec ce qui les entoure et par exemple au passage des saisons (visible entre autres avec l'érable et les cerisiers). Ce sentier n'est pas un face à face, les deux ponts sont décalés et le chemin est sinueux ("en contraste avec tous les angles droits" structurant le campus). De plus, les matériaux sont variés afin d'"engager tous les sens [des promeneurs] lors de leur parcours"<sup>87</sup>.



Figure 39 George Trakas « Isle of View » Campus de Amherst 1985

86 Un sentier du désir est un chemin de traverse.

87 Le pont en granit mesure 8 mètres et l'autre en acier 12 mètres. En 1996, il ajouta un sentier en pierre rouge et à la demande de l'université une main courante au pont en granit ; celle-ci modifie la marche sur le pont ainsi que l'amplitude des gestes réelle ou potentielle. La variété des matériaux est un des points récurrents de son œuvre.

## 5 Formulation des problématiques « spatio-culturelles » art et planification

Aborder la question des porosités conceptuelles et des hybridations, c'est poser d'abord la question de la conception, et de ses attendus. Il serait illusoire d'aborder la question à partir des métiers et des disciplines sans se préoccuper d'une part de la « demande sociale » et de l'autre de la commande telle qu'elle s'exprime auprès des concepteurs et qui transite généralement par une maîtrise d'ouvrage.

Les campus apparaissent, en premier lieu, comme des lieux d'expression artistique au sens strict d'une production dont l'art serait la finalité première et exclusive. Certaines œuvres sont conçues hors contexte d'autres au contraire se construisent avec le site. L'organisation spatiale du campus, l'architecture des édifices, l'architecture des espaces extérieurs donnent lieu à des attitudes conceptuelles extrêmement variables et qu'il faut analyser avant même de poser la question de l'hybridation. Le rôle de la communauté éducative en tant qu'expression d'un besoin ou d'une satisfaction, auprès des acteurs du campus est également infiniment variable. Sa conscience politique comme sa représentativité évoluent considérablement selon les circonstances.

La définition de l'art, de ses présences est donc complexe et ne peut être comprise que dans la durée et par la prise en compte des acteurs en présence.

L'analyse fine des formes de présences de l'art, de leur origine, de leur réception peut seule permettre d'expliquer les raisons et effets des étanchéités, des fermetures intellectuelles, des immobilités conceptuelles. Cette analyse est nécessaire à la prise de conscience des décideurs et à une réforme éventuelle du processus de décision. A supposer que les causes de ces divers cloisonnement puissent être identifiées et réformées, il reste fondamentalement nécessaire de démontrer l'intérêt de cette réorganisation de la maîtrise d'ouvrage à elle-même. Cette évolution avant d'être organisationnelle est donc culturelle. D'où la nécessité de construire l'argumentaire ainsi que les outils et modalités de diffusion.



## 5.1 L'art - intervention conceptuelle - lieu & identité

L'art sur les campus se concrétise et se manifeste de plusieurs manières, comme nous l'avons déjà abordé. Sa matérialisation la plus courante est celle de la sculpture située devant un bâtiment ou dans une cour ainsi que l'œuvre bidimensionnelle qui orne un hall d'entrée. Depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle des œuvres plus "amicales" (Christian Philipp Müller emploie le terme friendly) ou en relation "sympathique" (Erwin Straus) ont été conçues par des artistes nord-américains comme Vito Acconci, Robert Irwin ou George Trakas, parmi d'autres. À l'université de Lunebourg (Allemagne) Christian Philipp Müller a développé un autre mode d'approche qui se caractérise par une intervention conceptuelle et in situ qui a consisté à la fois en un séminaire avec des étudiants de l'université sur une période de deux ans, la réalisation d'une série de dessins et une réflexion sur l'identité de l'université à partir d'objets portant le logo de l'université (suivant le concept de branding the campus). Son intervention joue ainsi sur plusieurs registres. D'abord, le plus traditionnel correspond au processus de représentation. Il a comparé le plan du campus à celui de cent autres campus dans le monde occidental, et les étudiants ont élaboré un logo ainsi que des objets commerciaux portant ce logo. L'artiste s'intéresse aux signes symboliques et à leur traitement diversifié et ce, afin de leur donner une visibilité porteuse de sens et d'interrogations (la comparaison des plans réalisée une centaine de fois joue à la fois sur la répétition et sur le décalage, sur l'autonomie provisoire des formes, qui à un moment donné ne sont pas vues comme représentant un plan, et sur une relecture de celles-ci quand de nouveau on les regarde pour ce qu'elles représentent). Par ailleurs, plaçant le campus dans une logique internationale, sinon globale, il importe dans le campus allemand la pratique américaine des produits dérivés arborant le logo du campus (casquette, stylo, tee-shirts, verre...). Les étudiants et personnes attachés au campus qui les portent ou les exhibent, expriment ainsi leur appartenance au lieu vis-à-vis de son extérieur. L'artiste a proposé au groupe d'étudiants suivant son séminaire de concevoir un logo et un ou plusieurs objets portant ce logo. L'ensemble fut disposé dans une pièce à l'entrée de l'université, ressemblant à une boutique vendant les produits tout en conservant l'aspect d'un atelier. Les produits ont ici un statut intermédiaire. Certains sont "finis" et pourraient être industrialisés, d'autres sont des prototypes, d'autres des customisations, d'autres encore à l'état d'étude. Ici, il n'y a rien à vendre. L'intention de l'artiste ne fut pas d'aboutir à un logo et de débiter un commerce, mais d'interroger la fonction du logo et à travers lui de l'identité comme présentation aux autres et éventuel dialogue. De plus, il associe les paramètres qui constituent la complexité d'une université constituée en un campus : la définition et la reconnaissance des lieux (plan), l'histoire du campus (rappelant le fait qu'il s'agissait d'un ancien camp militaire), la pédagogie (séminaire sur deux ans pendant lequel il a apporté le questionnement de l'art auprès d'étudiants appartenant à des disciplines diverses), l'économie (avec les produits, le commerce), l'évaluation (qui est un des problèmes d'un système global en lequel les universités sont jugées et étalonnées selon leurs dimensions, leur attrait, leur renommée (académique, politique, etc.), leur espace vert, etc.).

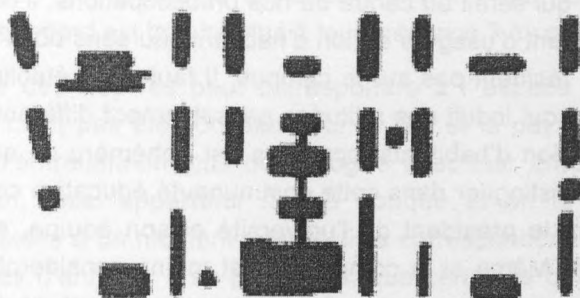


Figure 40 Christian Philipp Müller dessin du projet « Branding the campus »  
Lunebourg 2001

Un tel projet artistique sur un campus répond à des attendus (l'œuvre d'art modifiant son contexte, le valorisant voire le réévaluant aussi bien symboliquement que financièrement) et provoque une réflexion sur la contemporanéité des lieux, des actions et des personnes, c'est-à-dire à la fois sur la présence et le rôle de l'histoire dans la manière de se penser et d'agir, sur la manière d'être contemporains en relation avec la situation, le milieu local et global et ce, par rapport à un projet de vie. Être contemporain doit se comprendre avec les termes du philosophe Christian Ruby comme manière de "construire des formes d'action conformes à des objectifs nouveaux que nous voudrions atteindre collectivement"<sup>88</sup>. Nous y retrouvons un des rôles de l'université tout autant que le sens profond de l'expérience d'une œuvre d'art qui nous éclaire sur le monde, son actualité et notre présence.

## 5.2 La demande sociale : questions de culture et capacité projectuelle

La notion de demande sociale appelle quelques précisions. En premier lieu, la demande s'entend généralement à l'égard d'un objet ou d'un produit identifié. Dans le cas d'un manque circonscrit, la demande répond à un besoin. S'agissant de présences conceptuelles, il est facilement compréhensible que la demande soit confuse, informulable et peine à définir son objet. Il faut sans doute retenir en premier lieu l'absence de visibilité de la question soulevée et de toutes manières la difficulté pour une société à intégrer sa propre actualité. Si l'activité créatrice se définit par une expression de l'actuel, il n'est pas étonnant que la société ait

<sup>88</sup> Christian Ruby in *Devenir contemporains ?*, éd. Le Félin, Paris, 2007, p. 7.

quelques difficultés à se reconnaître là et, qui plus est, à définir l'objet et en outre en faire la demande.

Il convient aussi de se pencher sur le terme « social ». Si la communauté éducative du campus constitue la « société » qui serait au centre de nos préoccupations, il convient de noter qu'elle est constituée principalement d'usagers et non d'habitants au sens où la grande majorité des personnels et étudiants ne résident pas sur le campus. Il faut donc établir une distinction entre lieu de travail et résidence qui induit des attitudes passablement différentes. Il faut aussi rappeler que cette petite proportion d'habitants locataires est éphémère ce qui réduit encore l'implication. Mais il faut surtout distinguer dans cette communauté éducative ceux qui assurent des responsabilités, notamment le président de l'université et son équipe, ses électeurs et l'ensemble des usagers du site. Même si la complexité est moins considérable qu'en milieu urbain, il y a là de nombreux sous-groupes dont l'investissement et la culture sont considérablement différents.

La fragilité de la demande induite par les incertitudes de l'objet est aggravée par la fragilité des groupes sociaux susceptibles de la formuler.

La maîtrise d'ouvrage, membre de la communauté éducative<sup>89</sup>, a, semble-t-il subi plus que dominé la question de l'espace du campus. Dépourvue des moyens habituellement rencontrés dans les villes ayant à gérer des enjeux de cette dimension, elle centre son action sur les fonctions universitaires essentielles aux dépens de la réalité publique de l'espace et de l'art. Loin de la formulation d'une demande.

Faute de conscience explicite de la communauté éducative quelles qu'en soient les composantes<sup>90</sup>, il reste à décrypter à travers dénonciations revendications ou mises en questions, ce qui relève effectivement d'un manque et possiblement de la demande dans les domaines ayant un rapport avec la conception et la créativité appliquée à la dimension spatiale et temporelle du campus.

### 5.2.1 La présence « insolite » de l'art

Dès lors que l'art est pensé comme une concession nécessaire au décor, à l'inutile, sa situation ne manque pas d'être décalée aussi bien pour les utilisateurs du site que pour les commanditaires eux-mêmes. Vidée de sens politique et social, l'œuvre apparaît souvent déplacée.

Lors du séminaire conçu par Christian Philipp Müller sur le campus de Lüneburg, la question de l'intérêt de l'art et de son besoin ou usage a, bien sûr, été soulevée. Elle concerne à la fois le lieu d'emplacement d'une oeuvre (jouant principalement un rôle de repère dans des espaces uniformisés) ainsi que son apport potentiel de convivialité pouvant être associé à un lieu particulier (une cour, un hall, en liaison avec une cafétéria, une bibliothèque)... La situation est semblable sur le campus de Lille L'art en tant qu'objet matériel existe (les 1%), pourtant, il

<sup>89</sup> Il s'agit du conseil d'administration appuyé par les services techniques de l'USTL

<sup>90</sup> A l'exception de l'espace culture au contraire fortement sensibilisé



ne semble pas servir de repère. Lors de nos discussions sur le site du campus les œuvres n'ont pas été mentionnées, alors qu'elles sont pourtant visibles et que leurs formes et leurs lignes modifient quelque peu les lieux et atmosphères en lesquels elles se trouvent. Que devons-nous en conclure ? que leur présence est anachronique ? que leur mode d'apparaître est peu éloquent ? que le regard est trop habitué à leur présence ? ou que celle-ci se laisse peu dire ?

La présence des œuvres peut correspondre à l'"espace indifférent" analysé par Erwin Straus. Si elles n'ont pas été conçues pour le lieu et le paysage précis en lesquels elles se trouvent, elles n'entretiennent pas de dialogue avec leur entourage proche et lointain. Leur vocabulaire peut aussi appartenir à une époque et on le sait, certaines œuvres sont historiquement fixées à un moment auquel elles correspondent et semblent en décalage après quelques dizaines d'années. Il se peut aussi que certaines œuvres ne soient pas de grande qualité.

### 5.2.2 Quelle est la commande formulée ?

S'il n'y a pas véritablement de demande, il y a une commande, ne serait-ce peut-être que parce que la commande est inscrite dans la loi. La commande formulée jusqu'alors semble conférer à l'art un statut d'autonomie qui, s'il prémunit de toute instrumentalisation ou de tout utilitarisme, tend aussi à vider la commande et son processus de contenu politique et sociétal. Cette demande reproduit sans originalité les tendances lourdes de notre société.

Si nous nous interrogeons sur la légitimité de la présence de l'art et de créations artistiques par rapport à cette demande, nous pouvons apporter un élément de réponse en affirmant que des artistes, concernés par ces questions ont déjà conçu des œuvres, des interventions ou des aménagements pour de telles situations, souvent sans attendre d'avoir une commande. En revanche, l'art contemporain issu d'une implication et d'un engagement pour l'habiter est peu connu des maîtres d'ouvrage. Les intermédiaires (comme celles et ceux qui travaillent dans les directions régionales des affaires culturelles, dans les services culturels des collectivités locales ou, en ce qui concerne le campus, le vice-président de l'USTL chargé de la culture ainsi que ceux qui travaillent à l'Espace culture<sup>91</sup>) sont indispensables pour le faire connaître et favoriser des échanges. La rencontre ne suffit pas, car le problème est plus complexe : tout un pan de la commande artistique en milieu urbain a, depuis quelques années, mis en avant, non plus l'apport de l'œuvre in situ en tant que représentation ou présence symbolique, mais en tant que

---

91 Certaines expositions d'art contemporain à l'Espace culture sont conçues afin de créer des passerelles avec les enseignements présents dans l'Ustl, tout comme d'ailleurs les cycles de conférences qui y ont lieu, comme par exemple le cycle sur la Mesure et l'exposition "De quelques mesures..." exposant des œuvres appartenant au Frac Nord-Pas-de-Calais. Dans le bilan du contrat d'établissement 2002/2005 de l'Espace Culture l'ambition est indiquée de "développer l'insertion et la reconnaissance de l'université comme acteur culturel de la cité" "programmation mise en œuvre". "La programmation artistique n'est pas pensée en termes de simple diffusion, mais en relation avec les thèmes de réflexion choisis, guidée par la conviction que notre réflexion doit être enrichie par le regard et la pratique de l'artiste, pour que chaque thème fasse l'objet d'une pluralité d'approches".

"service" répondant à un problème<sup>92</sup>. Le danger posé par cette demande ne serait pas que l'on voudrait que l'art ait une fonction (et que cette conception s'opposerait à une de ses définitions classiques jugée longtemps comme la définition sine qua non de l'art, l'art étant par excellence ce qui est inutile) mais qu'il soit compris comme une solution technique et fonctionnelle et non comme une présence agissante ou comme une interrogation. Ainsi, répondre à une demande sociale par des commandes passées à des artistes doit surmonter deux obstacles, l'un correspond à la méconnaissance et au cloisonnement des disciplines (qui parfois ne se comprennent pas et ne savent pas trouver des modalités de réduction des écarts, par exemple en échangeant sur leurs différences d'interprétation de certains mots ou de notions qui portent à des confusions), l'autre concerne ce que certains appellent l'instrumentalisation de l'art.

Des œuvres récentes témoignent de la pertinence de la réflexion d'un(e) artiste pour lequel les frontières sont poreuses entre sculpture, mobilier, aménagement urbain. L'œuvre intitulée Adolescent Playgroud réalisée par Andrea Blum en 1996 au titre d'un 1% pour un collège à Auvers-sur-Oise témoigne ainsi de cette ouverture. Ce projet tourne le dos aux sculptures ornementales ou repères d'un lieu. Il est constitué d'un ensemble de formes simples en béton teint qui, assemblées, dessinent des espacements, proposent des sièges et des tables, des encoignures et des modes de relations. L'œuvre consiste en une proposition pour le renouvellement des expériences de rencontres entre adolescents (se réunir, s'attendre, s'isoler, discuter...). Ainsi l'important par rapport à la question de l'art et de la demande sociale est de ne pas se tromper d'acteur et d'intention. D'une part, l'œuvre ne répond pas à une fonction, c'est l'expérience de l'œuvre qui prime, et d'autre part, s'il y a art, l'expérience sera reliée au devenir (et non sculpture ou espace indifférent). Vouloir une œuvre qui ne fasse que répondre à une fonction correspond aux arts appliqués et non à l'art. Ceci n'enlève rien à la qualité des arts appliqués, mais ne correspond pas à l'expérience de l'Être qu'une œuvre d'art suscite.

D'où la question qui s'ensuit : est-il aisé de commander une œuvre d'art si l'on se doute plus ou moins consciemment que l'on ne pourra pas maîtriser ce qui va se passer ? Que l'œuvre ne fera pas que répondre à une demande ? Quelle sera une expérience neuve ?



Figure 41 « Adolescent Playgroud » Andrea Blum 1% collège d'Auvers sur Oise 1998

<sup>92</sup> Nous renvoyons, par exemple, au colloque "Wo steht die Kunst ?" en 2001 organisé par les services culturels de la ville de Hambourg en relation avec un projet urbain.



### **5.3 La présence de l'art dans la programmation spatiale et environnementale : sur quelques difficultés**

Faut-il à tout prix éviter que l'art participe aux objectifs politiques de l'USTL, exprimés dans un langage qui n'est pas celui de l'art mais celui de la dangerosité du site à certaines heures du jour, du repérage, de la signalisation, de l'éclairage ou plus largement de la hiérarchie des fonctions, de l'identité des secteurs ou de l'université toute entière... ?

La présence de l'art dans les objets qui lui sont dévolus pose la question de l'opportunité, de la nature, de la localisation, du sens. Elle renvoie au risque d'un académisme si le choix des artistes échappe lui-même à l'académisme et si la commande envisage de se problématiser autrement.

S'agissant de questions spatiales dépassant de toute évidence la commande dédiée à l'art, à un artiste mais touchant à des questions et à des territoires posant de nombreuses questions simultanées, il semble naturel de renouer avec les pratiques constamment rencontrées dans l'histoire de l'hybridation des savoir-faire.

L'hybridation en question passe sans doute par une présence de l'art dans le processus de conception de tout objet spatial (vide ou plein) autant que par des objets dédiés. Naturellement les limites de l'exercice sont fixées par la dimension des objets sous contrôle de la maîtrise d'ouvrage. La question de la conception aux échelles où la commande est répartie entre de nombreux acteurs et où l'action publique se superpose aux actions privées pose des questions majeures. En effet l'action publique est légitime sur l'espace public proprement dit, elle implique des stratégies complexes dès lors qu'elle prétend agir sur le « paysage » lequel inclut majoritairement les objets privés.

Le campus est à ce propos très singulier puisque les échelles spatiales d'intervention sont dans les mêmes mains. Le campus se présente donc comme un territoire d'expérimentation très favorable aux expériences transversales même si la conception globale s'arrête dès l'origine avec le projet de Noël Lemauresquier.

En avançant dans la recherche sur le campus de Lille 1, il nous est apparu que, même si le campus n'est pas la ville, la question de l'espace public y est cruciale et que l'intervention artistique concerne cette question avec tous les registres qui y sont attachés : lieu de rencontres et d'échanges (allant de la convivialité comme repos, au lieu en lequel on peut se parler et parler de ce qui nous concerne), lieu en lequel on apparaît aux autres (rôle public), voire de moment où l'on s'engage ensemble pour la constitution du monde humain. Or, sans projet consciemment assumé par la maîtrise d'ouvrage sur l'importance de l'espace public, du paysage et de l'art, il n'y aura pas de renouvellement du campus allant dans le sens de notre analyse et aucune commande pouvant, de même, assumer cette intention.



De plus, comment ceux qui, au sein de l'USTL, n'ont pas témoigné d'intérêt pour l'art, peuvent-ils aborder celui-ci autrement que dans son analyse classique (représentation, objet matériel, assurant la durabilité...) ? Comment les aider ou les accompagner pour que s'opère un changement de paradigme (une sortie des habitudes et de ses repères) ?

À cela s'ajoute la question de la possibilité de fonder une démarche à partir du sentir et de la phénoménologie puisque le sentir n'est pas une connaissance comme le souligne Erwin Straus. Nous reprendrons ce point plus loin.

### 5.3.1 Art comme représentation et comme processus

Henri Lefebvre évoqua un "art comme code des espaces de représentation". Comme l'écrivit Hannah Arendt "être et paraître coïncident". Nous nous présentons aux autres dès que nous leur apparaissions, que ce soit en privé ou en public<sup>93</sup>. Seule la solitude nous enlève, ou nous libère, de cette relation. L'art "comme code des espaces de représentation" pourrait correspondre à une conception prenant en compte la co-présence, sollicitant celle-ci dans l'exercice de la liberté et la constitution du monde commun. Nous retrouvons ici la définition de l'espace donné dans le dictionnaire de la danse (voir en annexe) qui indique l'interrelation entre les corps et les espaces-temps en lesquels elle évolue à laquelle nous ajoutons la notion de réciprocité, puisque les corps qui évoluent modifient l'espace-temps en lequel ils se trouvent. La chorégraphe et danseuse Odile Duboc, évoquant les spectacles de rue qu'elle a réalisés, relève qu'elle est intéressée profondément par la manière dont "un corps dans l'espace véhicule tous les volumes qui sont autour de lui, et comment, tout d'un coup, l'espace vit parce que le corps est en relation directe avec cet espace"<sup>94</sup>. Participer à cet événement quand nous y assistons, mobilise tout notre corps et modifie notre compréhension intime des lieux, de l'architecture et de nous-mêmes avec ceux-ci. L'espace de représentation a un contenu esthétique, social et politique qui concerne autant ceux qui y évoluent, ceux qui apparaissent que ceux qui les regardent. "Partager un territoire à plusieurs, [explique Hubert Godard en 1994] c'est déjà partager son propre territoire interne. Un des problèmes de notre époque est celui de la promiscuité et de la manière de la gérer". Pour lui, "la danse ne parle que de cela, de la question du territoire, de la difficulté à gérer un espace avec plusieurs danseurs en résonance avec son propre territoire interne"<sup>95</sup>. Le corps et l'environnement faisant partie de la même expérience, veut dire que nous ne pouvons pas traiter la notion de co-présence ou de co-habitation sans prendre en compte le partage de son territoire interne, aussi bien le sentir que la manière d'être.

93 Nous renvoyons aux travaux de Hannah Arendt, d'Alberto Perez-Gomez et de Richard Sennett.

94 in *Danse et Pensée*, Ciro Bruni (dir.), éditions Germs, 1993, p 246

95 Hubert Godard "Le geste manquant", entretien avec Hubert Godard réalisé par Daniel Dobbels et Claude Rabant in *Revue internationale de psychanalyse*, n°5, 1994, p 74-75.



Figure 42 Hannah Arendt

Pour que la co-présence comme échange et communication, s'opposant à la clôture des mondes et à l'indifférence, soit la destination de l'œuvre, celle-ci convoque des signes (le langage des corps et des codes sociaux) mais aussi du non représenté (des états de corps, des manières d'être, le sentir).

Il faut ainsi considérer l'art en sa définition élargie, comme un processus qui s'accorde avec ce qui ne dépend pas de codes et d'institutions symboliques. Il rejoint alors la notion de paysage développé par Erwin Straus. Autrement dit, il est pertinent de s'intéresser aux différents sens de l'art et de rendre actif corporellement le processus de représentation lui-même quand il ne se fixe pas en une forme ou une image, mais quand il est incarné en un état de corps momentané faisant écho à d'autres états de corps, passés, présents et à venir.

Il s'agit donc de quitter l'analyse classique de l'art et de penser son action autrement. L'Espace Culture sur le campus avait commencé de le faire en quelques actions. Un projet réunissant les disciplines à partir du thème de la mesure a initié en 2003 une résidence de deux artistes, Grégory Grincour et Laurent Plessier. Ils ont, d'une part, réalisé une installation "Tables for bubbles and ball", avec Eric Demolle, souffleur de verre faisant partie du Laboratoire de Chimie Lille1 et ont, d'autre part, réalisé une vidéo. Ils ont filmé le campus ainsi que les personnes qui y travaillent et ont ainsi rendu visite, par exemple, aux personnes dans des laboratoires scientifiques. Cette vidéo fut montrée à l'Espace Culture. Propriété des artistes, on ne peut malheureusement plus la visionner à l'Espace culture. Un autre projet en 2005 invitant un artiste instaurant des passerelles d'échanges en association avec d'autres structures culturelles dans la région a été suspendu lors du changement de direction. La collaboration que nous avons commencée à élaborer n'a donc pas pu avoir lieu (interventions croisées au moment de l'atelier ou de rendus publics après l'atelier). Ces initiatives apparaissent alors comme très fragiles. Si l'on veut que l'art soit une présence agissante, il est indispensable qu'il y ait un suivi dans le temps de la part de ceux qui sont en charge des projets culturels et ce, à plusieurs niveaux hiérarchiques et que l'enjeu soit profondément compris.



### 5.3.2 Espace public

Un besoin avéré en parallèle de penser autrement ses actions dans l'espace public.

Lorsque nous avons présenté l'atelier à certains maîtres d'ouvrage, celui-ci a par ailleurs immédiatement suscité un intérêt auprès d'eux quand ceux-ci se posaient aussi la question de l'espace public à partir du vécu des personnes (qui ne sont plus alors considérées simplement comme des usagers) et à partir d'une approche artistique incluant la danse. Devons-nous voir dans cet intérêt la leçon de la crise des espaces dits modernes ? Or, pour être cohérent une conception fondée sur une connaissance de la phénoménologie (ou sur le vécu des personnes comme lien avec le monde et pas seulement comme analysée en statistiques et en codes sociaux) implique de la part des maîtres d'ouvrage et des maîtres d'œuvre de ne jamais perdre de vue ce qui fonde leur attitude, à savoir, justement le fait qu'il s'agisse d'êtres vivant en communication avec ce qui les entoure et les uns avec les autres. Cette attitude réclame beaucoup d'attention, car il s'agit de rompre avec des habitudes qui concernent autant la structure mentale (l'éducation occidentale abordée plus haut) que le système administratif et réglementaire. L'analyse et les recommandations, par exemple, du chercheur Patrick Calais en 1976 pour l'établissement public de la ville nouvelle de Villeneuve d'Ascq, qui réfléchissait sur les cheminements et sur l'expérience des lieux, se nourrissaient des travaux de Merleau-Ponty qu'il citait abondamment dans son rapport, et mettait d'ailleurs en scène. Il n'est pas assuré que son rapport ait été suivi dans les faits. Sans doute cela vient-il de la difficulté de prendre en compte profondément les implications d'une attitude venant des personnes (c'est toute la différence entre une attitude ou méthode orientée par les personnes par rapport à une attitude orientée par un système) et du fait que de telles idées s'échangent dans le temps : un rapport suffit-il ? Il faut une certaine imprégnation pour infléchir des manières de penser non remises en cause. Néanmoins, cette difficulté ne doit surtout pas interdire que l'on cherche les modalités opérantes. L'art et le paysage semblent être les énergies et les horizons qui conviennent.

Une de nos hypothèses est que cette approche avec l'art, le paysage et l'ouverture des sens permettra sans doute aussi d'actualiser la notion d'espace public (qui diffère du lieu public), autre nécessité urgente aujourd'hui. Le campus paradoxalement, car il n'est pas une ville, sera peut-être une des figures spatiales et temporelles qui aidera à problématiser l'espace public du début du XXI<sup>ème</sup> siècle.

Nous avons vu que les personnes se conduisent sur le campus comme en un espace qui ne correspond ni à un espace public urbain ni à un espace privé. S'agit-il d'un espace semi-privé ou semi-public ? Ce campus est un lieu clos, sans horizon aujourd'hui, qui n'entretient pas ou peu de lien visuel avec ce qui l'entoure (en dehors de la ligne aérienne du Val qui dessine un cordon de liaison très présent). S'il n'a pas à correspondre à l'espace public urbain, doit-il aboutir à un espace qui ne serait pas vécu et senti comme commun ? Ne peut-on pas concevoir justement la spécificité du campus comme un ensemble spatial et temporel regroupant et associant des activités destinées à la connaissance, à l'apprentissage et aux échanges ? Un campus universitaire pourrait avoir la vocation de favoriser les discussions sans imposer un



contenu valable pour tous. Il pourrait être "l'espace commun où les hommes s'expliquent les uns aux autres comment le monde leur apparaît"<sup>96</sup>.

Les trois principales difficultés sont : le temps relativement court des études empêcheraient l'investissement des étudiants, le fait que le campus s'il est clos sur lui-même tend à vouloir instaurer une communauté (ou plusieurs communautés selon les rivalités internes), or la communauté est l'opposé de la société civile et de la citoyenneté ; et enfin, l'absence de considération initiale de la part du concepteur (relayée par les maîtres d'ouvrage et peu remise en cause au fil des années par les instances de décision), de l'importance de l'espace public, du paysage et de l'art pour que le campus soit autre chose qu'une accumulation d'objets posés en plein vent, qui maintenant se trouvent encerclés.

### 5.3.3 Une intégration de l'art au campus : difficulté inhérente à un campus ?

Béatrice von Bismarck <sup>97</sup> relève dans un essai intitulé "Producing meaning in a liminal space : art on campus" que la présence de l'art sous quelque forme que ce soit, en intérieur ou en extérieur, ne va pas de soi sur un campus universitaire : "art is never an inherent and self-evident part of the university". "And because it is always in some way linked to interests beyond the institution's scope, it can become a source of conflict at various levels : scholarship, teaching and research, and the wish to encourage student's identification with the university may stand in opposition to the desire to use art to improve its image vis-à-vis other universities and, above all, in the local and national social context"<sup>98</sup>. Elle renvoie à une étude réalisée aux Etats-Unis par Jack Morrison, directeur associé du programme d'éducation des arts américains, publiée en 1973, qui révèle que l'art a joué un rôle périphérique dans le curriculum des universités et que le nombre de départements en art n'a augmenté qu'après 1960, ce en quoi l'université en tant que microcosme ne ferait que montrer les valeurs du moment. En parallèle, il indique que ce sont essentiellement des individus extérieurs à l'institution qui se sont intéressés à introduire l'art dans la vie des campus : diplômés des départements artistiques, fondations privées et collectivités de la région. L'opposition la plus forte serait venue de la part des membres des départements appartenant aux facultés traditionnelles. Par ces exemples, Béatrice von Bismarck montre qu'avec l'insertion de l'art dans le contexte universitaire les intérêts internes et externes entrent en conflit.

L'histoire du campus de Lille 1 diffère de celle des Etats-Unis ou de l'Allemagne, néanmoins, nous avons aussi remarqué la divergence d'intérêts entre l'institution (voire même au sein de l'institution) et ce qui lui est extérieur (que ce soit la ville limitrophe, les habitants, la Drac....). Malgré la globalisation qui modifie les enjeux et les alliances de pouvoir, la définition du campus comme un lieu clos différenciant un intérieur et un extérieur au niveau spatial et au niveau des règlements est toujours actuelle. De même, lors de notre rencontre avec des

<sup>96</sup> Catherine Challer in "Radicalité et banalité du mal", *Politique et pensée, colloque Hannah Arendt*, éd. Payot, 1996, op. cit. p 270.

<sup>97</sup> co-fondatrice et co-directrice de la Kunstraum à l'Université de Lunebourg puis directrice de l'academy art gallery.

<sup>98</sup> in *Branding the campus*, Richter Verlag, Düsseldorf, 1998, p 62.

personnes à l'USTL certaines ont exprimé leur méfiance vis-à-vis de "l'extérieur", ne souhaitant pas d'influence (pas de changements) ou de pouvoir venant de l'extérieur. La définition des limites, de l'ouverture et de la clôture est aussi bien conceptuelle que spatiale. "By opening itself to art, the university also opens itself to other, highly diversified publics." (Béatrice von Bismarck, op. cit.). L'envie ou non que l'on puisse rencontrer autrui sur le campus correspond ici encore à un des éléments clés. Nous avons déjà vu que l'art peut devenir un cheval de Troie par le fait que l'expérience de l'œuvre suscite d'autres idées ou relations au monde.

La fermeture ou la non communication vers l'extérieur du campus se révèle déjà par le fait que le patrimoine culturel n'est pas recensé et n'est pas présenté comme un élément caractéristique ou valorisant du campus<sup>99</sup>. Le bilan du contrat d'établissement 2002/2005 de l'Espace culture, Université des Sciences et Technologies de Lille, indique que la valorisation du patrimoine de l'université commence à être envisagée, et ce, un peu comme une nouveauté "lieu de la transmission des savoirs, l'université française se préoccupait paradoxalement assez peu, jusqu'à une période récente, de conserver son patrimoine culturel"<sup>100</sup>. En outre, les institutions patrimoniales relevant du Ministère de la Culture intégraient rarement l'existence de ce patrimoine dans leurs projets d'activité". En 2005, l'inventaire avec l'état de conservation des œuvres n'était pas réalisé.

Par ailleurs, les œuvres ne sont pas mentionnées sur les plans d'orientation du campus. Dans le discours tourné vers l'extérieur (pour attirer de futurs étudiants ou professeurs ou personnels) les œuvres apparaissent ni sur les imprimés ni sur le site internet. Elles n'apparaissent pas non plus sur le site internet de l'université de Bourgogne, qui a pourtant fait un inventaire du patrimoine sur le campus et qui se préoccupe de l'entretien et de la restauration des œuvres. En revanche, elles figurent sur le site internet de l'Institut National des Sciences Appliquées (INSA, qui n'est donc pas une université mais est la plus grande école d'ingénieurs en sciences appliquées située à Villeurbanne) ; sous la dénomination de "parcours artistiques", elles font partie de la rubrique "grands projets" : dans le cadre du schéma directeur d'aménagement du Domaine Scientifique de La Doua et de son intégration à la ville d'ici 2004, l'INSA de Lyon intègre la valorisation artistique du site grâce à l'implantation d'œuvres d'art contemporain)<sup>101</sup>. Cette valorisation participe d'une réflexion de fond menée, semble-t-il, par l'INSA sur la constitution de son espace avec d'un côté, un enseignement où l'art, la musique et le sport sont associés aux sciences dans la formation et la pédagogie (modules art-sciences par exemple) et de l'autre, une attention concrète et pratique vis-à-vis de problèmes posés de repérage (lisibilité de l'espace), de qualité des lieux (rénovation de la cafétéria, des résidences d'étudiants) et de transports en commun (tramway).

99 Un petit guide a été édité en 1978 sur les œuvres réalisées au titre du 1%, non du fait de l'USTL mais de la ville nouvelle de Villeneuve d'Ascq dans une brochure portant sur l'identité de la modernité. Parallèlement, la mémoire de l'ancienne faculté des sciences demeure dans les sous-sols des bâtiments.

100 Le problème de la conservation des œuvres est d'ailleurs partagé par la plupart des campus français ainsi que par les municipalités.

101 <http://www.insa-lyon.fr/pg/index.php?Rub=180&L=1>



Une même attention a présidé au schéma directeur de la grande université scientifique Orsay Paris-sud réalisé par l'agence d'architecture et d'urbanisme Lipsky+Rollet en 2000 à la demande de l'université et en préparation à l'application du plan U3M. Le thème principal qui le sous-tend est basé sur la relation qui peut exister aujourd'hui entre la "science et la nature". L'objectif de la démarche urbaine et architecturale était de faire émerger une image de la communauté scientifique en harmonie avec son environnement et de contribuer à valoriser les composantes culturelles propres à l'université. En effet, le campus constitue lui-même l'objet d'étude : le site fut choisi par Irène Curie en 1954 dans la vallée de l'Yvette et depuis il s'est établi sur 240 hectares comprenant un jardin botanique classé et une forêt préservée au pied du plateau de Saclay. Dans le cadre du schéma directeur, qui a pour but de planifier le développement du site, il fut donc proposé une série d'interventions artistiques et signalétiques sur une des allées principales interne au campus qui fait la liaison nord-sud entre la forêt et l'accélérateur linéaire situé au cœur du site. Les modes d'interventions préconisés associent le symbolique et le patrimoine : il s'agit entre autres, de renommer l'allée ("allée des découvertes") et d'y situer le musée vivant des sciences et de l'information botanique. Faire connaître aux visiteurs et aux étudiants l'histoire du lieu et de l'université, sensibiliser les étudiants aux sciences, promouvoir les promenades organisées par l'association des amis du campus, telles sont les actions majeures relayées par le département d'écologie qui participent à l'émergence de l'identité "sciences et nature".

Le campus de Lille 1 est un lieu clos qui souhaite le rester. La Ville de Villeneuve d'Ascq souhaite de son côté un maillage. Concevoir un projet en terme de paysage(s) avec un ou des artistes permettrait de concevoir à la fois le lieu (ses particularités) et ses liens avec ce qui l'entoure (seuils, échanges, transports), selon des modes d'accès et de traversées diverses (à pied, voiture, val, fauteuil roulant). Cela peut se traduire aussi par un projet tourné vers la rencontre avec l'art, avec les œuvres qui sont déjà là. Reconsidérer ainsi le patrimoine, à deux objectifs, d'une part, permettre qu'une rencontre avec l'art et son histoire lié au site ait lieu pour les étudiants, les personnes travaillant sur le campus et sur le site (y compris pour les entreprises) et pour les habitants de Villeneuve d'Ascq, et d'autre part, que celle-ci soit reliée à un ensemble plus vaste incluant les commandes publiques situées dans la région lilloise et le musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq qui abrite la célèbre collection Masurel. Ce recensement et cette présentation scientifique prendraient sens avec une commande passée à un artiste témoignant d'une approche contemporaine tournée vers l'expérience des sens et le paysage différente de la production d'un objet.



## **6 Propositions de méthodes et lieux d'expérimentation appliqués au contexte du campus et de la ville**

Introduction à une suite éventuelle

### **6.1 Les moments de l'hybridation**

#### **6.1.1 Art et fonctionnalisme**

L'hybridation des compétences est surtout le fait de l'hybridation de la commande elle-même. En effet, le fonctionnalisme triomphant rencontré sur le campus conduit à placer l'art en dehors des problématiques centrales. La commande en art, qu'elle soit volontaire ou contrainte par la loi est toujours dissociée et relève de la Culture dans l'organigramme de l'USTL alors que les transformations spatiales majeures relèvent par ailleurs de la « logistique ». L'hybridation sera très limitée si le traitement spatial des enjeux importants et la commande sont orientés vers les ingénieurs pour les infrastructures, les architectes pour les bâtiments, les paysagistes pour l'espace public, les sculpteurs pour l'« art ». La mutualisation du 1% permettrait sans doute d'envisager des actions plus complexes, plus transverses et moins dépendantes de telle ou telle bâtiment et de son maître d'œuvre et probablement plus orientée vers l'articulation entre les éléments. Pour autant, le jeu des interfaces dont nous parlons ici aurait une portée bien limitée si elle n'était confrontée aux véritables enjeux sociaux et politiques de l'Université.

Cela veut dire que l'art ne devrait pas être pensé comme un champ spécifique et facultatif mais comme associé à la politique et à l'action spatio-temporelle. Cela veut dire que les apports de l'art ne sont pas prédéfinis et autonomisés mais élaborés ensemble à l'occasion des diverses démarches engagées sur le campus. C'est donc une redéfinition de la notion de projet qui est en cause. L'élaboration de la commande est une démarche de projet à part entière. C'est là que se décrivent les enjeux, les objectifs, les stratégies d'intervention. C'est là aussi que la présence agissante de l'art doit s'énoncer, en tant qu'objectif plus qu'en termes de forme. Il appartient ensuite aux équipes de conception de réaliser les hybridations de compétences utiles à leurs yeux.

#### **6.1.2 De la commande à la mise en oeuvre**

Nos observations montrent que l'obstacle premier à la mise en synergies des savoir faire et des compétences est dans le processus du projet lui-même. L'héritage fonctionnaliste est puissamment ancré dans toutes les sphères culturelles et commande au processus de projet. Ainsi, maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'œuvre campent de part et d'autre d'une ligne renforcée d'ailleurs par les dispositifs légaux tels la loi MOP. Même si l'on peut voir quelques effets

positifs de ce dispositif, en particulier, à travers la mise en concurrence des maîtres d'œuvre, il est aussi nécessaire de constater une opposition très préjudiciable entre le commanditaire qui peinerait à formuler ses objectifs et les créateurs qui, dans un contexte régulier de contestation pallieraient tant bien que mal à cette information. Il faudrait, au contraire admettre que le processus de projet commence avec les premières intentions de maître d'ouvrage et que la créativité à pleinement sa place dans la définition des objectifs, des moyens d'y parvenir et des formes de la commande. Cela veut dire que les disciplines de l'art devraient être de part et d'autre de la ligne même s'il ne s'agit pas des mêmes personnes. Mais aussi que les disciplines de l'art incluent aussi bien les architectes, paysagistes, designers que ceux qui se définiraient plutôt par l'absence d'utilité fonctionnelle de leur production et que l'on appelle communément les artistes.

### **6.1.3 Des disciplines et des corporations**

A supposer que l'hybridation des compétences soit dans le commande elle-même, il reste à analyser la mise en œuvre de ce principe.

La diversification des compétences, la multiplication des formations spécialisées en est l'illustration, conduirait plutôt à multiplier les cultures techniques plutôt qu'à les rassembler. Les périodes de l'histoire où l'hybridation des compétences est la plus forte sont celles où l'artiste demiurge occupe tous les champs spatio-temporels. Il faut noter l'interaction très forte entre ces situations professionnelles et la situation politique et sociale. Le totalitarisme, le fordisme et la révolution industrielle favorisent par exemple à la fois la lisibilité de la commande du procès de conception et de fabrication et constituent au demeurant de grands moments dans l'histoire des objets et de la ville.

Ce n'est donc pas sans regret que ces périodes sont regardées. Et d'une certaine manière, l'interrogation posée par le programme « art, architecture, paysages » procède d'un questionnement sur la difficulté à construire les complémentarités dans un système où la spécialisation ne cesse de se développer. Sans prétendre répondre véritablement à ces questions, il est permis d'envisager, et les exemples se multiplient, des associations de compétences croisant et recoupant de nombreuses formes de créativité et qui ne relèvent ni d'un champ tel l'architecture ou même la conception spatiale mais la conception étendue aussi à d'autres compétences. Le même chemin serait à accomplir par la maîtrise d'ouvrage en introduisant la créativité dans ses équipes, en faisant de la « programmation » (triste concept pour décrire l'âme du projet) une étape du processus de conception à part entière.

Ainsi l'interaction entre formulation et mise en œuvre du projet ira dans le sens d'une valorisation des compétences, au bénéfice évident du projet lui-même et de ses destinataires.

## 6.2 Modes d'intervention prenant en compte la spatialité et la notion d'expérience

Comme nous l'avons démontré dans cette recherche, il y a coïncidence entre une approche sensible, le paysage et l'habiter ou l'être-ensemble. Néanmoins, que ce soit dans le domaine de l'art ou de l'architecture, comment l'expérience, le sensible et le paysage peuvent-ils nous aider pour agir concrètement ?

L'art effectivement nous modifie, mais pour cela il faut qu'il y ait rencontre et qu'il y ait de l'art et non des objets (des objets sont parfois appelés des œuvres d'art alors qu'ils ne coïncident pas avec l'essence de l'art). S'il y a modification, et si celle-ci concerne notre Être, il est très difficile d'en rendre compte et de bâtir sur elle un ensemble d'actions si l'on ne prend pas le temps de considérer l'événement et son origine et d'envisager quelque chose de neuf. L'approche d'artistes (avec ou sans œuvre) permet de reposer certaines questions, de ne plus reproduire certains lieux communs comme allant de soi (ou de les aborder de manière consciente et appropriée), et d'aider à penser autrement ses actions, ses interrogations et ses motivations. En parallèle, le paysage permet aussi d'envisager les aménagements autrement qu'en termes d'objets.

Considérant les diverses difficultés, il ressort qu'une attention à l'art et au paysage doit se développer dans le temps avec, non seulement des rencontres, des discussions, des accompagnements (car il est décisif de (se) dire et d'exprimer ce que l'on ressent pour envisager comment on peut construire quelque chose à partir du sentir), mais aussi une pédagogie d'approche de l'art qui soit susceptible de reconsidérer les a priori et les rejets habituels. Ceci semble d'autant plus important que l'on se trouve dans un lieu dédié à l'enseignement.

### 6.2.1 Diffusion des idées et maturation intérieure

La parole et la présence des artistes en un contexte d'accueil et de diffusion apportent déjà une stimulation. Sue Spaid, auteur du catalogue *Ecovention* publié à l'occasion de l'exposition éponyme<sup>102</sup>, a relevé que des artistes ont souvent aidé les urbanistes, paysagistes, ingénieurs, (etc.) à repenser leur propre pratique. L'artiste exprime des préoccupations qui trouveront un écho parfois des années plus tard dans la réflexion des concepteurs et dans leurs réalisations. Son attitude, ses actions et ses représentations les aident à concevoir et à (se) représenter des processus nouveaux. « Certainly, [écrit Sue Spaid] art historical figures like Joseph Beuys, Mel Chin, Agnes Denes, Helen and Newton Harrison, Ocean Earth, Robert Smithson, Alan Sonfist, and Mierle Laderman Ukeles are known and collected, yet too few in the art world realize the role ecoventions have played in convincing local city planners, landscape architects, civil engineers, and watershed managers to rethink their practices ».

1. 102 "Ecovention" est la contraction de écologie et invention.



Œuvres et paroles d'artistes influent sur les conceptions et les innovations. L'historien de l'art Argan qui fut maire de Rome a insisté sur l'importance des musées comme expérience fondatrice pour les architectes et les urbanistes en tant que contact sensible et intellectuel avec des œuvres, c'est-à-dire avec des formes, des proportions et aussi, bien sûr, des idées. La visite d'un musée se comprend, dès lors, comme un questionnement et un enrichissement (élargissement aux autres, prise en compte des interrogations existentielles). La présence de l'artiste, ses échanges avec d'autres milieux sont féconds quand il y a dialogue et écoute réciproque. Il est ainsi décisif de favoriser les échanges, aussi bien sous forme de conférences que sous forme de collaborations par exemple au niveau de la programmation et de la définition d'un cahier des charges. Or, il est difficile de convaincre les partenaires de cette nécessité, car l'influence est plus diffuse, peu comptabilisable, dépendante de l'expérience de chacun dont le cheminement en partie souterrain se laisse peu dire. Par ailleurs, si la collaboration avec un artiste enrichit les maîtres d'œuvre (et les maîtres d'ouvrage), elle leur demande également de modifier leurs modes d'intervention, de sortir de leurs habitudes et d'ajouter des priorités nouvelles. Ce changement peut ne pas être souhaité par celles et ceux qui préfèrent ne pas remettre en question leurs modes de fonctionnement et leurs références.

## 6.2.2 notions d'expérience et de spatialisation

Erwin Straus insiste dans son ouvrage « *Du sens des sens* » sur le fait que le sentir n'est pas une connaissance. Cette difficulté concerne à la fois le sentir lui-même, tous travaux qui se fonderaient sur cette manière d'être et tout projet qui, de même, envisagerait d'en faire sa référence principale. Voici, d'ailleurs, comment Straus conclut son ouvrage :

*Tous les étants pour lesquels le présent et l'indicatif constitue la forme linguistique appropriée — et c'est le cas de toute assertion portant sur les hommes qui sentent et se meuvent — sont saisis par moi à partir de mon présent, comme des êtres situés dans un devenir commun et partagé (mit-werdende). Lorsque je tente de connaître le sentir et le mouvement vivant, je dois penser ceux-ci au sein de cette relation originelle de l'existence partagée (mit-leben). [...] l'utilité pratique d'investigations de cette espèce est beaucoup moindre que celle de la recherche telle qu'elle est pratiquée dans les sciences de la nature. Néanmoins, elles peuvent peut-être revendiquer un autre genre d'utilité. La connaissance vers laquelle elles tendent n'a pas pour but d'instaurer une maîtrise du monde, mais plutôt de le délivrer et de transformer un monde muet en un monde qui nous parle en un nombre infini de lieux. La plénitude et la diversité du monde dans lequel nous vivons, doivent nous devenir perceptibles partout où nous n'avons jusqu'à présent rencontré que le silence<sup>103</sup>.*

<sup>103</sup> Erwin Straus, op.cit., p. 632.

La limite d'une approche fondée sur le sentir et sur la phénoménologie coïncide avec le fait qu'elle se déploie dans l'expérience vécue. De même qu'il importe que le concepteur puisse s'imaginer corporellement dans sa réalisation en trois et en quatre dimensions afin que celle-ci ne soit pas indifférente à notre devenir, le sentir s'analyse en mots, mais son sens ne se déploie que dans notre corps, lorsqu'il y a ouverture, que la perception est devenue communication (co-présence) avec ce qui nous entoure.

Les préjugés sont parfois tels qu'un projet artistique de paysage fondé sur le sentir s'expliquera lors de son processus par son processus même, car celui-ci implique les personnes en les engageant. Sa description sur le papier pourra rester lettre morte pour ceux qui ont mis une distance entre eux et leur corps. Lors d'une rencontre publique faisant suite à l'atelier, un des participants a d'ailleurs pris la parole pour dire que ceux qui n'avaient pas fait l'atelier ne pouvaient pas en comprendre totalement l'enjeu et les modifications (états de corps, disposition vis-à-vis des autres et des lieux) qu'il a pu susciter et qui étaient l'élément principal de l'expérience.

Certains artistes développent leur œuvre à partir du processus. Depuis plus de vingt ans, Tadashi Kawamata conçoit des projets qui sont la plupart du temps issus de son approche de la situation qu'elle soit physique, topographique, historique et sociale. Par ailleurs, il les réalise sur place avec une équipe dont les membres sont des étudiants et des personnes bénévoles habitant le lieu ou ses environs. Le moment de réalisation en commun est un des contenus de l'œuvre. L'attitude de l'artiste lui permet de correspondre à une demande formulée ayant un contenu fonctionnel et social, pratique et symbolique et en même temps de modifier les gestes et les comportements des personnes grâce à l'expérience de ses œuvres, et ce, dès le moment de leur réalisation. Il construit des structures que l'on emprunte ou utilise (pont, passerelle, nouveau sol, point de vue, etc.) et qui, comme celles de George Trakas, impliquent le corps, la perception et le sentir. Toute œuvre conçue non comme un objet que l'on regarde à une certaine distance mais comme un processus et comme une spatialisation peut être le moment d'un changement dans l'état de corps pour une ouverture au monde.

Poussant nos conclusions plus loin à partir des présupposés de la recherche de l'atelier sur la perception et l'expérience sensible du campus de Lille 1, nous déduisons qu'une intervention artistique pourrait non seulement concerner les demandes (convivialité, cheminement, éclairage, sécurité, etc.) en participant au programme, en concevant un projet, et être aussi une expérience neuve, changeant les habitudes, mettant de côté certains préjugés (relevés par Merleau-Ponty, Straus et Varela) faisant voir et sentir. L'horizon de sens correspond à un engagement pour le monde. Nous allons y revenir.

George Trakas élabore des œuvres pour que nous y marchions et non pour être vues en distance. "Le corps complète l'œuvre, sans lui, elle n'existe pas ; avec lui elle existe dans le temps"<sup>104</sup>. Réciproquement, il propose aux visiteurs la "découverte de l'espace par son corps"<sup>105</sup>. Ce faisant, ceux-ci découvrent leur corps, ici et maintenant, et se reconsidèrent dans l'espace-temps. Dès lors, l'œuvre correspond à un processus, et non à un objet indépendant et autosuffisant ; son expérience associe intimement la personne, le site, le moment et l'œuvre.

<sup>104</sup> Dans une suite d'échanges avec Catherine Grout dans l'année 2006.

<sup>105</sup> in George Trakas, *Log mass : mass curve*, University Gallery, University of Massachusetts at Amherst, 1980, p. 55. "J'ai une conscience de la figure comme faisant partie, par son anatomie, de mon œuvre", *ibid.* p. 56.



"J'ai une conscience de la figure comme faisant partie, par son anatomie, de mon œuvre"<sup>106</sup>. S'intéresser à la spatialité implique que l'artiste prenne en compte le corps en mouvement, ses contacts, ses appuis, le déroulement de ses gestes, sa verticalisation, l'enchaînement des boucles motrices (etc.). George Trakas pense le corps, chaque corps, comme vécu, échange, et non comme une valeur abstraite.

### 6.2.3 Notions de lâcher-prise et d'appui

Reconsidérer ses appuis, veut aussi dire avoir lâché prise. La notion de lâcher-prise est utilisée par Varela pour évoquer l'étape nécessaire permettant au corps et à l'esprit d'être coordonnés étroitement afin que nous soyons présents au monde et à nous-mêmes. Cette notion a aussi son importance en danse ou dans l'apprentissage de la marche chez l'enfant.

*"si le réflexe postural de l'enfant [écrit Odile Rouquet] est de reculer (appui sur le dos), d'établir au préalable un mouvement de recul, on permet ce recul (c'est là où il demeure) pour faire naître de cette sécurité le mouvement d'aller vers l'autre. Si l'enfant se lance dans l'action, on s'appuie sur cet élan tout en proposant une possibilité de moduler son élan par un travail sur l'équilibration ... Repérer leur sécurité pour explorer de nouveaux possibles dans un lâcher-prise n'est pas chose aisée pour l'éducateur. Mais par la création de ces espaces entre ce que l'on connaît et ce qu'on ne connaît pas, le dialogue peut s'instaurer entre soi et le monde vers l'acceptation de la différence"<sup>107</sup>.*

L'enjeu concerne ainsi la proprioception et avec elle, comme nous l'avons démontré tout au long de cette recherche, les relations avec le monde et les autres. Sans appui nous ne pouvons pas nous engager et nous ne pouvons pas non plus lâcher prise pour nous dégager de ce qui nous enferme. Permettre la compréhension de son appui (de ses appuis) est utile pour le lâcher-prise et donc pour le dialogue avec le monde et les autres. L'apport d'un sentiment de sécurité s'avère indispensable pour prendre un risque, sortir de son monde, s'adresser à autrui en une rencontre toujours nouvelle, quitter ses repères, accepter que l'on est un être en devenir et mortel, ou par la rencontre avec une œuvre qui, par essence, correspond en partie à de l'inconnu. Avoir une compréhension intime de son appui (de sa posture) s'impose comme un moyen simple et adapté à chaque personne pour s'ouvrir au monde, lâcher-prise et dialoguer. Parallèlement, pouvoir lâcher prise et connaître ses appuis et ses référentiels devraient faire partie d'un enseignement aussi bien avant les études supérieures dans les écoles primaires et secondaires qu'ensuite. Par exemple, dans les écoles d'architecture et de paysage afin que ceux qui vont concevoir et construire des architectures, des espaces publics, des environnements paysagers, des jardins, des bâtiments publics ne réalisent plus d'espace

<sup>106</sup> *ibid.* p. 56

<sup>107</sup> in "L'intégration des gestes fondamentaux" paru dans les actes du XVI congrès national de la FNAREN, mai 2000 (Fédération nationale des associations des rééducateurs de l'Éducation nationale).



indifférent, mais des espaces-temps conçus pour l'habiter. Cet enseignement ne doit pas se limiter à quelques disciplines, car nous retrouverions la critique formulée au sujet des cloisonnements. Nous retrouvons, cette fois encore l'évidence du besoin de transversalité dans un enseignement qui s'attacherait à la perception, au sentir et à la proprioception, car il mettrait en contact différentes disciplines et approches du corps (danse, sport, yoga), des sciences (biologie, neurologie et neuro-physiologie), et de l'art (chorégraphie, intervention in situ, vidéo, tous les arts de la spatialisation, etc.), et des techniques.

### 6.2.4 engagement

Il s'agit de penser le mode d'intervention artistique comme un ensemble de propositions d'expériences diverses et parmi elles celle du lâcher-prise. Cela concerne bien sûr l'attention vis-à-vis de soi-même, mais aussi les multiples volontés de pouvoir ou de maîtrise afin de se dégager des préjugés nombreux et de comprendre que ces préjugés ne sont qu'une manière de se rassurer quelque peu pris que nous sommes dans le mouvement du monde.

Le moment de présence sur un campus, et donc sur le campus de Lille 1, pourrait correspondre à une ouverture sur le monde et les autres (être voulu tel) et comme aussi le moment d'expériences de ses propres limites, de son envergure spatiale, de ses liens avec les autres et de sa liberté.

Une autre notion s'ajoute à celles que nous avons déjà développées. Nous l'avons indiqué auparavant sans lui donner toute la densité permettant de la comprendre. Il s'agit de l'engagement. George Trakas dit souvent qu'il souhaite "engager" le corps. Nous devons comprendre cette expression au propre et au figuré, à la fois corporellement et en tant que manière d'être, engagement par l'action première et primordiale de poser les pieds sur le sol, de se tenir debout et de marcher, engagement par le fait d'être dans le monde, d'y prendre pied. Corrélativement, avec le lâcher-prise, il souhaite dégager la personne de son éventuelle inquiétude et désengager la fixité du regard se portant sur le sol.

*"Sur un sol irrégulier, [dit-il] un sol rocheux, il faut faire un effort de concentration pour être stable, et l'on ne peut pas alors être sensible aux grandes formes et aux vues sur le paysage". Ses œuvres cherchent à modifier cette attitude, afin que nous ayons une "aventure plus intime". Il travaille donc sur le sol et le contact, créant des sculptures "pour que les personnes puissent marcher tranquillement sans s'inquiéter de stabiliser chaque pied sur un sol irrégulier car à cause de cela on doit s'arrêter pour voir [le paysage] qui [correspond alors à] une carte postale. Je désengage la préoccupation du corps pour que la marche soit plus fluide ; pour que le mouvement de l'oeil et de la pensée ne soient pas complètement occupés par la marche sur des pierres ou des rochers"<sup>108</sup>.*

<sup>108</sup> Entretien avec l'auteur en janvier 2006. Sauf indication contraire, les citations suivantes seront extraites du même entretien qui a été suivi d'échanges écrits.

Corrélativement, l'expérience de ses œuvres dégage la vision fovéale de son rôle de surveillance pour lui permettre de basculer souplement dans la vision périphérique et vice versa ; cela dégage la tête et rend la nuque plus mobile. "Corps et environnement font partie de la même expérience" (Odile Rouquet) ainsi une œuvre qui favorise une plus grande fluidité dans le mouvement et la posture entraîne une potentielle ouverture sur ce qui est là, sur le paysage.

Il souhaite que nous soyons sensibles, autrement dit, que nous envisagions notre poids, l'échange de forces qui déstabilise et re-stabilise en permanence notre corps, tout en appréciant en même temps la verticalisation. Il explique qu'il "ne faut pas beaucoup de temps au corps pour qu'il dise au cerveau, c'est bon", pour qu'il comprenne que le sol permet une marche assurée, délivrée de l'inquiétude conduisant à vérifier l'endroit où l'on passe. Trakas s'intéresse à ce "que le corps peut faire par rapport au cerveau", aux "relations entre les deux"<sup>109</sup>. Notre culture aujourd'hui se préoccupe de choses mais pas de la terre. Celle-ci n'est pas sentie du tout, même si on voit qu'elle est ferme". Pour lui, il n'y a pas d'échange, le contact est réduit au minimum. D'une certaine façon, nous considérons le sol plutôt en sa fonction de support et non d'accompagnement de notre marche. Réciproquement, nous ne sentons pas que le sol (et tout ce qui nous entoure) nous sollicite dans la marche. Nous ne sommes pas à l'écoute de ces interactions et de notre corps, sauf lorsque celui-ci nous gêne par une douleur musculaire ou un inconfort. Si nous ne la sentons plus, la terre est comme perdue. Et avec elle, notre condition humaine de terriens. Cela provient en partie des revêtements urbains recouvrant la terre proprement dite (la majorité de la population mondiale vit maintenant en milieu urbanisé), car la résonance corporelle s'amenuise, et en partie d'autres conditions, des personnes et des contextes. Cela peut provenir également de notre absence de liberté, telle que Henri David Thoreau l'a analysée<sup>110</sup>, de nos préoccupations qui nous enferment en nous-mêmes, nous empêchant d'avoir une vision claire, un corps allégé, une respiration ample et une souplesse de mouvements ou bien encore de la discrimination ou d'enjeux de pouvoir.

### 6.3 Les modalités d'une expérimentation

Si la maîtrise d'ouvrage est plus complexe qu'il apparaît au premier abord, il s'agit dans tous les cas de maîtrise d'ouvrage publique partagée entre différentes représentations de l'Etat et la ville de Villeneuve d'Ascq. On l'aura compris, l'USTL a bien modestement tiré parti de sa maîtrise exceptionnelle sur l'espace et des expériences créatives que cela autorise. Une fois posé l'acte fondateur créatif du recteur Debeyre, le campus vit d'une certaine manière de ses acquis de grande machine utilitaire sans bénéficier des progrès de la culture urbaine, des stimulations de la sanction électorale par les usagers de l'espace. Le campus souffre et profite de

<sup>109</sup> À ce sujet, nous renvoyons aux travaux d'Alain Berthoz et de Antonio R. Damasio.

<sup>110</sup> "En général, les hommes, même en ce pays relativement libre, sont tout simplement, par suite d'ignorance et d'erreur, si bien pris par les soucis factices et les travaux inutilement rudes de la vie, que ses fruits les plus beaux ne savent être cueillis par eux" *Walden ou la vie dans les bois*, trad. L. Fabulet, éd. Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1991, p. 10.

son enclavement voulu. Malgré son caractère fragmentaire, c'est la loi sur l'architecture et le 1%, c'est à dire certaines stimulations étatiques de la créativité, que la qualité architecturale et différentes productions artistiques sont apparues progressivement sur le campus.

Aussi modeste soit-il, l'atelier mis en place par l'équipe apparaît comme la préfiguration d'un lieu d'élaboration d'une commande publique qui permette de poser différemment le symbolique (lieu, paysage) et qui permette d'interroger la représentation ainsi que le non représenté (processus et relation au monde). La participation de certains acteurs de l'USTL et de la Ville à nos travaux pourrait permettre d'envisager une suite-action à cette démarche. L'enjeu n'est pas de changer le campus, ce qui n'est pas la vocation de nos recherches, mais d'expérimenter la mise en relation d'acteurs croisant les préoccupations utilitaires et économiques, en l'occurrence de l'USTL, et les questions de sens présentées jusqu'alors avec un certain fatalisme. La mise en œuvre de la transversalité nous semble relever d'un atelier associant les sensibilités, incluant le décisionnel et doté d'une certaine permanence. Tendant à la programmation de l'action, et donc opérationnel, cet atelier constituerait à la fois un lieu de production et d'observation sur cibles précises. Il serait notamment utile de questionner la relation des artistes (dans plusieurs acceptions du terme sans exclure naturellement architectes, urbanistes et paysagistes) à l'espace du campus ainsi la possibilité d'associer les problématiques utilitaires et l'image du campus (question du sens et de l'art). Les cadres de cette démarche si elle voyait le jour seraient naturellement définis intellectuellement et matériellement avec l'USTL et la Ville.

Par ailleurs, il est important que les interventions concernent plusieurs niveaux et se développent sur plusieurs temporalités, celui de la présence physique des artistes favorisant des échanges formels et informels, celui de la présence de l'œuvre, celui des écrits et des communications, celui de l'élaboration d'un projet commun et de la concertation. Nous le répétons, un projet artistique ou associant un artiste pour l'espace public et le paysage ne pourra se réaliser qu'avec un engagement assumé dans le temps de la structure culturelle et une adhésion des instances décisionnelles.

Depuis peu, des maîtres d'ouvrage ou des services d'urbanisme font appel à des chorégraphes pour qu'ils initient des ateliers avec des habitants ou qu'ils apportent leur "lecture" d'un site. Cette demande exprime clairement l'importance de la co-présence aussi bien entre les personnes et le site où elles évoluent, mais aussi entre elles et dans la constitution d'un espace commun ou public. De telles initiatives impliquent de trouver une souplesse dans les modalités de suivi pour que l'expérience se diffuse, se continue et concerne le projet urbain dans un temps suffisamment long pour que chaque personne s'engage dans le même projet (de vivre ensemble).



## 7 Conclusion

L'utopie à l'origine du campus, pensée par un homme, en l'occurrence le recteur Debeyre, apparaît bien comme une cité cosmique fondée sur le principe de l'autarcie et de l'isolement. Une fois formulé ce principe, l'organisation spatiale interne est aussi mécanique, programmatiquement pauvre et anxiogène que les productions de l'après guerre, spécialisée, perdue dans un no man's land, dominée par un vide physique autant que sémantique. La beauté insolite de l'insularité n'est, en outre, jamais réalisée. Les entreprises censées conclure le système et assurer une interaction idéale entre l'enseignement, la recherche, la production, l'habitat ne viendront pas. Faute d'interaction interne, les successeurs du recteur créateur du concept, n'auront de cesse de protéger le campus de la ville qui se développe autour de lui. Les synergies internes au campus ne se mettront pas en place. A défaut, le campus se retranche autour des fonctions universitaires strictes et de diverses annexes dont l'habitat. Le vide et l'isolement du campus sont tantôt revendiqués comme ses vertus principales, tantôt dénoncés comme symboles de l'isolement et de la pauvreté de l'université française. Pour sa part, Villeneuve d'Ascq qui n'est plus une ville nouvelle mais tout simplement une ville regarde ce vaste territoire échapper à ses logiques urbaines.

Le campus apparaît comme le champ clos du fonctionnalisme, protégé qu'il est des forces sociales et économiques auxquels les territoires sont habituellement soumis. Préservés des sanctions électives véritables, notamment celles dont la gestion de l'espace est l'enjeu, les dirigeants de l'université parviennent à gérer le campus à partir d'une conception univoque et instrumentale de l'espace.

Là où la transversalité entre échelles spatiales, entre champs créatifs, entre problématiques pourrait être privilégiée, c'est le contraire qui se produit. Chacune des échelles, chaque problématique est traitée séparément. La dimension de l'art est abordée à partir d'objets dévolus à ce rôle, comme une concession faite à la contemporanéité et à la règle du 1% sous forme de sculptures posées ça et là, d'édifices stimulés par la mise en concours des architectes mais tout aussi posés que des objets.

Nous nous sommes ainsi aperçus au fur et à mesure de notre étude que le campus de Lille1 peut être compris comme un contre-exemple de ce que nous cherchons à mettre en avant. Proposer un type d'intervention fondé sur la transversalité consisterait maintenant à mettre l'art au cœur des problématiques et des démarches de projet. A en faire un allié des questions graves que se pose l'université, plutôt que de décorer l'espace sans en construire le sens, sans justement, en faire un projet, en lequel, par exemple, les questions de sécurité et de signalétique, omniprésentes dans le campus, seraient abordées autrement qu'en termes exclusifs de fonctionnalité, mais aussi de spatialité. Sinon, l'absence de densité et le manque de consistance du « vide » ne pourront pas être pris en compte avec tout ce qu'ils impliquent en termes de relation au monde et aux autres.

C'est en amont et du côté des maîtrises d'ouvrage que la question peut et doit être débattue. En aval, les jeux sont faits, la commande est distribuée, les questions posées ne sont

pas les bonnes et les réponses ne sont pas des remises en cause. Comment imaginer en effet que le morcellement des actions lancées, subordonnées aux contraintes de délai, de coûts, de tutelles diverses laissent au concepteurs rencontrés aux hasards des maîtrises d'œuvre une chance réelle de reformuler les problématiques ?

Cela signifie que la culture même des maîtrises d'ouvrage est en question. Que la culture qui imprègne la création industrielle, où nul ne songerait à dissocier l'apparence, de l'usage où la maîtrise d'ouvrage doit sa survie à l'intelligence du procès de conception, gagne à son tour la sphère de la ville.

La mise en place de l'atelier dans le contexte décrit ici peut sembler dérisoire par ses moyens et ses ambitions. Cette expérience est symboliquement très forte à nos yeux. Il s'agit tout d'abord de montrer que l'approche politique de la question du campus gagne à être croisée d'une approche phénoménologique car ensemble et avec l'art contemporain, elles font comprendre l'ampleur des enjeux ainsi que l'horizon de sens des interrogations et d'un éventuel projet.

D'autre part, l'atelier apparaît comme un instrument de contestation possible, le point de départ d'une recherche-action qui si elle était comprise et exploitée par les dirigeants du campus permettrait peut-être d'initier un processus de transformation, de prise en main par la maîtrise d'ouvrage de sa responsabilité face à la conception de l'espace, à la commande et à la programmation des opérations.

Dans notre recherche nous avons ainsi soulevé à la fois des questions de fond et de méthode, les deux se rejoignent en particulier dans notre intention de relier le plus concrètement possible les approches phénoménologique, artistique et politique en lien avec une réalité. Lors des échanges avec le comité de suivi de ce programme de recherche, l'intérêt qui nous a été témoigné et les questions qui allaient de pair ont souvent porté sur l'articulation de nos approches ou démarches puis sur la manière dont nous allions la présenter. Nous avons choisi de ne pas unifier les champs afin plutôt de les articuler. Par ailleurs, les questions qui nous ont été posées quant à l'articulation de nos approches, reflète aussi la difficulté qu'il y a sur le terrain à travailler ensemble (plusieurs disciplines) afin que le champ d'action ne soit pas limité mais ouvert, afin qu'il soit concerné par la constitution du monde commun et non régi par des intérêts particuliers ou privés.

L'enjeu de la transversalité y trouve sa prise de risque dont, nous en sommes convaincus, nous ne pouvons plus faire l'impasse aujourd'hui.

## Table des figures

|                                                                                                                                                     |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <i>Figure 1 photo aérienne 1967 Epale Phot' R.....</i>                                                                                              | <i>11</i> |
| <i>Figure 2 Université de Virginie USA.....</i>                                                                                                     | <i>17</i> |
| <i>Figure 3 Perspective du campus par Noël Lemaesquier.....</i>                                                                                     | <i>18</i> |
| <i>Figure 4 Les deux « auteurs », le recteur Debeyre et Noël Lemaesquier devant la maquette du projet<br/>(article de la « Voix du Nord »).....</i> | <i>19</i> |
| <i>Figure 5 Extrait du plan-masse de Noël Lemaesquier.....</i>                                                                                      | <i>20</i> |
| <i>Figure 6 le campus.....</i>                                                                                                                      | <i>20</i> |
| <i>Figure 7 plan université 2000.....</i>                                                                                                           | <i>20</i> |
| <i>Figure 8 La domanialité (schéma réalisé par l'atelier de géo USTL).....</i>                                                                      | <i>21</i> |
| <i>Figure 9 Piazza Chase Manhattan Bank Jean Dubuffet.....</i>                                                                                      | <i>24</i> |
| <i>Figure 10 « Sunken Garden » Chase Manhattan Bank Isamu Noguchi 1961-<br/>1964 New-York.....</i>                                                  | <i>25</i> |
| <i>Figure 11 Parkway USA.....</i>                                                                                                                   | <i>26</i> |
| <i>Figure 12 Helen Meyer Harrison et Newton Harrison (couverture de leur livre<br/>« The lagoon Cycle »).....</i>                                   | <i>27</i> |
| <i>Figure 13 schéma de principe Villeneuve d'Ascq et le campus.....</i>                                                                             | <i>36</i> |
| <i>Figure 14 la Bibliothèque Universitaire, centre du campus (photo de 1970).....</i>                                                               | <i>3</i>  |
| <i>Figure 15 photo aérienne campus au milieu des champs 1970.....</i>                                                                               | <i>4</i>  |
| <i>Figure 16 le projet en oeuvre.....</i>                                                                                                           | <i>4</i>  |
| <i>Figure 17 perspective du campus par Noël Lemaesquier.....</i>                                                                                    | <i>4</i>  |
| <i>Figure 18 édifice.....</i>                                                                                                                       | <i>5</i>  |
| <i>Figure 19 restaurant universitaire.....</i>                                                                                                      | <i>6</i>  |
| <i>Figure 20 SH2 sciences économiques et sociales.....</i>                                                                                          | <i>6</i>  |
| <i>Figure 21 Ecole Centrale de Lille.....</i>                                                                                                       | <i>6</i>  |
| <i>Figure 22 « Le Passe Muraille » André Gaillard 1971.....</i>                                                                                     | <i>7</i>  |
| <i>Figure 23 « SignalFlèche d'acier».....</i>                                                                                                       | <i>7</i>  |
| <i>Figure 24 « Signal » Raymond Subes 1971.....</i>                                                                                                 | <i>7</i>  |
| <i>Figure 25 « Le Cri » Etienne Martin 1971.....</i>                                                                                                | <i>8</i>  |
| <i>Figure 26.....</i>                                                                                                                               | <i>8</i>  |
| <i>Figure 27 « Figure agenouillée » Eugène Dodeigne.....</i>                                                                                        | <i>8</i>  |





|                                                                                                         |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Figure 28 courbes du VAL Epale phot' R</i> .....                                                     | 11 |
| <i>Figure 29 courbe du VAL sue le campus</i> .....                                                      | 11 |
| <i>Figure 30 début de l'atelier sur l'expérience sensible du campus 6/10/2005</i> .....                 | 17 |
| <i>Figure 31 visite et présentation du site par les participants à l'atelier 20/10/05</i> .....         | 19 |
| <i>Figure 32 visite et présentation du site par les participants à l'atelier 20/10/05</i> .....         | 19 |
| <i>Figure 33 « The Moment » vue partielle de l'installation de Doug Aitken</i> .....                    | 23 |
| <i>Figure 34 George Trakas « le sentier de l'amour »</i> .....                                          | 25 |
| <i>Figure 35 Doug Aitken Projection New-york 2007</i> .....                                             | 27 |
| <i>Figure 36 VAL, la seule courbe du campus avec la bibliothèque</i> .....                              | 30 |
| <i>Figure 37 le VAL et la bibliothèque universitaire</i> .....                                          | 30 |
| <i>Figure 38 Erwin Straus</i> .....                                                                     | 35 |
| <i>Figure 39 George Trakas « Isle of View » Campus de Amherst 1985</i> .....                            | 38 |
| <i>Figure 40 Christian Philipp Müller dessin du projet « Branding the campus » Lunebourg 2001</i> ..... | 41 |
| <i>Figure 41 « Adolescent Playgroud » Andrea Blum 1% collège d'Auvers sur Oise 1998</i> .....           | 44 |
| <i>Figure 42 Hannah Arendt</i> .....                                                                    | 47 |